

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

YASMIN FABRIS

**PURAS MISTURAS: AS NARRATIVAS SOBRE CULTURA POPULAR
NO PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS EM 2010**

DISSERTAÇÃO

**CURITIBA
2017**

YASMIN FABRIS

**PURAS MISTURAS: AS NARRATIVAS SOBRE CULTURA POPULAR
NO PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS EM 2010**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tecnologia e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de concentração Mediações e Culturas.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

Co-orientadora: Profa. Dra. Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes

CURITIBA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

F128p
2017 Fabris, Yasmin
Puras misturas : as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010 / Yasmin Fabris.-- 2017.
254 f. : il. ; 30 cm.

Texto em português, com resumo em inglês
Disponível também via World Wide Web
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2017
Bibliografia: f. 231-243

1. Cultura popular – Brasil – Exposições. 2. Vida intelectual – Exposições. 3. Política cultural. 4. Pavilhão das Culturas Brasileiras (São Paulo, SP). 5. Tecnologia – Dissertações. I. Corrêa, Ronaldo de Oliveira. II. Fernandes, Ana Cândida Franceschini de Avelar. III. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade. IV. Título.

CDD: Ed. 22 -- 600

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba

TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação Nº 475

**Puras Misturas: As narrativas sobre cultura popular no pavilhão das culturas brasileiras
em 2010**

por

Yasmin Fabris

Esta dissertação foi apresentada às 14h30 do dia **31 de janeiro 2017** como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE, Área de Concentração – Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (aprovado, aprovado com restrições, ou reprovado).

Prof^ª. Dr^ª. Marilda Lopes Pinheiro Queluz
(UTFPR)

Prof^ª. Dr^ª. Bruna Marina Portela
(UFPR - MAE)

Prof. Dr. Juarez Bergmann Filho
(UFPR)

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa
(UTFPR)
Orientador

Visto da coordenação:

Prof^ª. Dr^ª. Nanci Stancki da Luz
Coordenadora do PPGTE

O documento original encontra-se arquivado na Secretaria do PPGTE



Aos meus pais, pelo apoio.
À João, meu companheiro, pelo afeto.

AGRADECIMENTOS

Nos dois anos que me dediquei a este trabalho me desloquei para um outro lugar, para um novo jeito de enxergar o mundo. Gostaria, então, de agradecer os sujeitos que, de alguma forma, fizeram parte desse processo.

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa, pelo modo generoso que me conduziu durante essa caminhada. Agradeço pela interlocução e orientação atenta, que sempre me incentivou a continuar pesquisando. Ainda, agradeço por me ensinar, dentre tantas coisas, a ser (tornar-me) pesquisadora.

Do mesmo modo, agradeço à Ana Cândida Avelar, minha co-orientadora, pelas contribuições enriquecedoras e pela gentileza de se deslocar tantas vezes para colaborar com a pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e à Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Aos(às) professores(as) do programa vinculados a linha de Mediações e Culturas, em especial aqueles(as) que me motivam a pensar sobre o mundo dos artefatos. À professora Marilda Lopes Pinheiro Queluz, por ter aceitado acompanhar, mais uma vez, minha jornada acadêmica. Pela leitura sempre atenta, que me inspira a continuar nesse percurso.

Aos(às) pesquisadores(as) e professores(as) Bruna Marina Portela, Jamile Borges e Juarez Ribeiro pelas contribuições enriquecedoras.

Agraço à CAPES, pelo apoio financeiro que permitiu a realização da pesquisa e os deslocamentos até São Paulo-SP.

Agradeço, de modo especial, aos sujeitos que compartilharam suas memórias comigo: Baixo Ribeiro, Vera Lúcia Cardim, Pedro Mendes da Rocha e Regina Ponte. Ainda, agradeço imensamente à Adélia Borges e Cristiana Barreto que se mostraram sempre dispostas a colaborar com este trabalho. Sem a ajuda destes profissionais, certamente, esta pesquisa não seria possível. Muito obrigada!

Aos colegas, agora amigos(as), pela presença e por construírem, junto comigo, esta pesquisa: as Anna's – Anna Voros, Ana Lídia, Ana França -, Aline, Caroline, Rodrigo, Valéria. Pessoas que me ensinaram que o processo de pesquisa é (e deve ser) coletivo.

Agradeço aos meus pais, pelo apoio constante. À minha irmã, Camila, e as pequenas Maria Flor e Isadora, que trazem luz para nossas vidas.

Aos amigos e amigas, por me escutarem e me incentivarem sempre.

Por fim, agradeço meu companheiro, João, por deixar minha vida, todos os dias, mais leve.

FABRIS, Y. **Puras Misturas**: as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010. 253 p. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo identificar as narrativas sobre cultura popular brasileira que foram enunciadas na exposição *Puras Misturas*, que ocorreu no Pavilhão das Culturas Brasileiras em São Paulo-SP, de abril a novembro de 2010. Para tanto, me atendo às estratégias expográficas e curatoriais idealizadas e materializadas na mostra. Por material, utilizo as narrativas dos sujeitos envolvidos no evento, arquivos pessoais disponibilizados pelas curadoras e pelo arquiteto responsável pelo projeto expográfico, o catálogo da exposição e documentos alocados em arquivos públicos, levantados na fase de pesquisa exploratória. O método utilizado baseia-se no cruzamento entre a materialidade da exposição, visitada por meio da reconstrução da mostra, e as intencionalidades dos sujeitos envolvidos no projeto, acessadas por meio de entrevistas. Por fim, demonstro que a enunciação das narrativas sobre cultura popular aconteceu nas acomodações e contradições entre linguagem curatorial, expografia e seleção de artefatos para compor a *Puras Misturas*.

Palavras-chave: Cultura popular. Exposição. Expografia. Curadoria. Pavilhão das Culturas Brasileiras. *Puras Misturas*.

ABSTRACT

This research has as an objective to identify the narratives about Brazilian popular culture that were enunciated on Puras Misturas exhibition, that occurred at the Pavilhão das Culturas Brasileiras in São Paulo, from april to november 2010. To that end, I turn to the expographic and curatorial strategies conceived and materialized at that display. As a reference data, I use the narratives of the subjects involved in the event, personal files provided by the curators and by the architect responsible for the expographical project, the exhibition catalog and stored documents in public archives, gathered at the exploratory research stage. The method used is based on the interlacement between the exhibition materiality, visited by means of its reconstruction and the intentionality of the subjects involved in the project, accessed by interviews. Lastly, I demonstrate that the enunciation of the narratives about popular culture in Puras Misturas happened on the adaptations and contradictions between curatorial language, expography and artifacts selection.

Keywords: Popular Culture. Exhibition. Exhibition design. Curatorship. Pavilhão das Culturas Brasileiras. Puras Misturas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2: Infográfico dos interlocutores mapeados na pesquisa.....	29
Figura 3: Interlocutores(as) da pesquisa. Em sentido horário, Cristiana Barreto, José Alberto Nemer, Pedro Mendes da Rocha, Adélia Borges, Regina Ponte e Vera Cardim.....	35
Figura 4: Acervo do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima alocado na Casa do Sertanista.	41
Figura 5: Definição do universo da pesquisa. A esquerda, vista aérea do Parque Ibirapuera, a direita, localização da cidade em relação ao país.	46
Figura 6: Fotografia aérea do Parque Ibirapuera. Na imagem, os edifícios mediados pela marquise.....	48
Figura 7: Linha do tempo que pontua alguns acontecimentos da história do edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira.....	50
Figura 8: Relação dos prédios do Parque Ibirapuera mediados pela Marquise. Em laranja, o Pavilhão das Culturas Brasileiras.....	52
Figura 9: Fachada do Pavilhão Armando Arruda Pereira.	53
Figura 10: Fotografia do hall de entrada da exposição que retrata o letreiro com o título da mostra. Abaixo, carrinho de venda de café.....	68
Figura 11: Fotografia do hall de entrada da exposição que retrata o letreiro com o título da mostra. Abaixo, carrinho de venda de café.....	69
Figura 12: Fotografia do hall de entrada da exposição que retrata o letreiro com o título da mostra. Abaixo, carrinho de venda de café.....	71
Figura 13: Croqui da expografia da <i>Puras Misturas</i> elaborado por Pedro Mendes da Rocha.....	71
Figura 14: Planta baixa da expografia da <i>Puras Misturas</i>	72
Figura 15: Exposição A mão do povo brasileiro, que ocorreu no MASP em 1969. ..	95
Figura 16: Vista geral do módulo <i>Viva a diferença</i> . Ao fundo é possível visualizar o hall de entrada da exposição.	127
Figura 17: Vista do módulo <i>Viva a diferença</i> . Em primeiro plano “Banco de Madeira” de autoria desconhecida, ao fundo “Banco Mocho” de Sérgio Rodrigues.....	129

Figura 18: Bancos confeccionados com assento em tiras de náilon ou palha entrelaçada foram alocados lado a lado.	130
Figura 19: Vista do módulo <i>Viva a Diferença</i>	131
Figura 20: Banco de origem popular que apresenta o título “Banco de pedreiro”. Na legenda do artefato, não constava nenhuma informação sobre a autoria da peça.	137
Figura 21: Vista lateral do módulo <i>Abre-alas</i> . Pela imagem, é possível perceber a forma da estrutura expositiva que sustentava as obras. Acima do módulo, foram penduradas esculturas de aviões diretamente no teto do edifício.	143
Figura 22: Vista do módulo <i>Abre-alas</i> da parte externa do edifício. Nota-se, em comparação com os caixilhos, a dimensão da estrutura. A proximidade do módulo com o vidro também reforça a integração entre a área externa e interna do prédio.	143
Figura 23: Em primeiro plano, as carrancas do Rio São Francisco assinadas pelo Mestre Guarany. Sob redoma de vidro, a jangada de Exu do artista Tamba.	145
Figura 24: Ao fundo, escultura de Paulo Laender feita em madeira compensada. Afrente, esculturas de Mestre Cunha. É possível perceber o contraste estruturado na composição expositiva. O material, acabamento e dimensão da obra de Laender contrasta com as características das outras esculturas.	147
Figura 25: Fotografia do primeiro painel do módulo <i>Da Missão à missão</i> . À esquerda colcha de retalhos de autoria de Christina Ribeiro, ao lado texto introdutório elaborado pelos curadores e, por fim, à direita, imagens dos pesquisadores da Missão.	153
Figura 26: Fotografia da vitrine que expunha os tambores de crioula. É possível notar que o artefato podia ser contemplado em dois momentos distintos da linha do tempo: acima, no trecho voltado às Missões de Pesquisa Folclórica e abaixo na parte dedicada ao patrimônio imaterial.	157
Figura 27: Fotografia do painel dedicado ao Movimento Folclórico. Na vitrine vermelha estão expostas peças assinadas por Mestre Vitalino. Ao fundo da foto, parte da estante que apresentava a coleção Rossini Tavares de Lima.	160
Figura 28: Estantes alocadas ao fundo do espaço expositivo do módulo <i>Da Missão à missão</i>	161
Figura 29: Exposição Nordeste que ocorreu no Solar do Unhão em 1966.	163
Figura 30: Último painel da linha do tempo. Na imagem é possível perceber o artefato que encerra a visita ao módulo é o mesmo que inaugurou o espaço.	167

Figura 31: Ilha alocada ao lado do painel dedicado à Missão de Pesquisas Folclóricas. Nela, foram expostos instrumentos musicais.....	168
Figura 32: Ilha alocada ao lado do painel dedicado à Missão de Pesquisas Folclóricas. Nela, foram expostos instrumentos musicais.....	169
Figura 33: Ilha alocada ao lado do painel dedicado à Missão de Pesquisas Folclóricas. Nela, foram expostos instrumentos musicais.....	169
Figura 34: Ilha alocada ao lado do painel dedicado à Missão de Pesquisas Folclóricas. Nela, foram expostos instrumentos musicais.....	170
Figura 35: Ilha com as peças adquiridas para compor o acervo da nova instituição.	170
Figura 36: Esquema visual que evidencia parte da distribuição dos conteúdos e peças no módulo <i>Da Missão à missão</i>	172
Figura 37: Vista do módulo Fragmentos de um diálogo. A fotografia, capturada do piso térreo, permite termos uma visão aérea do ambiente.	179
Figura 38: Planta baixa do módulo <i>Fragmentos de um diálogo</i> . Na imagem, a disposição dos núcleos temáticos no ambiente expositivo.	181
Figura 38: Célula <i>Corpos de pano</i>	182
Figura 40: Célula <i>Corpos de pano</i> . Vitrine com as bonecas populares.	185
Figura 41: Célula <i>Corpos de pano</i> . Vitrine com a boneca de Ronaldo Fraga.....	185
Figura 42: Cadeira Multidão alocada na célula temática <i>Corpos de Pano</i>	186
Figura 43: Célula <i>Avatares do Alvorada</i>	190
Figura 44: Célula <i>Avatares do Alvorada</i>	191
Figura 45: Célula ícones da fé.	193
Figura 46: Célula <i>Ícones da fé</i>	196
Figura 47: Módulo <i>Extramuros</i> sendo realizado no momento de abertura da <i>Puras Misturas</i>	201
Figura 48: Módulo <i>Extramuros</i>	204
Figura 49: <i>Graffiti</i> da artista Minhau no módulo <i>Extramuros</i>	206
Figura 50: <i>Graffiti</i> do artista Chivitz no módulo <i>Extramuros</i>	207
Figura 51: <i>Graffiti</i> da artista Carla Barth no módulo <i>Extramuros</i>	207
Figura 52: Fotografia da performance Congada de São Benedito que foi realizada na abertura da <i>Puras Misturas</i>	212

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
---------------------------	-----------

PARTE I

2 TEM UM NOVO MUSEU NO PARQUE! A CRIAÇÃO DO PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS	27
2.1 HERDAMOS UM ACERVO: A COLEÇÃO ROSSINI TAVARES DE LIMA	39
2.3 PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS: “UMA INSTITUIÇÃO PARA O DIÁLOGO E PARA O ENCONTRO”	55
2.4 A INAUGURAÇÃO DE UM MUSEU QUE NÃO EXISTE	62
3 EXPOSIÇÕES SÃO BOAS PARA PENSAR	74
3.1 CONSTRUINDO UMA NARRATIVA: EXPOGRAFIA E CURADORIA.....	78
3.1.1 Equipe curatorial	83
3.2 NARRATIVAS SOBRE UMA EXPOSIÇÃO.....	91
3.3 A EXPOGRAFIA E O ARQUITETO	110

PARTE II

4. O PODER DAS COISAS: ACOMODAÇÕES E CONTRADIÇÕES.....	120
4.1 AS COISAS COMO PERFORMANCE	126
4.1.1 Viva a diferença.....	126
4.2 AS COISAS SUSTENTANDO NARRATIVAS HISTÓRICAS.....	141
4.2.1 Abre-alas	141
4.2.2 Da Missão à missão	149
5. O PODER DAS COISAS: PERSPECTIVAS E DISSONÂNCIAS.....	174
5.1 AS COISAS SUSTENTANDO VISÕES DE FUTURO.....	175
5.1.1 Fragmentos de um diálogo.....	175
5.2 AS DISSONÂNCIAS	199
5.2.1 Extramuros	199
5.2.2 Narrativas sobre Patrimônio imaterial	209

PARTE III

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
REFERÊNCIAS.....	230
APÊNDICE.....	243

Introdução

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende estudar as relações entre cultura popular e museu. O meu encontro com esses temas reflete um pouco da minha trajetória pessoal e acadêmica. Sou *designer* e, desde a graduação, tenho me questionado sobre os limites e interesses que dividem a prática projetual hegemônica e subalterna¹. No final da faculdade, resolvi desenvolver meu trabalho de conclusão de curso sobre essa temática, debruçando-me sobre o *design* vernacular². Ao ingressar no mestrado, a convite de meu orientador, tomei conhecimento da *Puras Misturas*³, uma exposição que aconteceu de abril a novembro de 2010, no Pavilhão das Culturas Brasileiras em São Paulo, e que pretendia justamente aproximar dentro do museu artefatos provenientes de circuitos culturais distintos. Percebi, então, que através da exposição eu poderia refletir sobre a materialidade popular e sobre as disputas e tensões que constroem essa categoria.

Como eu não visitei a mostra, iniciei a reconstrução do evento por meio do catálogo da exposição. Através deste material percorri a *Puras Misturas* diversas vezes e comecei a construir meu universo de pesquisa. No entanto, o catálogo apresentava apenas um recorte, uma seleção do que foi aquele acontecimento. Me motivei, assim, a buscar outras vozes que me contassem sobre a exposição. Neste sentido, este estudo se constitui como um trabalho sobre a ação de lembrar. Por meio das falas dos sujeitos que vivenciaram aquele evento e de documentos que contam fragmentos daquela história, pude narrar sobre uma exposição que nunca vi.

¹ Tomo, aqui, o mesmo procedimento utilizado por García Canclini (1983): utilizarei culturas subalternas para enfatizar a oposição da cultura popular à cultura hegemônica, embora reconheça que não exista “a” cultura tradicional, oral ou subalterna. “A oralidade, o tradicionalismo, o analfabetismo, a subalternidade são fenômenos comunicativos e/ou econômicos e sociais, inerentes à estrutura da sociedade e ao sistema de produção” (...) “Como fenômenos não produzem cultura, nem designam condições suficientes para sua produção, mas se transformam em canais e meios de produção cultural em momentos e lugares dados e em determinadas situações sociais. A mesma subalternidade está historicamente diferenciada: como estado sócio-econômico sufoca a cultura, como consciência de classe a suscita. O fator constante da produção cultural é o trabalho das classes populares em suas fases de opressão e libertação” (BRONZINI, 1980, p.15 apud GARCÍA CANCLINI, 1983, p.50).

² CACCERE, J. C.; FABRIS, Y. Design Vernacular: experiências urbanas e modos de interação entre pessoas e artefatos. 2013. 94 p. TCC. (Graduação Bacharelado em Design) – Bacharelado em Design, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

³ Convencionei por apresentar grafado em itálico o título da mostra, *Puras Misturas*, bem como dos outros módulos expositivos que compunham a exposição.

Logo, me vinculei as orientações da História Oral, por meio de entrevistas narrativas, como método principal para obtenção de documentos. Entendo, conforme já apontado por Tessari (2014), que as entrevistas baseadas em metodologias da História Oral não são apenas técnicas para a coleta de dados, mas uma postura ética que defende que a história pode ser escrita a partir da fala dos sujeitos que a vivenciaram.

As fontes orais e documentais me tornaram mais sensível para a pluralidade das realidades e dos atos (MERLO, 2010; POLLAK 1989). Trabalhar com essas fontes foi como juntar pedaços de memórias fragmentadas, dispersas no espaço e no tempo:

Ao ouvir as histórias de uns e de outros, assim como ao olhar para os objetos/artefatos que permeiam a vida social, o pesquisador percebe-se compondo um mosaico em que os pedacinhos (fragmentos) das lembranças/histórias de um vão se encostando aos de outros, formando uma paisagem do passado baseada no presente vivido (MERLO, 2010, p. 411).

A evidência oral não serviu, para mim, apenas como apoio para os documentos escritos. A narrativa foi uma fonte histórica tão potente quanto as coleções de documentos. Considero, apoiada em Thompson (1992), que ambas as fontes representaram as percepções sociais dos fatos, sujeitas às pressões exercidas pelos contextos em que foram obtidas. O que chega até nós como evidência, portanto, não é a história verdadeira, mas o significado social do que passou (THOMPSON, 1992).

A escolha por esse procedimento trouxe consigo alguns apagamentos, distorções e interdições. Durante o contato com os(as) interlocutores(as), presenciei depoimentos que não poderão ser descritos aqui pois tratam de confidências feitas com os gravadores desligados. A pesquisa, desta maneira, também constitui uma versão do evento, que tensiona os meus interesses como pesquisadora e os interesses que atravessaram as falas dos(as) entrevistados(as).

Meus interlocutores e minhas interlocutoras desempenham, portanto, papel central no desenvolvimento deste estudo. A aproximação com eles e elas possibilitou que eu ouvisse relatos, conhecesse pessoas e vivenciasse experiências que só a presença permite. A empatia de alguns pela pesquisa ajudou que eu

tivesse acesso a documentos guardados em arquivos pessoais e que não poderiam ser publicados neste trabalho sem o nosso encontro.

Sendo assim, esta pesquisa foi desenvolvida com base nas falas dos profissionais que atuaram na *Puras Misturas* e documentos acessados em arquivos públicos e privados. Muitas das informações levantadas foram disponibilizadas exclusivamente para este trabalho. Os documentos relativos à curadoria, como imagens, textos curatoriais e listagem de obras, foram cedidos pelas curadoras gerais da exposição Adélia Borges e Cristiana Barreto. O projeto expográfico foi disponibilizado por Pedro Mendes da Rocha, arquiteto responsável pela expografia da mostra. Ainda, outros documentos foram encontrados em arquivos públicos, como na Assessoria Jurídica da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

O desenvolvimento deste estudo ocorreu no contexto da linha de pesquisa Mediações e Culturas do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, da qual faço parte. Muitas das reflexões que serão realizadas no trabalho são fruto das discussões que se deram nesse programa. Destaco também os grupos de estudos em que participei durante o desenvolvimento da dissertação. Um deles foi o grupo *Design e Cultura*, coordenado pela Professora Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz. Os diálogos feitos em encontros mensais possibilitaram reflexões sobre o *fazer* que estarão presentes no decorrer deste trabalho. O outro grupo, denominado *Teoria, História e Crítica sobre Cultura Material*, formado por orientados do Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa, também teve importância crucial na minha formação enquanto pesquisadora.

Neste trabalho me atentarei à *Puras Misturas*, exposição que inaugurou o Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010, e que tinha como propósito tornar tangível os conceitos presentes no projeto conceitual do museu. Para o estudo desta exposição, tenho como **objetivo principal** identificar as narrativas sobre cultura popular que foram idealizadas e materializadas na mostra a partir da análise da curadoria e do projeto expográfico da exposição. Para tanto, defini como **objetivos específicos**:

- (1) Reconstruir as estratégias presentes na exposição em 2010, com foco na curadoria, expografia e acervo;

- (2) Identificar quais vozes e argumentos construíram as narrativas na *Puras Misturas*;
- (3) Analisar as noções de popular que foram enunciadas na exposição.

À vista disso, proponho o estudo da cultura material como forma de compreender, pelas marcas e rastros impregnados nos objetos, os significados e testemunhos materializados nas coisas, entendendo que elas são capazes de narrar sobre histórias, identidades e formas de estar no mundo (MENDES, 2012). Conforme afirma Meneses (1994), a cultura material participa decisivamente dos processos de produção e reprodução social. O entendimento das tecnologias neste trabalho, portanto, não se restringirá aos artefatos e instrumentos – será interpretada como mediações sociais materiais ou simbólicas, situadas e circunstanciadas em valores, culturas e temporalidades (UTFPR, 2016).

Minha intenção é que ao olhar para os objetos e para a forma como eles foram organizados e expostos no espaço museológico, possamos falar sobre pessoas e culturas. Almejo, apoiada em Miller (2013), demonstrar que os artefatos são mais do que signos ou símbolos que representam sujeitos. Proponho, em vez disso, evidenciar que as coisas nos formam, nos significam e nos constituem. Miller (2013) sugere que esse poder dos objetos se justifica não porque eles sejam evidentes visualmente e por fisicamente restringirem ou habilitarem o ser humano, mas justamente o oposto. Na sua *teoria das coisas*, o autor acredita que os artefatos funcionam e são determinantes na vida social porque são invisíveis e não mencionados no cotidiano. Essa perspectiva da *cultura material* implica que “grande parte do que nos torna o que somos existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita” (MILLER, 2013, p. 79).

No entanto, preciso reconhecer que essa invisibilidade dos objetos mencionada por Miller não é verificada nos museus. Pelo contrário, o espaço museológico é o local em que os artefatos são organizados de forma a serem notados, apreciados e contemplados. No museu, estes objetos não teriam relevância na constituição dos sujeitos? Se faz necessário reconhecer então, conforme argumenta Meneses (1998), que os artefatos não contêm nenhum atributo imanente. O objeto não é inerte, passivo, mas um agente interativo na vida sociocultural e

cognitiva (RADLEY, 1990 apud MENESES, 1998). Portanto, para interpretar os discursos incorporados aos objetos é preciso que se compreenda as narrativas que os envolvem (MENESES, 1998). No caso dos museus, os sentidos dos artefatos são selecionados e articulados de modo a corroborar e construir um discurso determinado pelos sujeitos que articulam as exposições, seu principal canal de comunicação. Neste sentido, Meneses (1998) alerta para a capacidade das exposições museológicas em *ressemantizar* os objetos, depositando neles camadas de significados que os cristalizam em estratos privilegiados.

Interpreto, desta maneira, o museu como um espaço que dramatiza, em suas exposições, concepções modernas e ocidentais sobre a cultura (GONÇALVES, 2007). Algumas dessas instituições, em especial as vinculadas aos projetos de identidade nacional ou de um argumento vinculado ao Estado, em geral, são espaços de pouca, ou quase nenhuma, abertura para a diversidade de discursos existentes sobre as memórias dos eventos vividos e compartilhados. Eles não são, contudo, espaços voltados somente para “cultura letrada” ou “cultura erudita”. Pelo contrário, os produtos das culturas populares também são incorporados e expostos nestas instituições do modo como acontece com a chamada produção erudita (GONÇALVES, 2007). Certamente, é preciso reconhecer que o processo de assimilação destes produtos não ocorre de maneira homogênea. Por fim, o que tentarei demonstrar é que as exposições (des)constroem, deslocam e reforçam, por meio da organização dos objetos e dos conteúdos apresentados na arena expositiva, narrativas sobre os valores que atravessam a vida social. Ou, nas palavras de Gonçalves (2007):

Ao adquirir, por variados meios, objetos das mais diversas procedências, ao classifica-los como componentes de uma determinada coleção e ao exibi-los publicamente, os museus modernos não somente expressam como fabricam ideias e valores por meio dos quais as relações entre sociedades, grupos e categorias sociais são pensadas. Seu estudo nos dá acesso aos mecanismos pelos quais essas ideias e valores circulam socialmente, como são reproduzidos, reinterpretados e disseminados no espaço público das sociedades modernas (GONÇALVES, 2007, p. 87).

O museu, portanto, se configura como uma fonte de estudo potente para interpretar os significados e interesses que constituem a sociedade moderna. O estudo de um museu que trata sobre as culturas brasileiras, em especial as de natureza popular, possibilitará interpretar uma sociedade e a construção de uma

identidade supostamente reconhecível por toda uma nação. O que me interessa neste estudo é demonstrar que as materialidades sustentam marcações que resistem e contradizem as articulações a elas impostas nestas instituições.

Aceito a sugestão de Gonçalves (2007) em interpretar “os museus enquanto espaços integrantes dos modernos ‘sistemas de arte e cultura’ ”, sugerido por Clifford (2003 apud Gonçalves 2007), em que grupos representam e constituem simbolicamente suas inter-relações e sua presença na sociedade brasileira. Essa perspectiva tenta impedir que pesquisadores repercutam em suas análises as ideias e valores presentes nos discursos de seus objetos de estudos. Logo, interpretarei os artefatos como indissociáveis dos processos culturais em que foram produzidos (MENDES, 2012). Os significados associados a eles traduzem relações sociais e constroem um universo inteligível mediado pela materialidade e por aspectos simbólicos (MENDES, 2012).

Acredito que discorrer sobre uma exposição de artefatos populares possibilitará refletir sobre categorias que são (e estão) tensamente e contraditoriamente construídas, dentro e fora do museu. Tomo as palavras de García Canclíni (1983) para justificar, em parte, a relevância dos estudos das culturas populares, grafada no plural, que combate a visão deste conceito como um conjunto de tradições ou como expressão autônoma do povo. Tentarei, desta forma, me apoiar neste autor para interpretar as culturas das classes populares como resultado de um processo desigual de assimilação do capital cultural, elaborada a partir de suas condições específicas de vida e da sua interação conflituosa com os setores hegemônicos (GARCÍA CANCLINI, 1983). Sendo assim, como salienta García Canclini (1983), não é possível caracterizar as culturas populares por uma essência ou por algo intrínseco a um grupo *popular*, mas apenas pela sua “oposição diante da cultura dominante, como resultado da desigualdade e do conflito” (GARCÍA CANCLINI, 1983, p.18). Com base em Corrêa (2008), reconheço que essa assimetria, decorrente do conflito dos grupos subalternos com as práticas hegemônicas, explicitam uma realidade heterogênea e fragmentária que marca o lugar de subalternidade das camadas populares na relação de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos/culturais ou econômicos. Cabe lembrar, conforme afirma Chartier (1995), que a cultura popular é uma categoria erudita. Tornou-se

interessante para estes travar debates que delimitam o que está dentro e fora de seu circuito de produção, circulação e consumo.

Este trabalho, portanto, pretende identificar como as narrativas sobre cultura popular foram enunciadas em uma exposição. Tenho, então, como objeto de estudo, a *Puras Misturas* - mostra que anunciou a criação de um novo museu no Parque Ibirapuera: o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Este museu foi idealizado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo na gestão do prefeito Gilberto Kassab (Gestão 2006-2012). A criação desta nova instituição teve início em meados de 2007 quando, por determinação do Ministério Público, o município recebeu a guarda do acervo Rossini Tavares de Lima, pertencente ao antigo Museu do Folclore. Após a finalização deste processo, a Secretaria Municipal de Cultura idealizou, por meio da figura do secretário Carlos Augusto Calil (Gestão 2005-2012), um museu que tomaria como base o recém recebido acervo. Assim, com o intuito de estabelecer as diretrizes para a criação dessa nova instituição, foi contratada pela Secretaria de Cultura, ainda em 2007, uma assessoria especializada coordenada pela curadora Adélia Borges. Esta assessoria definiu, em um documento de 172 páginas, as missões que envolveriam a nova instituição. Estes temas levantados, que envolvem a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras, receberão mais atenção ao longo do trabalho.

Almejo compreender, dentre os olhares possíveis para a *Puras Misturas*, como os(as) curadores(as), profissionais capacitados em estruturar conceitualmente narrativas, idealizaram representações sobre as culturas brasileiras na exposição. Da mesma maneira, preocupada com a materialidade das coisas, busco interpretar por meio da expografia e da fala dos sujeitos envolvidos na mostra, como a organização dos artefatos no espaço expositivo sustentou e refratou os argumentos curatoriais.

Para isso, a pesquisa passou por quatro fases principais, que se entrecruzaram ao longo do desenvolvimento da pesquisa. O levantamento bibliográfico, primeira etapa do trabalho, teve como objetivo mapear os principais estudos que contemplavam os temas definidos para a pesquisa. A escolha dos temas se deu no decorrer do ano de 2015 enquanto se realizavam os recortes no

universo de pesquisa. Nesta etapa inicial, foram levantados artigos, dissertações e teses por meio de pesquisas no Portal de Periódicos da Capes e ScieLO. A partir desta busca, foram encontrados três trabalhos que contemplavam o objeto de estudo proposto, sendo eles: “Pavilhão das Culturas Brasileiras: O uso social do acervo Rossini Tavares de Lima” de Cláudia Vendramini Reis (2014), “Museu de Folclore Rossini Tavares: Catalogação dos Acervos” de Dalva Bolognini (2008) e “Gestão de equipamentos culturais públicos: Pavilhão das Culturas Brasileiras” de Veridiana Barborsa (2015). No entanto, nenhuma destas pesquisas tinham como foco a exposição *Puras Misturas*. Os trabalhos de Reis (2014) e Bolognini (2008) tinham como objeto de estudo o acervo Rossini Tavares de Lima, enquanto o estudo de Barborsa (2015) discute a eficácia da gestão pública do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Sendo assim, foi possível concluir por meio do levantamento bibliográfico que a pesquisa aqui proposta tem caráter exploratório, pela originalidade e inexistência de outros trabalhos que tratem do mesmo assunto.

A fase seguinte, de pesquisa exploratória, teve como objetivo conhecer o universo de pesquisa no qual estava me inserindo. Neste momento, me desloquei diversas vezes até a cidade de São Paulo com objetivo de levantar informações sobre o Pavilhão das Culturas Brasileiras e sobre a exposição *Puras Misturas*. Para isso, comecei a mapear os sujeitos e as instituições envolvidos na pesquisa, assim como traçar a cartografia⁴ das fontes documentais que seriam úteis ao trabalho.

A etapa subsequente dedicou-se às entrevistas. Neste momento foram coletados os depoimentos dos(as) interlocutores(as) a fim de obter informações sobre o Universo da Pesquisa. A seleção dos(as) entrevistados(as) contemplou, portanto, os sujeitos envolvidos com a curadoria e com a expografia da mostra, devido ao recorte de pesquisa previamente definido, e também com uma profissional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo que teve o nome indicado pelos(os) outros(as) entrevistados(as).

Por fim, a fase final do trabalho contemplou a reconstrução, análise e interpretação das narrativas coletadas nas etapas anteriores. A reconstrução foi feita a partir das falas dos(as) curadores(as) e do arquiteto, acessadas por meio de

⁴ Baseio-me na ideia de cartografia descrita por Martín Barbeiro (2004) que, para além do conceito de “mapas”, não prevê fronteiras, mas relações e entrelaçamentos durante os processos de busca.

entrevistas, e de documentos levantados na etapa exploratória. Essas narrativas serviram como rastros que possibilitaram a reconstrução de evidências, intencionalidades, disputas e constrangimentos de sujeitos e grupos sociais.

Não tenho como intenção discorrer sobre as outras instâncias que colaboraram para construção da *Puras Misturas*, como os estudos de recepção e o projeto educativo da mostra. Embora reconheça a relevância destes para sustentação dos argumentos, tenho como recorte de pesquisa as estratégias expográficas e curatoriais. Esta decisão balizou a forma como enxerguei a *Puras Misturas*, que deixou opaca algumas esferas com a intenção de dar relevância a outras. Assumo, assim, que é na materialidade da mostra e na forma como os artefatos se relacionam no espaço expositivo, mediado por discursos curatoriais, que são enunciados os discursos das exposições.

Para isso, esta dissertação foi dividida em três partes e contém ao todo cinco capítulos. Na primeira parte, que compreende os capítulos dois e três, tenho como foco apresentar o universo de pesquisa e as idealizações que orientaram a elaboração da *Puras Misturas*. Na segunda parte, onde estão os capítulos três e quatro, será apresentada a materialidade da exposição, os modos de expor, o trajeto idealizado pelos(as) curadores(as) e as estratégias de representação dos bens imateriais na exposição, tema de grande relevância no projeto do Pavilhão. Nesse momento, analisarei as narrativas sobre cultura popular que foram sustentadas na mostra. Por fim, na terceira parte do texto serão apresentadas as considerações finais da pesquisa.

O conteúdo de cada capítulo foi estruturado da seguinte maneira: no primeiro capítulo, apresento os objetivos da pesquisa, os métodos utilizados e algumas perspectivas teóricas que estão subjacentes ao desenvolvimento do trabalho.

Assim, no segundo capítulo, tenho como objetivo apresentar os sujeitos que colaboraram para criação deste estudo e os locais e as temporalidades que constituíram o universo da pesquisa. Para isso, relato alguns dos acontecimentos que possibilitaram a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras, a saber: o recebimento por parte da Prefeitura de São Paulo do Acervo Rossini Tavares de

Lima e a guarda do Pavilhão Armando Arruda Pereira, edifício localizado no Parque Ibirapuera. Exponho também o projeto conceitual do museu, elaborado por uma equipe de pesquisadores coordenados por Adélia Borges, com a intenção de apresentar ao leitor e à leitora os valores e conceitos que atravessaram a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Por fim, descrevo as articulações que culminaram na realização da exposição de abertura do museu, a *Puras Misturas*.

No capítulo seguinte, denominado *Exposições são boas para pensar*, discorro sobre alguns pressupostos teóricos que balizaram a análise da exposição. Nesse capítulo tenho como intenção expor os depoimentos coletados durante a etapa de entrevistas. Esta estratégia pretende entender como, idealmente, a exposição foi pensada. Descrevo, então, a relação entre os curadores e as escolhas curatoriais realizadas na *Puras Misturas*. Na seção *Narrativas sobre uma exposição* apresento, a partir das falas dos curadores, os conceitos que atravessaram cada módulo da exposição. Em seguida, no tópico *O arquiteto e a expografia*, apresento, com base na narrativa de Pedro Mendes da Rocha, como ele interpreta a expografia ideal.

Além das narrativas, a materialidade também é uma camada importante para entender a *Puras Misturas*. Sendo assim, as coisas serão tema do quarto e quinto capítulo da dissertação. Neles, tento conduzir o leitor e a leitora pela exposição por meio da descrição dos artefatos e espacialidades que a compuseram. Por material, utilizo o catálogo da mostra, imagens disponibilizadas pelos(as) interlocutores(as) da pesquisa, entrevistas realizadas com as(os) curadoras(es) e também documentos da expografia cedidos pelo arquiteto responsável pelo projeto expográfico.

Tenho por objetivo demonstrar que a materialidade das coisas e a forma como elas foram dispostas no espaço expositivo por vezes sustentou e, noutros momentos, contrariou os argumentos curatoriais. Evidencio, por meio da reconstrução da mostra, que a enunciação dos discursos sobre cultura popular ocorreu no cruzamento entre linguagem curatorial, projeto expográfico e seleção de artefatos. Ainda, no capítulo cinco, após descrever e analisar o trajeto idealizado para a *Puras Misturas*, analiso as estratégias utilizadas pelas curadoras gerais para

representar os bens intangíveis na exposição, conceito que tinha relevância no projeto conceitual do museu.

A decisão por organizar os capítulos desta maneira, separando o *artefato narrativa* e o *artefato coisa*, parte de uma estratégia analítica, pois, no mundo, entendo que ambos se encontram imbricados. Com essa divisão, não pretendo construir uma hierarquia entre as coisas e os discursos. Assumo que estes dois enunciados estão arranjados simultaneamente no campo expositivo, mas enunciam suas narrativas de formas diferentes. Os artefatos não dispõem da estratégia verbal, mas contém marcas impregnadas em seu corpo capazes de articular argumentos. A divisão dos capítulos, portanto, é uma estratégia que encontrei para acessar as diferentes narrativas que compunham os argumentos da *Puras Misturas*. Almejo que, ao término do texto, estas camadas se sedimentem e o leitor e a leitora possam compreender a trama de enunciados que estavam em disputa na exposição, pois, no mundo da vida essa separação não é possível.

Por fim, indico algumas considerações sobre as análises e conteúdos visitados nos capítulos anteriores. Retomo os objetivos do trabalho a fim de expor algumas notas finais e indico sugestões para pesquisas futuras com base nas fontes e dados que foram observados ao longo do trabalho, mas que não foram desenvolvidas devido ao recorte estabelecido.

#capítulo 2

PARTE I

—

*Tem um novo museu no parque!
A criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras*

2 TEM UM NOVO MUSEU NO PARQUE! A CRIAÇÃO DO PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS

Neste capítulo apresento os sujeitos, locais e temporalidades envolvidos na criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras e na elaboração da *Puras Misturas*, primeira exposição do museu. Discorrer sobre estas dimensões tem como objetivo localizar o universo de pesquisa no qual me inseri. Para compor este cenário, trarei notas sobre alguns acontecimentos que colaboraram para criação da instituição, como a transferência da guarda do acervo Rossini Tavares de Lima e do Pavilhão Armando Arruda Pereira para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Narro, brevemente, sobre os trajetos percorridos pelo acervo Rossini, que não é objeto central deste estudo, mas que certamente merece receber pesquisas mais atentas. Entender o acervo nos ajuda a localizar como se inicia a criação de um novo museu que tomou por base peças colecionadas por outra entidade. Feito isso, apresento o Parque Ibirapuera, local que abriga o edifício do museu, conhecido por Pavilhão Armando Arruda Pereira. O prédio, além da centralidade no processo de consolidação do museu, tem grande importância para entendermos a expografia das exposições que foram lá alocadas. Ao relatar sobre estes fatos, busco evidenciar as articulações e os interesses subjacentes a criação de um novo espaço museológico para cidade de São Paulo.

Assim, após contar sobre estes episódios, apresento o projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, que tem como nome oficial *Pré-projeto de Uso Cultural do Pavilhão Armando Arruda Pereira*. Almejo, nesta seção, discorrer sobre os principais conceitos formadores desta instituição, expor o posicionamento político do museu e seu escopo de atuação. Compreender este projeto e as diretrizes estabelecidas nele é crucial para interpretarmos os argumentos que atravessaram a *Puras Misturas*, visto que a mostra tinha como objetivo apresentar o museu para comunidade.

Por fim, discorro sobre a *Puras Misturas*, objeto central desta dissertação, relatando sobre a elaboração da exposição, os sujeitos envolvidos e alguns dos interesses que colaboraram para a sua realização.

Para levantar estas informações, realizei diversos deslocamentos até São Paulo – SP⁵, cidade onde residem meus(inhas) interlocutores(as) e que estão guardados os documentos referentes ao Pavilhão das Culturas Brasileiras. Neste local, entrevistei os sujeitos envolvidos na exposição, especialmente àqueles que atuaram na expografia e na curadoria, buscando remontar uma história fragmentada em memórias e arquivos pessoais.

Procuro trabalhar as entrevistas ao modo de Sarlo (2007), entendendo que ao falar do passado os indivíduos não suspendem o presente e, inclusive, alcançam implicações para o futuro.

Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato, de personagens, de relação entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes; os personagens articuláveis à independência de fatores externos a seu domínio. Essas modalidades do discurso implicam uma concepção do social e, eventualmente, também da natureza e introduzem um tom dominante nas “visões do passado” (SARLO, 2007, p. 12).

A possibilidade de trabalhar com testemunhos em primeira pessoa como fonte da história, tende a recuperar a confiança neste “eu” capaz de narrar sobre sua própria vida, seja ela pública ou privada (SARLO, 2007). A escolha por esse método, conforme já apontado por Sarlo (2007), traz consigo o problema de como exercer a crítica às fontes. Por isso, apresentarei como sistematizei as narrativas que serão apresentadas neste trabalho.

Escolhi como procedimento metodológico para obtenção de documentos as entrevistas narrativas temáticas. Ao eleger esta estratégia tive como objetivo, conforme já apontado Corrêa (2008), “compreender as percepções e construções individuais a respeito da realidade sócio-histórica” (CORRÊA, 2008, p. 31). Sendo assim, não tenho como propósito identificar verdades sobre fatos, e sim entender como diferentes experiências de vida constroem memórias e perspectivas distintas sobre um mesmo acontecimento.

Com base em um de meus objetivos específicos, “*Reconstruir as estratégias presentes na exposição em 2010, com foco na curadoria, expografia e acervo*”, defini os sujeitos que iriam compor a rede de interlocutores(as) da pesquisa. Em um primeiro momento, mapeei os(as) profissionais que poderiam me auxiliar na

⁵ Moro em Curitiba - PR, cidade separada por pouco mais de 400 km de São Paulo – SP.

resolução deste primeiro objetivo: os(as) curadores(as) e o arquiteto responsável pelo projeto expográfico. Em novembro de 2015, iniciei a fase de entrevistas com esses(as) interlocutores(as) que, quando tomaram conhecimento do meu trabalho, me indicaram novos nomes que poderiam ser relevantes.

Ao todo, até maio de 2016, entrevistei seis pessoas que atuaram diretamente na elaboração da exposição. Outros sujeitos mapeados não foram entrevistados por conta do recorte de pesquisa pré-estabelecido. A imagem abaixo demonstra a rede de interlocutores(as) mapeada ao término da etapa de entrevistas. Pretendo, através desta imagem, demonstrar as relações que envolveram os sujeitos da pesquisa.

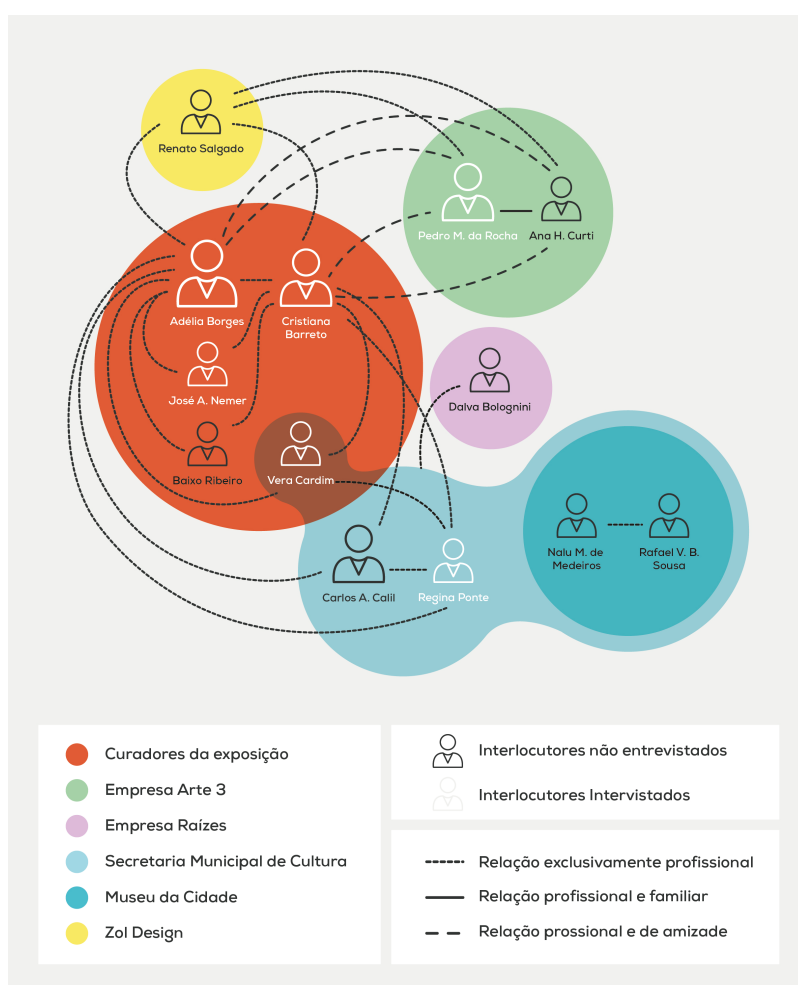


Figura 1: Infográfico dos interlocutores mapeados na pesquisa.
Fonte: Da autora (2016).

Em laranja estão agrupados os(as) curadores(as) da exposição *Puras Misturas*; em azul os(as) funcionários(as) da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo; em verde os(as) proprietários(as) da empresa de arquitetura Arte 3; em roxo a proprietária da empresa especializada em museologia Raízes Cultura Brasileira Ltda.; em amarelo Renato Salgado da Zol Design, empresa responsável pelo *design* gráfico da exposição. É possível perceber, por meio deste esquema, que os vínculos entre os(as) interlocutores(as) ultrapassam a instância profissional, envolvendo contatos pessoais de amizade e casamento⁶. Ainda, nota-se que outros sujeitos participaram de mais de um círculo profissional, como é o caso de Vera Cardim, que além da sua atuação como curadora era funcionária da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Antes de me dedicar aos locais e às temporalidades, apresentarei sucintamente os sujeitos desta pesquisa que me permitiram, por meio de suas falas, escrever sobre a *Puras Misturas*. Seus nomes e suas narrativas estarão presentes ao longo deste trabalho. Entendo que narrar, mesmo que sucintamente, sobre a biografia profissional destes sujeitos ajudará localizar o lugar de fala de cada um deles, bem como compreender sua atuação na *Puras Misturas*.

O encontro com os(as) interlocutores(as) foi um episódio essencial para o desenvolvimento do caminho metodológico desta pesquisa. A evidência oral serviu para ampliar informações sobre acontecimentos específicos na história da exposição *Puras Misturas* e do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Tomo como referência nesta etapa os trabalhos de Corrêa (2008 e 2012), Tessari (2014), Muller (2016) e Walter (2016).

Conforme as orientações de Thompson (1992), é necessário que o pesquisador tenha um conhecimento básico sobre os termos que serão abordados nas entrevistas, como um recurso para que se instaure uma confiança mútua. Levando em consideração que as entrevistas foram realizadas com profissionais de destaque em suas áreas de atuação, iniciei esta fase com a elaboração de fichas de

⁶ Neste mapa, foram representadas apenas as relações percebidas durante as etapas de entrevista. Outros níveis de interação podem existir entre os sujeitos mapeados, no entanto, me atentei apenas as relações explicitadas pelos(as) entrevistados(as).

perfis ⁷ dos(as) interlocutores(as) mapeados para pesquisa. As fichas foram desenvolvidas com foco na vivência profissional dos sujeitos, com o objetivo de levantar fatos que pudessem ser relevantes para elaboração dos roteiros de entrevista.

Em seguida, iniciei a preparação dos roteiros que orientaram as conversas. Defini que eles teriam caráter temático, visto que o objetivo era obter informações sobre a atuação do(a) entrevistado(a) na exposição *Puras Misturas*. A partir da definição dos temas, foram elaboradas as perguntas que estruturaram o roteiro⁸. Em média, selecionei vinte questões, considerando que as entrevistas previam um tempo médio de duração de uma hora e meia.

Partirei, então, para a apresentação dos sujeitos que colaboraram com o trabalho e que atuaram diretamente no desenvolvimento da rede de interlocutores(as). Destaco, neste processo, a participação de Adélia Borges e Cristiana Barreto, que mediaram contatos e abriram caminhos para que a pesquisa acontecesse. A ordem de apresentação seguirá a lógica em que as entrevistas ocorreram.

Cristiana Nunes Galvão de Barros Barreto, a primeira entrevistada, é historiadora, mestra em antropologia social e doutora em arqueologia pela Universidade de São Paulo e cursou o Pós-Doutorado no Museu de Arqueologia e Etnologia – USP. Sua atuação como curadora teve início no ano 2000, na Mostra do Redescobrimento, em um módulo dedicado à arqueologia⁹. A relação de Cristiana com o Pavilhão das Culturas Brasileiras começou em 2007 quando foi convidada por Adélia Borges para compor a equipe que elaborou o Pré-Projeto de Uso Cultural do Pavilhão Armando Arruda Pereira. Contudo, a parceria profissional entre Adélia Borges e Cristiana Barreto antecede este período, as duas já haviam trabalhado

⁷ Foi elaborada uma ficha de perfil para cada interlocutor(a) mapeado. A ficha manteve uma estrutura básica, com adaptações para os sujeitos que exerceram outras atividades profissionais na exposição além da curadoria. O protocolo de ficha de perfil completo pode ser consultado na seção de apêndices deste trabalho.

⁸ Os temas definidos foram: Pré-Projeto de Uso Cultural do Pavilhão das Culturas Brasileiras, *Puras Misturas*, Curadoria, Projeto Expográfico, Repercussão e percepções pessoais sobre a exposição.

⁹ A exposição “Brasil +500 Mostra do Redescobrimento” aconteceu entre abril e setembro de 2010 e tinha como objetivo, segundo Quagliato (2007), celebrar os 500 anos do país por meio da exibição de artefatos que representassem a cultura nacional. Para isso, a mostra ocupou 60 mil metros quadrados e expôs mais de 15.000 mil obras entre quadros, esculturas, instalações, utilitários e antiguidades (QUAGLIATO, 2007).

juntas em 2006, na curadoria da exposição *Bancos Indígenas: entre a função e o rito* que aconteceu no Museu da Casa Brasileira. Na *Puras Misturas*, Cristiana foi curadora-geral adjunta e trabalhou diretamente na concepção e no planejamento da exposição.

Após a conversa com Cristiana Barreto, que ocorreu em novembro de 2015, entrei em contato com José Alberto Nemer. Nemer, como prefere ser chamado, é artista plástico e doutor em artes plásticas pela Universidade de Paris. Realiza curadorias desde a década de 1980, muitas delas relacionadas à temática popular. Dentre as exposições que atuou como curador estão: *Precariedade e criação*, que ocorreu no Museu de Arte da Pampulha em 1983, *O Brasil na visualidade popular*, também no Museu de Arte da Pampulha de 2000 a 2007 e *Design Popular* na Bienal Brasileira de Design de 2008, no Museu Nacional. Em 2007, a convite de Adélia Borges, colaborou na elaboração do pré-projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Após a realização deste trabalho, foi também convidado para atuar como curador na exposição de abertura do museu, a *Puras Misturas*. Nesta mostra, foi responsável por um dos trechos da exposição, chamado *Fragmentos de um diálogo*.

A conversa com Nemer ocorreu via telefone no dia 9 de novembro de 2015, pois ele reside em Belo Horizonte. Após nosso contato, retornei à São Paulo – SP para mais uma etapa de entrevistas. Nesta viagem, conversei com Pedro Mendes da Rocha e com Adélia Borges.

Pedro Mendes da Rocha, o terceiro entrevistado, é arquiteto graduado pela Universidade de São Paulo, com extensa atuação profissional desenvolvendo projetos expográficos. Entre as exposições que projetou estão: a 5ª e 6ª *Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo*, a 1ª *Bienal do Fim do Mundo* em Ushuaia, e 28ª *Bienal de São Paulo*. Antes da realização da *Puras Misturas*, havia trabalhado com a curadora Adélia Borges desenvolvendo a expografia da 2ª e 3ª *Bienal Brasileira de Design*, que aconteceu em 2008 e 2010 respectivamente, e na exposição *Maurício Azeredo: 25 anos de design*, que ocorreu no MASP em 1999. Além da sua participação na elaboração da expografia da *Puras Misturas*, Pedro Mendes desenvolveu também o projeto arquitetônico de reforma e adequação do edifício do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Durante a conversa com o arquiteto, que ocorreu em seu escritório na Vila Buarque, conheci Ana Helena Curti, sua sócia

na empresa Arte 3. Ana Helena foi responsável pela produção da *Puras Misturas* e, por isso, mencionada diversas vezes durante as conversas¹⁰.

A próxima entrevista ocorreu com Adélia Borges, jornalista que atua desde o final da década de 1980 em projetos relacionados ao *design*. Adélia Borges foi diretora do Museu da Casa Brasileira de 2003 a 2007, é curadora e escritora, já tendo realizado diversos projetos curatoriais no Brasil e no exterior. Dentre as exposições que realizou curadoria estão *Uma história do sentar*, no Museu Oscar Niemeyer em 2002, *Encontros design + artesanato* que ficou em cartaz na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e na A Casa – Museu do objeto brasileiro em 2008 e a 3ª *Bienal Brasileira de Design*, que aconteceu em Curitiba em 2010. Entre os livros de sua autoria estão *Designer não é personal trainer* de 2002 e *Design e Artesanato* de 2011 (BORGES, 2016). Adélia Borges é ainda proprietária da Borges Comunicação Ltda., empresa convidada pelo ex-secretário municipal de cultura de São Paulo Carlos Augusto Calil para elaborar o Pré-Projeto de Uso Cultural do Pavilhão Armando Arruda Pereira. Como coordenadora do projeto, agregou outros profissionais para colaborarem na empreitada, como Cristiana Barreto e José Alberto Nemer¹¹. Em 2008, ao término da elaboração do documento, foi convidada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo para realizar a curadoria da mostra *Puras Misturas*. Nesta exposição, ocupou o cargo de curadora geral, gerenciando uma equipe de quatro curadores.

Ao término destas entrevistas, retornei à São Paulo apenas em maio de 2016 quando conversei com outras pessoas mapeadas na rede de interlocutores(as). Encontrei, então, Regina Célia Pousa Ponte e Vera Lúcia Cardim de Cerqueira. No início, tinha como objetivo entrevistar apenas os(as) curadores(as) e o arquiteto da *Puras Misturas*. No entanto, tanto Cristina Barreto quanto Adélia Borges indicaram Regina Ponte como uma interlocutora relevante para compreender a *Puras Misturas*. Segundo as curadoras, Regina foi uma figura central na elaboração da exposição, pois era a responsável, dentro da Secretaria Municipal de Cultura, por travar o diálogo com a equipe de curadores.

¹⁰ Devido ao recorte estabelecido para pesquisa, que contempla a curadoria e expografia da exposição, optei por não entrevistar Ana Helena Curti.

¹¹ Além destes, participaram do projeto também Marcelo Manzatti, Maria Lúcia Montes, Caroline Harari, Gilberto Habib de Oliveira, Júlio Abe, Milton Guran, Mariana Jorge, Sílvia Aiex Jorge, Tomas Reis Rosenfeld e Neide D'Ávila.

Regina Ponte é graduada em pedagogia e em artes plásticas e iniciou sua atuação na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em 2004, no Departamento Patrimônio Histórico, onde foi assistente técnica do diretor. Ocupou também o cargo de Diretora do Museu da Cidade de São Paulo¹², sendo responsável pela administração do Pavilhão das Culturas Brasileiras e da OCA. Foi funcionária da Secretaria de Cultura por nove anos, sua saída ocorreu em meados de 2012. Dentro do órgão público, acompanhou a transferência do acervo Rossini Tavares de Lima para Secretaria Municipal de Cultura, auxiliou no processo de consolidação do Pavilhão das Culturas Brasileiras e conduziu a compra das novas peças que complementaram o acervo do museu. Ainda, acompanhou de perto as negociações para realização da *Puras Misturas*.

Na mesma semana entrevistei Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, socióloga concursada da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Vera Cardim é mestra e doutora em antropologia pela PUC-SP e dentro da Secretaria de Cultura foi responsável, de 2004 a 2009, pelo Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga¹³, realizando neste período pesquisas sobre Mario de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas. Na exposição *Puras Misturas*, Vera Cardim foi convidada por Adélia Borges para participar da curadoria de um dos módulos da *Puras Misturas*, denominado *Da Missão à missão*, especificamente em um trecho destinado às Missões Folclóricas.

¹² Conforme consta no sítio eletrônico da instituição, o Museu da Cidade de São Paulo “é uma rede de casas históricas formadas por 12 exemplares arquitetônicos e administrados pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH)” (MUSEU DA CIDADE, 2016). Atualmente é responsável pela administração e gerenciamento do Sítio Morrinhos, Casa Número Um, Solar da Marquesa, Beco do Pinto, Casa Tatuapé, Capela do Morumbi, Casa Bandeirante, Casa Sertanista, Pavilhão OCA, Pavilhão das Culturas Brasileiras, Casa Modernista, Chácara Lane, Casa do Sítio da Ressaca, Casa do Grito, Monumento à Independência. Para mais informações sobre o programa museológico do Museu da Cidade de São Paulo ver Franco (2009), Volume I.

¹³ Centro de formação especializado em música criado em 1935 por Mario de Andrade, chefe do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo na época. Hoje, localiza-se no Centro Cultural São Paulo (CENTRO CULTURAL, 2016).



Figura 2: Interlocutores(as) da pesquisa. Em sentido horário, Cristiana Barreto, José Alberto Nemer, Pedro Mendes da Rocha, Adélia Borges, Regina Ponte e Vera Cardim.
Fonte: Montagem da autora, 2016¹⁴.

Por fim, a etapa de entrevistas se encerrou com o curador Baixo Ribeiro. Nossa conversa ocorreu em setembro de 2016. Baixo Ribeiro é graduado em arquitetura pela FAU-USP e foi um dos fundadores da Choque Cultural, galeria localizada na cidade de São Paulo especializada em arte urbana e contemporânea. Dentre suas curadorias está a mostra *De dentro e de fora – Arte Urbana Contemporânea* que ocorreu no subsolo e no vão livre do MASP em 2011 (MASP, 2011). Na *Puras Misturas* realizou a curadoria do módulo *Extramuros*¹⁵, espaço justamente dedicado à exposição de *graffitis*¹⁶.

¹⁴ Fonte das imagens em sentido horário: Cristiana Barreto - imagem retirada de sua rede social; José Alberto Nemer – (PACELLI, 2015); Pedro Mendes da Rocha – (FOLHA ILUSTRADA, 2014); Vera Cardim – imagem retirada de sua rede social; Regina Ponte – (HARPER’S, 2016); Adélia Borges – (BORGES, 2016).

¹⁵ Durante as entrevistas, alguns(as) interlocutores(as) também denominam o módulo de Muros do Pavilhão. Nesta dissertação utilizarei a nomenclatura Extramutos para me referir ao ambiente.

¹⁶ Almeida, Oliveira e Costa (2005) definem o *graffiti* como “um meio de expressão social e de comunicação específica, normalmente realizado por jovens, num determinado suporte. Utiliza normalmente como riscador o aerossol e é composto por composições onde predominam figuras e fundos ou figuras, fundos e texto, com preocupações de ordem estética. É realizado com diferentes cores e com traços que o identificam, distinguindo-o de outra qualquer expressão visual” (ALMEIDA; OLIVEIRA; COSTA, 2005, p. 362).

Todas as entrevistas foram gravadas com a anuência dos(as) entrevistados(as) e sua publicação autorizada por meio de documento¹⁷. A organização deste material foi desenvolvida com base no trabalho de Corrêa (2008) e Tessari (2014) e previu as seguintes fases de tratamento: 1) Transcrição da entrevista a partir de protocolo disponibilizado por estes autores que visa a escrita detalhada do áudio gravado¹⁸. Esta sistematização prevê a organização da narrativa por turnos de fala numerados; 2) Descrição dos elementos extra-comunicativos (pausas, intervenções externas, gestos) que ocorreram durante a gravação; 3) Catalogação em ficha de protocolo de entrevista onde foram registradas informações sobre o(a) entrevistado(a), local e duração da entrevista, principais temas abordados e um breve resumo dos conteúdos.; 4) Tratamento do material com base em um quadro temático. Os temas foram previamente definidos na etapa de elaboração do roteiro da entrevista.

Para análise das narrativas, utilizei fragmentos completos das transcrições, previamente organizados e selecionados por meio de um quadro de temas. Esta abordagem de tratamento toma como base as orientações de Corrêa (2008):

Através da apresentação completa dos fragmentos é possível não só utilizar seus conteúdos – como geralmente é feito por investigadores das ciências sociais e humanas, mas entender a coerência interna da narrativa imersa em um gênero discursivo. Esta estratégia pode ressaltar uma questão problematizada ou contradizê-la, cabendo ao pesquisador reconstruir sua rota de análise ou evidenciar a contradição. A definição dos fragmentos é realizada conforme indicação metodológica, utilizando a técnica dos quadros de descrição estrutural da entrevista em questão. Esta fase da análise caracteriza-se por identificar os trechos significativos (marcando seu início e fim) e atribuir títulos que assinalam seus conteúdos (CORRÊA, 2008, p.45).

Optei, com base neste autor, codificar a entrevista da seguinte maneira: a letra “E”, abreviação da palavra “Entrevistadora”, marca minhas intervenções durante a entrevista, enquanto “JAN”, por exemplo, abrevia o nome do entrevistado “José Alberto Nemer”. Esta lógica foi mantida em todas as transcrições para que houvesse uma distinção clara entre os entrevistados. Segui na transcrição o esquema do diálogo, onde cada um fala de uma vez. Conforme apontado por Corrêa

¹⁷ As autorizações encontram-se na seção de apêndices, nas últimas páginas deste trabalho.

¹⁸ O protocolo de transcrição encontra-se na seção de apêndices, nas últimas páginas deste trabalho.

(2012), esta forma de organização é artificial, pois durante a conversação ocorrem sobreposições nas enunciações que este método não contempla.

Ainda, outra preocupação foi olhar para os gestos, pausas e para as mudanças no tom de voz que ocorreram durante as conversas. Enxergar essas outras formas de linguagem me ajudou a ampliar os sentidos a serem interpretados na fase de análise (COSTA, 2014). Ao marcar as gestualidades, os silêncios e os nuances, localizo minha pesquisa no que Costa (2014) chama de *corpus* oral, um recurso metodológico que ultrapassa apenas a transcrição do texto e se preocupa também com outras formas de enunciação.

Em geral, no *corpus* escrito não estão registrados os traços culturais que expressam afetividade, emoções, enfim, a subjetividade. A ausência dessas marcas foi por muito tempo valorizada por uma história que pretendia ser objetiva; sob o olhar dos adeptos do pensamento positivista, os componentes subjetivos são uma mácula para o conhecimento científico. (COSTA, 2014, p. 55)

Quanto à forma de interpretar as narrativas coletadas e selecionadas para compor esta pesquisa, tomei como orientação o trabalho de Costa (2014) sobre os dilemas da interpretação. Entendo por interpretação, a partir desta autora, a capacidade de atribuir sentido aos fatos narrados e relacioná-los a uma teoria. Interpretar é “estabelecer uma relação dialógica entre o *corpus* e o pesquisador” – relação essa mediada pela cultura (COSTA, 2014, p. 51).

Costa (2014) sugere formas de realizar o trabalho interpretativo sem sufocar a voz do narrador, deixando que sua fala ganhe relevo no texto. Ancorada nas suas orientações, tentei ultrapassar os limites do visível, me atentando também ao histórico social, à cultura e às relações de poder que envolviam meus(inhas) interlocutores(as). Costa me levou a reconhecer que “nessa viagem dialógica propiciada pela interpretação, a subjetividade do pesquisador e a do narrador debatem, gerando um conflito de interpretação” (COSTA, 2014, p.48).

Além das entrevistas, preciso também explicitar a relevância dos documentos escritos para o desenvolvimento da pesquisa. Tive acesso, na Assessoria Jurídica da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, a ação liminar

2004 - 0.208.101 – 0 relativo ao acervo Rossini Tavares de Lima¹⁹. Este processo foi movido no ano de 2004, pelo Ministério Público contra a Secretaria Municipal de Cultura e tratava da transferência da guarda do Acervo. A pasta relativa à ação continha três volumes²⁰ e arquivava documentos datados desde 2004, época em que a liminar foi publicada, até meados de 2011, com papéis que se referiam a implementação do Pavilhão das Culturas Brasileiras e a realização da *Puras Misturas*.

Outras fontes relevantes foram os documentos disponibilizados diretamente pelos(as) interlocutores(as) da pesquisa. Foram eles, fotografias da exposição e de peças do acervo, textos curatoriais, listagem de obras, orçamentos, *releases* da exposição, projeto expográfico, entre outros. Para seleção e organização deste material tomei como base o recorte da pesquisa, que privilegiava a expografia e curadoria da *Puras Misturas*. Portanto, grande parte do material coletado não passou pelo processo de tratamento.

A seguir retomo ao objetivo deste capítulo, expondo alguns dos acontecimentos que possibilitaram a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Compreender esses eventos ajudou a compor o universo de pesquisa no qual me inseri. Decidi, como estratégia de escrita, dividir estas seções respeitando uma lógica cronológica. Contudo, como será possível perceber adiante, que alguns destes episódios ocorreram simultaneamente.

¹⁹ Tomei conhecimento desse processo na etapa de levantamento bibliográfico, por meio do trabalho desenvolvido por Reis (2014).

²⁰ Quanto ao seu conteúdo, o Volume 1 tratava de assuntos referentes ao Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima e documentos de licitação para contratação de empresa especializada para catalogação e transferência dos bens móveis do museu da Casa do Sertanista para depósito da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O Volume 2 continha ofícios informando a transferência dos bens do Museu de Folclore e documentos relacionados ao serviço prestado pela empresa Raízes Cultura Brasileira Ltda., responsável pela realização da transferência. O volume 3 incluía documentos mais diretamente ligados ao tema de pesquisa, como o Acordo Judicial sobre as ações para implantação do Pavilhão das Culturas Brasileiras e ofícios que descreviam o conteúdo da exposição de lançamento do novo museu. Para o tratamento do material, os volumes 2 e 3 foram inteiramente fotografados e posteriormente organizados por meio de um protocolo que visava sistematizar as informações encontradas no processo. Este tratamento ordenava os documentos em uma planilha que continha o tema, a paginação, o assunto, a data e a descrição de cada ofício anexado ao volume.

2.1 HERDAMOS UM ACERVO: A COLEÇÃO ROSSINI TAVARES DE LIMA

Nesta seção, apresentarei o acervo Rossini Tavares de Lima, pois, além da sua importância para a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras, tem relevância para os estudos de folclore e cultura popular no Brasil. Ao seguirmos a trajetória desse acervo veremos como se iniciaram os processos de salvaguarda da cultura material popular, com os folcloristas, até chegar à idealização do novo museu que tomou como ponto de partida justamente as peças provenientes desta coleção.

Tomo como referência para reconstruir essa história o trabalho de Bolognini (2008), que apresenta a trajetória do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, o processo 2004 – 0.208.101-0, que trata da transferência do acervo para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, e a narrativa dos sujeitos entrevistados para esta pesquisa, especialmente de Regina Ponte, que atuou na Secretaria nos anos de vigência do processo.

Segundo Bolognini (2008), o acervo Rossini Tavares de Lima²¹ começou a ser constituído em 1947 por meio da formação de um pequeno museu nas dependências do Centro de Pesquisas Folclóricas de São Paulo, por iniciativa dos alunos da cadeira de Folclore Nacional, dirigida pelo professor Rossini Tavares de Lima. Anos depois, o professor foi convidado para coordenar a pesquisa e coleta de objetos para a Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares que foi montada em comemoração ao IV Centenário da Cidade de São Paulo, que ocorreu no Parque Ibirapuera em 1954 (BOLOGNINI, 2008).

O material brasileiro que compunha o acervo passou, depois de algum tempo, a constituir o Museu de Artes e Técnicas Populares e foi alocado no andar superior do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez²², que se localiza no Parque Ibirapuera, no edifício que é atualmente denominado como “Oca”. Em 1960, foi constituída a Associação Brasileira de Folclore e a instituição passou a responder pelo acervo do

²¹ Rossini Tavares de Lima (1915-1987) foi um músico, professor e pesquisador do folclore no Brasil. Entre suas publicações mais relevantes estão *Folguedos populares no Brasil*, de 1962, *Abecê do Folclore*, de 1972, *A Ciência do Folclore*, de 1978.

²² O Museu do Folclore ocupava os dois andares superiores do edifício, enquanto o Museu de Aeronáutica ficava instalado no andar térreo e no subsolo (BOLOGNINI, 2008).

museu que foi rebatizado então para Museu de Folclore de São Paulo. Em 1987, com o falecimento de Rossini, o museu foi novamente renomeado e passou a ser chamado Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, em homenagem ao seu fundador (BOLOGNINI, 2008; BORGES; BARRETO, 2010).

Em meados da década de 1990, o espaço destinado ao museu no Ibirapuera começou a apresentar problemas de conservação e manutenção por conta da ausência de recursos financeiros e humanos destinados à preservação da estrutura. Em 1999 o Museu foi transferido para Casa do Sertanista²³, espaço tombado pela municipalidade, e reinaugurado em fevereiro de 2000 (BOLOGNINI, 2008). Segundo Reis (2014), o despejo do acervo da Oca ocorreu por ocasião da Mostra do Redescobrimento, exposição que comemorava os 500 anos de descobrimento do Brasil. Parte do acervo do museu, cerca de mil peças, foi selecionado para integrar o módulo Arte Popular na Mostra. As obras foram reintegradas ao acervo no ano seguinte, em 2001 (REIS, 2014).

De acordo com o ex-secretário de cultura Carlos Augusto Calil (2010) a parte do acervo transferida à Casa do Sertanista sofreu desgastes durante anos pela falta de adequação do local para abrigar o montante de peças. Devido à evidente ameaça ao acervo, em 2004 o Ministério Público interveio e determinou que a Secretaria Municipal de Cultura fizesse a higienização e o inventário das peças, para frear o processo de degradação em curso (CALIL, 2010).

²³ A construção da Casa remonta a meados do século XVIII, de acordo com estudos desenvolvidos por Luis Saia. Sua arquitetura é característica das casas de bandeirantes, com paredes em taipa de pilão e telhado de quatro águas. O imóvel foi doado para municipalidade em 1958 e já ocupou diversas instituições, como o Museu do Sertanista, o Núcleo de Cultura Indígena da União das Nações Indígenas e abrigou, de 2000 a 2007, o Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima (MUSEU DA CIDADE, 2016).



Figura 3: Acervo do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima alocado na Casa do Sertanista.
Fonte: São Paulo (2004).

A liminar do Ministério Público foi publicada em 28 de junho de 2004, um dia depois do Jornal O Estado de S. Paulo veicular uma reportagem, feita pelo jornalista Moacir Assunção, que denunciava as condições precárias em que o acervo estava sendo submetido na Casa do Sertanista. A matéria intitulada “Um museu está desaparecendo em São Paulo” denunciava que as más condições de armazenamento das peças tinham acarretado na perda de quase metade do acervo, que continha cerca de 30 mil exemplares²⁴ (REIS, 2014).

Regina Ponte, funcionária da Secretaria Municipal de Cultura na época que teve início a ação liminar, relatou sobre uma série de restrições que envolviam a transferência do acervo para o município. Segundo Regina Ponte (2016), apesar das peças estarem alocadas em um prédio público, cedido pela prefeitura para a Associação Brasileira de Folclore, a conservação e manutenção do acervo não era de responsabilidade do estado:

Então o que aconteceu? Houve toda uma discussão, eu fui em várias audiências no Ministério Público, junto com esse diretor [da Associação Brasileira de Folclore] que é ah (...). Assim, ele fazia a defesa dele, mas de fato a gente sentia que eles não tinham, assim, como eu já te falei, estrutura para fazer a guarda desse acervo e a divulgação. Porque o Ministério Público queria que a prefeitura desse um prédio adequado que expusesse todo o acervo e que fizesse o banco de dados do acervo. Só que juridicamente tinha uma questão complexa porque (...) não era patrimônio público. Era patrimônio particular e, como é que nós (...) a prefeitura iria, a administração pública iria investir um dinheiro para fazer higienização, catalogação, guarda, dar um prédio público para uma associação que não se mostrava apta pra (...) Gerenciar tudo isso, né? Eu lembro que eu fui com a Cristina Bruno visitar a Casa do Sertanista e conhecer como eles tinham acomodado parte do acervo que ficou com eles. Com o diretor. E realmente, era muito precário. Tanto a exposição, sem cuidados museológicos (...), sem cuidado de contextualizar o que estava sendo exposto. Mas e como? Não tinha nem como naquele espaço! Não tinha

²⁴ A reportagem completa pode ser consultada no trabalho de Reis (2014).

como fazer isso naquele espaço. A biblioteca toda em estantes, mas caindo aquela poeira, porque imagine: telhavam, lá tinha muita árvore, caía folhinha (...). Então, assim, muito difícil. E o acervo sofreu muito com tudo isso. Então houve uma negociação e o secretário falou: “Bom, se o Ministério público quer que a gente faça todo esse trabalho com o acervo, nós então queremos tomar conta do acervo” E aí o acervo passa para prefeitura. A gente pediu um tempo para ser desenvolvido um projeto que pudesse abrigar esse acervo. Abrigar e divulgar e ainda definir qual o imóvel que nós iríamos dispor para fazer isso. E isso tudo foi acontecendo antes do Calil entrar. [...] (PONTES, 2016).

[Entrevista concedida em maio de 2016]

A fala de Regina Ponte relata que a prefeitura recebeu o acervo apenas quando a guarda legal da coleção foi transferida oficialmente para o município. Segundo a funcionária, a Associação Brasileira de Folclore não tinha condições de dar o tratamento adequado ao acervo, fato que seria diferente quando a guarda fosse transferida para prefeitura. Para que isso ocorresse, houve negociações internas na Secretaria Municipal de Cultura para definir um destino viável para as peças, satisfazendo também as recomendações impostas pelo Ministério Público.

Quando o Calil entrou (...). Eu já não me lembro mais a ordem das coisas direito, mas eu lembrava ele, assim né (...) Porque quando você entra numa secretaria que você assume cem, acho que eram mais de cem equipamentos culturais muito depauperados. Porque nos oito anos de gestão Maluf, ele esqueceu a cultura. Estava tudo muito sucateado. Quatro anos de Marta Suplicy imagina, não foi nem suficiente, mas nada né, pouco. E depois o acervo cultural edificado na realidade acho que não é a máxima de um partido como é o PT, né? Então eles tiveram outras preocupações e quer dizer, essa sucata continuou assim, sem solução. Só quando o Calil assume de fato, ele pretende o que? Ele pretende recuperar. Porque era um acervo maravilhoso, as bibliotecas, os teatros distritais (...) Então assim, ele tinha muita, muita demanda e eu ficava lá: “Vamos ter que resolver a questão com o Ministério Público, onde nós vamos colocar esse acervo?” e tal. Então aí começou-se. Eu não sei que ordem foi, mas definiu-se que ia ser o Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, né? [...] (PONTES, 2016).

[Entrevista concedida em maio de 2016.]

Para a entrevistada, a ordem em que os acontecimentos ocorreram não é clara em sua memória. No entanto, ela evidencia um momento de ruptura nos acontecimentos: a chegada do secretário Calil a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Calil, como foi chamado pelos(as) interlocutores(as) desta pesquisa, é cineasta, ensaísta e crítico. É graduado em cinema pela Universidade de São Paulo onde hoje leciona no Departamento Cinema Rádio e Televisão. Sua primeira atuação na Secretaria Municipal de Cultura foi no ano de 1975 quando foi assessor de Sábado Magaldi (SANDIN, 2016). Em 2005 assumiu o posto de Secretário da

Cultura a convite do prefeito José Serra (Gestão 2005-2006), onde permaneceu até 2012. Dentre suas realizações afrente da Secretaria estão a restauração do Theatro Municipal, da Biblioteca Mário de Andrade (SANDIN, 2016) e a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

No momento de posse do secretário, em abril de 2005, já haviam se passado cerca de um ano do início do processo. Foi apenas no início de 2006 que a Secretaria, por meio do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), abriu licitação visando a contratação de empresa especializada em museologia para catalogação e transferência de local dos bens móveis que integravam o Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima (SÃO PAULO, 2006). A empresa Raízes Cultura Brasileira Ltda. venceu a concorrência e foi responsável pela catalogação, higienização e transferência do acervo para o Depósito Central da Secretaria Municipal de Cultura. Os serviços foram finalizados em novembro de 2006, após um trabalho que durou sete meses, entre catalogação e preparo para armazenamento (BOLOGNINI, 2008). Segundo Bolognini (2008), proprietária da empresa, os serviços prestados de tratamento do acervo geraram os seguintes dados quantitativos: Objetos: 5.433; Biblioteca: 9.758; Documentos: 7.545; Móveis e Utensílios: 400; Livros Novos: 1.488.

Ainda, dos objetos mapeados havia 1.199 itens com importante valor patrimonial, 2.678 peças danificadas com possibilidade de restauro, 2 objetos danificados que poderiam ser substituídos e 436 artefatos passíveis de descarte (BOLOGNINI, 2008). Nos relatórios de prestação de serviço não há uma relação mais precisa que aponte quais peças foram encontradas. As informações sobre o acervo se restringem a dados quantitativos.

Por meio de uma análise superficial dos 3.877 objetos válidos do acervo, feita pela equipe que elaborou o pré-projeto conceitual do museu, verificou-se as seguintes categorias de artefatos: objetos de uso doméstico, indumentária e acessórios, brinquedos, medicina tradicional e objetos de uso mágico-ritual, objetos de trabalho, representação do cotidiano, folguedos, religiosidade católica, ex-votos e religiões afro-brasileira. Dentre as peças encontradas estava um conjunto de 24

peças do Mestre Vitalino²⁵ e xilogravuras de J. Borges²⁶ (BORGES..., 2008).

Regina Ponte (2016) relatou que as negociações sobre o local que abrigaria o novo museu começaram a se efetivar somente no segundo semestre de 2007. Em outubro deste mesmo ano, o Secretário Carlos Augusto Calil enviou um ofício²⁷ a Dr. Carla Damas de Paula, Diretora do Departamento Judicial da Procuradoria Geral do Município, formalizando seu desejo em transferir o acervo do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima para o Pavilhão Armando Arruda Pereira. Segundo o documento, a intenção do secretário era criar um museu que homenageasse e preservasse a memória e o trabalho do professor Rossini. Para tanto, o Calil afirmou estar promovendo estudos, inclusive através de assessoria especializada, e avalia nomes para o espaço, tais como “Museu das Culturas Brasileiras”, “Museu do Imaginário Brasileiro”, “Museu do Gesto Brasileiro” ou “Museu da Criação Popular” (SÃO PAULO, 2006).

A assessoria especializada citada por Calil referia-se à empresa Borges Comunicação Ltda., dirigida por Adélia Borges, contratada pela Secretaria Municipal de Cultura por meio da licitação 16/2007/DPH/SMC. No ofício enviado pelo secretário é possível perceber que as articulações para que o Pavilhão das Culturas Brasileiras fosse institucionalizado se iniciaram em meados de em 2007. Pontes (2016) também relata sobre os bastidores desta articulação:

Começou-se a pensar que pessoas, que intelectuais da área a gente poderia chamar para desenvolver o projeto conceitual e juntamente desenvolver o projeto de adequação do edifício pra abrigar esse projeto conceitual. E aí, ah (...) o Calil tinha visto algumas exposições da Adélia, ela tinha sido diretora do Museu da Casa Brasileira e ele gostou do trabalho

²⁵ Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963) foi escultor e ceramista pernambucano que viveu em Caruaru, comercializando suas esculturas na Feira de Caruaru. Suas figuras são inspiradas em crenças populares, cenas do universo rural e urbano, em rituais e no imaginário da população do serão do nordeste brasileiro (ENCICLOPÉDIA, 2016). Sua atividade como ceramista ficou conhecida do grande público em 1947 quando Augusto Rodrigues organizou no Rio de Janeiro a 1ª Exposição de Cerâmica Pernambucana, que expôs diversas de suas obras ((ENCICLOPÉDIA, 2016).

²⁶ José Francisco Borges (1935) é cordelista e xilogravador autodidata. Em 1964 escreveu seu primeiro folheto de cordel, O Encontro de Dois Vaqueiros no Sertão de Petrolina, que foi ilustrado pelo artista Dila (1937). Inicia sua carreira como xilogravador na sua segunda publicação, intitulada O Verdadeiro Aviso de Frei Damião. A partir da década de 1980 começou a ganhar destaque nacional e internacional, quando recebeu diversas premiações. Em 2006, foi criado em Bezerros, sua cidade natal, o Memorial J. Borges e o artista passou a receber bolsa vitalícia da Lei do Registro do Patrimônio Vivo (ENCICLOPÉDIA, 2016).

²⁷ Neste mesmo ofício, o Secretário indicou a comissão que administraria o Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima até que o acervo fosse transferido, em definitivo, à municipalidade. Os nomes indicados são Walter Pires, Regina Célia Pousa Ponte, Fábio Dutra Peres e Elaine da Costa Mesquita.

que ela fez lá, e das exposições que ela fez a curadoria. Chamou a Adélia, a Adélia começou. Primeiro nós contratamos a Adélia para ela fazer uma pesquisa, entendeu? De como seria esse museu porque a ideia era não (...)

E. Isso foi em meados do que? Dois mil e sete por aí, né?

Dois mil e sete, por aí (...). Não se queria simplesmente reimplantar o Museu do Folclore como ele era, né? Porque depois do Rossini na realidade, teve toda uma dinâmica, veio a Lina Bo Bardi com uma outra conceituação do que era folclore. Porque como o próprio Pavilhão pretende na realidade, no seu conceito, existe uma diversidade de conceitos (...) uma diversidade de visões, que precisam ser levadas em consideração. O que é importante é fazer com que esses vários pontos convirjam e você (...). Ou a gente mostra a convergência ou a não convergência, né? (PONTES, 2016).

[Entrevista concedida em maio de 2016.]

Portanto, já em 2007, havia a preocupação em atualizar o acervo Rossini trazendo, assim, “uma visão contemporânea dentro dessa diversidade que é a cultura brasileira” (PONTES, 2016), visão essa, supostamente, não contemplada pelo olhar folclorista. Esta perspectiva foi defendida também no pré-projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, elaborado pela Borges Comunicação Ltda.

Depois de findadas as negociações, o acervo passou de fato para a guarda da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 2006, quando foi alocado em um depósito do órgão. Em seguida, com o recebimento do Pavilhão Eng. Armando Arruda Pereira, as peças foram transferidas para este edifício do Ibirapuera, onde ficou até o início de 2016²⁸.

Seguir a trajetória deste Acervo permitiu perceber sua importância nas articulações que culminaram na criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras, bem como as negligências a qual foi submetido durante todos esses anos. Pretendo, ao remontar esta trajetória, salientar as condições de tratamento e catalogação das peças no momento da *Puras Misturas* – que ainda era majoritariamente quantitativa, sem informações detalhadas sobre as obras -, para que possamos interpretar devidamente as escolhas curatoriais e expográficas que foram realizadas na mostra.

Além do recebimento do Acervo Rossini Tavares de Lima, outros acontecimentos contribuíram para a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras. A saída da PRODAM, em 2006, de um dos edifícios do Ibirapuera também foi crucial

²⁸ Com a retomada das reformas no Pavilhão Eng. Armando Arruda Pereira no início de 2016, o acervo foi transferido novamente para a Oca.

para a criação de mais um espaço cultural para o Parque. Por isso, na próxima seção apresentarei este local dedicado a abrigar o novo museu.

2.2 O PARQUE E O EDIFÍCIO

Nesta seção apresentarei os locais que envolvem o Pavilhão das Culturas Brasileiras, a saber, o Parque Ibirapuera e o Pavilhão Armando Arruda Pereira. Entender estes espaços é essencial para compreendermos as exposições realizadas no museu e a importância desta instituição no circuito simbólico-cultural de São Paulo e do país.

O Parque Ibirapuera localiza-se em São Paulo – SP, na Vila Mariana e, segundo Barone (2009), é considerado o primeiro parque metropolitano da cidade. Com 1.584.000 m² de área total, o Ibirapuera encontra-se em uma região de bairros nobres e abriga um conjunto de edifícios desenhados por Oscar Niemeyer, destinados a receber equipamentos e eventos culturais (BARONE, 2009).

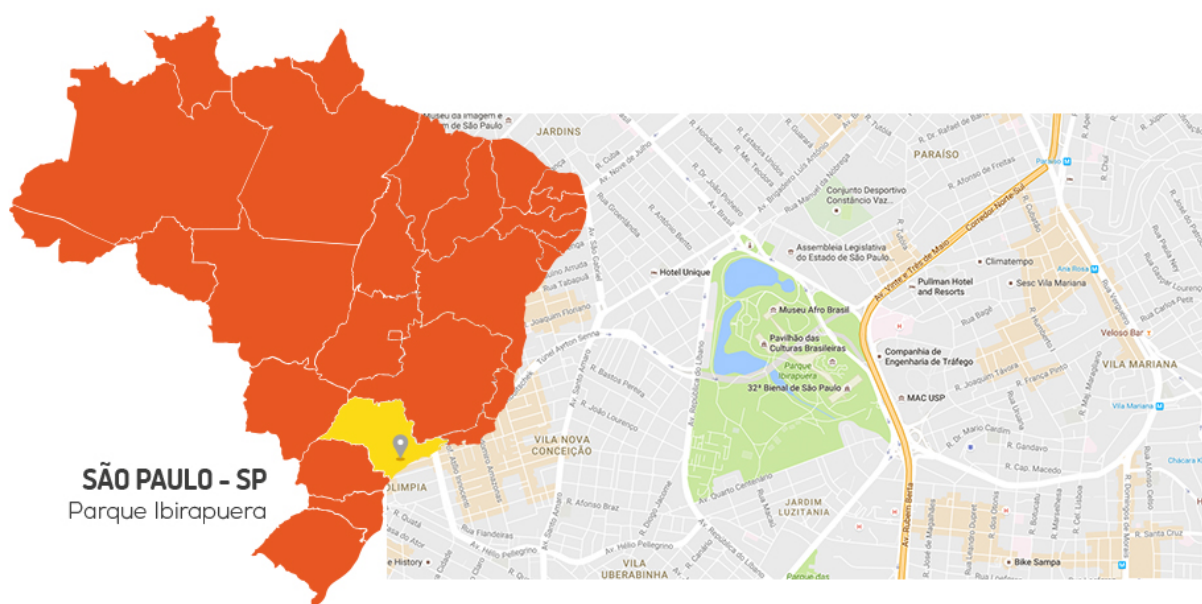


Figura 4: Definição do universo da pesquisa. A esquerda, vista aérea do Parque Ibirapuera, a direita, localização da cidade em relação ao país.

Fonte: Da autora (2015).

Segundo pesquisa quantitativa realizada pelo Instituto Socioambiental em 2008 (ISA, 2008), o Ibirapuera é o parque mais conhecido da capital paulista, sendo citado por 21% dos entrevistados²⁹. Ainda, apresenta a maior frequência de visitantes dentre os parques de São Paulo, com uma média de 600 mil pessoas por mês. Só aos domingos, este número pode chegar a 130 mil. Em parte, isso se deve pelo espaço oferecer diversos equipamentos culturais e esportivos, como playgrounds, quadras de esporte, pista de cooper e ciclismo, museus, auditórios, planetários, entre outros (SINAENCO, 2008).

Segundo Oliveira (2003), sua idealização ocorreu no contexto de preparação para as festividades do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo³⁰. Esse espaço foi pensado pela Comissão do IV Centenário, instituída pelo governador Lucas Nogueira Garcez e pelo prefeito Armando Arruda Pereira, em 1951, e tinha como missão acolher os festejos do aniversário da cidade (OLIVEIRA, 2003). Neste mesmo ano, uma equipe de arquitetos formada por Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello e Hélio Cavalcanti, com colaboração de Gauss Estelita e Carlos Lemos, foi convidada por Matarazzo Sobrinho³¹ para elaborar o projeto do parque³². A inauguração aconteceu em 1954 e marcou, para o autor, um momento da “arquitetura moderna brasileira” (OLIVEIRA, 2003, p. 13).

O espaço pensado para abrigar eventos artístico-culturais possibilitou o uso de novas técnicas e materiais de construção e levantou discussões sobre uma identidade da arquitetura brasileira. Para a inauguração foram construídos os seguintes edifícios: Palácio das Indústrias, Palácio das Nações, Palácio dos

²⁹ Esta pesquisa foi produzida pelo Datafolha, de maio a junho de 2008, e buscava traçar o perfil dos usuários dos 38 parques abertos a população da cidade de São Paulo. O dado mencionado foi obtido ao questionar ao visitante se ele tinha conhecimento de outro parque além daquele onde ele estava no momento da entrevista.

³⁰ Segundo Sodré (2003), além do projeto do parque, foram criadas subcomissões que visavam elaborar o programa das comemorações. Dentre as iniciativas de cunho artístico e cultural que ocuparam a programação pode-se citar a II Bienal de Arte de São Paulo, a Exposição Internacional de Arquitetura, a Exposição de Arte Italiana, a Exposição da História de São Paulo, o Festival Brasileiro de Folclore, a Exposição de Artes e Técnicas Populares, o Ballet do IV Centenário e foram ainda realizados concursos monográficos, entre outras atividades (SODRÉ, 2003).

³¹ Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), sobrinho do Conde Francisco Matarazzo, era na época um dos industriais mais bem-sucedidos de São Paulo. Na ocasião que recebeu o convite, suspendeu suas atividades para dedicar-se exclusivamente aos preparativos do IV Centenário da cidade (BARONE, 2007). Sobre a atuação de Francisco Matarazzo na comissão, ver Barone (2007).

³² Ver trabalho de Barone (2009) que demonstra as oposições que ocorreram no momento de criação do parque, denunciando os conflitos e as disputas que envolveram a criação do espaço e a construção das edificações comemorativas. A autora desloca o enfoque no eixo comemorativo do IV Centenário, como comumente é abordado, para dar relevo as tensões envolvidas neste processo.

Estados, Palácio da Agricultura, Palácio das Exposições, a Marquise, o Ginásio de Esportes, o velódromo e os lagos. Logo após a abertura, o parque ganhou destaque como lugar privilegiado de lazer e cultura na metrópole paulista, além da sua importância simbólica como espaço de comemoração do centenário da cidade (OLIVEIRA, 2003).

Arruda (1997), ao refletir sobre as obras de Niemeyer edificadas no parque, reconhece o protagonismo destas construções no movimento arquitetônico moderno brasileiro e sua importância na construção da imagem de progresso urbano.

Com a construção do Ibirapuera, a cidade parece selar a sua imagem de metrópole moderna, civilizada, nascida da intervenção urbanística racional. As construções do projeto comemorativo acabam criando não somente nova feição de urbanização, mas sobretudo erigem uma cidade modernista dentro da metrópole, na qual se impõem como marco decisivo (ARRUDA, 1997, p. 49).

Barone (2009), contudo, demonstra por meio de pesquisa em documentos e jornais da época, que havia muitos setores da sociedade antagônicos à criação das edificações no parque. No entanto, com o êxito das comemorações do IV Centenário, das Bienais de Arte e com a conciliação com alguns representantes relevantes do poder, tornou-se “irresistível comemorar a pujança econômica de São Paulo por meio de sua soberania cultural” (BARONE, 2009, 314).



Figura 5: Fotografia aérea do Parque Ibirapuera. Na imagem, os edifícios mediados pela marquise.
Fonte: Santos (2016).

Ao término das comemorações alguns palácios sem função definida passaram a abrigar repartições públicas. Outros, como o Palácio das Indústrias, denominado atualmente Pavilhão Cicillo Matarazzo (também conhecido como Pavilhão da Bienal), e o Palácio das Exposições (popularmente chamado Oca) continuaram com a sua vocação original (BORGES; BARRETO, 2010). O Palácio dos Estados, que mais tarde abrigaria o Pavilhão das Culturas Brasileiras, sediou eventos artísticos até 1976, dentre eles a 3ª Bienal de São Paulo em 1955 e o Museu de Arte Moderna em 1962. Em 1976, o edifício, agora nomeado Pavilhão Armando Arruda Pereira³³, passou a sediar uma repartição pública, a então Companhia de Processamentos de Dados do Município (PRODAM). A empresa só deixou as instalações em 2006³⁴, possibilitando, assim, que o edifício retomasse sua vocação cultural (BORGES; BARRETO, 2010).

³³ Em 1967 o Palácio dos Estados passa a ser nomeado Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira em Homenagem ao Prefeito de São Paulo no período de 1951 a 1953 (BORGES; BARRETO, 2010).

³⁴ A saída das repartições públicas do Parque Ibirapuera foi promulgada no artigo 39 da lei 9.972 que estipulou “o prazo de 3 anos para que, gradativamente, todos os órgãos municipais se retirem do Parque; determinando, no parágrafo único, a contagem desse prazo a partir da datada publicação da lei.”. Essa lei, de 18 de janeiro de 1985, estipulava a saída das repartições públicas dos edifícios do parque deveria acontecer até 18 de Janeiro de 1988. No entanto, a lei foi revogada em setembro de 1986 por pedido encaminhado pelo Prefeito Jânio da Silva Quadros ao Presidente da Câmara Municipal de São Paulo Antônio Sampaio, com a justificativa de que “não haveria tempo e condições para a transferência para outros locais dos órgãos atualmente ocupantes de prédios do Ibirapuera, providência essa que; ademais, acarretaria consideráveis ônus aos cofres municipais”.

LINHA DO EDIFÍCIO



Figura 6: Linha do tempo que pontua alguns acontecimentos da história do edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira

Fonte: Da autora (2015).

A ocupação do edifício por uma repartição pública acabou gerando alterações nas características arquitetônicas originais do prédio, visto que o projeto de Niemeyer não previa aquele tipo de atividade no local. Quando desocupado, em 2006, a equipe do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) da SMC viu a necessidade de readequação do edifício para que ele retomasse a sua vocação cultural (BORGES; BARRETO, 2010). Para tanto, em 2008, foi contratado o escritório do arquiteto Pedro Mendes da Rocha (MUSEU DA CIDADE, 2016), que posteriormente atuou na realização do projeto expográfico da *Puras Misturas*.

Segundo o secretário Carlos Augusto Calil (2010) a desocupação do prédio gerou incertezas quanto a quem iria ocupar o edifício. Inicialmente a intenção era reunir no local obras guardadas nas reservas técnicas do Museu de Arte Moderna (MAC) e do Museu de Arte Contemporânea (MAM), no entanto a ideia não prosperou. Em seguida, o prédio foi oferecido pela Secretaria Municipal de Cultura ao MAM, mas a ideia também não vingou. Vislumbrou-se, então, segundo Calil (2010), “a oportunidade de criar um espaço de exposição da obra popular, da arte urbana, em seu relacionamento orgânico, embora nem sempre harmonioso, com a arte erudita contemporânea, em que predomina o conceitual” (Calil, 2010, p. 5).

Portanto, conforme afirmou o secretário, o recebimento do edifício na mesma época em que se desdobrava o processo de transferência da guarda do acervo do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima para a SMC, foi determinante para que se esboçasse a ideia de ocupar aquele espaço com um novo museu voltado para as culturas populares.

No entanto, para além das articulações que possibilitaram a criação da nova instituição, é necessário nos atentarmos também para a arquitetura que dava suporte às exposições. O prédio do museu, chamado Pavilhão Eng. Armando Arruda Pereira, localiza-se no complexo de edificações modernistas do parque, tendo sua entrada interligada pela marquise³⁵. O imóvel, denominado em sua origem de Palácio dos Estados, é vizinho do Museu Afro Brasil³⁶, antigo Palácio das Nações, e ambos apresentam planta idêntica. Barone (2007), ao tratar do projeto das construções do Ibirapuera, descreve as características arquitetônicas dos edifícios:

Os elementos que compõem o conjunto descrevem o processo criativo do arquiteto na busca da solução do seu problema artístico: volumetria, implantação e relação entre os volumes. Os palácios foram concebidos como prismas sobre pilotis, de forma a garantir a legibilidade do cubo de seis faces. O purismo de matriz corbusiana é manifesto através de volumes apoiados sobre pilotis, de planta livre, estrutura independente e panos de

³⁵ Estrutura que conecta os edifícios projetados por Oscar Niemeyer. Como definição do projeto, trago a síntese textual feita por Carlo Lemos: “A marquise foi mesmo um achado que veio a personalizar o Parque Ibirapuera. Ela é, antes de tudo, um ponto de convergência dos visitantes e área de convívio nos dias bons e nos dias ruins de muita chuva” (LEMOS, 2014, p. 91).

³⁶ Museu criado a partir da coleção particular do artista plástico Emanuel Araújo. Localiza-se no parque Ibirapuera, no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega. A instituição tem como missão, conforme detalhado plano museológico, “promover o reconhecimento, valorização e preservação do patrimônio cultural brasileiro, africano e afro-brasileiro e sua presença na cultura nacional” (MUSEU AFRO BRASIL, 2011, p.9). A instituição conserva um acervo de mais de 6 mil obras produzidas entre o século XVII e os dias atuais (MUSEU AFRO BRASIL, 2016).

vidro protegidos por *brises-soleil*. Os dois edifícios dispostos na entrada monumental, Pavilhão e Auditório, eram volumes abstratos emanados da geometria pura: uma semi-esfera enterrada no solo e um prisma triangular invertido, que não foi construído. A unidade formal do projeto discursa sobre volumes geométricos, formas puras, brancas, suspensas no espaço, em casa e em balanço (BARONE, 2007. P. 101).

Além dos aspectos formais, Barone (2007) também salienta outra característica importante na composição do conjunto: a monumentalidade. Esse atributo das construções é provocado, segundo a autora, pelo vazio alargado, ou seja, pela distância entre as edificações. “É o imenso vazio que ocupa o centro do conjunto, fazendo as formas puras gravitem ao seu redor, sugerindo uma atitude de reverência para com os edifícios” (BARONE, 2007, p.102). A monumentalidade pode ser percebida também nas dimensões apresentadas pela construção. O prédio, de formato retangular, tem 152 metros de extensão, 41 metros de largura e uma área total de cerca de 11 mil m² (BORGES; BARRETO, 2010).

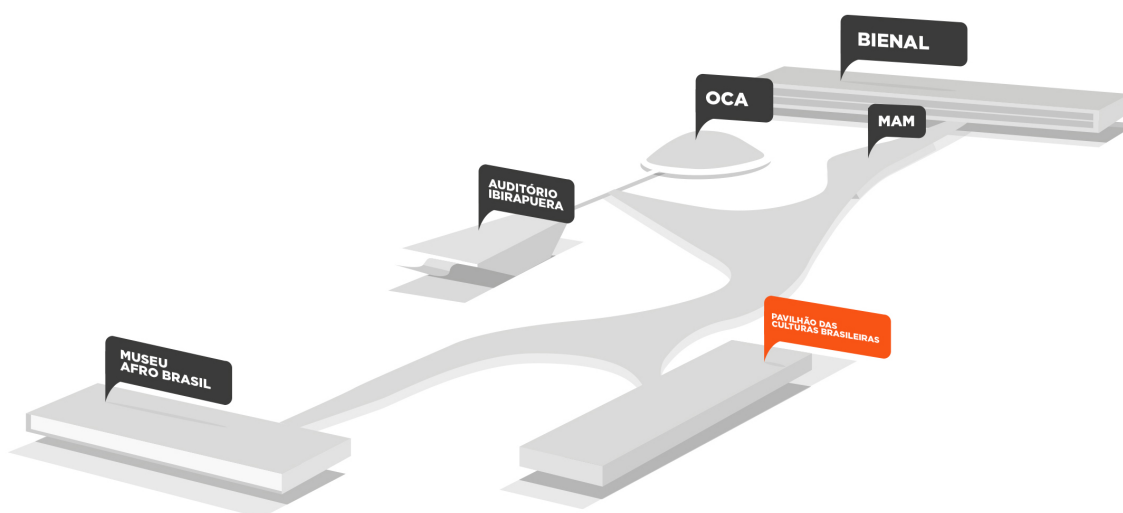


Figura 7: Relação dos prédios do Parque Ibirapuera mediados pela Marquise. Em laranja, o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Fonte: Da autora (2015). Construído com base na fotografia de Takahashi (2016).

No trajeto até o Pavilhão, além da imponência dos edifícios modernistas que compõem o percurso, o visitante também é envolvido pelo paisagismo, sons e cheiros do parque. No âmbito dos novos cenários da arte, a questão da arquitetura dos museus e do entorno arquitetônico cumpre um papel importante na qualidade teatral das exposições (GONÇALVES, 2004). A arquitetura, segundo Kersten e

Bonin (2007), interfere na representação e na linguagem museográfica, pois força a apreciação e a compreensão dos objetos ao apresentar novas perspectivas visuais para se ver e pensar o cenário das exposições. No caso do Pavilhão, esta relação é reforçada pelos panos de vidro que constituem o volume do prédio. Essa característica da arquitetura permite que o visitante, mesmo dentro do museu, continue convivendo com o ambiente externo ao edifício. A afinidade com o entorno do parque é um aspecto que compõe inevitavelmente a narrativa das exposições que ocorrem no Pavilhão das Culturas Brasileiras e será, portanto, considerada uma das vozes enunciadas no discurso da *Puras Misturas*.



Figura 8: Fachada do Pavilhão Armando Arruda Pereira.
Fonte: Parque Ibirapuera (2016).

No momento da exposição, em 2010, o edifício não estava completamente reformado³⁷. Segundo Cristiana Barreto (2015), na época havia sido feito apenas reparos superficiais para descaracterizar as mudanças realizadas pela repartição pública. Contudo, reformas estruturais que adequavam o prédio para a nova função ainda estavam por fazer.

³⁷ A reforma do edifício não foi concluída até o término desta dissertação.

É. Mas também teve muitos problemas técnicos. O prédio em si, quando nos foi dito que era para usar aquele prédio era uma missão, a de dar uma nova função e conteúdo para aquele local. A ideia era ótima, só que aquele prédio havia sido usado pela PRODAM, que era a companhia processamentos de dado do município e não era adaptado para uma função museológica. Pegamos o prédio do jeito que a PRODAM o deixou. Então, foi feita uma operação rápida só para tirar piso, fiação, passar uma mão de tinta, enfim, deixar o prédio no esqueleto original, ou mais ou menos original. Era o que dava para fazer. Mas era um prédio cheio de problemas, com goteiras, vazamentos, problemas elétricos, etc. Para ter um acervo lá dentro foi complicadíssimo. Tivemos que isolar uma área mais segura, mas assim mesmo tivemos problemas com goteiras. Então tivemos que realocar o acervo algumas vezes. Era uma coisa de louco (...). Foram condições muito precárias mesmo para fazer a seleção do acervo. [...] (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Sendo assim, no momento da realização da *Puras Misturas* o museu estava fixado de maneira improvisada, ainda mais quando comparado aos outros aparelhos museais que habitavam o parque. Ainda não havia uma estrutura aceitável para a guarda do acervo e as reformas ainda eram primárias. Desta forma, como se nota pela narrativa de Cristiana Barreto, as condições e o orçamento da exposição estavam muito abaixo do que ela julga como adequado.

Quanto ao ambiente interno, o edifício possui espaços abertos, sem divisões. No piso térreo, um ambiente de cerca de 4.408m² com 4m de pé-direito que dispõe de pilares espalhados ao longo do ambiente³⁸. No centro do salão, há um vão curvilíneo protegido por um guarda corpo, em que é possível avistar parte do piso inferior. Neste andar, a divisão com a área externa é feita por caixilhos de vidro que encobrem as duas laterais do edifício. A laje é coberta pela cor branca e o piso revestido de cimento queimado.

O segundo andar do museu encontrava-se interditado no momento de inauguração da exposição. Este, também apresenta um plano livre, sem divisões, onde foi alocado temporariamente o acervo Rossini Tavares de Lima. Esta parte do prédio é envolvida por janelas de vidros encobertas por *brises-soleil*. A área total do ambiente corresponde à cerca de 6.230 m² e apresenta um pé direito de 5 metros. No subsolo, há outra área expositiva de cerca de 800m². Na ocasião da *Puras Misturas*, apenas parte deste espaço estava ocupado, restringindo-se ao ambiente

³⁸ As informações correspondentes às medidas do edifício foram levantadas em Borges e Barreto (2010).

abaixo do vão central do edifício. Neste ambiente, o pé direito chega a 6 metros de altura.

Ao compreender, mesmo que de maneira breve, os locais que receberam o Pavilhão das Culturas Brasileiras, vemos a relevância da instituição no circuito artístico-cultural paulistano. O museu encontra-se em um dos complexos expositivos mais relevantes de São Paulo, no parque de maior visitação da cidade. O prédio que abriga o museu dispõe de arquitetura imponente e apresenta uma trajetória histórica de relevância para capital. No entanto, apesar deste espaço enobrecido, a exposição ocorreu com parte da estrutura predial improvisada, o acervo continuava submetido a riscos e o museu ainda não estava implementado na Prefeitura de São Paulo.

Após apresentar alguns dos acontecimentos que culminaram na criação de um novo museu no Parque Ibirapuera, tenho como pretensão entender os argumentos subjacentes a *Puras Misturas*. Para isso, na próxima seção busco expor os conceitos e diretrizes estabelecidos no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

2.3 PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS: “UMA INSTITUIÇÃO PARA O DIÁLOGO E PARA O ENCONTRO”

Nesta sessão será exposto o Pré-Projeto de Uso Cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira³⁹. Entendo que apresentar esse documento é essencial para percebermos as intenções que atravessaram a criação de um novo museu municipal voltado à cultura popular. Não tenho como pretensão analisar todas as diretrizes especificadas no relatório, como programa de aquisição de acervo, ação cultural, pesquisa, gestão, comunicação, entre outros. Embora todos

³⁹ A primeira versão do documento, datada de janeiro de 2008, está anexada ao processo administrativo 2004 – 0.208.101-0, que tive acesso por meio da Assessoria Jurídica da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O relatório final, foi disponibilizado por Cristiana Barreto, interlocutora da pesquisa, que participou da elaboração do projeto.

estes temas tenham relevância para compreender a instituição, busco me atentar apenas aos trechos que tratam do posicionamento ideológico do museu.

A elaboração desse projeto teve início em meados de setembro de 2007 por meio da contratação de uma assessoria especializada, a Borges Comunicação Ltda., pelo Departamento de Patrimônio Histórico (DPH/SMC) da Prefeitura da Cidade de São Paulo. O desenvolvimento do documento foi coordenado por Adélia Borges e contou com a consultoria de Cristiana Barreto, Marcelo Manzatti⁴⁰, Maria Lúcia Montes⁴¹, além da colaboração de outros profissionais. O relatório final, datado de abril de 2008, apresenta em 173 páginas o pré-projeto conceitual do museu.

Conforme relatado no documento, o projeto procurou seguir as terminologias e estruturas definidas pelo IPHAN para elaboração de Planos Museológicos⁴². Portanto, conforme instituído por este órgão, o documento visa estabelecer a missão e os programas a serem abordados pelo museu, suas diretrizes de funcionamento e orientações para a implementação de projetos e atividades. O IPHAN especifica que os Planos Museológicos devem ser compostos por duas etapas: I) Identificação da instituição; II) Programas. Deste modo, me atentarei apenas a primeira etapa, no que toca as definições operacionais do museu, suas características gerais e a identificação de sua missão, objetivos e campo de atuação.

Sendo assim, o documento inicia justificando a viabilidade de implementação de mais um espaço museal no Parque Ibirapuera, local que abriga diversos outros museus, e a pertinência em retomar a utilidade cultural do Pavilhão Eng. Armando Arruda Pereira. Feito isso, as(os) autoras(es) partem para a caracterização geral da instituição.

O argumento inicial para criação de um museu voltado à temática popular foi retirado do artigo 215 da constituição federal, que diz que “o Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros

⁴⁰ Graduado em ciências sociais pela Universidade de São Paulo. Foi Coordenador-Geral de Fomento à Identidade e à Diversidade da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura.

⁴¹ Graduada em filosofia pela Universidade de São Paulo com doutorado em ciência política pela mesma instituição. Atuou como colaboradora no Ministério da Cultura e da Secretaria Estadual de Cultura do Estado de São Paulo. Publicou diversos livros e artigos voltados para temática das culturas populares.

⁴² Portaria normativa Nº 1, de 5 de julho de 2006 (DOU de 11/07/2006).

grupos participantes do processo civilizatório nacional” (BRASIL, 1988, p. 107). O documento delimita também o raio de ação e exposição do museu se filiando ao texto do artigo 216 da constituição que diz:

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

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

(BRASIL, 1988, p. 108)

A partir disso, as(os) autoras(es) definiram que dentre todas as manifestações dariam prioridade àquelas com “menor visibilidade institucional” e aos bens culturais de natureza imaterial. Ainda, conforme relatado no documento, os povos indígenas também seriam contemplados, considerando que o patrimônio material e imaterial de suas criações são elementos essenciais e indissociáveis das culturas do povo brasileiro. Segundo o projeto, pretendia-se distanciar a produção indígena de uma visão que as isola no passado. O objetivo era apresentar no museu uma discussão contemporânea em que a tradição indígena é vista em constante transformação e ressignificação (BORGES..., 2008).

Ao definir seu escopo de atuação, o projeto buscou reforçar a originalidade do tema ao sugerir que havia poucas coleções e instituições que contemplavam as produções de grupos subalternos e os bens de natureza imaterial. No projeto, a relevância da criação do museu é defendida por algum acontecimento temporal, marcado pela frase “neste momento que estamos vivendo”, que justificaria a demanda urgente para a criação de um espaço expositivo voltado as práticas populares.

O documento explicita que a nova instituição tinha como pretensão criar um espaço onde os brasileiros pudessem *se reconhecer* e *ser reconhecidos*. Essa visão atualizada do *ser brasileiro* é mediada por um argumento que visava colocar em diálogo diferentes culturas que convivem no país, na intenção de dissolver as oposições entre o erudito e o popular.

Uma das principais atribuições deste Museu será tecer pontes entre a produção material e simbólica, de caráter artístico ou funcional, devoto ou profano, encontrada no seio do nosso povo, e o saber instituído das estruturas eruditas de produção e legitimação da cultura – dito em outras palavras, tecer pontes entre as zonas que se costuma classificar como a “periferia” e o “centro”. Assim, mais do que tudo, este se pretende um espaço onde as diferentes culturas brasileiras possam se encontrar, se contrapor e dialogar.

Ao mostrar interfaces e construir diálogos entre as chamadas culturas erudita e popular, será possível evidenciar como ambas se alimentam mutuamente, num processo permanente de recriação e ressignificação, que acaba por tornar equívoca a própria oposição entre essas duas esferas. (BORGES..., 2008, p. 9).

Definiu-se, então, que este novo museu se afastaria de um perfil nostálgico sobre a cultura brasileira e abordaria questões contemporâneas, alinhadas com o que estava previsto na Declaração Universal de Diversidade Cultural da Unesco⁴³, de 2001. Por fim, foram explicitados os três elementos fundantes da instituição: 1) Proporcionar um espaço nobre, de direito, à arte popular; 2) Construir pontes, diálogos encontros; 3) Englobar o patrimônio material e imaterial das culturas brasileiras (BORGES..., 2008).

O quarto capítulo do documento tinha como objetivo justificar as autoridades a pertinência da criação do museu na cidade de São Paulo naquele momento, em 2008. Argumentou-se, então, que criar uma instituição que *fortalecesse* e *incentivasse* as identidades culturais brasileiras podia ter relevância na consolidação do processo democrático do país. Assim, para sustentar esta justificativa, foram expostas outras iniciativas e discussões teóricas, com relevância histórica, que deram suporte a proposta apresentada. O argumento se inicia com as Missões de Pesquisas Folclóricas, caracterizando as ações empreendidas por este programa e seus objetivos na salvaguarda das práticas populares. Em seguida, foi discutida com muita brevidade a posição assumida pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) em relação às políticas de preservação do estado. O documento segue, então, apresentando outras iniciativas folcloristas, descreve a criação de museus e exposições voltadas para temática popular, as ações empreendidas por Lina Bo Bardi e a mudança de abordagem em relação à cultura popular, as dificuldades impostas pela ditadura militar, a criação do Centro Nacional de

⁴³ Adotada pela Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura em novembro de 2001. O documento é composto de 12 artigos referentes a 4 temas, sendo eles: Identidade, Diversidade e Pluralismo; Diversidade Cultural e Direitos Humanos; Diversidade Cultural e Criatividade; Diversidade Cultural e Solidariedade Internacional (UNESCO, 2002).

Referência Culturas (CNRC), a atuação de Aloísio Magalhães e a consolidação do conceito de Patrimônio Imaterial.

A partir deste apanhado histórico, as(os) autoras(es) começaram a traçar o perfil ideológico do museu, posicionando-se em uma perspectiva que entende a cultura como dinâmica e em constante ressignificação. Sendo assim, segundo o documento, o patrimônio imaterial será compreendido sempre em relação às mudanças que ocorrem em seu entorno, às transformações da natureza e ao seu convívio com outros grupos e segmentos sociais.

Quanto à pertinência da fixação de um museu com esta temática na cidade de São Paulo, defendeu-se que:

[...] a cidade é um verdadeiro micro-cosmos do Brasil, é um resumo e síntese da diversidade cultural de nosso país. Em nenhuma outra cidade brasileira é tão alta a proporção de pessoas originárias de outras regiões do país. Além disso, aqui vivem representantes de 24 diferentes etnias indígenas (BORGES..., 2008, p. 23).

Igualmente, as(os) autoras(es) afirmaram que implementar a instituição no Ibirapuera, espaço privilegiado da capital paulista, representaria a valorização de um patrimônio que sempre esteve à margem do circuito cultural dos equipamentos instalados no parque.

Ainda, como estratégia argumentativa, pretendeu-se alinhar a iniciativa de criação do museu com as ações empreendidas por Mário de Andrade, figura que teve importância incontestável para os equipamentos culturais de São Paulo e do país. O pretexto utilizado afirmava que ao dar continuidade ao projeto – com a criação efetiva do Pavilhão das Culturas Brasileiras – a Prefeitura retomaria “o espírito daquela ação pioneira do Mário de Andrade [referindo-se às Missões de Pesquisas Folclóricas]”, no entanto, com uma abordagem mais contemporânea (BORGES..., 2008, p. 26).

Conforme explicitado no relatório, esse tratamento ofertado pela nova instituição almejava superar a ideia de preservação de valores “autênticos”, de um plano de manutenção de uma cultura “estática”, “pura” e “imóvel”. Desejava-se, ao invés disto, superar as abordagens nostálgicas em relação às culturas populares, propondo conceitos que privilegiem os “hibridismos” e as “ressignificações”.

Acreditava-se, ainda, que a valorização das culturas da periferia poderia vir a contribuir para dissolução de dicotomias e para a promoção da interação entre diferentes culturas.

Definiu-se, então, que a nova instituição teria como foco de interesse a “diversidade pluri-étnica e multi-cultural do povo brasileiro”, reforçando novamente seu distanciamento da visão nostálgica folclorista e criticando a ideia de uma cultura nacional, autêntica, como expressão singular da identidade nacional. Esta perspectiva que singulariza a cultura foi combatida durante todo o texto, na tentativa de evidenciar que por mais que o novo museu tivesse como ponto de partida um acervo folclórico – que deveria ser atualizado - seu posicionamento teórico era outro. Literalmente, limitou-se o escopo de atuação do museu da seguinte maneira:

Longe dessas referências de que busca distanciar-se, um futuro Museu das Culturas do Povo terá como conceitos básicos e valores que deverão orientar sua atuação a *diversidade* e a *hibridização* que marcaram no passado a formação das culturas do povo brasileiro, buscando no presente construir pontes capazes de mediar a distância que uma certa miopia acabou por criar entre a chamada “cultura erudita” e as culturas do povo, e entre o “centro” e a “periferia”, sob o impacto da globalização. Assim, o museu considerará a *dinâmica cultural* como elemento de explicitação, no passado, e de promoção, no presente, de todas as modalidades de *diálogos, encontros, confrontos e novas hibridizações* entre as formas de criação e produção das culturas tradicionais, dos povos indígenas ou do mundo rural, e as inovações vertiginosas da contemporaneidade urbana, entre o popular e o erudito, a tradição e a modernidade, o nacional e o internacional, na *circularidade* com que reciprocamente se alimentam, permitindo todas as formas de apropriação e *ressignificação* (BORGES..., 2008, p. 37).

Por fim, o documento levantava o debate acerca da escolha do nome da instituição. Algumas sugestões como “Museu das Culturas Brasileiras” e “Museu da Mão do Povo Brasileiro”⁴⁴ foram descartadas por não transparecerem a missão da instituição. Segundo o texto, um Museu das Culturas Brasileiras prometeria atender uma ampla representação das culturas do país, o que provavelmente não seria possível. Adélia Borges sugere, então, a denominação “Museu do Encontro” ou “Museu do Convívio”, recuperando uma ideia já proposta por Lisette Lagnado⁴⁵.

⁴⁴ A Mão do Povo Brasileiro foi a exposição que inaugurou o MASP da Avenida Paulista em 1979. A mostra, idealizada por Lina Bo Bardi, expôs mais de dois mil objetos da cultura material popular brasileira (PEDROSA, 2016). A oposição à utilização do nome veio pela dificuldade de entendimento do termo e pelo fato de poder reforçar uma oposição entre erudito e popular, em que os primeiros seriam lembrados pelas “cabeças” e os últimos pelas “mãos”, em um sentido pejorativo (BORGES..., 2008).

⁴⁵ Lisette Lagnado é crítica de arte, escritora e curadora. A inspiração, conforme justificado no projeto, veio do tema dado para 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, “Como viver junto”.

As(os) autoras(es) pretendiam com essas sugestões reforçar um dos objetivos estabelecidos para a instituição, relativo a promover diálogos, estender pontes, ou seja, promover encontros entre diferentes pessoas e culturas (BORGES..., 2008).

O termo “popular”, segundo as(os) autoras(es), foi descartado por não apresentar empatia frente ao público que, para elas(es), tem preconceitos com o adjetivo. Outro argumento contrário ao uso do termo foi que este representa uma falsa categoria, visto que a expressão “arte erudita” não é comumente utilizada, não havendo sentido, portando, em falar de “arte popular”. A expressão é novamente combatida com a justificativa de que no Brasil o termo “cultura popular” não costuma contemplar as sociedades indígenas, sendo, desta maneira, um termo restritivo.

Segundo as interlocutoras desta pesquisa, o nome do museu foi um assunto de relevância que incitou muitas discussões durante a elaboração do projeto conceitual da instituição. Em entrevista para esta pesquisa, Adélia Borges e Cristiana Barreto afirmaram ter participado de diversas reuniões com funcionários da Secretaria Municipal de Cultura para debater a denominação mais adequada para o novo museu. No livro publicado em 2010, as autoras explicam que o nome escolhido, *Pavilhão das Culturas Brasileiras*, se deve ao fato do termo *museu* não abarcar toda a proposta vislumbrada para o espaço, que deveria contemplar além do acervo material, atividades com caráter imaterial, como oficinas e apresentações. Este argumento, no entanto, contrasta com a definição sugerida pelo ICOM - *International Council of Museums* que descreve o museu como “uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite” (ICOM, 2016). O museu, portanto, para o ICOM contempla tanto os patrimônios de cunho tangível quanto os intangíveis. Ainda, as autoras explicam que a escolha pelo termo *Pavilhão* tinha como objetivo retomar a denominação original do prédio, Pavilhão dos Estados, seguido por *das Culturas Brasileiras*, expressão “suficientemente ampla” para contemplar as diversas manifestações culturais do país (BORGES; BARRETO, 2010).

Agora, depois de percorrermos parte do contexto que envolveu a *Puras*

Misturas, apresentarei a exposição e a forma como ela foi agenciada para inaugurar uma instituição que ainda não estava completamente formalizada na Prefeitura de São Paulo. Tenho como objetivo na próxima seção descrever como esta exposição foi delineada, demonstrando sua estrutura e algumas das escolhas realizadas pelas curadoras.

2.4 A INAUGURAÇÃO DE UM MUSEU QUE NÃO EXISTE

Puras Misturas foi a exposição que anunciou a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras. A mostra, realizada em 2010, teve duração de sete meses (abril a novembro) e tinha como missão, segundo as curadoras, tornar tangíveis os conceitos presentes no projeto conceitual do Pavilhão.

Na intenção de anunciar os pilares sobre os quais se pretende trabalhar no futuro, a exposição celebra a riqueza e a diversidade da cultura do Brasil, apresentando um contraponto entre várias formas de criação artística produzidas em diferentes tempos e lugares. Ao construir diálogos entre as culturas letradas e iletradas, ou cultas e populares, nosso objetivo foi evidenciar como ambas se alimentam mutuamente, num processo permanente de recriação e ressignificação, que acaba por tornar equivocada a própria visão que opõe essas duas esferas (BORGES, 2010, p. 133).

No entanto, para além de apresentar a nova instituição, a realização desta exposição objetivava “reservar” o edifício do Pavilhão Eng. Armando Arruda Pereira, local destinado a abrigar o novo museu. É importante enfatizar que a *Puras Misturas* não inaugurou, formalmente, o Pavilhão das Culturas Brasileiras, pois este ainda não estava institucionalizado⁴⁶ na Prefeitura de São Paulo no momento da exposição. É notório que o prédio desocupado pela PRODAM despertava o interesse de outros setores da prefeitura, que também almejavam a guarda do espaço. A exposição, neste contexto, serviu para registrar o domínio da Secretaria Municipal de Cultura sobre o prédio do Ibirapuera.

⁴⁶ A implementação institucional e administrativa do Pavilhão das Culturas Brasileiras ocorreu apenas em 12 de maio de 2010, quando foi publicado no diário da cidade de São Paulo o Decreto Nº 51.478 (SÃO PAULO, 2010). Sendo assim, o museu foi instituído formalmente perante a Prefeitura quase um mês após a abertura da exposição *Puras Misturas*.

Além da realização da mostra, outra estratégia utilizada para garantir a presença do museu no parque foi alocar o acervo Rossini Tavares de Lima no edifício. Esta decisão, mediada por interesses políticos, colocava em risco inclusive a integridade do acervo, pois o prédio ainda não tinha condições estruturais para abrigar as peças⁴⁷. Sendo assim, após a elaboração do projeto cultural do Pavilhão das Culturas Brasileiras, em 2008, o secretário municipal de cultura Carlos Augusto Calil (Gestão 2005-2012) solicitou à Adélia Borges, autora do documento, que idealizasse uma exposição com o intuito de apresentar e demarcar o espaço da nova instituição.

A elaboração deste projeto teve início ainda em 2008 quando Adélia Borges convidou Cristiana Barreto para compor a equipe curatorial da exposição. A partir deste momento as curadoras iniciaram as pesquisas para preparação da mostra que ocorreu apenas em 2010. A exposição ainda tinha como demanda, além de anunciar a nova instituição - o Pavilhão das Culturas Brasileiras - expor ao público as obras que compunham o acervo Rossini Tavares de Lima. Esta exigência já havia sido imposta pelo Ministério Público no momento em que a Prefeitura de São Paulo recebeu a guarda do acervo⁴⁸.

Sendo assim, com o objetivo de abarcar as diretrizes fixadas pela Secretaria Municipal de Cultura, as curadoras idealizaram para mostra cinco módulos temáticos que dialogavam com os conceitos estabelecidos no projeto conceitual do museu. Além dos módulos, que expunham as obras, foram realizadas algumas performances por coletivos indígenas e populares durante a permanência da exposição. Estas apresentações tinham como objetivo, segundo as curadoras, contemplar as manifestações populares de cunho imaterial⁴⁹, um núcleo importante

⁴⁷ Durante as entrevistas alguns interlocutores narraram sobre a inadequação estrutural do edifício para abrigar o acervo. Segundo os relatos, em tempo de chuva a água infiltrava nas paredes do prédio e acabava, inclusive, molhando as peças estocadas. Outro problema relatado nas entrevistas foi que as peças do acervo não foram removidas do local durante o período de reformas do Pavilhão.

⁴⁸ Ação Civil Pública Cautelar movida pelo Ministério Público Estadual contra a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo – Processo nº 1177/053.04.019650-2.

⁴⁹ No pré-projeto conceitual do museu as autoras definem como patrimônio imaterial “conjunto das práticas, representações, expressões, conhecimentos, habilidades e técnicas, assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais a eles associados, que as comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos, reconhecem como parte de seu patrimônio cultural, gerando um sentimento de identidade e continuidade entre esses grupos, e sendo em muitos casos a única documentação existente em algumas comunidades.” (BORGES..., 2008, p. 79). Mais adiante, no capítulo 5, tratarei deste assunto com maior detalhamento.

no pré-projeto conceitual do museu. Para tanto, foram realizadas oito performances durante o período de permanência da mostra.

Na abertura da *Puras Misturas*, que ocorreu no dia 11/04/2010, numa manhã de domingo, foram realizadas as performances Toré⁵⁰, dos Índios Pankararu; Congada⁵¹, de São Benedito; Moçambique, de São Benedito⁵²; Grupo Cupuaçu⁵³ com o ritual Bumba meu Boi⁵⁴; e Hip Hop⁵⁵ da Praça São Bento (BORGES, 2010). Em novembro, época que foi realizado o primeiro seminário da instituição e mês de encerramento da mostra, foram realizadas outras três performances (SÃO PAULO, 2010). No dia 04/11/2010 houve a apresentação do instrumentista Zeca Colares⁵⁶, no dia 06/11/2010 a apresentação do grupo de jongo⁵⁷ Mistura da Raça. Por fim, no

⁵⁰ Segundo Grunewald (2008) o toré é um dos principais ícones da indianidade nordestina. Trata-se de uma dança ritual que consagra o grupo étnico. Para o autor, não se pode precisar a origem do termo e do ritual por conta da ausência de narrativas coloniais ao seu respeito. Atualmente, o toré está integrado ao movimento indígena no Nordeste como forma de expressão política (GRÜNEWALD, 2008). Pereira (2005) afirma que o toré designa um complexo ritual que contempla dança circular acompanhada por um repertório de cantos ao som de maracás, zambubas, gaitas e apitos. Segundo o autor, a primeira aproximação feita de forma sistemática a este fenômeno se deu nas Missões de Pesquisas Folclóricas de 1938 entre os Pankararu. Para mais informações sobre o Toré ver Grunewald (2004).

⁵¹ Congada ou congado é um “sistema religioso que se institui entre os sistemas religiosos cristãos e africanos, de origem banto, através do qual a devoção a certos santos católicos (Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora das Mercês) é exercida por meio de performances rituais de estilo africano” (BRETTAS; FROTA, 2012). Segundo Brettas e Frota (2012) essa celebração acontece tradicionalmente entre os meses de agosto e outubro (data que pode se alterar de acordo com a localidade) e ocorre por meio de uma complexa estrutura simbólica e litúrgica que envolve três partes distintas: o terno, o reinado e o congado.

⁵² Folgedos que acontecem no estado de São Paulo. Grupos religiosos que homenageiam por meio da música e da dança seus santos padroeiros, comumente São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. As performances são caracterizadas por manobras e manejos de bastões (CAUHY, 2014).

⁵³ Grupo criado em 1986 que atualmente é composto por artistas populares maranhenses que moram na cidade de São Paulo, estudantes, pesquisadores, educadores, entre outros. O Grupo tem em seu repertório, além do Bumba meu Boi, outros ritmos de dança, como Cacuriá, Ciranda, Dança do Caroço, Lelê (ou Péla-Porco), Maculelê, Samba de Roda, Tambor de Crioula, entre outras (GRUPO CUPUAÇU, 2016; SAURA, 2008).

⁵⁴ O bumba-meu-boi é uma celebração folclórica que ocorre de diferentes maneiras nos diversos estados brasileiros. Trata-se, segundo Santos (2011), de uma dança dramática que incorpora elementos da tradição espanhola e portuguesa. Em 2011, o Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão foi registrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Segundo o dossiê de registro, o bumba-meu-boi do Maranhão é a principal manifestação da cultura popular do estado. A celebração que mistura fé, festa e arte tem seu ciclo festivo dividido em quatro etapas: os ensaios, o batismo, as apresentações públicas e a morte (IPHAN, 2011).

⁵⁵ Movimento estado unidense criado na década de 1960 por África Bambaata. No início o hip hop nasceu no Brasil como um novo estilo estético. No entanto, com o passar dos anos o movimento cresceu e ampliou seu sentido como cultura e como arte vinculada à contestação e ao inconformismo (FOCHI, 2007).

⁵⁶ Apresentação do músico com viola caipira.

⁵⁷ “Forma de expressão afro-brasileira, o jongo integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. Acontece nos quintais das periferias urbanas e de algumas comunidades rurais do Sudeste brasileiro, assim como nas festas dos santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas

dia 16/11/2010, data de encerramento da exposição, ocorreu a apresentação de capoeira⁵⁸ “Mestre Brasília – 50 anos de capoeira”.

Ainda durante a exposição, conforme mencionado acima, foi realizado o 1º Seminário do Pavilhão das Culturas Brasileiras, que ocorreu entre os dias 4 e 6 de novembro e pretendia, segundo consta em documento anexado ao processo 2004-0.208.101-0⁵⁹, apresentar e discutir publicamente a proposta conceitual do museu. Neste evento houve o lançamento do livro *Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras Misturas* organizado por Adélia Borges e Cristiana Barreto, além de seminários que tratavam sobre cultura popular. Houve também uma visita guiada à exposição *Puras Misturas* com a presença dos curadores da mostra.

No que toca à materialidade da exposição, o público tinha contato com uma narrativa extensa. Foram cerca de 1.650 peças expostas em uma área de quase 2.500m², com mais de 300 artistas participantes (BORGES, 2010). A mostra que anunciou a criação do novo museu do Parque Ibirapuera foi completamente financiada com recursos públicos⁶⁰. Quanto às peças expostas, além das obras que já compunham o acervo Rossini Tavares de Lima, a exposição também recebeu empréstimos de outros acervos do município, como o Centro Cultural São Paulo. Alguns museus também cederam peças, como foi o caso do Museu de Arqueologia

festas juninas, no Divino e no 13 de maio da abolição dos escravos. O jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Ele tem raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu.” (IPHAN, 2007, p.14). Em 2005 o Jongo no Sudeste foi reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e registrado no Livro das Formas de Expressão como Patrimônio Cultural Brasileiro.

⁵⁸ “A capoeira é uma manifestação cultural que se caracteriza por sua multidimensionalidade – é ao mesmo tempo dança, luta e jogo. Dessa forma, mantém ligações com práticas de sociedades tradicionais, nas quais não havia a separação das habilidades nas suas celebrações, característica inerente à sociedade moderna. Ainda que alguns praticantes priorizem ora sua face cultural, seus aspectos musicais e rituais, ora sua face esportiva, a luta e a ginástica corporal, a dimensão múltipla não é deixada de lado. Em todas as práticas atuais de capoeira, permanecem coexistindo a orquestração musical, a dança, os golpes, o jogo, embora o enfoque dado se diferencie de acordo com a singularidade de cada vertente, mestre ou grupo” (IPHAN, 2007, p.11). A roda de capoeira foi inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2008. Além disso, em 2014 a 9ª Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda aprovou a Roda de Capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (IPHAN, 2016). Além disto, o Ofício dos Mestres de Capoeira também foi considerado Patrimônio Cultural Brasileiro em 2008.

⁵⁹ Documento intitulado “1º seminário do Pavilhão das Culturas Brasileiras”, anexado ao terceiro volume do processo 2004-0.208.101-0.

⁶⁰ Segundo reportagem publicada pelo jornal Estadão em abril de 2010, a Secretaria Municipal de Cultura investiu na fase de preparação do museu, entre aquisições e contratações de serviços, R\$1,7 milhões. Nesta mesma reportagem, a Secretaria informou que o custo de montagem para a Puras Misturas foi de R\$ 1,3 milhões (CONCEIÇÃO, 2010).

e Etnologia-USP, Museu de Arte da Pampulha, MAC-USP, Museu do Índio/FUNAI, Museu Paranaense, entre outros. Outras peças também foram cedidas para mostra por colecionadores particulares, pelos próprios artistas ou por galerias. Houve ainda a aquisição de peças diretamente pela Secretaria Municipal de Cultura, feita com orçamento próprio ou por meio de emendas parlamentares - o que exigiu, segundo Regina Ponte (2016), um grande esforço da instituição, visto que este tipo de compra não é facilitada pelo estado⁶¹. A aquisição de novas obras tinha como propósito preencher as lacunas de “arte popular histórica e arte popular contemporânea” existentes no acervo Rossini Tavares de Lima (SÃO PAULO, 2010). O valor das peças adquiridas nesta fase de implementação do Pavilhão das Culturas Brasileiras somou uma quantia de cerca de quinhentos mil reais (SÃO PAULO, 2010).

Nesta etapa que contemplou a seleção das peças, a relação dos curadores com o circuito da arte foi um fator importante para a viabilização da mostra. O curador José Alberto Nemer, por exemplo, mediou o contato com diversas instituições e artistas para a realização de empréstimos de obras para exposição, além de ter cedido exemplares de seu acervo particular. O mesmo ocorreu com Cristiana Barreto, que facilitou as aquisições e empréstimos das peças confeccionadas por coletivos indígenas. A exposição, portanto, apresentou obras provenientes de diversos acervos e locais do país, procurando na sua narrativa justapor artefatos originários de contextos diferentes.

Sendo assim, o percurso na exposição *Puras Misturas* previu a construção de uma mostra dividida em cinco ambientes. Esses ambientes foram chamados pelos curadores de módulos. Cada módulo recebeu uma denominação específica e uma curadoria especializada. O visitante, ao adentrar no museu, transitava por esses módulos que estruturavam argumentos sobre o que representava para a instituição, a produção cultural brasileira. Entendo que a partir da materialidade desta exposição, acessada via reconstrução do evento, e dos argumentos idealizados pelos curadores, visitado por meio de suas narrativas, será possível alcançar alguns dos conceitos que foram enunciados naquele espaço.

⁶¹ Carlos Augusto Calil (2010) informou em entrevista ao jornal Estadão que o vereador Gabriel Chalita cedeu cerca de R\$390 mil para a aquisição de obras. Segundo Cristiana Barreto (2015), a quantia repassada por Chalita fazia parte da verba de representação do vereador.

A mostra ocupou o piso térreo e parte do pavimento inferior do Pavilhão Eng. Armando Arruda Pereira, que tinha o segundo andar do edifício dedicado à guarda do acervo⁶². Ao adentrar no prédio, logo no piso térreo, o visitante se deparava com um “hall de acolhimento” que expunha alguns artefatos e explicava, por meio de dois textos estampados na parede, os conceitos que atravessavam a exposição. O primeiro deles era do então Secretário de Cultura de São Paulo, Carlos Augusto Calil e revelava os objetivos, por parte da Secretaria, em criar o Pavilhão das Culturas Brasileiras. O segundo texto, de autoria dos curadores, expunha as idealizações para a exposição e explicava a escolha do termo “Puras Misturas” como título da mostra.

Puras Misturas situa a iniciativa de criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras na história cultural do país e antecipa, em pequena dose, alguns dos temas, conteúdos e ações concebidos para a nova instituição. Longe de um perfil nostálgico, este se pretende um espaço da contemporaneidade, em que as diferentes culturas brasileiras possam se encontrar, se contrapor e dialogar. Nossa ação quer trazer à luz especialmente o vigor e a pluralidade das criações do povo brasileiro, muitas das quais até hoje ficam à margem do reconhecimento pela sociedade como um todo.

A exposição procura aproximar linguagens diversas e formas de criação cultural vindas de tempos, lugares do país e meios sociais variados. Tomamos emprestada a paradoxal expressão “puras misturas”, cunhada pelo escritor João Guimarães Rosa, porque ela condensa poeticamente a trama que, a nosso ver, constitui a força maior da cultura brasileira.

Os curadores (BORGES, 2015).

Nesta mesma parede que continha os textos introdutórios, estava grafado em caixa alta e com fonte de inspiração vernacular, o título da exposição. A composição estabelecida entre o verde, que coloria a parede que acondicionava os textos, e o amarelo, escolhido para a expressão “Puras Misturas”, fazia uma alusão clara às cores da bandeira do Brasil. Ainda no hall de entrada, estavam listados em uma segunda parede de cor vermelha os sujeitos e instituições que colaboraram para realização da exposição.

Neste primeiro momento, em que o visitante era introduzido à atmosfera do museu, três artefatos foram escolhidos para compor o ambiente: um carrinho de

⁶² Durante o período que a Puras Misturas ficou em cartaz foi inaugurado no piso superior do edifício, que até então guardava apenas o acervo Rossini Tavares de Lima, a exposição “Transfer - arte urbana e contemporânea, transferências e transformações”. A mostra foi inaugurada em 18 de julho de 2010 e teve curadoria de Lucas Ribeiro, Christian Strike, Fabio Zimbres, e Alexandre Cruz. A produção foi de responsabilidade da Arte3, a mesma produtora da Puras Misturas.

venda de quebra-queixo procedente de Alagoas, um carrinho de venda de café, de autoria de Paulo Cezar de Jesus, procedente da Bahia e um carrinho de pipoca do Ceará. Logo neste ambiente introdutório o público tinha contato com a extensa paleta de cores que o acompanharia durante toda a narrativa da mostra. O carrinho de venda de café foi disposto logo abaixo do letreiro que continha o título da exposição, agindo como um aparador para o texto. Este arranjo estabelecido pelo objeto produziu um intenso contraste entre as cores do artefato e a parede de cor verde que preenchia o fundo.



Figura 9: Fotografia do hall de entrada da exposição que retrata o letreiro com o título da mostra. Abaixo, carrinho de venda de café.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Cristiana Barreto (2015).



Figura 10: Fotografia do hall de entrada da exposição que retrata o letreiro com o título da mostra. Abaixo, carrinho de venda de café.
Fonte: Imagem cedida por Barreto (2015).

Ultrapassando o hall de entrada, ainda no piso térreo, estava o primeiro módulo, chamado *Viva a diferença*. Nesse módulo estavam expostos lado a lado bancos confeccionados por grupos de diferentes culturas. A origem dos artefatos variava, segundo Adélia Borges (2010), entre bancos confeccionados por grupos indígenas, bancos projetados por *designers* e bancos produzidos em comunidades artesanais. Nessa instalação era possível que o visitante sentasse nos bancos e interagisse, por meio do toque, com os artefatos (BORGES, 2010).

O módulo seguinte no percurso da exposição chamava-se *Abre-alas*. Sua finalidade era homenagear os pesquisadores das Missões Folclóricas da década de 1930⁶³ e outros sujeitos que se dedicaram ao mapeamento e salvaguarda da cultura popular brasileira. A materialização dessa homenagem deu origem a uma estrutura que fazia alusão a um grande barco. Sobre a estrutura foram expostas obras que tinham como temática o transporte, em referência aos pesquisadores que se

⁶³ Em 1938 o chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, Mario de Andrade, enviou ao Norte e Nordeste do Brasil pesquisadores encarregados de documentar as manifestações culturais populares, em especial as práticas musicais (SANDRONI, 2014).

deslocaram pelo interior do Brasil em busca das diversas manifestações culturais do país (BORGES, 2010).

O terceiro módulo, chamado *Da Missão à missão*, tinha caráter histórico. Ele pretendia "pontuar" através de uma extensa linha do tempo as iniciativas já empreendidas no país que visavam documentar a diversidade cultural brasileira (BORGES, 2010, pg. 149). Além da linha do tempo, este módulo continha ao fundo três estantes que expunham ao visitante alguns dos artefatos pertencentes a coleção Rossini Tavares de Lima e ilhas expositivas ao alocadas ao longo do percurso. O trecho da narrativa deste ambiente dedicado às Missões de Pesquisas Folclóricas contou com a curadoria da pesquisadora Vera Lúcia Cardim de Cerqueira.

Na sequência, acompanhando o percurso previsto para exposição, estava o módulo *Fragmentos de um diálogo*. Este teve co-curadoria de José Alberto Nemer e tinha como objetivo principal apresentar a proposta conceitual da instituição. Para isso os curadores propuseram doze células temáticas que buscavam materializar os diálogos entre as culturas letradas e iletradas, evidenciando as contaminações entre essas esferas (BORGES, 2010).

Por último, no lado de fora do prédio estava o módulo *Extramuros*, que teve curadoria de Baixo Ribeiro. Este módulo apresentava nos muros do edifício uma série de grafites que foram feitos no dia de abertura da exposição.

No próximo capítulo buscarei descrever, por meio das falas de meus(inhas) interlocutores(as), os conceitos subjacentes à exposição. Tentarei me distanciar dos artefatos, a fim acessar os conceitos que atravessaram, idealizadamente, cada módulo da mostra. Esse esforço de separar as *coisas* das *narrativas sobre as coisas* é tão somente uma estratégia de análise, pois os dois dispositivos enunciaram argumentos simultâneos na arena expositiva. Da mesma maneira, espero que esta segregação não colabore para construção de uma hierarquia entre *artefato coisa* e *artefato discurso*, posicionamento este combatido nesta dissertação, pois acredito que ambos são capazes de sustentar e tensionar argumentos.

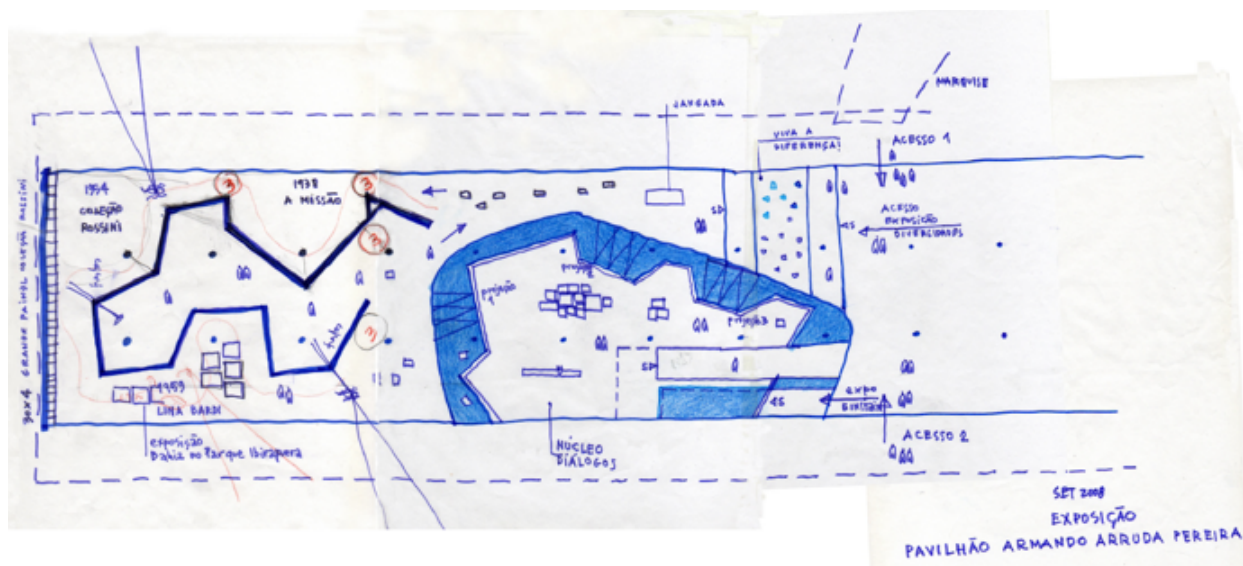


Figura 11: Fotografia do hall de entrada da exposição que retrata o letreiro com o título da mostra. Abaixo, carrinho de venda de café.

Fonte: Arquivo disponibilizado por Borges (2015).

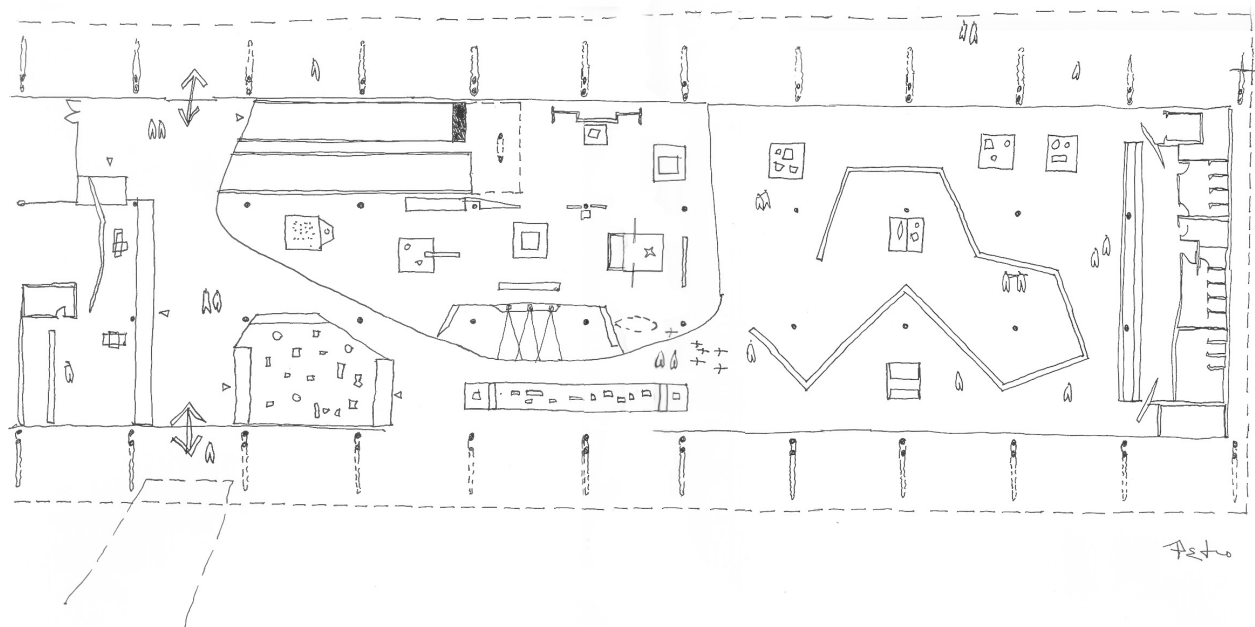
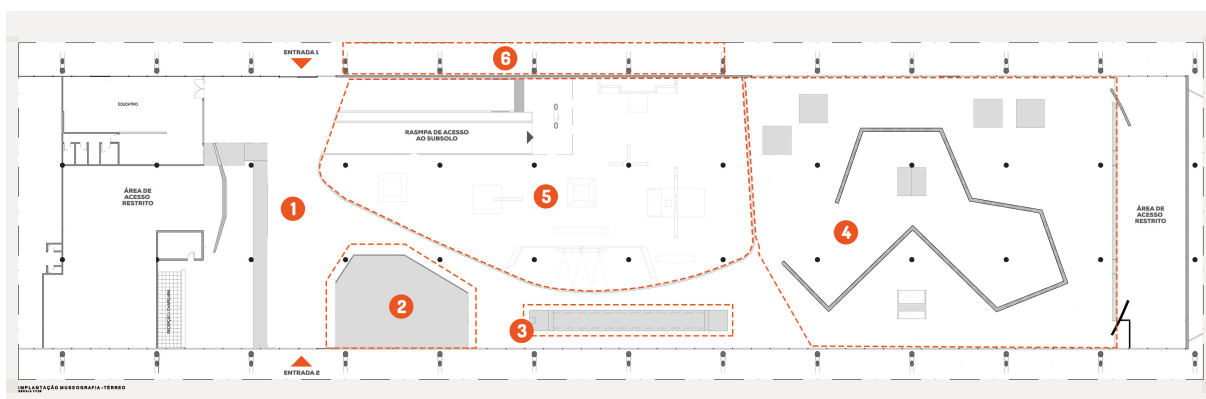


Figura 12: Croqui da expografia da *Puras Misturas* elaborado por Pedro Mendes da Rocha. Fonte: Borges; Barreto (2010).

#expografia
PURAS MISTURAS



- | | | |
|--------------------|----------------------|----------------------------|
| 1 Hall de entrada | 3 Abre-alias | 3 Fragmentos de um diálogo |
| 2 Viva a diferença | 4 Da Missão à missão | 4 Extramuros |

Figura 13: Planta baixa da expografia da *Puras Misturas*.
 Fonte: Esquema visual da autora (2016). Adaptação de documento disponibilizado por Mendes (2015).

#capítulo 3

PARTE I

—

Exposições são boas para pensar

3 EXPOSIÇÕES SÃO BOAS PARA PENSAR

Os antropólogos Arjun Appadurai e Carol A. Breckenrigde - no artigo *Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia*⁶⁴ (2007) - analisam a lógica, interna e externa, que atravessa os museus da Índia contemporânea. Os autores defendem, nesse texto, a importância da abordagem *interocular*⁶⁵ dos museus naquele país e em outras partes do mundo contemporâneo onde essas instituições estão experimentando uma renovação pós-colonial⁶⁶. O campo *interocular*, citado pelos autores, é estruturado de forma que cada cenário ou modo de ver é afetado, em algum grau, pelas experiências que o espectador tem em outros campos. No caso da Índia, por exemplo, esse campo interocular dos museus inclui a televisão, o esporte, o cinema e o turismo.

Neste trabalho, ao contrário de Appadurai e Breckenrigde (2007), não analisarei a forma como o público vivencia o museu. Não alcançarei, portanto, os modos de ver e os comportamentos experienciados nas exposições, estudo que obviamente produziria outros resultados. Contudo, ao pensar exposições, me dediquei aos modos de organizar, estruturar e articular narrativas no campo expositivo.

⁶⁴ Texto publicado na Revista Musas em 2007. O artigo original *Museums Are Good TO Think: Heritage on View in India* foi apresentado na conferência *Museums and Communities* que ocorreu em Washington em 1990.

⁶⁵ Conceito que faz alusão à intertextualidade utilizada por Mikhail Bakhtin.

⁶⁶ Appadurai e Breckenrigde (2007) trabalham com as sociedades pós-coloniais externas ao eixo euro-americano, como a Índia, “nas quais o nacionalismo, o consumismo e o lazer tornaram-se fatores simultâneos da vida contemporânea para segmentos importantes da população (APPADURAI; BRECKENRIGDE, 2007, p. 21). A noção de pós-colonial foi trabalhada por diferentes autores como Stuart Hall (2011), Ella Shohat (1992) e Chinua Achebe (2009) (MAIA, 2015). Ascroft, Giffiths e Tiffin (2004 apud Maia, 2015) na obra *The Empire writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* justificam a utilização do termo da seguinte maneira: “Nós usamos o termo pós-colonial para incluir todas as culturas afetadas pelo processo imperial a partir do momento do contato com a colonização até aos dias atuais. Isso por que existe uma continuidade de preocupações ao longo do processo iniciado pela agressão imperial europeia” (ASHCROFT, 2004, p. 2 apud MAIA, 2015, p. 14). Maia (2015) ao analisar a obra de Hall (2011), explicita que o pós-colonial para o autor “não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Pelo contrário, o termo pós-colonial reveste-se de uma transcendência, isto é, ele faz uma releitura da colonização como parte de um Processo Global, essencialmente com um caráter *transnacional* e *transcultural*, e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou global daquilo que são as grandes narrativas imperiais do passado centradas na nação” (MAIA, 2015, p.23).

Ainda, tomo como base esses autores para destacar o papel das exposições e coleções no processo de formação da identidade nacional (APPADURAI; BRECKENRIGDE, 2007). Os autores ainda nos lembram que “os significados dos objetos sempre refletiram um acordo negociado entre o significado cultural de longa duração e os interesses e objetivos mais voláteis dos grupos” (APPADURAI; BRECKENRIGDE, 2007, p.11). Os modos de expor e de tornar as coisas patrimônio implicam, por vezes, tensões entre os contextos dinâmicos de onde os artefatos provêm e as tendências estáticas inerentes aos ambientes museológicos (APPADURAI; BRECKENRIGDE, 2007). Por isso, como já relatou Kopytoff (2008), a estadia dos artefatos no museu deve ser interpretada apenas como um estágio na sua *biografia cultural*.

É justamente neste estágio que pretendo focar nesta dissertação. As coisas em seu *status* de patrimônio musealizado, em especial aquelas provenientes e produzidas por culturas subalternas. No entanto, além do enfoque nas coisas, tenho interesse, também, na forma como constroem relações e tensionamentos nos museus. Sendo assim, neste capítulo tento separar os objetos da exposição das narrativas discursivas que os envolvem. Esta estratégia analítica exigirá certa paciência do(a) leitor(a), pois, neste capítulo, tentarei acessar a *Puras Misturas* me distanciando dos artefatos que estavam lá expostos.

Cabe, neste momento, retomar um questionamento já apresentado por Meneses (1994): “O que é uma exposição: uma exibição que oferece ao olhar objetos, ou ideias?” (MENESES, 1994, p. 24). Em resposta, esse autor argumenta que os artefatos de uma exposição aparecem fundamentalmente como suporte das significações propostas pela própria exposição. Ainda, argumenta que o desfrute estético jamais existe em estado puro em uma mostra. O autor, ao enfatizar estas afirmações, advoga contra a existência da exibição neutra de artefatos. Argumento com o qual concordo veementemente.

Embora concorde com Meneses (1994) quando ele afirma que nas exposições museológicas os artefatos são organizados para produção de sentidos, também acredito que, por vezes, a própria organização dos objetos e sua materialidade é capaz de contradizer os argumentos a eles (objetos) impostos no espaço expositivo. Reconheço, assim, a artificialidade da oposição *artefato x ideias*,

pois, na arena expositiva, ambos enunciam argumentos de modo simultâneo, por mais que ora um dos enunciados ganhe maior relevo que o outro. Portanto, preciso enfatizar que minha decisão em destacar apenas as *ideias* neste capítulo é, puramente, uma estratégia analítica.

Este esforço se justifica pela maneira que encontrei para construir meu argumento: primeiro, procuro compreender as narrativas sobre cultura popular que foram idealizadas para a exposição. Busco, então, acessar os conceitos que deram suporte as decisões curatoriais e expográficas tomadas na *Puras Misturas* por meio das narrativas de meus(inhas) interlocutores(as). Assim, só após me aproximar conceitualmente da exposição, terei condições de interpretar a materialidade que compôs a mostra, tema da segunda parte desta dissertação.

Minha intenção com essa separação artificial é compreender como a materialidade sustentou, comportou, acomodou e/ou refratou os argumentos e conceitos curatoriais. Parto do pressuposto, assim, que a disposição dos artefatos na arena expositiva, bem como os próprios artefatos, foi capaz de enunciar discursos que contrariaram os sentidos *colados* a eles na exposição.

Para isso, estruturei este capítulo em três seções. Na primeira, discorro sobre como as exposições são capazes de articular narrativas, destacando neste processo o papel da curadoria e da expografia. Pretendo, assim, demonstrar a relevância dos museus para a construção das formas dos sujeitos e coletivos se identificarem no mundo. Em seguida, apresentarei as relações estabelecidas entre a equipe de curadores da *Puras Misturas*, entendendo que compreender essa rede de sujeitos e a forma como ela aconteceu é crucial para entendermos os argumentos enunciados na exposição.

Feito isso, me concentrei nos argumentos que deram origem a *Puras Misturas*, tomando as narrativas como forma de acessar conceitualmente a exposição. Ainda, analisei um documento elaborado pela curadora Adélia Borges que apresentava o conteúdo da mostra inaugural à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Almejo compreender, nesta seção, a forma como a exposição foi pensada pelos(as) curadores(as). Como já dito, meu foco não será a materialidade da mostra, mas a forma como ela foi concebida e projetada por estes sujeitos.

Por fim, pretendo acessar a expografia da *Puras Misturas* por meio da fala do arquiteto que a projetou. Tento compreender, deste modo, as intencionalidades que balizaram suas escolhas e as maneiras como ele avalia seu trabalho na exposição. Por meio de sua narrativa, espero também dar relevo as relações e negociações estabelecidas entre os(as) curadores(as) e o arquiteto.

O método abordado para realização do que foi proposto para este capítulo baseia-se nas narrativas dos sujeitos entrevistados na fase empírica da pesquisa. Para acessar as idealizações dos curadores, tomo como base as falas de Adélia Borges, Cristiana Barreto e José Alberto Nemer, profissionais envolvidos na etapa de concepção da *Puras Misturas*. Como estratégia de seleção dos fragmentos das entrevistas, utilizei uma tabela de temas⁶⁷ que prevê o cruzamento de trechos discursivos atravessados por um mesmo assunto, a saber, a idealização da exposição, os conceitos abordados e o trajeto previsto.

Como as entrevistas foram feitas após a realização da *Puras Misturas*, as falas dos sujeitos estão contaminadas pelo evento que passou, não sendo possível sedimentar completamente a forma como a exposição foi pensada do modo como ela, de fato, ocorreu. No entanto, em diversos momentos os(as) curadores(as) explicitam conceitos que foram importantes para elaboração da mostra e que, para eles(as), foram bem resolvidos na materialidade da exposição. Da mesma maneira, ao relatar sobre as *Puras Misturas*, os(as) interlocutores não se distanciam dos artefatos que estavam nela expostos, por isso, apesar de almejar um certo afastamento da materialidade, por vezes, isso não foi possível. Ainda, como forma de interpretar o projeto curatorial da mostra, analisei o projeto da exposição inaugural do Pavilhão das Culturas Brasileiras, encaminhada à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo no final de 2008⁶⁸, pela empresa Borges Comunicação Ltda. Nesse documento, já estavam relatadas, de forma embrionária, algumas das ideias exploradas na *Puras Misturas*.

Para o tratamento da narrativa do arquiteto Pedro Mendes da Rocha, tomei como estratégia de sistematização um protocolo que procurou identificar suas intencionalidades em relação ao trabalho na exposição. Optei por selecionar os

⁶⁷ A estrutura da tabela está disponível na seção de Apêndices.

⁶⁸ Documento anexado ao terceiro volume do processo 2004-0.208.101-0.

trechos em que ele define e descreve as decisões projetuais que tomou ao desenhar a *Puras Misturas* e que orientam seu trabalho enquanto arquiteto. Assim, ao selecionar fragmentos de sua entrevista tive como objetivo identificar como o projeto expográfico deu suporte as demandas explicitadas pela equipe de curadores(as).

Agora, parto para a problematização dos conceitos e intencionalidades que atravessaram a criação da *Puras Misturas*, acreditando que ao analisar estas intencionalidades poderei, adiante, interpretar os poderes *colados* nos artefatos apresentados na exposição. O título deste capítulo, *As exposições são boas para pensar*, é uma referência clara ao texto de Appadurai e Breckenridge (2007), por acreditar, assim como esses autores, que os museus e as exposições nos permitem refletir sobre coisas, pessoas e formas de estar no mundo que ultrapassam as paredes que delimitam estas instituições. Desta forma, ao discorrer sobre a *Puras Misturas*, tentarei demonstrar como a curadoria, a expografia, os artefatos e as coleções narram sobre as tensões que atravessam nosso cotidiano enquanto seres no mundo.

3.1 CONSTRUINDO UMA NARRATIVA: EXPOGRAFIA E CURADORIA

O museu é um espaço que condiciona um argumento crítico, confesso ou não. Este argumento é composto por processos comunicativos que se constituem através da seleção das peças de seu acervo e das escolhas estabelecidas em suas exposições (RAMOS, 2008). A partir desta visão, me atentarei aos argumentos sobre cultura popular enunciados pelos(as) curadores(as) e materializados na *Puras Misturas*. Considerando, assim como proposto por Ramos (2008) e Gonçalves (2004), que o argumento da exposição não é pautado pela neutralidade, sendo a narrativa expográfica orientada por interesses e pressupostos estabelecidos pelos sujeitos e instituições envolvidas no projeto da exposição.

Ao visitarmos um museu, mal percebemos a complexidade do sistema de relações sociais e simbólicas que tornaram possível a sua formação e asseguram o seu funcionamento. Percorrendo o circuito das exposições, somos levados a esquecer todo o processo de produção de cada um dos objetos materiais expostos, a história de cada um deles, como chegaram ao museu, assim como todo o trabalho necessário à sua aquisição,

classificação, preservação e exibição naquele espaço. Os agentes e as relações que tornam possíveis esses processos ficam na penumbra, em favor do enquadramento institucional dos objetos numa determinada exposição (GONÇALVES, 2007, p. 81).

Pode-se pensar que grande parte dos procedimentos e sujeitos que envolvem a transposição de um objeto para o museu, tanto do local de origem quanto da instituição que os recebe, são ofuscados por certa *aura* que envolve os artefatos quando expostos nos espaços museológicos. A expografia e a arquitetura tem um papel relevante neste processo.

Gonçalves (2004) afirma que os novos museus, com seus projetos com grande apelo estético, bem como os museus instalados em edifícios históricos são especialmente interessantes para pensarmos as cenografias das exposições de arte. Para a autora, nestes cenários, em que há uma certa monumentalização da própria estrutura do museu, o visitante já é envolvido pela arquitetura do prédio antes mesmo de ter contato com a exposição, deparando-se assim, logo de cara, com um “verdadeiro espetáculo”.

A autora reconhece que as possibilidades prediais do recinto em que ocorrem as exposições, como iluminação, qualidade das paredes e a infraestrutura em geral, incluindo a orçamentária, podem garantir que a exibição seja mais ou menos interessante. A cenografia, deste modo, também detém papel estratégico no processo comunicativo da mostra (GONÇALVES, 2004), sendo responsável por articular e sustentar relações propositivas dentro do argumento geral da exposição. Fatores como a distribuição das obras no ambiente, a iluminação, as cores utilizadas nas paredes e nos painéis e a criação de ambientes funcionam como recursos de qualidade semântica que conduzem a mensagem estética projetada e idealizada para o espaço (GONÇALVES, 2004).

A cenografia tem, então, função primordial nas exposições por ser ela a responsável em aproximar o objeto mostrado e o visitante. Seria, assim, o “canal para a realização do encontro vivo com a obra de arte, para a vivência estética, para o diálogo com a arte, sendo, portando, condição decisiva do seu processo comunicativo” (GONÇALVES, 2004, p.35). Entendo, contudo, que esses atributos destacados por Gonçalves (2004) não podem ser interpretados como exclusividades dos museus de arte. A autora dedica-se a análise desta tipologia de museus, mas as

orientações sugeridas por ela podem ser aplicadas também para outras instituições, como museus de história, por exemplo.

Dessa maneira, interpreto que a escolha por uma tipologia expográfica, seja ela de paredes brancas⁶⁹ ou dramática, interfere na narrativa da exposição e pode interferir também no argumento curatorial definido para mostra. Tomo, neste trabalho, o conceito de *cenografia* adotado por Gonçalves (2004), pois ele representa a forma como interpreto o desenho espacial da *Puras Misturas*. A autora justifica a utilização do termo *cenografia*, ao invés de *museografia* (em inglês, *exhibition design*), pois considera que há, nas exposições, uma aproximação direta com o que ocorre no teatro. O conceito, portanto, reforça o papel crucial que cumpre o desenho museográfico na recepção estética da exposição de arte.

O conceito de “cenografia”, aqui aplicado à exposição de arte, é entendido, portanto, como o modo como se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação “narrativa”, uma ambientação construída para ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante (GONÇALVES, 2004, p. 37).

O que eu pretendo demonstrar com este trabalho, contudo, é que essa comunicação não é precisa. A expografia, ou cenografia como prefere Gonçalves (2004), além de construir e sustentar proposições também adiciona ruídos ao argumento curatorial. É preciso reconhecer que ao tratar a exposição como um canal de comunicação, essas interferências são previstas, contudo, por vezes, elas não são notadas nem mesmo pelos sujeitos que conceberam a mostra.

Meneses (2013) ao refletir sobre exposições, afirma que a característica basilar das mostras é seu caráter de convenção visual, como a organização de objetos para produção de sentidos. Em uma exposição, sendo ela histórica ou de arte, a organização dos artefatos é orientada para a produção de um discurso pré-estabelecido. Essa organização que reflete a “linguagem do museu” e das exposições, portanto, não pode ser tratada como um processo natural e óbvio (MENESES, 2013). Na verdade, Gonçalves (2007) nos ensina que o espaço museal

⁶⁹ A tipologia de paredes brancas, ou cubo branco como também é conhecida, apareceu com o Museu de Arte Moderna de Nova York, nos Estados Unidos, a partir da segunda década do século XX. A partir daí, se convencionou a utilização de paredes brancas para as exposições de arte moderna. Esta tipologia foi incorporada, mais tarde, nas mostras de arte contemporânea (GONÇALVES, 2004).

é constituído social e simbolicamente por tensos entrecruzamentos entre “grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias profissionais, público, colecionadores, artistas, agentes do mercado de bens culturais, agentes do Estado”, entre outros (GONÇALVES, 2007, p. 82). Sendo assim, o museu em sua materialidade agencia disputas de ideias e valores entre grupos com diferentes interesses políticos, sociais e econômicos.

Entendo, assim como assumido por Meneses (2013), que a exposição é um “texto” que pressupõe a articulação de diferentes enunciados sobre certos temas, elaborados com o suporte das coisas materiais. No entanto, ao contrário do texto, a linguagem museológica prevê uma mediação essencialmente espacial e visual, e não a simples adaptação ou variação da linguagem verbal (MENESES, 2013). Reis (2013) sustenta o argumento de que é “no espaço expositivo que os discursos museológicos são colocados a prova e alcançam ressonância junto ao público” (REIS, 2013, p. 136). Isso significa, para o autor, que é a partir dos projetos expográficos que é elaborada intelectualmente [conceitualmente, fisicamente] a relação entre espaço, objetos e pessoas.

O(a) curador(a) tem um papel importante na mediação destas relações. Esse profissional, segundo Obrist (2014), passou, no decorrer dos anos, a aglutinar funções que transitavam entre a preservação e a salvaguarda dos patrimônios, a seleção de novas obras, a contribuição com a história da arte e, finalmente, a tarefa de exhibir e organizar a arte. Essa última, objeto maior de meu interesse, passou a definir de forma mais contundente a prática do curador contemporâneo. Hoje a ideia de curadoria está intrinsicamente ligada ao ritual da cultura moderna chamado de exposição (OBRIST, 2014).

Para Obrist (2014), este termo “curadoria” está sendo usado em contextos cada vez mais variados. Ainda no século XX, criou-se a expressão “fazer curadoria”, esse termo aponta uma mudança de compreensão: o que antes era uma pessoa (o curador), hoje é um projeto (uma curadoria), ou seja, uma atividade em si. Sendo assim, Obrist (2014) afirma que a proliferação da ideia de curadoria encontra ressonância na “ideia contemporânea do eu criativo, flutuando livremente pelo mundo, fazendo escolhas estéticas de aonde ir e o que comer, vestir e fazer” (OBRIST, 2014, p. 37). Essa tendência atual tem origem, para o autor, no aumento

exponencial da quantidade de informações que afetam as sociedades humanas, característica típica da vida moderna, que acaba por reproduzir um valor agregado à ideia de curadoria. Nesta pesquisa a curadoria é vista como uma das vozes enunciadas durante uma exposição, que pode encontrar ou não ressonância na materialidade da mostra. A curadoria, portanto, se configura não como uma modalidade artística, mas com um conjunto de práticas por meio das quais a obra e o argumento se realizam em uma exposição (GONRING, 2015). É preciso lembrar, conforme Alves (2010), que a percepção em uma exposição é sempre parcial e incompleta, feita sob um ponto de vista. Sendo assim, o trabalho do curador, a síntese que realiza, é sempre provisória e inacabada.

Para o autor, o curador é o profissional inserido em um circuito maior da arte e seu ofício exige posicionamento em relação aos trabalhos da arte, defesas de ideias e riscos. A exposição, nesta visão, é o resultado de uma pesquisa individual ou coletiva, que evita a neutralidade e que não nega o gosto, mas que considera as “relações e correlações da vida pública” que diz respeito a juízos fundados em critérios oferecidos pelos próprios trabalhos de arte (ALVES, 2010, p. 45).

A curadora Lisette Lagnado (2015) vê a curadoria como enunciado ancorado em empenhos de diversas ordens: artísticas, econômicas, sociais, éticas e políticas. Para Lagnado (2015) o escopo de competências atribuídas à curadoria deriva de metodologias de pesquisa:

investigar acervos públicos e privados, conhecer a história da instituição-sede (esse panorama pode implicar desdobramentos de cunho antropológico e social do bairro em que está localizado, da cidade e da população local, da arquitetura do prédio etc.), saber elaborar uma lista com fichas técnicas padronizadas dentro de critérios museológicos, localizar obras raras ou menos conhecidas, prever substituições em caso de impossibilidade de empréstimo, atender assessores de imprensa e outras tantas demandas (LAGNADO, 2015, p.89).

Trata-se, portanto, de uma atividade complexa, que prevê etapas tanto de pré-produção (conceito, pesquisa, localização de obras, estudos do espaço) quanto de pós-produção (textos de parede, programa educativo, publicação, programação visual) (LAGNADO, 2015). Segundo a autora, a lista de tarefas pode variar em virtude do orçamento disponibilizado por cada exposição – quanto mais precária for a instituição-sede, maior o compromisso e a complexidade de demandas que recaem sobre o curador.

Na próxima seção busco explicitar as relações que envolviam os(as) curadores(as) da *Puras Misturas*, a partir das falas destes sujeitos sobre suas atuações na exposição. Acredito que após compreendermos a prática profissional de cada curador na exposição e seu escopo de trabalho, poderemos assimilar as escolhas estabelecidas na mostra.

3.1.1 Equipe curatorial

A curadoria, como já vimos anteriormente, é um campo interdisciplinar que envolve noções conceituais, posicionamento, reflexão teórica, arquitetura, expografia, *design* gráfico, orçamento, iluminação, projeto educativo, editoração, entre outras especialidades (ALVES, 2010). Portanto, conforme afirma Alves (2010), por mais que uma exposição tenha um responsável à frente da equipe, o resultado é fruto de um trabalho coletivo que envolve diversas áreas. Nesta seção, apresentarei parte da equipe que atuou na *Puras Misturas*, dedicando-me em especial aos(às) curadores(as) que foram responsáveis por organizar e elaborar conceitualmente a exposição.

A equipe curatorial da mostra foi composta por cinco profissionais coordenados pela curadora Adélia Borges. Ao lado de Adélia, também chefiando a equipe, estava Cristiana Barreto, que ocupou o cargo de curadora geral adjunta. As duas já haviam trabalhado em parceria para elaboração do pré-projeto conceitual do Pavilhão e em outros momentos da carreira, compartilhando outras curadorias. Além de Cristiana, a equipe selecionada por Adélia Borges foi composta por José Alberto Nemer, que também colaborou no projeto conceitual do museu, Vera Lúcia Cardim de Cerqueira e Baixo Ribeiro.

Veremos nesta seção que, de modo contrário ao que é apresentado na ficha técnica da exposição, a atuação dos(as) curadores(as) nos módulos não se deu de maneira uniforme. As falas dos sujeitos explicitam tensões que atravessaram suas práticas como curadores. Não tenho como pretensão, contudo, desvelar uma suposta verdade ou limitar onde se iniciou a atividade de um(a) profissional e se

encerrou a do outro. Pretendo explicitar que a curadoria também se constitui como uma arena de disputa, mediada por interesses políticos, teóricos, pessoais e de gosto.

A contratação de Adélia Borges pela Secretaria Municipal de Cultura foi feita, em primeiro lugar, para que ela elaborasse o pré-projeto de uso cultural do Pavilhão Armando Arruda Pereira. Após a aprovação deste documento, o secretário de cultura da época, Carlos Augusto Calil, a convidou para idealizar a exposição que anunciou o Pavilhão das Culturas Brasileiras. Segundo Adélia Borges, a escolha pela sua figura para elaborar o projeto conceitual do museu se justifica pela sua atuação entre 2003 e 2007 à frente do Museu da Casa Brasileira:

[...] Ele [Carlos Augusto Calil] tinha me conhecido pela minha gestão como diretora do Museu da Casa Brasileira. E no Museu da Casa Brasileira eu fiz uma gestão muito voltada para a questão da identidade brasileira no design. Eu fiz uma gestão muito atenta, assim, com quais seriam as indagações, as necessidades, as coisas de um museu que é localizado no Brasil, que eu acho que não deve mimetizar museus de outros lugares, deve ter sua própria visão e tudo. E ele acompanhou a minha gestão e ele gostou muito, então ele me chamou para fazer esse projeto me dando a seguinte missão, ele falou: “Esse é um acervo valioso que eu vou absorver, só que eu queria absorvê-lo de uma forma contemporânea. Queria que você fizesse um projeto para gente dar um uso, fazer uma instituição que abrigue essa coleção, mas uma instituição capaz de responder desafios da atualidade, da gente aqui no Brasil” (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Pela narrativa acima é possível perceber que o objetivo do secretário ao escolher Adélia Borges para tocar o projeto conceitual do museu e, por consequência, a exposição que anunciou o Pavilhão das Culturas Brasileiras, era trazer um olhar contemporâneo para as produções artísticas e culturais de origem popular. No entanto, ao analisar a trajetória da curadora, nota-se que sua carreira está relacionada a projetos na área de *design*, sendo sua preocupação pela produção subalterna sempre orientada por este interesse.

Portanto, para elaborar o projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, Adélia convidou profissionais de outras áreas que depois vieram a compor a equipe de curadores da exposição inaugural do museu. Cada profissional convidado trouxe uma especialidade diferente a fim de dar suporte conceitual a um argumento maior, elaborado pela própria Adélia Borges, que estava subjacente a toda a narrativa da exposição. Cristiana Barreto, neste sentido, juntou-se à equipe

para auxiliar nos núcleos da mostra dedicados a apresentação de artefatos indígenas.

[...] e eu aí contei com a colaboração mais próxima de três pessoas: a Cristiana Barreto porque, desde que o Carlos Augusto Calil me chamou, e ele falando que era uma coleção de arte popular, uma coleção relacionada a manifestações do povo (...) Eu tenho uma visão de que índio é povo também, então eu não queria deixar uma coisa (...) Eu acho que a gente vive em mundos em que as coisas estão muito separadas em guetos, e eu quis integrar isso. E aí, então, por causa disso eu chamei a Cristiana Barreto. A Cristiana Barreto já tinha sido, ah (...) Eu já tinha chamado ela pra fazer curadoria de uma exposição de bancos indígenas comigo (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A exposição em que atuaram juntas ocorreu em 2006 no Museu da Casa Brasileira e recebeu o nome *Bancos indígenas: Entre a função e o rito*. Na página eletrônica da curadora Adélia Borges, ela afirma que esta mostra teve como objetivo “fazer uma ponte entre a arqueologia, a etnografia e o design contemporâneo” (BORGES, 2016). Esta definição da curadora, se assemelha muito ao que foi previsto para a curadoria de um dos módulos da *Puras Misturas*, também dedicado aos bancos, chamado *Viva a diferença*. No entanto, ao contrário da mostra de 2010, que reuniu além de bancos indígenas, peças de *designers* e de artesãos(ãs), a exposição que ocorreu no Museu da Casa Brasileira apresentou somente artefatos de origem indígena. Segundo Borges (2006), a exposição de 2006 apresentava bancos coletados pelo colecionador Rubem Pereira de Ávila junto a 16 povos amazônicos diferentes⁷⁰.

Ainda, segundo o fragmento da narrativa exposto anteriormente, o convite à Cristiana Barreto justifica-se pela sua intenção em contemplar coletivos indígenas na sua abordagem em relação às culturas populares. Ao convidar Cristiana Barreto, Adélia Borges agregou à equipe de curadores uma acadêmica com extensa pesquisa voltada para cultura material ameríndia. Cristiana é graduada em história e pós-graduada em antropologia e arqueologia, dedicando-se, nos últimos anos, a pesquisa com artefatos indígenas da Amazônia pré-colonial. Além de sua atuação

⁷⁰ São eles os Asurini, Kayabi, Kalapalo, Kamayurá, Karajá, Kuikuro, Matipu, Mehinako, Suyá, Tapirapé, Tukano, Wai Wai, Waurá, Wayana-Apalaí, Yawalapiti e Yudjá. Esses grupos vivem na amazônica brasileira que contempla os estados do Tocantins, Pará, Amapá e Mato Grosso (BORGES, 2006).

na academia, desde 2000 vem realizando curadorias de exposições voltadas à arqueologia⁷¹.

Na *Puras Misturas* Cristiana Barreto dedicou-se principalmente aos módulos *Viva a diferença*, *Da Missão à missão* e *Fragmentos de um diálogo*. No entanto, conforme ela mesma relata, sua participação acabou influenciando na concepção e conceituação da exposição como um todo. Durante nossa entrevista, a curadora ressaltou a afinidade profissional que estabeleceu com Adélia Borges, expondo sua admiração pela maneira como a colega gerenciava a equipe.

Eu fui mais ou menos um braço direito da Adélia, sabe? "Ah, precisa de mais pesquisa aqui" eu ia lá, fazia. "Ah o que você acha disso?". Ela me ouvia muito. A gente tem uma sinergia muito boa de pensamentos e tal. Tinha coisas que às vezes eu sugeria para ela e ela "Ah, não sei se é o caso...!" e depois ela voltava "Não, vamos incluir". Então, foi um projeto muito compartilhado assim, entre eu e ela. Foi muito legal. Trabalhamos muito, talvez mais do que o necessário, mas foi muito legal fazer este projeto (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Outro curador que atuou tanto no projeto conceitual do Pavilhão quanto na exposição de abertura foi José Alberto Nemer. Ele, segundo as interlocutoras, é especialista em arte popular, por isso prestou consultoria no projeto conceitual do museu e depois acabou curando o módulo propositivo da exposição, o *Fragmentos de um diálogo*. Após a *Puras Misturas*, tornou-se responsável pela aquisição do acervo de artes plásticas do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Ainda, para auxiliar na elaboração do módulo histórico da exposição, denominado *Da Missão à missão*, Adélia Borges convidou a socióloga Vera Lúcia Cardim de Cerqueira. Sua atuação neste núcleo restringiu-se à curadoria de um trecho do módulo dedicado à figura de Mario de Andrade. Vera Cardim é socióloga concursada da Prefeitura de São Paulo e já havia atuado no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, principal local de origem das peças expostas. Dentro do Centro Cultural São Paulo já havia realizado outras pesquisas voltadas para a mesma temática.

⁷¹ Entre as exposições em que Cristiana Barreto realizou curadoria estão: "Mostra do Redescobrimento" em 2002, onde foi responsável pelo módulo de arqueologia, "*Unknown Amazon*", em 2003 no The British Museum, "Os Guerreiros de Xi an e os Tesouros da Cidade Proibida", também em 2003 na OCA, "*Brésil Indien. Les arts des Amérindiens du Brésil*", em 2005 no Grand Palais em Paris e "Bancos Indígenas: entre a função e o rito", em 2006 no Museu da Casa Brasileira.

Por fim, Adélia Borges convidou Baixo Ribeiro para realizar a curadoria do módulo dedicado à arte urbana, o *Extramuros*. A escolha por Baixo Ribeiro justificou-se pela sua experiência em projetos voltados para arte urbana e contemporânea, destacando-se sua atuação como fundador e diretor da Galeria Choque Cultural⁷².

A partir dos nomes selecionados para compor a equipe curatorial é possível notar que Adélia Borges optou por um grupo de profissionais especializados, que atuaram individualmente em cada ambiente da exposição. Apesar de Borges afirmar que foi uma criação coletiva, nas narrativas dos sujeitos que trabalharam no projeto é possível notar que não houve uma equipe integrada e em diálogo. Cada profissional convidado dedicou-se exclusivamente ao seu módulo, seguindo as orientações conceituais definidas pela curadora geral da exposição. A divisão da curadoria é explicitada da seguinte maneira por Adélia:

Isso. Agora, Linha do Tempo [Da Missão à missão], foi eu e a Kica [Cristiana Barreto], e a Vera num trecho dela. E, eu, a Kica, o designer gráfico e o Pedro. Porque ali teve muito bate bola entre nós para saber como fazer isso. O Abre-alas, os banquinhos foi mais uma coisa minha, com um pouco de participação da Kica. Com participação da Kica, mas mais uma ideia e composição minha, porque eu já vinha fazendo exposições de bancos antes e tudo. A coisa do design é mais a minha praia, né? O Abre-alas eu acho que todos nós participamos. Acho que o Nemer participou também. Do que entraria, do que não entraria. Até onde eu lembro, ele participou. E o Fragmentos de um diálogo, que foi uma coisa bem a três, que foi eu, a Kica e o Nemer. Então, aí nesse caso, havia uma discussão. Aí, por exemplo, os Avatares da Alvorada. Havia uma discussão. Mas é claro que o Nemer tinha mais conhecimento sobre isso, então ele trouxe mais. Quem trouxe essa escultura do Brecheret, quem já tinha ela na cabeça era a Kica, né? Então, são pensamentos, assim, aquela coisa toda da renda e das bonecas, por exemplo, foi uma coisa que eu pensei mais. E quem está fazendo bonecas hoje, enfim. Ah, e o Baixo bem dentro da (...) [Lá fora] (BORGES, 2015)

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A descrição do papel de Adélia Borges foi similar nas falas dos(as) interlocutores(as). Segundo informaram, a curadora atuava orientando a atividade dos outros profissionais a partir de uma linha conceitual pré-estabelecida. Os(as) entrevistados(as) relataram, durante as entrevistas, sobre a flexibilidade da curadora, que mostrou-se disposta em acatar as sugestões dos especialistas convidados. Para Cristiana Barreto (2015), o convite aos outros curadores pode ser justificado por Adélia Borges ter reconhecido que não era especialista em alguns dos assuntos trabalhados na exposição.

⁷² Fundada em 2004, por Baixo Ribeiro, é uma galeria localizada na cidade de São Paulo que se dedica principalmente a arte urbana e contemporânea (CHOQUE CULTURAL, 2016).

O campo de atuação no qual se sente segura é notadamente o *design*. A curadora ao afirmar “*A coisa do design é mais a minha praia*”, explicita que, dentre as áreas da exposição, era com os assuntos vinculados ao *design* que se sentia mais confortável em atuar. Como veremos adiante, esta área de conhecimento teve relevância na *Puras Misturas*. O *design*, dentro da exposição, representava a produção material brasileira contemporânea, urbana e hegemônica que estava em contato, ou diálogo como preferem as curadoras, com a produção material de origem subalterna.

O *design* além de constituir uma das tipologias de artefatos que compunham a *Puras Misturas*, também representava um dos pilares da política de aquisição de acervo da própria instituição⁷³. Conceitualmente a *Puras Misturas* pretendia apresentar “contrapontos entre as várias formas de criação artística produzidas em diferentes tempos e lugares” (BORGES, 2010, p. 133). Estas formas contemplavam, tanto pela escolha dos curadores como pelas aquisições feitas pelo museu, três grandes grupos: a produção indígena, em que atuou Cristiana Barreto, as artes visuais, atuação de José Alberto Nemer e o *design*, área de Adélia Borges.

Em relação ao módulo dedicado aos bancos, o *Viva a diferença*, Adélia Borges justifica a autoria da *ideia* e da *composição* do espaço por já ter realizado outras exposições com esta mesma temática. De fato, no momento da *Puras Misturas*, em 2010, ela já havia feito a curadoria de outras duas mostras de bancos, a *Kumorô: Bancos indígenas da Amazônia*, de 2002, e a *Bancos Indígenas. Entre a função e o rito*, de 2006, em parceria com Cristiana Barreto. Acredito que ao falar de *ideia* e *composição*, a curadora se refira ao modo em que os artefatos foram expostos. Ao contrário das outras exposições que havia realizado sob a mesma temática, nessa os artefatos foram alocados diretamente ao chão e o visitante podia interagir, por meio do toque, com os objetos.

Ainda, ao narrarem sobre a prática curatorial, os(as) entrevistados(as) explicitaram conflitos enfrentados ao longo do trabalho. No módulo *Fragments de um diálogo* é que esses embates parecem ter ocorrido de modo mais explícito.

⁷³ Como política de aquisição de novas peças para atualização e formação do acervo Pavilhão das Culturas Brasileiras, foi definido que a instituição se basearia em três tipologias de artefatos: artes visuais, *design*, objetos indígenas.

Cristiana Barreto, por exemplo, ao ser questionada sobre as decisões tomadas na exposição, relata:

An (...) quem batia o martelo era a Adélia, nas decisões curatoriais. Agora a Adélia é uma pessoa que trabalha de uma maneira muito a ouvir os outros. (...) Às vezes até por reconhecer que não é especialista em um determinado assunto; então ela vai atrás de quem entende, né? E pelo jeito pessoal dela mesmo de querer fazer uma coisa bem feita, ela ouve muito as pessoas, respeita muito a experiência que as pessoas já tiveram. (...) É uma pessoa que eu admiro profundamente e com a qual eu aprendi muito essa dinâmica e cultura de trabalho, sabe? Que rende muito, quer dizer, é mais difícil trabalhar em grandes equipes porque é muita gente, e dá mais trabalho reunir o que todos têm a dizer. Mas no final, quem batia o martelo era ela. Mas é difícil usar um termo como “bater o martelo” para ela. Porque ela nunca fez isso “Vai ser assim e pronto”. Nunca.

E. Não, eu digo um aval assim, né? Alguém tem que dar o aval.

Ela dava o aval. (...) O trabalho com o José Alberto Nemer foi mais difícil. Até pelo fato de ser homem ser uma pessoa com uma personalidade mais forte assim. Então em muitas coisas ele acabou batendo o martelo na exposição “Fragmentos de um diálogo”. E eu e ele tivemos nossas diferenças ao longo do projeto, como em todos os projetos que envolvem muita gente tem. Diferenças sobre a maneira de compor a legendas, ou até na montagem, sabe? Você queria botar um objeto viradinho e ele queria botar o objeto de frente... Então, (...) mas teve uma interlocução importante (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A fala de Cristiana Barreto acabou por evidenciar os tensionamentos no projeto curatorial. Pode-se intuir que houveram divergências, por exemplo, no modo como diferentes curadores entendiam a organização de um mesmo núcleo da exposição. Enquanto a expressão “bater o martelo” não cabe para a personalidade de Adélia Borges que, segundo Cristiana, estava disposta a ceder nas decisões que tocavam a curadoria da exposição, o mesmo termo pode ser utilizado para definir as atitudes de José Alberto Nemer. A justificativa encontrada para sua postura decorre do fato de *ser homem* e ter uma *personalidade forte*. A marcação de gênero, *ser homem*, explica para a curadora a atitude autoritária que não estava disposta a negociar, comportamento contrastante ao de Adélia Borges.

Ao analisar comparativamente as narrativas, percebi que tanto Adélia Borges quanto Cristiana Barreto reconhecem suas participações como curadoras no módulo *Fragmentos de um diálogo*. Ao relatarem sobre o módulo, afirmam inclusive ter trazido de pesquisas pessoais alguns dos temas que deram origem aos núcleos expositivos do espaço. Contudo, ao fazer o mesmo questionamento para José Alberto Nemer, o curador apresentou uma perspectiva contrária à das colegas:

“Além dos diálogos com a equipe e os outros curadores, foi uma curadoria autoral, como já disse” (NEMER, 2015).

Para Nemer, o diálogo com outros curadores não implicou que houvesse o compartilhamento na atividade de curador. A curadoria, para ele, foi um trabalho autoral. Ao afirmar este aspecto particular do processo de trabalho, o curador resgata uma prática comum na sua atuação como artista plástico, onde há a questão da individualidade do sujeito que cria.

Lisette Lagnado (2015) nos lembra que a menção do curador nas fichas técnicas de exposições é um diferencial das exposições brasileiras. A autora explica que isso ocorre devido ao fato de haver poucas instituições no país com um corpo de curadoria fixo, ao passo que em outros museus do mundo, como no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madri, ou no Stedelijk Museum, de Amsterdã, as mostras são assinadas pelo próprio museu.

Ao analisarmos a curadoria do módulo *Fragmentos de um diálogo*, veremos que, ao contrário do que afirma Nemer, houve a atuação contínua das outras curadoras nos núcleos que compunham o espaço. Cristiana Barreto, por exemplo, atuou na seleção das peças arqueológicas e na montagem e elaboração do roteiro de um vídeo exposto no espaço. Adélia Borges, apresentou a ideia do núcleo das bonecas de pano, por exemplo. Ainda, tanto Cristiana quanto Adélia Borges, participaram ativamente na escolha dos núcleos temáticos que vieram a compor o módulo. José Alberto Nemer, do mesmo modo, propôs temáticas decorrentes de pesquisas pessoais, como é o caso do núcleo Avatares da Alvorada. Entendo, por fim, que no módulo *Fragmentos de um diálogo* o processo curatorial ocorreu de modo integrado e em negociação entre estes três profissionais, inclusive no que toca a montagem do ambiente.

Por fim, entendo que houve interação principalmente entre três curadores da exposição: Cristiana Barreto, Adélia Borges e José Alberto Nemer. Os outros, Baixo Ribeiro e Vera Cardim, atuaram em pontos específicos da *Puras Misturas*, não havendo, deste modo, interlocução com os outros profissionais. Baixo Ribeiro, inclusive, foi convidado para compor a equipe quando a exposição já estava estruturada, realizando apenas a curadoria individual do *Extramuros*.

Apesar da equipe curatorial ter sido composta por profissionais multidisciplinares, a relação da curadora Adélia Borges com a área do *design* acabou por balizar a forma como a exposição *Puras Misturas* narrou a cultura popular. A escolha por uma profissional desta área para capitanear o projeto conceitual e a exposição inaugural do Pavilhão das Culturas Brasileiras denuncia uma visão da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo de que o *design* é um caminho possível para atualização de antigos acervos sobre cultura popular.

Depois de compreendermos as relações estabelecidas entre os(as) curadores(as) da *Puras Misturas*, dedicarei a próxima seção para evidenciar as narrativas destes sujeitos sobre a exposição. Tomarei como base as falas dos três profissionais envolvidos na fase de concepção da mostra: Adélia Borges, Cristiana Barreto e José Alberto Nemer. Pretendo, com isso, acessar a forma como o argumento da exposição foi articulado e idealizado por estes sujeitos.

3.2 NARRATIVAS SOBRE UMA EXPOSIÇÃO

Antes de iniciar esta seção, devo reforçar que tenho como pretensão aqui dar enfoque aos(às) narradores(as). Aqueles sujeitos que, conforme nos ensina Benjamin (1987), retiram da experiência o que nos conta. De certo modo, ao escrever este texto também estou me constituindo como narradora, pois relato sobre uma experiência através da vicência de outros sujeitos. Claro, que a minha empreitada se distancia muito do que Benjamin (1987) considera um narrador de verdade, faltam-me vários dos atributos listados por ele. Um deles, é tentar encontrar explicações para os fatos narrados, característica inerente a uma pesquisa acadêmica, mas antagônica a arte da narrativa. Apresento, então, como Cléria Botelho da Costa (2014) define o ato de narrar, influenciada Paul Ricoeur (1993), ela discorre:

narrar é contar o vivido, é colocá-lo em uma temporalidade e, assim, humanizar o tempo, alinhar os personagens, tecer uma intriga; é, ainda, transgredir o discurso oficial em busca da criação; é, sobretudo, aliar o tempo vivido ao tempo ficcionado (COSTA, 2014, p. 49).

Assim, com essa compreensão, não devo interpretar as falas dos(as) curadores(as) como “mera repetição de outrora”, mas como fato recriado, impregnado de esperanças de um tempo que ainda não chegou (COSTA, 2014). Ao narrar sobre a exposição *Puras Misturas*, meus(inhas) interlocutores(as) tinham ciência que se tratava de uma fala “oficial”, destinada ao ambiente acadêmico. Por isso, alguns recorriam ao discurso já documentado, recitando, inclusive, trechos do catálogo da exposição.

No momento que realizei as entrevistas, no final de 2015 e início de 2016, já havia se passado cerca de cinco anos que a *Puras Misturas* tinha ocorrido. Com isso, meus(inhas) interlocutores(as) ao falarem sobre a idealização da exposição e sobre os conceitos que atravessaram sua concepção, acabaram também por relatar sobre o modo como ela de fato ocorreu. Os(as) curadores(as), ao rememorar a *Puras Misturas*, prontamente discorriam sobre os artefatos expostos, sobre a organização do mobiliário ou sobre o trajeto do espaço expositivo.

Contudo, o passar do tempo também provocou esquecimentos. Na fala, ganharam destaque apenas os acontecimentos mais marcantes, as coisas que não deram certo, o que deveria ter sido feito e não foi possível, o módulo mais relevante, o que deu mais trabalho para ser efetivado. Isso, de certo modo, é a versão da *Puras Misturas* que consigo acessar. Sendo assim, neste trecho explicito esta exposição idealizada e rememorada por esses sujeitos. Além das entrevistas, outro documento que me ajudou a constituir este universo idealizado da *Puras Misturas* foi o projeto da exposição, denominado *Conteúdo da exposição de lançamento da nova instituição. “A mão do povo”*, elaborado pela Borges Comunicação Ltda. e que se encontra anexado ao processo 2004-0.208.101-0, alocado na Assessoria Jurídica da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Como relatei em outros momentos deste trabalho, tentarei deixar suspensa, nesta seção, a materialidade presente na *Puras Misturas*, buscando, assim, encontrar os conceitos e as formas de idealizar uma exposição. Esta estratégia se justifica pelo modo como pretendo construir meu argumento. Só após entender o que se pretendia para o espaço, poderemos interpretar como ele sustenta ou refrata as narrativas e o texto curatorial.

Optei por utilizar neste trecho duas fontes documentais como base: as narrativas de meus(inhas) interlocutores(as) e um projeto da exposição endereçado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, desenvolvido pela empresa Borges Comunicação Ltda.

A elaboração da exposição de abertura do Pavilhão das Culturas Brasileiras teve início em 2008 e foi encomendada pelo secretário de cultura de São Paulo Carlos Augusto Calil à Adélia Borges, profissional que já havia criado o projeto conceitual do museu. Quando conversei com a Adélia Borges, em novembro de 2015, ela relatou sobre o processo de escolha da mostra que inaugurou a nova instituição do Ibirapuera:

Que exposição colocar na abertura? Então, foram várias sugestões que a gente teve, várias idas e vindas e tudo, várias ideias. E aí a ideia que foi se concentrando era uma ideia que conseguisse dar para o público esse aperitivo do que seria a instituição. Então, se a gente estava falando que era um museu, um Pavilhão das Culturas Brasileiras, um espaço onde as culturas se encontram e se dialogam, é muito importante que a gente já fizesse um diálogo. Então, inicialmente eu estava pensando em chamar a exposição de caleidoscópio, porque seria uma coisa de você ver vários fragmentos, várias coisas. E aí a gente teve essa ideia de aproveitar essa expressão tão maravilhosa do Guimarães Rosa que ela é, aparentemente, um paradoxo, mas é um paradoxo tão poético e tão bonito, né? Porque se uma coisa é pura, ela não pode ser misturada. Se ela é misturada ela não é considerada pura. E que a gente considera que é a síntese do que nos define, essa coisa da mistura, que a gente tomou emprestado isso do Guimarães Rosa. Então, nós concebemos a exposição como um todo (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Adélia Borges utiliza metáforas para definir os objetivos envolvidos na realização da *Puras Misturas*. A primeira delas, um *aperitivo do que seria a instituição*, tenta evocar a ideia de que a exposição tinha como missão apresentar apenas parte, uma prévia do que seria o museu quando realmente estivesse efetivado e com programação completa. No catálogo da exposição, a curadora afirma que a pergunta que moveu o trabalho de criação da exposição foi “Como materializar um enunciado conceitual complexo, que foge do maniqueísmo e considera justamente os hibridismos de uma dinâmica cultural em transformação?”. Em resposta ao questionamento, a curadora reformula a metáfora gastronômica ao definir: “a resposta deveria ser sintética e, ao mesmo tempo, prenunciar caminhos – uma espécie de aperitivo, que deveria deixar gosto de quero mais” (BORGES, 2010, p. 133). A partir deste trecho exposto, é possível perceber que havia a intenção de

evitar as dualidades que separam a cultura brasileira em opostos inconciliáveis, considerando, assim, os hibridismos, expressão também recorrente no vocabulário da curadora.

Outra metáfora que aparece na fala de Adélia Borges é a do *diálogo*, presente tanto no projeto conceitual da instituição quanto na forma como define a exposição inaugural do museu. O substantivo pode ser entendido, portanto, como uma palavra-chave para acessarmos os conceitos que atravessavam a curadoria da *Puras Misturas*.

O nome dado a exposição também é uma camada relevante para a compreensão dos conceitos que davam embasamento a linha curatorial da mostra. Sobre isso, Adélia Borges informa que antes de optar pela utilização do termo *Puras Misturas*, cogitou a possibilidade de nomear a exposição de Caleidoscópio⁷⁴. O termo, segundo a curadora, evocava a possibilidade de o visitante ver em uma única exposição *vários fragmentos, várias coisas*. Esta ideia de fragmentos estava compatível com o objetivo definido para a instituição já no projeto conceitual do Pavilhão, que pretendia estabelecer pontes/diálogos/encontros entre diferentes esferas da cultura brasileira.

Outro nome cogitado para intitular a mostra inaugural do Pavilhão das Culturas Brasileiras foi *A mão do povo*. Contudo, esta possibilidade não foi explicitada por nenhum(a) interlocutor(a) durante as entrevistas. Tomei conhecimento desta informação apenas ao acessar o projeto da exposição. O documento não contém um período explícito, mas encontra-se em meio a outros papéis que datam do final de 2008 e início de 2009.

Ao levantar este documento, logo me atentei ao nome que havia sido escolhido para intitular a exposição de lançamento do museu. Mesmo que de caráter provisório, visto que depois a mostra recebeu outra denominação, a alusão à exposição temporária *A mão do povo brasileiro*, organizada por Lina Bo Bardi em 1969, era explícita.

⁷⁴ O termo caleidoscópio não foi completamente descartado pela curadora pois intitulou seu texto livro organizado por ela e por Cristiana Barreto sobre o Pavilhão das Culturas Brasileiras e sobre a *Puras Misturas*.

A mostra de 1969 inaugurou a sede da Avenida Paulista do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e apresentou cerca de 2 mil objetos da cultura popular brasileira, coletados em diversas regiões do Brasil, desde o sertão do nordeste até a região sul. Na época, para realizar a exposição Lina Bo Bardi contou com a colaboração do cineasta Glauber Rocha⁷⁵ e do diretor de teatro Martim Gonçalves⁷⁶ (INFOARTSP, 2016). As peças expostas variavam entre carrancas, ex-votos, santos, brinquedos, mobiliários, utensílios de cozinha, entre outros. Tudo isso ocupou um espaço expositivo com planta aberta no primeiro andar do MASP (INFOARTSP, 2016).



Figura 14: Exposição A mão do povo brasileiro, que ocorreu no MASP em 1969.
Fonte: MASP (2016).

⁷⁵ Glauber Rocha (1939-1981) é cineasta e tido, por muitos críticos, como pai do cinema novo (CARDOSO, 2007). Dentre seus filmes estão *Terra em transe* (1967), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1968), *O leão de sete cabeças* (1970), *Cabeças cortadas* (1970). A biografia do artista pode ser vista em Gomes (2000) e a análise de sua produção em Cardoso (2007) e Lisboa (2000) (CARDOSO, 2007).

⁷⁶ Martim Gonçalves (1919-1973) foi cenógrafo, diretor, figurinista, produtor e crítico de teatro. Sobre o trabalho de Gonçalves ver Santana (2011).

Além do nome da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* ter sido cogitado para intitular a mostra inaugural do museu, a mesma denominação havia sido considerada para batizar a própria instituição, o Pavilhão das Culturas Brasileiras. Torna-se impossível, com isso, deixar de estabelecer relações entre a proposta de Lina Bo Bardi, em 1969, com o que foi realizado na *Puras Misturas*. Embora haja uma clara alusão à exposição de Lina, a proposta conceitual e expográfica da *Puras Misturas* não tinha como pretensão reencenar a mostra realizada na inauguração do MASP.

Contudo, é possível inferir algumas aproximações que tornam *A Mão do Povo Brasileiro* uma influência para a *Puras Misturas*. Segundo Ribeiro (2012), Lina Bo Bardi, na mostra de 1969, apresentou a cultura material popular brasileira enquanto ocorria em paralelo no mesmo edifício do MASP (no piso superior) a inauguração da pinacoteca do museu, que continha o acervo de arte erudita mais significativo da América Latina. O intuito de alocar no mesmo espaço práticas provenientes de circuitos distintos de produção, circulação e uso fazia parte da proposta do casal Bardi para a nova instituição museal da Avenida Paulista (RIBEIRO, 2012).

Neste caso, as mostras de Lina Bo Bardi⁷⁷ são, sem dúvida, uma referência importante no Brasil quando se trata de expor a cultura material popular em espaços tradicionalmente hegemônicos como os museus. Ainda assim, a visão de Adélia Borges previu outros tipos de aproximação. O próprio projeto expográfico de Pedro Mendes da Rocha tem uma distinção clara do modo como a arquiteta Lina Bo Bardi apresentava a cultura material popular no museu. Este, contudo, será tema da próxima seção do texto.

Adélia Borges, ao ser questionada sobre referências que a influenciaram no momento de conceber a *Puras Misturas*, reconhece a importância da *A Mão do Povo Brasileiro* e de outras mostras organizadas por Lina Bo Bardi, mas ressalta a originalidade de sua proposta em relação aos outros projetos:

Eu acho que a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, da Lina Bardi, foi uma referência. Eu não fui nessa exposição, mas ela foi uma referência importante.

⁷⁷ Além da *A Mão do Povo Brasileiro*, de 1968, outras mostras da arquiteta que expunham a cultura material popular foram *Bahia*, que ocorreu no Pavilhão Bahia, no Parque Ibirapuera, em 1959 e *Civilização do Nordeste*, encenada no Museu de Arte Popular do Unhão, em 1963.

E exposições que eu vi da Lina Bardi no SESC Pompéia e coisas que eu vi aqui e ali, assim. Acho que não foi uma coisa muito (...) Não tinha assim uma referência: vamos fazer uma coisa como essa coisa que já foi feita. Não tinha muito. Porque as outras coisas bacanas que eu já tinha visto, eram coisas assim (...) Ou você tinha só o popular, só a arte popular, só o artesanato, ou só o *design*, ou só a arquitetura e aqui foi essa mistura toda, sabe? Eu nunca tinha visto isso antes (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Para a curadora, a originalidade da sua proposta estava em justapor num mesmo ambiente expositivo artefatos originários de categorias distintas. Neste sentido, é possível lembrar outras exposições que tinham uma linha curatorial parecida, que também abordavam a ideia da mistura ou da miscigenação entre culturas. Por exemplo, a exposição temporária *Planète Métisse – To Mix or Not to Mix* (Planeta Mestiço – Misturar ou não misturar) encenada no Museu do Quai Branly, no ano de 2008 em Paris, com curadoria de Serge Gruzinski. A mostra, classificada como “etnográfica” foi dedicada ao tema da mestiçagem entre culturas diversas e propunha reflexões sobre artefatos que revelavam “‘choques entre culturas’ e processos históricos nos quais objetos, técnicas, símbolos, materiais e funções foram trocados e incorporados, transformando a arte de cada povo na medida em que eram eles também transformados pelos contatos com diferentes sociedades” (VINCENT, 2013, p.128).

Segundo Vincent (2013), a mostra apresentada no Museu do Quai Branly tinha proporções menores que a *Puras Misturas*, cerca de 800m² e 290 objetos. A exposição de Paris foi dividida em quatro partes, sendo elas denominadas: *Mestiços*, *Choques e Encontros de Mundos*, *Fábricas de Mestiçagens* e *Horizontes Mestiços* (VINCENT, 2013). Ao apresentar esta exposição não tenho como pretensão realizar uma análise comparativa, tarefa que demandaria um esforço não programado para esta dissertação, mas demonstrar que a narrativa da mestiçagem (ou das misturas) é recorrente em exposições que pretendem narrar sobre os processos de formação cultural.

No caso dos discursos curatoriais e dos termos escolhidos para ambas também há outra informação, além da temática, que pode servir de base para uma rápida reflexão. Enquanto o curador Serge Gruzinski opta por batizar um dos módulos de *Choques e Encontros de Mundos*, é recorrente para Adélia Borges,

tanto na fala quanto na escrita dos textos curatoriais, a ideia de *encontro* e *diálogo* entre culturas.

Ao tratar a aproximação entre a produção hegemônica e subalterna brasileira como *diálogo*, Adélia Borges acabar por exprimir uma visão otimista deste embate. Apesar destes termos serem utilizados pelas curadoras da exposição próximo a palavras como *hibridização*, *diversidade*, *ressignificação* ou até mesmo *confronto*, suas narrativas reforçam, em geral, uma visão pacífica das *Misturas* que compõem a cultura brasileira.

Lembro, conforme exposto por Chauy (2001), que a ideia de mestiçagem, ou seja, de mistura, está na base do mito fundador brasileiro. Esta autora afirma que o mito, em seu sentido antropológico, se constitui justamente quando a “narrativa é a solução imaginada para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos na realidade” (CHAUI, 2001, p. 5). Há, contudo, nas narrativas das curadoras um esforço em atualizar a ideia de um passado como origem estática, que não se transforma. No projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, por exemplo, a intenção de combater a interpretação das culturas como estaque é reforçada pelo interesse contínuo em atualizar as visões folcloristas e o acervo Rossini Tavares de Lima, que teve suas peças coletadas num contexto onde essa visão era predominante.

Esta crítica ao acervo Rossini parece tomar por base um argumento já difundido pela sociologia paulista de 1950 e 1960, de que os folcloristas não se atentavam à dinâmica social, cultural e histórica em que os artefatos (ordinários ou rituais) eram coletados (CORRÊA, 2010; ABREU, 2003). Segundo Abreu (2003), o folclore e os folcloristas receberam críticas por realizarem uma prática tida como não científica, que privilegiava o caráter descritivo em relação ao interpretativo e por se alinharem às forças mais conservadoras de uma sociedade em transformação, repleta de conflitos sociais.

Logo, conforme afirma Abreu (2003), os estudos de folclore relatavam pouco sobre os processos de dominação aos quais as camadas populares eram submetidas. Segundo a autora, os folcloristas não tinham como pretensão compreender a real situação destes sujeitos e, em vez disso, idealizavam um

“autêntico povo rural”, o qual não ameaçava a ordem social urbana (ABREU, 2003). Em outra perspectiva teórica, que realizou reflexões sobre a dominação e ganhou destaque a partir da década de 1970, estão intelectuais marxistas, como Marilena Chauí (1986), que interpretavam que as culturas subalternas seriam “resultado da distribuição desigual dos bens econômicos e culturais, e ao mesmo tempo poderiam oferecer uma forma de oposição à cultura hegemônica” (ABREU, 2003, p. 7), argumento similar ao exposto por García Canclini (1983) no livro *As Culturas Populares no Capitalismo*.

Chauí (2001), no texto *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*, nos ajuda a entender, sob esta perspectiva, o mito fundador da sociedade brasileira. Nesta publicação, a autora afirma que o mito fundador não é estático, e sim é aquele que encontra novos meios de se atualizar, novas linguagens, valores e ideias, de modo que, quando parece ser outra coisa, volta-se para repetição e si mesmo. Vejamos um dos textos curatoriais de Adélia Borges, contido no catálogo da exposição, que narra sobre a criação da *Puras Misturas* e seu conceito:

Na intenção de anunciar os pilares sobre os quais se pretende trabalhar no futuro, a exposição celebra a riqueza e a diversidade da cultura do Brasil, apresentando um contraponto entre variadas formas de criação artística produzidas em diferentes tempos e lugares. Ao construir diálogos entre as culturas letradas e iletradas, ou cultas e populares, nosso objetivo foi evidenciar que ambas se alimentam mutuamente, num processo permanente de recriação e ressignificação, que acaba por tornar equivocada a própria visão que opõe essas duas esferas (BORGES, 2010, p. 133).

Novamente, o texto reitera a ideia de um processo de diálogo mútuo, de um convívio entre formas diferentes de cultura que, por isso, trocam significados e se recriam. O texto também salienta que o intuito da mostra era celebrar a *riqueza* e a *diversidade* da cultura brasileira. O modo como a curadora narra sobre a exposição não contempla, por exemplo, os embates, as disputas e o processo desigual de assimilação ou ressignificação que envolve essas culturas. Ao falar sobre hibridismo, há uma conotação de que as culturas híbridas se constituem num processo de apropriação no qual os capitais culturais são assimilados de forma simétrica.

Contudo, conforme argumenta García Canclini (2015), a hibridação não pode ser interpretada como sinônimo de fusão sem contradições, e sim como recurso que nos ajudar a dar conta de formas específicas de conflitos gerados a

partir da interculturalidade presente na América Latina. Pode-se pensar que as curadoras ao recorrerem ao uso do termo *hibridização*, procuram se alinhar aos estudos identitários em que se consideram os processos de hibridização, buscando assim se afastar de enfoques teóricos que interpretem as identidades como traços fixos ou como essência de uma etnia ou de uma nação (GARCÍA CANCLINI, 2015). A ideia de *diálogo* e *encontro*, neste sentido, as ajuda a agenciar um argumento sobre as culturas populares que as nivela com essas teorias identitárias.

García Canclini (2015) também adverte sobre as versões amáveis da mestiçagem, preocupando-se em seu estudo dar enfoque aos processos de hibridação, e não aos hibridismos. Segundo o autor, ao adotar este aspecto, em que são privilegiados os processos, é possível identificar os desgarres envolvidos na hibridação e também aquilo que não se deixa fundir (GARCÍA CANCLINI, 2015).

Se falarmos de hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. Assim se trabalhariam os processos de hibridação em relação as desigualdades entre as culturas, com as possibilidades de apropriar-se de várias simultaneamente em classes e grupos diferentes e, portanto, a respeito das assimetrias do poder e do prestígio (GARCÍA CANCLINI, 2015, XXVI).

Conforme afirma o autor, no livro *As Culturas Populares no Capitalismo*, as camadas subalternas são submetidas à assimetria de acesso aos bens culturais, econômicos e políticos. Sendo assim, ao analisar (ou expor) os produtos simbólicos de processos de hibridação deve-se considerar e explicitar (mesmo que discursivamente) as assimetrias envolvidas nestas disputas. A curadora, ao recorrer a termos como *diálogo* e *encontro* para descrever a aproximação no espaço museológico de objetificações resultantes de conflitos entre setores subalternos com práticas hegemônicas acaba por pacificar uma realidade conflituosa.

Idealmente para a curadora Adélia Borges, a exposição *Puras Misturas* seria capaz de “construir diálogos entre as culturas letradas e iletradas, ou cultas e populares” evidenciando, ao demonstrar as recriações/ ressignificações entre as variadas formas da criação artística brasileira, que a oposição entre o erudito e o popular é uma visão equivocada. Cabe, a partir desta colocação, retomar a visão de García Canclini (1983) sobre as relações que envolvem as culturas populares e a cultura hegemônica.

Ambos os espaços, o da cultura hegemônica e o da cultura popular, são interpenetrados, de modo que a linguagem particular dos operários ou dos camponeses é em parte uma construção própria e em parte uma ressemantização da linguagem dos veículos de comunicação de massa e do poder político, ou um modo específico de alusão às condições sociais comum a todos (por exemplo, as piadas sobre inflação). Interação que ocorre, também, em sentido contrário: a linguagem hegemônica dos meios de comunicação de massa ou dos políticos, na medida em que pretende alcançar o conjunto da população, levará em consideração as formas de expressão populares (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 43).

A partir das argumentações do autor, pode-se interpretar que a oposição entre as duas esferas (hegemônica e subalterna), ao modo gramsciano, é mesmo limitada, pois ambas se constituem num processo interpenetrado. Todavia, destaco, como proposto por García Canclini (1983), que as culturas populares são resultado da apropriação desigual de capital cultural e essa interação se dá de modo conflituoso com os setores hegemônicos.

Após esta reflexão, voltemos às idealizações da exposição. Como relatei anteriormente, outra fonte importante para compreendermos o conceito curatorial da *Puras Misturas* é o projeto da mostra, elaborado pela Borges Comunicação Ltda. No relatório, afirmou-se que a programação de implantação da exposição seguia as orientações estabelecidas no *Pré-projeto de uso cultural do Pavilhão Armando Arruda Pereira*, documento que já havia sido aprovado pela Secretaria Municipal de Cultura na época de elaboração deste novo relatório. Na proposta para o evento de inauguração do museu, defendeu-se a realização de exposições divididas em dois grandes núcleos: o histórico e o propositivo. Neste cenário, o núcleo histórico ocuparia o andar térreo do edifício do museu, enquanto que o propositivo seria alocado no subsolo.

No projeto da exposição, o **núcleo histórico** aparece como espaço destinado a homenagear as instituições e pessoas que trabalharam no Brasil orientadas por objetivos análogos aos ambicionados para o novo museu. O texto contido no relatório conceitualizou o espaço da seguinte maneira:

O objetivo deste núcleo é homenagear as instituições e as pessoas que já vêm trabalhando em nosso país pelos objetivos que o Pavilhão das Culturas Brasileiras retoma. Ele parte da frase de Luís Saia, chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas – “Queremos mostrar o Brasil aos brasileiros” – e pontua várias iniciativas feitas desde 1938 para valorizar as culturas do povo brasileiro, apresentando sinteticamente as principais ações realizadas no âmbito das exposições e museus. A nosso ver, esta é uma necessária homenagem àqueles que trabalharam pela difusão e fortalecimento das

culturas do povo em nosso país. É uma forma de deixar claro, já desde o início, que esta é uma tarefa feita há gerações, e que a atual iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura inscreve-se numa linha de pensamento e de ação cultural em nosso país (BORGES..., 2008?, p.4).

Ainda, segundo o texto, o panorama histórico proposto não seria apenas exposto em painéis, mas contemplaria também ilhas que dariam destaque a seis temas de relevância na narrativa. Conforme descrito no documento, essas ilhas se transformariam em “praticamente mostras autônomas”, apresentando objetos, documentos, sonorizações, entre outros. Esses fatos seriam: Missão de Pesquisas Folclóricas, Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, A atuação de Lina Bo Bardi, A temática Indígena, Aloísio Magalhães e o CNRC além de um espaço dedicado à apresentar os Bens Imateriais registrados pelo IPHAN até aquele momento. Entremeando essas ilhas estariam, ainda, outros acontecimentos, organizados em um percurso cronológico.

Conforme relatado por Adélia Borges, o núcleo histórico tinha como intenção explicitar que a nova instituição dava continuidade a outras iniciativas já empreendidas em relação à documentação e salvaguarda da cultura material popular.

Principalmente na área pública, todo mundo quer inventar o ovo, né? Todo mundo quer ser o primeiro a fazer alguma coisa e não continuar o que os outros fizeram. E isso é um grande drama que a gente tem, porque quando uma ação é começada por alguém, o que vem depois quer interromper isso para não fazer algo que vai (...) Que não vai ser dele, né? Como se fosse assim, ele é o pai dessa ideia e tudo. E aí, até para não dar isso, não dar essa ideia, uma das coisas que eu pensei e que foi feita na exposição de inauguração, na exposição *Puras Misturas*, foi que todo o início da exposição é um início, não é bem o início mas tem uma parte significativa da exposição, que é quase que a gente pedindo a benção de todos que vieram antes da gente. Então ali a gente fala do Mário de Andrade, a gente passa para outras figuras importantes, a gente fala da Lina Bardi, a gente fala de como o conceito de Cultura que veio a integrar a constituição de 1988, como ela se abriu para essas questões da identidade, como a gente não tinha ainda um museu no Brasil muito afinado com essa definição de (...) A definição de, na Constituição, essa parte da Cultura é uma definição muito boa, é uma coisa muito bem feita e tudo. Quer dizer, foi uma decisão política, foi uma decisão não minha. Foi uma decisão anterior, que é uma decisão do secretário (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Logo, como explicitado na fala da curadora e no texto conceitual da exposição, havia a preocupação por parte da Secretaria Municipal de Cultura em enquadrar o novo museu em uma linha sucessória de projetos e pesquisas voltadas

às culturas populares. Vale ressaltar que essas ações listadas por Adélia Borges referenciam o discurso oficial, ou seja, iniciativas que tiveram respaldo governamental, como as Missões Folclóricas, ou foram empreendidas por intelectuais, como é o caso de Lina Bo Bardi.

Além do núcleo histórico, o documento também descrevia o conteúdo do outro núcleo, o propositivo. Para o **núcleo propositivo**, foi sugerida a criação de um módulo que tinha como objetivo apresentar a proposta conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Este núcleo faria, conforme aponta o relatório, “um trailer de um filme ainda não realizado” (BORGES..., 2008?, p.7). Segundo o texto, a mostra teria caráter transdisciplinar, pois buscaria “cortes transversais” que permitiriam a “aproximação, o contraste e o contraponto entre temas, linguagens, suportes e formas de criação cultural vindo de tempos, lugares e meios sociais distantes” (BORGES..., 2008?, p.7).

No documento foram citados também alguns dos temas que seriam explorados neste núcleo propositivo, como sínteses de exposições futuras que poderiam ser desenvolvidas pela instituição. A exposição incluiria “artes visuais (pintura, escultura, gravura, arte plumária, pintura corporal, etc.), arquitetura, artefatos, *design* de produtos e *design* gráfico”. Neste texto, as curadoras já explicitaram a intenção de “construir diálogos entre as chamadas culturas erudita e popular”.

Esses diálogos, segundo o documento curatorial, se sucederiam de forma sintética, num trajeto contínuo e com caráter assumidamente fragmentário. Os temas sugeridos no texto foram: À flor da pele; Arte rupestre x grafismo urbano; Os Avatares da Alvorada e Artes visuais, uma proposta que visava o diálogo entre artistas de circuitos de produção distintos.

Este núcleo propositivo mais tarde assumiu a denominação *Fragmentos de um Diálogo* e contou com a curadoria de José Alberto Nemer. Alguns dos temas propostos no documento apresentado acima se mantiveram como células temáticas que compuseram efetivamente o módulo. A curadora Cristiana Barreto narrou, durante nossa conversa, sobre a escolha dos conteúdos que vieram a compor este trecho da *Puras Misturas*:

Ah (...) olha do “Fragmentos de um Diálogo” (...) os temas surgiram de um brainstorming coletivo. De ficar conversando e a gente parou muito no tema “festas”, pois achamos que era o tema que dava mais liga entre os objetos. Mas aí vimos que estávamos deixando de fora muita coisa, como objetos do cotidiano, e do saber fazer do dia a dia. Então esses temas foram entrando nesses “Fragmentos de um diálogo” e no fim o tema “festas” ficou como apenas um dos temas dos Fragmentos de um diálogo. (...) Muita coisa foi trazida pelo Nemer de pesquisas dele, por exemplo, as coisas do imaginário lá, do Palácio do Alvorada, as releituras dos arcos do Alvorada. Era uma coisa dele, que ele queria trazer e a gente achou que seria bacana incluir estas releituras mais contemporâneas, como a imagem dos arcos saiu do erudito para cultura popular. Fez um caminho interessante de reapropriação de um símbolo de poder, nesse sentido, assim. (...) Então teve coisas que vieram de pesquisas particulares nossas. As coisas indígenas, eu já tinha toda aquela pesquisa sobre o grafismo kadiwéu, tanto nos tecidos da Arte Nativa como no caso dos ladrilhos no projeto da Brasil Arquitetura. Então tinham cases assim, que a gente já tinha. Curador é isso, você vai acumulando conhecimento sobre as coisas, e você vai trazendo este conhecimento em momentos oportunos. Muitos foram trazidos pela Adélia, óbvio, que ela já tinha compilado muitos desses casos. Por exemplo, o módulo das bonequinhas de pano a gente imediatamente olhou o que tinha no acervo Rossini das bonequinhas “Ah isso casa muito bem com a cadeira dos Campana”, né? (...) Então assim eram os diálogos. Alguns casos que a gente já tinha, por causa das nossas pesquisas pessoais, outros casos surgiram ali porque objetos do acervo Rossini traziam estas oportunidades. E dava samba (BARRETO, 2015)

[Entrevista concedida em novembro de 2015)

A escolha dos temas do núcleo propositivo, segundo a fala de Cristiana Barreto, se deu em decorrência das pesquisas pessoais dos três curadores que atuaram no espaço (a própria Cristiana, a Adélia Borges e o José Alberto Nemer), e também por meio de peças disponíveis no acervo Rossini Tavares de Lima. Como veremos na próxima seção, ao todo foram selecionados 12 temáticas que deram origem ao módulo Fragmentos de um diálogo. O *Avatares do Alvorada*, por exemplo, foi tema sugerido por José Alberto Nemer que se manteve na montagem final da exposição. Este, mostrava as apropriações pela cultura popular, na arquitetura de casas, em pinturas e em desenhos de lameira de caminhos, dos pilares do Palácio do Alvorada, projetado por Niemeyer.

Além do núcleo histórico e do núcleo propositivo, o documento também sugeria a elaboração de uma “exposição usável” para completar as mostras da inauguração, esta recebeu o nome *Viva a diferença!*.

O conjunto de mostras de abertura se completa com a exposição usável “Viva a diferença!”, a ser instalada na entrada, funcionando como uma área de acolhimento aos visitantes. Essa mostra junta banquinhos projetados e/ou feitos por povos indígenas, em variados formatos e grafismos; por comunidades artesanais de várias partes do país, em modelos tradicionais; por artesãos contemporâneos próximos do conceito de arte; e por designers

desde o início do século 20, demonstrando a riqueza da cultura material brasileira (BORGES, 2008?, p. 8).

O núcleo dos bancos já aparece neste projeto com o nome definitivo, *Viva a diferença!*. Segundo o conceito, este espaço iria apresentar bancos de origem indígena, bancos elaborados por comunidades artesanais tradicionais, bancos criados por artesão contemporâneos que se enquadrariam próximos a um conceito de arte, e bancos de *designers*. Sendo assim, as curadoras definem quatro tipologias de artefatos para representar a cultura material brasileira.

Pode-se pensar que ao escolherem estas categorias, as curadoras enquadram discursivamente os artefatos entre o tradicional (popular) – bancos indígenas e bancos de comunidades artesanais - e o contemporâneo (hegemônico) - bancos de *designers*. A categoria artesão/ artesanato é seccionada no texto curatorial: existem os bancos “elaborados por comunidades artesanais de várias partes do país, em modelos tradicionais” e também os criados “por artesãos contemporâneos próximos do conceito de arte”.

Desta forma, é possível identificar que há uma distinção entre os modos de fazer artesanato. No primeiro, adjetivado como tradicional, a autoria do fazer é atribuída a uma comunidade, enquanto no segundo a questão de autoria é remetida ao sujeito, indivíduo do saber, “artesão contemporâneo” que quase é capaz de transgredir a categoria artesanato, aproximando-se ao que poderia ser denominado de arte.

Para entender melhor as categorias que envolvem as formas de produção artesanal, tomo como referência o trabalho de Corrêa (2008). Este autor, com base em Novelo (1982), tem por objetivo compreender o artesanato, ou a produção artesanal, “não somente por seus produtos, mas, também, a partir de seus processos sociais (econômicos, jurídicos, morais, simbólicos)” (CORRÊA, 2008, p.61).

Corrêa (2008), apoiado em Novelo (1982), nos apresenta diferentes abordagens a respeito da produção artesanal. Estes autores discorrem que diferentes atores e instituições sobrepõem caracterizações ao sistema de objetos artesanais e seus autores. A primeira caracterização exposta é que o artesanato

seria tudo aquilo que se vende em um mercado rural, relacionando o artesanato aos produtos camponeses ou étnicos (produzidos por grupos indígenas para o autoconsumo), regionais, turísticos e de classe, em oposição aos vendidos em supermercados ou lojas. Seria ainda, trabalhos manuais feitos por crianças em escolas ou internos em hospitais, utilizado como um processo educativo/pedagógico ou uma forma de terapia (CORRÊA, p. 31, 2008).

Outra possibilidade apresentada por Corrêa, citando Novelo (1982 e 2003), é de uma classificação que vê o artesanato como resultado de uma intervenção de *designers*, promotores culturais ou artistas em grupos e comunidades produtoras. Ou como “produtos gerados pela “inspiração” daqueles especialistas numa tentativa de “resgatar” e “modernizar” os velhos sistemas de objetos tradicionais, que se produz, na visão destes especialistas, informalmente por “autores” anônimos e sem instrução técnica formal” (CORRÊA, 2008, p. 62).

Sobre esta última caracterização, o autor ainda ressalta que se somam também as questões da qualidade relacionadas ao campo da arte, tal como, a necessidade de um sujeito que cria, o autor/artista, seja ele (ela) popular, primitivo, indígena ou urbano.

Todavia, ao mesmo tempo em que estas classificações pressionam o (a) artesão (ã) a exercer uma performance de autor-artista, esta deve ser, necessariamente, de autor desconhecido ou anônimo. Isso pelo fato da autoria/identidade autoral ser um estatuto, entre vários, de um tipo de arte hegemônica. Sendo impossível conceber sua existência fora deste contexto ou “campo de força”, salvo como deformação do campo hegemônico (marcado pela arte naïf) ou, pela aculturação dos “artistas primitivos” (CORRÊA, 2008, p. 62).

Sendo assim, Corrêa (2008) afirma que mesmo nestas classificações ligadas às prescrições da arte hegemônica, os modelos artesanais devem remeter a um tipo de tradição rural, popular ou “étnica tirânica” que não permita a atualização dos modos de fazer, das formas e das narrativas em função de um ideal de pureza, originalidade e autenticidade (CORRÊA, 2008).

Por fim, a última classificação do sistema de objetos artesanais exposta por este autor, ainda com base no trabalho de Novelo (1982), é a sua caracterização como produto ideológico, onde seria possível depositar a nacionalidade ou identidade nacional. Nessa última definição, a atenção recai sobre a descrição física, técnica e decorativa do objeto e sobre outros parâmetros como procedência

geográfica e atribuição de significados ideológicos, ofuscando, assim, “as formas sociais de produção” destes artefatos pelos seus autores (CORRÊA, 2008).

A partir desta exposição, é possível refletir sobre as categorias artesão/artesanato agenciadas pelas curadoras da exposição ao definirem as tipologias de bancos que iriam compor a “exposição usável” *Viva a diferença!*. No caso da classificação que contempla bancos feitos/criados por “comunidades artesanais” e bancos indígenas, o artesanato é relacionado aos produtos elaborados por grupos camponeses e étnicos, onde a autoria destes sujeitos é não reivindicada/reconhecida.

A outra classificação, caracterizada como “artesãos contemporâneos próximos ao conceito de arte”, referencia um sistema de produção de objetos que respeita algumas das prescrições relacionadas com o campo da arte (como qualidade estética e originalidade), e, como afirma Corrêa (2008), reconhece a existência de um autor/artista. Contudo, ao mesmo tempo que as curadoras individualizam a prática e o saber fazer - antes comunidade, agora artesão -, a hierarquia é mantida quando, no texto, estes sujeitos não rompem a classificação “artesão”, sendo reconhecidos, assim, como artesão(ã)-artista⁷⁸ ou quase-artista. Pode-se pensar, neste caso, que a autoria reconhecida é um estatuto da arte hegemônica, sendo o reconhecimento do sujeito autor/produtor um tensionamento para a própria categoria artesanato agenciada pelas autoras.

A questão da autoria em contextos de produção de artefatos subalternos é tratada por Corrêa (2008). Este autor percorre, pela narrativa biográfica de artesãos(ãs) modeladores de cerâmica folclórica em Florianópolis-SC, os processos de atualização que envolvem suas gestualidades e práticas enquanto escultores do barro. Neste texto, Corrêa (2008) nos mostra que ao ter a autoria reconhecida, estes sujeitos *refuncionalizam* as formas de produzir seus artefatos e adquirem novos sentidos de realização pessoal. Ao empenharem outros significados para as suas gestualidades, passam a classificar as suas práticas como artísticas. Sendo assim, ao moldar o barro esses sujeitos se reconhecem criando novas interpretações – autorais e pessoais – de uma tradição local (CORRÊA, 2008).

⁷⁸ Termo cunhado por Corrêa (2008).

Assim, Corrêa (2008) ao narrar sobre a atualização da identidade do artesão(ã) demonstra que esses sujeitos ao reivindicarem o status de autor(a) chocam-se “com o anonimato pretendido aos objetos das culturas populares, chocando-se igualmente com as formas de interpretar estes objetos na forma de “depósitos” de uma essencialidade (romântica) do homem comum e dos grupos populares” (CORRÊA, 2008, p. 109).

Lembro ao(a) leitor(a) que esta análise tem como ponto de partida apenas o texto exposto no documento de conceituação da *Puras Misturas*. No próximo capítulo veremos como as curadoras articularam a exposição destes artefatos na arena expositiva. Todavia, entender a enunciação destes discursos pretendidos para o *Viva a diferença!* é importante para conseguirmos interpretar como os bancos sustentam ou refratam esses argumentos idealizados para a exposição.

Como dito pela curadora Cristiana Barreto, e explicitado no nome escolhido para mostra, a exposição tinha o propósito evidenciar as misturas que constituem as culturas brasileiras. Além disso, a curadora esboça uma preocupação de que esta narrativa fosse construída de modo didático, que possibilitasse que as pessoas se reconhecessem ao longo da exposição:

A gente não queria dar uma aula de antropologia, sabe? A gente queria que as pessoas fossem mais seduzidas pelos objetos, pelas coisas, pelos temas. Porque todo mundo se reconhece ali, todo mundo já foi numa festa de São João, todo mundo já (...) teve um objeto de lata reciclada em casa ou sei lá (...) reconhece a letra de uma musica. Então essa era um pouco a ideia da instituição, um lugar onde as pessoas se reconhecessem e perceberem que a cultura tem essa dimensão histórica. E que essas divisões que a gente tem nas instituições de Museu de Arte Moderna, Museu de Arte Contemporânea, Museu de Arte Afro-Brasileira não sei o que, na vida, no cotidiano do brasileiro, não é assim. É muito misturado, né? E que essa talvez seja a maior riqueza da cultura brasileira, né? Juntar essas culturas no plural, tudo né? Então era um pouco essa ideia assim. Uma ideia que é muito da Adélia, né? E que eu meio que embarquei nesse (...) Nesse navio aí, como copiloto. Mas a ideia principal é da Adélia, com certeza sempre foi dela (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Cristiana Barreto também menciona sua contribuição à exposição no que tange os modos de apresentar as culturas indígenas, tema de sua atuação enquanto pesquisadora. A curadora tinha como intenção dar ênfase os processos de atualização que envolvem a cultura material ameríndia:

É, também. E uma outra coisa que acho que tem muito a minha mão aqui é de

pensar as culturas indígenas de uma forma um pouco mais dinâmica, mais contemporânea. De mostrar para as pessoas que não é porque tem missanga, um material industrializado, que não pode ser tradicional. Queria desfazer alguns preconceitos deste tipo. Quanto à Cultura popular, existe um grande desconhecimento, eu acho, do público erudito. E que à medida que o público tem contato com ela em um museu, surge um grande fascínio e admiração pela criatividade do brasileiro. Mas com as culturas indígenas, não tem só o desconhecimento, tem também um preconceito enorme. Preconceito mesmo no sentido de ter concepções do que é ser indígena que estão bem ultrapassadas. Então eu acho que isso era uma coisa muito importante nesse projeto, né? E trazer estas concepções mais contemporâneas sobre os índios para o diálogo com a arte contemporânea e popular. Este esforço seguiu depois na exposição que a gente fez no Pavilhão com as aquisições indígenas, “ArteFatos Indígenas”. Nos “Fragmentos de um Diálogo” pincelamos só alguns temas indígenas, e depois a gente fez uma exposição só sobre isso. Eu pesei muito a mão nesse discurso, sabe? De chega de pensar que índio tem que andar pelado no meio da floresta. Aí inclui coisas bem provocativas, como, por exemplo, os cocares de canudinho de plástico, os desenhos em canetinha sobre papel, ou as bolsas em miçanga.... Eu acho que é uma ação que a gente tem que fazer, né? Tem que trazer os índios para o presente, para o futuro. Tem que mostrar que cultura indígena é uma coisa mais dinâmica, que pode se apropriar de materiais e técnicas do presente sem deixar de ser tradicional, enfim. Então isso foi uma voz muito minha, nesse projeto (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Além disso, como já definido no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, havia a preocupação em referenciar na exposição inaugural do museu os bens de natureza imaterial. Segundo consta no projeto, esta abordagem do museu, que contempla a imaterialidade da cultura brasileira, era um diferencial da instituição frente à outras voltadas para a mesma temática.

Sendo assim, no documento que apresentava o conteúdo da mostra inaugural foi proposta a realização de 12 apresentações ao longo do período de vigência da exposição. Foram indicados grupos que poderiam participar deste evento e sugerida a realização de uma grande performance no dia de abertura da mostra⁷⁹.

Sugere-se uma grande apresentação de caráter coletivo, se possível com seus participantes aproximando-se do Pavilhão Armando Arruda Pereira em cortejo, o que permitirá contagiar os frequentadores do Parque para que entre no prédio. [...] Ao menos uma apresentação poderia redundar na aquisição dos instrumentos, figurinos e adereços elaborados e utilizados e utilizados pelo grupo para serem incorporados ao acervo da instituição. (BORGES, 2008?, p. 9).

⁷⁹ No documento, são citados os seguintes grupos em caráter de exemplo: “Dança religiosa dos índios Pancararús (com comunidade dessa etnia que vive na favela Real Parque, no Morumbi, e que tenta recriar sua cultura em São Paulo); Coco – com grupos tradicionais e grupos jovens urbanos que reinventam o coco; Folia de Reis – com grupos tradicionais, adequado ao período de dezembro e janeiro; Congada, Nau Catarineta, Reis de Congo e Reisado; Catira” (BORGES..., 2008?, p.9).

Como vimos neste capítulo, a mostra abertura do novo museu pretendia englobar uma série de diretrizes já impostas no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Além do patrimônio imaterial a *Puras Misturas* ambicionava apresentar ao público artefatos de origem indígena e produções subalternas e hegemônicas, tudo isso atravessado por uma narrativa que almejava evidenciar os *diálogos* e *encontros* entre essas produções. Ao levantar esses documentos que narram sobre a exposição, percebi que havia uma intencionalidade recorrente em combater a visão da cultura como estanque, destacando, assim, as *misturas* e contatos que formaram (e formam), segundo os curadores, as culturas brasileiras.

Acredito que a partir desta explanação, possamos nos atentar às escolhas expográficas feitas pelo arquiteto da exposição a fim de materializar e organizar no espaço as idealizações das curadoras. Assim, na próxima seção pretendo explicitar a visão do arquiteto Pedro Mendes da Rocha acerca da sua atuação na *Puras Misturas*. Tomo como base sua fala, acessadas por meio de entrevista, como forma de compreender suas escolhas e suas convicções sobre como deve ser uma expografia ideal.

3.3 A EXPOGRAFIA E O ARQUITETO

Pode-se pensar que a tipologia de um museu se baseia, em parte, além do campo de conhecimento que dialoga, pelos objetos que lida (MENESES, 1994). A fragmentação destas instituições por taxinomia, a partir do século XVIII, criou diversas especialidades como museus enciclopédicos, históricos, de arte, de arqueologia, de antropologia, de folclore, de história natural, de ciência e tecnologia, entre outros (MENESES, 1994). Contudo, como pensar a tipologia de um museu como o Pavilhão das Culturas Brasileiras? Propositamente, o Pavilhão foi inaugurado sem uma tipologia clara: tinha como objetivo expor/apresentar ao público a cultura material e imaterial brasileira, mas sem uma abordagem estritamente definida. Na mostra inaugural, a *Puras Misturas*, foram apresentados artefatos usualmente expostos em museus de taxonomias distintas, por exemplo, tinham

peças arqueológicas, documentos históricos, obras de arte, artefatos ordinários, entre tantos outros.

A escolha por não enquadrar o museu em uma única especialidade, possibilita com que o Pavilhão tenha uma certa flexibilidade nos modos de expor os artefatos, em especial nas exposições temporárias⁸⁰, como a *Puras Misturas*. Como exemplifica Meneses (1994), uma tela num museu de arte é tratada como documento plástico, já num museu histórico, a mesma tela pode ser valorizada como documento iconográfico (ofuscando a historicidade da matéria plástica da tela). Para o autor, essas especializações não tem um caráter estritamente negativo, pois as subdivisões entre museus podem criar um campo favorável para investigação de determinados fenômenos.

O Pavilhão das Culturas Brasileiras, ao optar por trabalhar com tipologias diversas de documentos, pode apresentar alternativas interessantes ao modo de tratar acervos e construir exposições museológicas. Um mesmo objeto, deste modo, pode articular e relacionar diferentes narrativas em exposições distintas, ora valorizando a característica plástica de uma peça, ora destacando seu viés histórico, por exemplo.

Esta amplitude do recorte do acervo e da taxonomia do museu apresenta também um desafio para montagem e organização de artefatos no âmbito das exposições. Sendo assim, este capítulo será dedicado às narrativas sobre os modos de expor do arquiteto Pedro Mendes da Rocha, responsável pela expografia da *Puras Misturas*.

Encontrei Pedro Mendes da Rocha para uma conversa em novembro de 2015. Na época, já havia tentado entrevista-lo outras vezes, mas não consegui retorno nos e-mails que lhe enviava. Pedi, então, ajuda das curadoras Adélia Borges e Cristiana Barreto, que intermediaram meu contato com o arquiteto. Nossa

⁸⁰ As exposições temporárias possibilitam abordar temas mais específicos e dinamizar o acervo das instituições a partir de recortes curatoriais (IBRAM, 2014). Segundo o boletim do Instituto Brasileiro de Museus, as exposições temporárias “têm grande potencial de difusão dos museus. Podem ser internas, quando concebida pela equipe do próprio museu a partir de suas coleções; ou externas, quando ocupam áreas do museu com acervo, concepção e planejamento de outra instituição. Com essas exposições, os museus podem tratar de diversos temas, exibindo acervos que não pertencem à sua coleção, dando a muitas pessoas a oportunidade de conhecer bens culturais importantes, exemplares da fauna e da flora, aos que não teriam acesso por outros meios” (IBRAM, 2014, p. 26).

conversa que estava programada para durar cerca de uma hora, se estendeu por quase três. O diálogo com Pedro Mendes e o modo como ele narrava sobre a *Puras Misturas*, entremeando seu relato sobre a exposição com suas vivências pessoais, fizeram que o tempo passasse sem que percebêssemos.

Nesta seção, tenho como objetivo entender como Pedro Mendes da Rocha compreende as soluções espaciais e as maneiras de expor artefatos no museu. O modo como construí este texto, apresentando fragmentos mais longos, é uma tentativa de revelar este interlocutor e seu modo de se expressar. Decidi que parafrasear ou ofuscar a narrativa envolvente do arquiteto, cortando-a em trechos curtos, seria uma contradição para um trabalho que pretende dar voz aos sujeitos que narram sobre a própria história.

Interpretei, como já exposto, o museu como meio de comunicação e a exposição como estratégia de aproximação entre sociedade e patrimônio cultural (CURY, 2005). No Seminário Regional da Unesco, que ocorreu em 1958, e na Declaração de Caracas de 1992, os modos de compreender o museu foram se alterando. Pode-se pensar que hoje o museu não é visto apenas como fonte de informação e instrumento de educação, mas como meio de comunicação que faz a interação entre comunidades e os produtos culturais (DECLARAÇÃO DE CARACAS, 1995 apud CURY, 2005).

A exposição, como canal de comunicação entre museu e comunidade, segundo Cury (2005) tem dois elementos principais: o conteúdo e a forma. O conteúdo é dado pela informação científica ou, como prefiro tratar, pelos argumentos curatoriais idealizados para o espaço. Já a forma da exposição diz respeito aos modos de organizá-la, considerando a seleção do tema, a escolha e articulação de artefatos, a elaboração de seu desenho espacial, tudo isso associado às estratégias que revestem a exposição de qualidades sensoriais, deixando-a atraente ao público que a visita (CURY, 2005).

Para essa autora o elemento estruturador de uma exposição museológica é o objeto, tanto do ponto de vista de quem concebe a mostra, quanto do ponto de vista do público que a visita. Contudo, para além dos objetos, os recursos expográficos são variados, contemplam desde textos e legendas, até ilustrações,

fotografias, cenários, mobiliário, sons, cheiros, temperatura, entre outros (CURY, 2005). É a articulação de todos estes elementos, formando uma lógica textual, que estrutura a narrativa de uma exposição, a retórica deste discurso e a argumentação pela persuasão (SILVERSTNES, 1994, VERGO, 1994 apud CURY, 2005).

Logo, veremos como Pedro Mendes da Rocha articulou todos estes artifícios na narrativa da *Puras Misturas*. Tentarei explicitar, pela fala do arquiteto, quais as estratégias expográficas que ele utilizou para sustentar os argumentos idealizados pelas curadoras. No trecho a baixo, veremos como o arquiteto compreende esta empreitada:

E aí sobre o projeto expográfico que desenvolvemos (...) Os museólogos falam que “expografia” é o termo mais adequado, do que museografia. Você já ouviu falar sobre isso? Então, o meu trabalho, pois, já tenho uma grande experiência nessa área, é um trabalho que não é cenografia. É um trabalho de criar um suporte adequado e eficiente a essa ideia. Adequado e eficiente para expor os elementos que estão na mostra, segundo um discurso estabelecido pela curadoria. Então eu costumo dizer que é um projeto que parte de alguns princípios. Primeiro: essa questão da eficiência e da adequação e de uma criteriosa independência autonomia é uma linha divisória, como diz a Daniela Thomas, uma colega e amiga que faz muitos projetos análogos, de exposição, diz isso com muita propriedade, eu acho: que é uma linha divisória muito tênue, muito sutil. Porque o projeto, assim, ele tem uma personalidade, uma identidade um princípio de rigor, certo? Construtivo, estético, um rigor expressivo, no sentido de uma economia de meios. Uma isenção, no sentido de não ser, jamais, o protagonista da cena. Ele tem que sempre estar na retaguarda, no bastidor. Criando condições de que o protagonismo dos objetos, sejam eles, enfim, considerados obra de arte ou não, estejam em destaque, em primeiro plano. O que está se mostrando: quadros, boizinho de barro, cestos etc.. Porém, então essa ideia de uma economia de meios, de um rigor, uma arquitetura mais silenciosa. Porém ela não deixa de ter uma identidade, uma personalidade que compõe esse discurso da curadoria. Quase uma associação letra e música, compreende? Então é diferente, por exemplo, de uma visão de cenário! Eu falei do “Brasil 500 anos”. Alí, na mostra “Brasil 500 anos” a ideia era a de que a cenografia era quase protagonista e muitas vezes ela engolia os objetos que estavam expostos. Então nesse trabalho, quando eu falo em economia de meios trata-se de sempre procurar esse rigor, essa simplicidade (...) Como diz a Adélia “A gente não está confeitando bolo”. A gente não está decorando, a gente não está enfeitando. A gente está fazendo um suporte, que tem que ser rigoroso, eficiente e ao mesmo tempo, que cria uma família de elementos também o mais reduzido possível. Que a ideia não é mostrar criatividade excessiva, entendeu? Verbosíssima, transbordante, do arquiteto que está fazendo o projeto (ROCHA, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Este fragmento exposto compreende ao início da nossa conversa, aos primeiros minutos de gravação. Quando o arquiteto iniciou seu depoimento sobre a expografia da *Puras Misturas*, ainda não havia lhe feito nenhum questionamento

sobre seu trabalho, apenas tinha informado qual era o assunto que queria tratar na entrevista. Logo no início, Pedro Mendes expressa seu lugar de fala: um profissional com extensa experiência na área, mas que se distancia de uma abordagem cenográfica (teatral) da expografia. Para ele, seu trabalho ao projetar exposições é baseado em uma ideia que prevê “economia de meios”, implicando com que a expografia seja sempre coadjuvante, e não a protagonista em uma mostra. O destaque, segundo o arquiteto, deve ser sempre do objeto, sendo ele obra de arte ou não.

Como oposição ao seu modo de trabalhar, Pedro Mendes cita o exemplo da exposição *Brasil + 500. Mostra do Redescobrimento*. Esta exposição, encenada no ano 2000, teve como característica uma expografia teatral e dramatizada que foi alvo de muitas críticas na época. Artigos publicados na imprensa por colunistas e especialistas na área reprovaram o modo como a cenografia da exposição encobria as obras, desviando a atenção e compondo ruídos na recepção das peças⁸¹ (BARROS, 2014). O módulo barroco da mostra, projetado por Bia Lessa, foi alvo de polêmica ao apresentar esculturas do Mestre Aleijadinho e de outros artistas mediados por 200 mil flores amarelas e rochas, que representavam, respectivamente, o esplendor dourado do Nordeste e o Corpus Christi (ABREU, 2014).

Por meio de sua narrativa, o arquiteto tenta evidenciar que seu trabalho é atravessado por um rigor metodológico que visa uma arquitetura silenciosa, onde quem ganha destaque são, somente, os objetos expostos. Sua fala tenta distanciar o projeto de exposições de um projeto decorativo, em que, para ele, o primeiro demandaria maior rigor e eficiência que o segundo. Por fim, ele ainda rechaça as abordagens expográficas em que a criatividade do arquiteto se sobressai em relação às peças expostas.

De todo modo, é preciso destacar que, apesar do arquiteto buscar uma *arquitetura silenciosa*, diversos autores⁸² já alertaram para inexistência deste nível

⁸¹ Um artigo publicado na Folha de São Paulo, em 23 de março de 2000, já afirmava que especialistas se dividiam a respeito da concepção expositiva adotada pelos organizadores. Tadeu Chiarelli, por exemplo, afirma "Zanini sempre ensinou algo que reputo fundamental: qualquer elemento que não seja a obra de arte deve apenas auxiliar a compreensão do público das artes. A cenografia banaliza ou tende a banalizar a arte" (MONACHESI, 2000).

⁸² Ver Ramos (2008), Meneses (2013) e Gonçalves (2004).

de neutralidade no projeto de exposições. Gonçalves (2004), por exemplo, afirma que não há “grau zero” de interferência na organização de uma mostra, seja ela de uma tipologia de paredes brancas ou com uma abordagem mais dramatizada. Ampliando seu argumento, a autora cita André Viçon (1999) e reforça que a própria intenção de alcançar uma neutralidade no campo expositivo tem, em si mesmo, um sentido estético⁸³.

Gonçalves (2004) vai além apresentando que há a possibilidade de interpretarmos as próprias mostras como forma de manifestação artística. Para a autora, a exposição, enquanto forma artística, converte-se em criação artística e atua não somente a partir dos conteúdos que quer expor, mas também a partir da sua própria eloquência estética. Sendo assim, a ação desta eloquência interfere na sensibilidade do visitante, intervindo na recepção estética da exposição. No caso das mostras que apresentam qualidades teatrais como opção expográfica, este fator estético se evidencia de forma ainda mais intensa (GONÇALVES, 2004).

Pode-se pensar, a partir da fala de Pedro Mendes da Rocha e do modo como descreve seu trabalho (com rigor expressivo, simples, eficiente, que prevê uma economia de meios) que o arquiteto tenta enquadrar-se em uma tipologia de exposições que foi consagrada ao longo do século XX, que privilegia as paredes brancas, a ausência de cor e de teatralidade no espaço expositivo (GONÇALVES, 2004). Há, neste discurso de espaço ideal, ou “não-lugar da obra de arte”, aproximações com os argumentos explicitados pelo arquiteto, como, por exemplo, a pretensão de pôr em evidência a autonomia da obra e sua linguagem formal (GONÇALVES, 2004).

⁸³ Gonçalves (2004) completa, citando o mesmo autor: “Toda apresentação de obras que se quer ‘transparente’, neutra e objetiva pretende respeitar a historicidade da obra apresentada, escapando da historicidade do ‘presente’ da apresentação. Isso em duas circunstâncias, que aparentemente são diferentes e até contraditórias, mas que de fato são complementares e solidárias: a exposição museal que envolve as obras na aura de um passado dourado; ou a apresentação contemporânea, que cria um tipo de apresentação ideal, descartando o presente comum, ordinário da vida, para melhor fazer uma Presença (com *p* maiúsculo) da e na obra. Presença do passado ou apresenta da presença. A noção de presença é, nos dois casos, central. Ambos pretendem a objetividade, cujas modalidades respectivas são divergentes, seja uma objetividade historicista, seja uma objetividade que torna presente a Presença mesma, criando um vazio em torno da obra. Para as duas concepções a contingência é opacidade; ela deve ser apagada” (VIÇON, 1999, p. 11 apud GONÇALVES, 2004, p. 40).

Adiante na entrevista, Pedro Mendes passa a relatar sobre as decisões que tomou ao realizar o projeto. A arquitetura do edifício é uma característica que ganha destaque na fala do interlocutor e que, segundo ele, chegou a balizar o modo de elaborar a expografia da *Puras Misturas*⁸⁴.

E essa grande linha do tempo. Essa parede aqui, certo? Que eu guardei a maquete, que eu gosto muito. Era a ideia de criar um percurso e que estabelecesse também, dentro dessas considerações que eu fiz pra você preliminares, há uma questão fundamental que é um diálogo muito franco, também de mão dupla, certo? Da expografia com o edifício, com o espaço que ela está se instalando. Então, esse diálogo busca sempre, na minha forma de trabalhar, uma ideia de complementação. Significa examinar o que que esse espaço tem de características a serem enaltecidas, valorizadas, para que você tenha uma leitura também deste espaço como se estivesse livre ou seja, uma leitura nítida dessa arquitetura pré-existente. Então não tem uma intenção de cenografia, de encobrimento, de construção de um outro espaço e sim uma complementação de um espaço que já existe. Então, por exemplo, a hora que eu faço essa brincadeira aqui, é a ideia de estabelecer uma relação com as áreas envidraçadas do parque com áreas internas a essa figura. Um diálogo também de aproximação e afastamento em relação as colunas que criam uma matriz muito regular no prédio, certo? Então, desenha-se uma forma mais transgressora, independente e, que dialoga com a matriz inicial. E que o próprio Niemeyer desconstrói com essas curvas, certo? Então, nesse procedimento, por exemplo, a ideia de um diálogo que é o mesmo raciocínio que eu usei, por exemplo, quando eu fiz o projeto de adaptação do prédio, para o estágio seguinte. Também, no meu projeto de adaptação do edifício, agora pensando numa arquitetura permanente, o raciocínio é o mesmo. Quer dizer, de enfatizar as características, os atributos, as qualidades, do edifício. A personalidade e a identidade do edifício, enfatizando essa arquitetura e não deformando-a. E ao mesmo tempo, procurando uma relação que não seja de mimetismo, entendeu? No sentido (...) eu até citei isso, nas conversas com o pessoal do Patrimônio Histórico, que eu lembrava do livro do Fernando Morais quando ele foi pra Cuba, acho que é um livro de 77, chama-se "A Ilha". foi um dos primeiros jornalistas brasileiros que visitou Cuba e pôde fazer um relato da vida lá, depois da revolução lá na Ilha e do Golpe aqui no Brasil. Porquê, no Brasil foi um golpe militar. Depois do golpe de 64, rompeu-se as relações com Cuba. E era um relato muito candente, muito forte, muito expressivo pra nós. E ele comentava uma passagem assim "Eu pensei que ia chegar lá e encontrar uma nação de barbudos" Ele conta do Fidel Castro, do Chê Guevara, do Camilo Cienfuegos. Não! pelo contrário! Em respeito a essas figuras, os jovens não ousavam usar barba! Então, eu fazia um pouco esse paralelo, que eu dizia assim: as pessoas me perguntavam "Mas teu projeto não tem nenhuma curva?" Eu dizia "Não! Pelo contrário! Meu projeto é feito de retas e ângulos para deixar justamente brilhar as curvas do mestre Oscar Niemeyer". Eu não vou me arvorar, não é? E brincar, fazer disso um tema pra ser repetido, reverberado. Igual quando você joga uma pedra no lago, certo? Pelo contrário, quero que essas curvas tenham o sentido de protagonismo, que o ineditismo que o arquiteto atribuiu a elas, inclusive, no prédio, sejam potencializados. Que elas são muito poucas e muito delicadamente pontuadas. Então, eu não quero fazer disso um

⁸⁴ É importante ressaltar que no momento de realização do projeto expográfico da *Puras Misturas*, Pedro Mendes da Rocha já havia elaborado o projeto de reforma do edifício do museu, que estava em curso na época. Sendo assim, o arquiteto tinha amplo conhecimento sobre as características arquitetônicas do prédio.

elemento vulgarizado. Outro exemplo: certa vez, fizemos um projeto num casarão antigo que ia virar um museu no Rio de Janeiro e tinha um renque, assim, de oito palmeiras imperiais de quarenta anos de idade, com uns vinte metros de altura. Aí, chamaram um arquiteto paisagista e ele propôs fazer mais outro renque! Eram 20 palmeiras eu acho, era uma alameda, 10 e 10. Eu pensei: “Eu jamais iria por esse caminho!”. Primeiro, que você não vai conseguir uma palmeira de 40 anos! Segundo, que um elemento que está lá como a joia principal da coroa, é a joia principal da coroa! Não é pra ser transformada nas pedras de um colar, entende? É diferente o raciocínio! Então, eu partiria pra um jardim, justamente, de contraponto, de diálogo, para enfatizar, destacar, elevar esse elemento e não torná-lo vulgar como uma estampa que você vai carimbando e repetindo! Então, o raciocínio também, pra expografia e, depois para arquitetura permanente, foi muito nesse sentido. Quer dizer, fazer com que a expografia, o percurso proposto por ela, ajude a enxergar, a visitar, a ver o prédio! Então eu acho que é um pouco por esse caminho (ROCHA, 2015)

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Segundo o arquiteto, a arquitetura do prédio foi um dos elementos que contribuiu para a definição da expografia utilizada. Em sua fala, o profissional evidenciou que sua intenção era dar destaque para as características do prédio, de modo que a expografia não fosse fundida a estrutura arquitetônica do edifício. A utilização de ângulos retos no mobiliário da exposição, por exemplo, foi uma das estratégias utilizadas pelo interlocutor: *“Meu projeto é feito de retas e ângulos para deixar justamente brilhar as curvas do mestre Oscar Niemeyer”*. A expografia, desta maneira, não poderia encobrir o edifício do museu, mas, de modo contrário, possibilitar destaque ao ambiente construído.

-[...] eu queria fazer enxergar a escala, a dimensão do Pavilhão! Então ao invés de fazer, pulverizar um sem número de basezinhas [ilustra na folha sulfite as bases pulverizadas no espaço expográfico do pavilhão] uma para cada coisa, fazendo quase como quem polvilha açúcar no bolo ou orégano em pizza. Pelo contrário, fazer elementos que tivessem essa escala do prédio. Então, os elementos buscam, como na linha do tempo, nessa grande vitrine, essa grande base coletiva, enfatizar a espacialidade generosa do edifício. Pra que também essa concisão do projeto expositivo tivesse ligada a ideia de poucos elementos, mas elementos quase de organização de uma paisagem, compreende? Na escala do pavilhão. O pavilhão tem 50 metros, não vou fazer uma basezinha 40x40 cm, né? Então, tinha nessas bases a ideia de estações, quase como uma partitura de uma sinfonia, eu brinco muito com essa imagem: quase como uma música, um jazz, que você tem uma estrutura recorrente e de repente, tem um estribilho, entendeu? Então, vamos fazer bases que são quase estações, que são um padrão. Como um verso. O artista, o poeta se propõe um limite! Isso que é muito bonito no trabalho criativo, quer dizer, você propõe os limites que você vai trabalhar! E aí isso que se torna a beleza do projeto (ROCHA, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Pedro Mendes também justifica a escala escolhida para expografia com base nas dimensões do edifício que a abriga. A arquitetura monumental do Pavilhão, o pé-direito alto, o vão central curvilíneo no piso térreo, a disposição dos pilares que sustentam a estrutura e os caixilhos de vidro, são elementos que dão cadência para as estratégias de expor do arquiteto. Por isso, ao olharmos para materialidade da *Puras Misturas*, teremos que considerar que, para Pedro Mendes, as relações com o edifício era um elemento tão importante quanto o diálogo e as orientações das curadoras. Foi nos contornos do prédio que o arquiteto encontrou os modos de acomodar os artefatos na arena expositiva.

A exposição contém uma série de elementos que foram orquestrados pelo arquiteto: mobiliários, iluminação, cores, organização, trajeto, revestimento, entre tantos outros. Todos eles estão a serviço de uma narrativa pré-estabelecida que pretende delinear um percurso que conte uma história ao visitante, que convença, que provoque os sentidos e que faça sentido quando combinado com às experiências individuais dos que trafegam pelo espaço projetado.

No percurso se manifestam os três maiores indicadores da cenografia: espaço, tempo e narrativa. Projetar o percurso significa incorporar todos os espaços disponíveis: o existente e o que será projetado, considerando os aspectos de duração, cronologia e velocidade, e também o conteúdo, temas e histórias que serão narradas. O percurso é ao mesmo tempo a coluna vertebral e o sistema cardiovascular de uma exposição (BARTHELMES et al., 2011, p. 113 apud ABREU, 2014, p. 88).

Na próxima seção, me dedicarei justamente ao percurso materializado na *Puras Misturas*. Me voltarei ao mundo das coisas para compreender como os artefatos enunciam (articulam) narrativas sobre a cultura brasileira. Por isso, daqui em diante tomo como base principal para minha análise as teorias da cultura material, interpretando, a partir dela, os significados colados à/na exposição.

#capítulo 4

PARTE II

—

O poder das coisas: acomodações e contradições

4. O PODER DAS COISAS: ACOMODAÇÕES E CONTRADIÇÕES

Neste capítulo me voltarei aos artefatos e aos modos de expô-los no museu. Para avançar com esta análise a respeito da materialidade, proponho apresentar algumas reflexões teóricas que estarão subjacentes às interpretações que farei adiante.

A primeira delas trata da teoria da cultura material, a qual tomo como referência principal Daniel Miller (2013). Busco, a partir deste autor, superar a ideia de que os artefatos que fazemos nos representam ou representam pessoas. De modo contrário, compreendo que “os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos” (MILLER, 2013, p. 93). Na sua pesquisa, Miller (2013) analisou a relação de algumas sociedades com a indumentária – em Londres, na Índia e em Trinidad – e nos mostrou como, em cada caso, o vestuário foi relevante e atuante na constituição da experiência particular do *eu* e na determinação do *eu*. Deste modo, interpreto que as coisas, para além de nos representarem, nos constituem e nos formam enquanto pessoas.

Inerente a este processo de mútua constituição está a **contradição**. Miller (2013) baseia-se no argumento de Hegel para nos explicar a questão: uma vez que um artefato seja externalizado, ele pode tornar-se opressivo e podemos, assim, perder a noção que esta coisa foi fruto da nossa criação. Do mesmo modo, para Simmel, a cultura é inerentemente trágica, ou seja, contraditória pois sempre tende a ser autônoma em relação aos seus próprios trechos (Miller, 2013).

Simmel é claro sobre essas contradições, elas são intrínsecas à cultura. Nós simplesmente não podemos ter os benefícios de um lado sem o risco do outro. Tudo o que produzimos tende a ter um interesse autônomo e o potencial de nos oprimir, em vez de nos servir. Se cultura para Simmel é o processo hegeliano que potencialmente nos cultiva ou oprime, então ele é um subconjunto da filosofia dialética, e a cultura material é um subconjunto da cultura. Trechos possuem, aderida a eles, a trágica ideia de contradição da própria cultura. Mercadorias não são inerentemente boas ou más, mas você não pode ter os benefícios sem envolver o risco que venham a oprimi-lo (MILLER, 2013, p. 97).

Miller (2013) nos mostra que a contradição, o paradoxo e a complexidade integram o mundo que vivemos. Reconhecer estas contradições é parte essencial para conseguirmos compreender as formas de ser e estar no mundo.

Quando me baseio no conceito de contradição proposto por Miller (2013), não pretendo aderir as perspectivas que advogam pela autonomia dos artefatos. Não acredito, desta maneira, que os artefatos tenham autonomia ou atributos próprios. Considero, ao propor a ideia de contradição, que alguns dos significados que impomos às coisas são, por vezes, contrariados pela sua própria materialidade ou pelas relações que estabelecem entre si. Do mesmo modo, os artefatos também são capazes de acomodar e sustentar narrativas a eles impostas.

A materialidade, como afirma Mendes (2012), para além de explicitar a matéria-prima, os processos, instrumentos e técnicas, pode também ocultar ou revelar acordos e tensionamentos que significam as coisas. Ao olhar para os artefatos e para os modos de consumi-los ou organizá-los, como no caso das exposições, podemos interpretar algumas das tensões que atravessam os processos de objetificação⁸⁵.

Meu olhar para os artefatos parte da postura de Meneses (1983) ao interpretá-los como documentos. Este autor nos permite entender a cultura material como segmento do meio físico que passa por um processo de apropriação social pelo homem. Por apropriação social entende-se aquilo que o homem intervém, marca, molda a partir de propósitos e normas culturais (MENESES, 1983). Portanto, para analisarmos a cultura material precisamos situá-la como suporte material, imediatamente concreto da produção e reprodução social. Os artefatos, enquanto principal contingente da cultura material, devem ser considerados como produtos e vetores de relações sociais (MENESES, 1983) ou, como explica Mendes (2012), “como expressão objetualizada de culturas” que agem como mediadores e constituidores das relações sociais (MENDES, 2012, p.16).

⁸⁵ Conforme exposto por Miller (2013), ao objetificar coisas os sujeitos não estão apenas transformando natureza em objetos, mas também se constituindo enquanto sujeitos. Para o autor, ao objetificar estamos também criando cultura. Contudo, vale ressaltar que “a objetificação é uma teoria dialética da cultura, não apenas da cultura capitalista, pois a contradição não é tão somente um traço do capitalismo moderno, nem um aspecto da vida nas cidades. Ela é intrínseca ao próprio processo que descrevemos como cultura” (MILLER, 2013, p. 104).

No empenho de compreender as materialidades, o trabalho de Mendes (2011 e 2012) tornou-se uma referência importante. Esta autora ajudou a compreender que o protagonismo dos artefatos se dá na relação com quem os cria, produz, circula e usa. Deste modo, a cultura material abrange

produtos coletivos da vida humana, mediadores de relações, constituídos em processos dinâmicos de externalização de indivíduos e sociedades na história. Envolve continuidades, contradições e rupturas na performatização cotidiana do ser e estar no mundo e no tempo (MENDES, 2012, p.18).

Sendo assim, ao analisar e conceituar a cultura material é preciso interpretá-la não como *resultado*, mas como “*processo performatizado e corporificado*” de temporalidades e espacialidades (MENDES, 2012).

Ao refletir sobre as trajetórias que compõem a biografia dos artefatos, é possível desvendar aspectos importantes das transformações e adaptações que ocorreram nas suas materialidades. Pode-se interpretar, em contextos distintos, como são acionados mecanismos de *ativação* e *desativação* dos significados que se inserem ou se acomodam nos objetos (MENDES, 2012). O museu é um espaço onde estes mecanismos estão em constante negociação. Um artefato, quando exposto no museu, sofre o que Ramos (2008) chama de *metamorfose*. Ao tornar-se peça de museu, cada objeto entra numa reconfiguração de sentidos. Neste processo, os artefatos são agenciados, tendo seus sentidos ativados/desativados para sustentar narrativas determinadas (idealizadas) pelos sujeitos responsáveis pelas exposições.

O museu, portanto, desloca os artefatos e os exhibe envolvidos em uma outra rede de significados, instituindo algo necessariamente diferente: a cultura exposta. Retira os objetos da vida social e transforma-os em coisa exibida (RAMOS, 2008). Tenho aqui como objetivo compreender o *poder dos objetos* nesse ambiente específico. Assim, retomo uma explicação feita por García Canclini (1983) quando ele se questiona: “como um museu poderia ajudar-nos a apreender o significado dos objetos, as relações entre uma máscara e uma vasilha, um manto e uma festa?” (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 105). Para o autor, em primeiro lugar precisamos reconhecer que os museus são diferentes da vida. A sua tarefa não é de realizar reproduções fiéis da realidade, mas reconstruir as relações que envolvem os objetos em vida. Deste modo, os museus não podem permanecer apresentando artefatos

solitários nem ambientes minuciosamente reencenados; devem, em vez disso, exibir os vínculos que envolvem os artefatos e as pessoas, de forma que seja possível compreender seus significados (GARCÍA CANCLINI, 1983). Ramos (2008), formula conclusão similar ao afirmar que o objeto de museu é sempre objeto recolocado, não sendo possível (nem recomendável) ter a condição anterior, enquanto em vida. Por isso a crítica destes autores às exposições que tentam reencenar no museu os ambientes e os contextos espaciais que acomodavam os artefatos enquanto objetos presentes (atuantes) nas relações sociais.

Para Ramos (2008), o artefato, ao perder seu valor de uso nas exposições, transfigura-se em objeto narrado, ou, em alguns casos, em objeto narrador. A partir disso, pode-se pensar que nas exposições as coisas ganham poder ao sustentar, refratar, acomodar ou contrariar narrativas a elas impostas. Sobre este tema referencio Rafael Cardoso Denis (1998), historiador que dialoga com a área do *design*. Ao discorrer sobre o fetichismo dos objetos, o autor levanta algumas reflexões acerca dos significados “colados” nos objetos, tema de grande importância neste capítulo. Cardoso (1998) afirma que nenhum significado que acompanha o artefato preexiste a transformação da matéria-prima pela atividade humana. Ou seja, conforme afirma esse autor, os objetos não contêm atributos inerentes, como significados autônomos, e sim são investidos de significações por meio de mecanismos de atribuição e apropriação decorrente dos processos de produção, circulação e uso das coisas⁸⁶.

Neste capítulo, então, tenho por objetivo identificar como os artefatos acomodam e/ou contrariam os argumentos impostos a eles no espaço museológico. Como já discutido ao longo deste texto, os objetos são organizados na arena expositiva de modo a corroborar com uma narrativa pré-estabelecida pelos sujeitos e instituições que organizam as exposições. Contudo, pretendo demonstrar que, por vezes, a materialidade das coisas, carregada de biografias culturais, ao invés de acomodarem as idealizações dos organizadores, acabam por explicitar as tensões e conflitos que estão corporificados nas próprias coisas.

⁸⁶ Sobre a importância do consumo nos processos de significação da cultura material ver Miller (2007). Cardoso (1998) tem como enfoque principal a etapa de produção neste processo.

Para desenvolver esta proposição, retomei um de meus objetivos específicos: reconstruir as estratégias presentes na exposição *Puras Misturas*, com foco na curadoria, expografia e acervo. Desta maneira, neste capítulo apresentarei a reconstrução da materialidade da exposição. Darei atenção aos modos de expor, aos recursos expográficos, ao percurso da mostra, às dimensões dos espaços e aos artefatos. Como trata-se de um processo de reconstrução feito a partir de narrativas e de documentos, não tenho como pretensão descrever fielmente a *Puras Misturas* - tenho ciência que muitos dos elementos que lá estavam não foram possíveis de serem remontados. Contudo, acredito que a narrativa que será exposta adiante representa parcela significativa da exposição, aquela que os documentos registraram e que os sujeitos que vivenciaram o evento conseguiram lembrar.

Ao dar atenção às coisas, não deixarei de lado a narrativa de meus(inhas) interlocutores(as) sobre o evento. As suas falas foram fonte essencial no processo de reconstrução da exposição. Preciso também explicitar algumas limitações do texto: não interpretarei individualmente a materialidade e a biografia dos artefatos expostos na mostra. Da mesma maneira, não tenho como pretensão avaliar a qualidade estética das obras expostas e das soluções expográficas elaboradas. Apesar disso, acredito que a análise detalhada da biografia de objetos produzidos por culturas subalternas seja um caminho carente de pesquisas nos estudos da cultura material brasileira.

Portanto, voltarei meu olhar para a materialidade da *Puras Misturas* por meio de um processo de reconstrução que privilegia a descrição dos ambientes e artefatos que lá estavam. A partir deste procedimento, evidenciarei as narrativas sobre cultura popular que estavam agenciadas naquele espaço, demonstrando que, por vezes, os artefatos expostos e os modos de expô-los articulavam tensionamentos na narrativa idealizada para a mostra.

Para estruturar minha argumentação subdividi este capítulo em duas seções que representam parte do percurso do visitante na exposição. Com esta organização, pretendo conduzir o(a) leitor(a) pela *Puras Misturas*, costurando, junto a descrição, a análise sobre as narrativas que foram agenciadas na materialidade da mostra.

A ordem das seções respeitará a lógica do percurso do visitante na exposição. Percorreremos, neste capítulo, a parte interna do edifício, visitando o piso térreo onde localiza-se o módulo introdutório, o *Viva a diferença*, e o núcleo histórico, composto pelos módulos *Abre-alas* e *Da Missão à missão*. Pretendo, com essa divisão, demonstrar como as coisas performatizaram argumentos sobre a cultura brasileira e como elas foram capazes de sustentar narrativas históricas.

A metodologia utilizada na etapa de reconstrução exigiu o cruzamento de documentos de diversas tipologias, a saber, as narrativas dos sujeitos que atuaram na exposição; o catálogo da mostra; os projetos expográficos da *Puras Misturas*, cedidos por Pedro Mendes da Rocha; os textos de parede e as legendas das peças expostas e fotografias da exposição, compartilhadas pelas curadoras Adélia Borges e Cristiana Barreto.

É preciso, desta forma, destacar o papel de meus(inhas) interlocutores(as) no processo de reconstrução da exposição. Além de suas narrativas, os documentos compartilhados por eles(as) foram essenciais para que eu conseguisse alcançar e escrever sobre os objetos expostos, as dimensões dos espaços, a disposição das coisas, o trajeto do visitante na exposição, os textos curatoriais, entre outras informações.

Como estratégia de organização dos documentos coletados, desenvolvi uma metodologia que visava a separação das informações por núcleo expositivo. Para isso, elaborei um protocolo a fim de coletar informações específicas, como: lista de peças (ou legendas), textos de parede, dimensão dos espaços, imagens e recursos expográficos. A partir destas informações, pude iniciar o processo de descrição e reconstrução da *Puras Misturas*.

As imagens também foram fonte importante nesta empreitada. Ao comparar as informações coletadas nos documentos com as fotografias da exposição, pude perceber que alguns dos dados levantados não foram implementados na montagem da mostra. Além disso, por meio das fotografias pude acessar informações que não estavam registradas em outros documentos. Deste modo, acredito que nesta dissertação as imagens não são uma camada complementar ao texto escrito, mas fonte documental tão relevante quanto a descrição verbal.

A seguir visitaremos o resultado do processo de reconstrução. Acredito que esta empreitada além de possibilitar o acesso à materialidade da exposição, documenta um evento significativo, que marcou a reaproximação da cultura material popular do Parque Ibirapuera.

4.1 AS COISAS COMO PERFORMANCE

4.1.1 Viva a diferença

Viva a diferença é o módulo que inaugurava o percurso na *Puras Misturas*. Após ultrapassar o hall de entrada, ele marcava o primeiro contato do público com a narrativa expográfica. Logo no início, antes de entrar na sala expositiva, o visitante defrontava-se com o seguinte texto estampado em um pilar ao lado da entrada do ambiente que condicionava as obras:

VIVA A DIFERENÇA! Todos os objetos aqui presentes têm a mesma função: eles servem para sentar. No entanto, cada um é diferente do outro. Os indígenas, feitos em uma só peça de madeira, seguem formatos e grafismos plenos de significados que atravessam gerações. Os bancos populares, de autoria anônima, trabalham com materiais que estão à mão na comunidade em que vivem seus artesãos e tantas vezes encerram valiosas lições de conforto ergonômico e de uso apropriado de matérias-primas. Já os bancos feitos por designers em alguns casos bebem direto da lição popular; em outros, reinventam o sentar num léxico contemporâneo. Ao expô-los em conjunto, queremos celebrar a riqueza e a diversidade da cultura brasileira. Entre, observe, sente-se, fique à vontade que a casa é sua⁸⁷ (BARRETO, 2015).

Nesta breve introdução as curadoras informaram ao visitante o que os esperava lá dentro: tratava-se de uma exposição de artefatos em que o ato de tocar e a experiência de sentar eram permitidos. A intenção do módulo, segundo o texto explicativo, era celebrar, através da justaposição de bancos, a riqueza e a diversidade da cultura brasileira.

Ao ingressar na sala o público avistava 75 banquinhos dispostos diretamente ao chão, sem diferenciação topográfica. A ordem dos bancos não era aleatória. Cada um deles era acompanhado por uma legenda que denunciava sua

⁸⁷ Texto cedido pela curadora Cristiana Barreto para esta pesquisa em novembro de 2015.

origem, sua autoria (ou a falta dela) e, em alguns casos, o material utilizado na confecção do artefato. A posição fixa da legenda, colada ao piso, acusava o arranjo estático dos bancos - tratava-se de uma exposição interativa, em que o toque era permitido, mas os artefatos deveriam ser mantidos ou recolocados na posição pré-determinada. Apesar do posicionamento estático, o modo como os bancos foram dispostos no espaço expositivo, próximos uns dos outros, sem fitas que demarcavam o trajeto da deambulação, demonstrava ao visitante que não havia uma ordem estabelecida para interação com os artefatos.

Os 75 bancos expostos tinham tamanhos e formas diversas e foram confeccionados, segundo as legendas, por indivíduos ou coletivos que vivenciam contextos culturais diferentes. A intenção das curadoras com esta montagem era representar a multiplicidade cultural brasileira. Para tanto, foram selecionados artefatos que referenciavam esferas culturais específicas do país: bancos confeccionados por povos indígenas, bancos projetados por *designers* e bancos produzidos em comunidades artesanais. Essas três linhas estruturavam o diálogo na arena expositiva que pretendia evidenciar, através da semelhança tipológica, as contaminações entre culturas aparentemente distantes (BORGES, 2010).



Figura 15: Vista geral do módulo *Viva a diferença*. Ao fundo é possível visualizar o hall de entrada da exposição.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Dos bancos expostos, tive acesso à legenda de 71 deles, disponibilizadas para esta pesquisa pela curadora geral da exposição, Adélia Borges. Por meio dessa listagem, foi possível perceber que os artefatos estavam presentes, quantitativamente, da seguinte maneira na exposição: 18 bancos eram originários de coletivos indígenas, 33 bancos eram de origem popular e 21 bancos tinham origem erudita⁸⁸, com autoria de *designers* ou arquitetos. Os bancos indígenas eram originários de 8 povos: os Juruna (1 banco), os Karajá (2 bancos), os Mehinako (7 bancos), os Suyá (4 bancos), os Trumai (1 banco), os Wai Wai (1 banco), os Waurá (1 banco) e os Tukano (1 banco). Quanto aos populares, a maioria deles constavam com autoria desconhecida ou não continham esta informação. Algumas legendas destinavam a autoria para Associações de Artesãos. Apenas 3 das 33 legendas dos bancos populares informavam o autor da peça, sendo elas as dos bancos do arquiteto Francisco Fanucci e dos artesãos Véio⁸⁹ e José Paraguai⁹⁰. Neste caso, o arquiteto Francisco Fanucci tinha exemplares em duas categorias, popular e erudito. O popular tratava-se de uma “réplica de banco caipira da Serra da Mantiqueira”⁹¹, enquanto que o erudito era um “redesign” de um banco caipira. A autoria reconhecida de Véio justifica-se também por ele ser um artista popular que circula no circuito hegemônico da arte. Nota-se, contudo, que na legenda da peça sua ocupação profissional é descrita como “artesão” e não como “artista”. Assim, enquanto escultor de banco, Véio, que aparece como “artista” em outros momentos da exposição, teve sua atuação (re)qualificada. Os bancos de origem erudita apresentavam em sua totalidade a informação de autoria preenchida. Entre os artefatos selecionados para representar esta categoria, estavam criações consagradas do *design* brasileiro, como o banco Girafa de Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki e o banco Mocho de Sergio Rodrigues.

⁸⁸ Esta classificação dada aos bancos que opõe o indígena, o popular e o erudito estava presente nos arquivos que organizavam as legendas, disponibilizados pelas curadoras Adélia Borges e Cristiana Barreto para esta pesquisa. Mantereí a classificação ao longo deste texto como forma de explicitar essa tensão.

⁸⁹ Cícero Alves dos Santos (1947) é um escultor sergipano da cidade de Nossa Senhora da Glória. “Suas esculturas combinam aspectos da tradição popular (a escultura em madeira, o aproveitamento das figuras sugeridas por troncos e galhos, o uso de ferramentas rudimentares) com cores intensas – muito mais próximas das cores industriais que dos matizes delicados da natureza”. Além das esculturas em grande porte, o artista também esculpe miniaturas com a temática do sertão (GALERIA ESTAÇÃO, 2016).

⁹⁰ Durante a pesquisa não encontrei bibliografia sobre a biografia do artesão José Paraguai.

⁹¹ Nas legendas que foram impressas, a réplica passou a ser chamada de releitura de banco caipira da Serra da Mantiqueira.

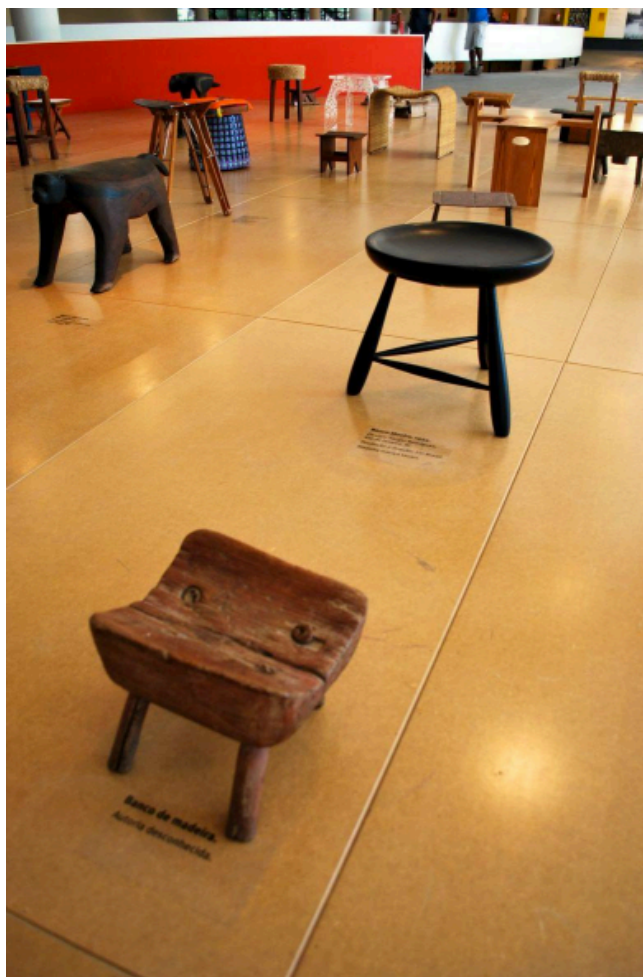


Figura 16: Vista do módulo *Viva a diferença*. Em primeiro plano “Banco de Madeira” de autoria desconhecida, ao fundo “Banco Mocho” de Sérgio Rodrigues.

Fonte: Imagem cedida por Cristiana Barreto (2015).

A disposição destes artefatos na sala expositiva não respeitava um agrupamento por categorias. O critério para montagem do módulo priorizava a aproximação de artefatos formalmente semelhantes, independente da origem da peça. Na figura 18, por exemplo, é possível perceber que cinco bancos confeccionados com assento em tiras de náilon ou palha entrelaçada foram alocados lado a lado. Esses bancos, no entanto, eram originários de contextos distintos, sendo três deles de origem popular e os outros dois de origem erudita.



Figura 17: Bancos confeccionados com assento em tiras de náilon ou palha entrelaçada foram alocados lado a lado.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Todos os bancos deste módulo foram dispostos diretamente ao chão, que recebeu um revestimento amadeirado para acomodar os artefatos. Para delimitação do espaço, o arquiteto propôs uma elevação de 10 cm no piso e envolveu os 108m² da instalação com muretas de 75cm. As muretas foram pintadas da cor vermelha e à esquerda do espaço foi alocado um banco alongado para que os visitantes pudessem sentar e contemplar os objetos expostos. Este foi o único módulo da exposição que ganhou uma estrutura que encobria o piso original de cimento queimado do prédio. É possível intuir que o revestimento do piso tinha como objetivo tornar o ambiente mais aconchegante ao visitante. Isso fica mais claro quando revisitamos o texto introdutório do módulo: “Entre, observe, sente-se, fique à vontade que a casa é sua”. A relação deste módulo com o espaço doméstico é acionada também pelo artefato exposto, um “objeto do cotidiano”, conforme ressaltado pela curadora Adélia Borges (BORGES, 2015). Para ela, *Viva a diferença* funcionava como um espaço estratégico nas visitas guiadas oferecidas pelo museu, onde os visitantes podiam se sentar e ouvir as explicações dos mediadores.

O espaço que acondicionava os bancos, apesar de marcar o início do trajeto

expositivo, não era percurso obrigatório do visitante. Ao lado do ambiente, que era demarcado por uma mureta, havia um corredor onde a audiência podia avançar para dentro da exposição sem atravessar o *Viva a diferença*. Contudo, a altura mureta possibilitava que os bancos fossem contemplados mesmo de fora do espaço.

Ainda sobre a expografia, é possível perceber que o ambiente respeitava algumas das prescrições mencionadas pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha. Por exemplo, eram os pilares do edifício que determinavam a área destinada ao módulo. O ambiente relacionava-se com a arquitetura do Pavilhão, acomodando-se entre os pilares e acompanhando o contorno do vão central do prédio. Embora o espaço estivesse em diálogo com a arquitetura predial, as muretas que delimitavam a extensão do ambiente tinham formato linear, contrastando, assim, com o formato orgânico do rasgo central.



Figura 18: Vista do módulo *Viva a Diferença*.
Fonte: Imagem cedida por Cristiana Barreto (2015).

A interação por meio do toque era uma característica relevante deste módulo, que o diferencia de todos os outros espaços da exposição. Em uma das narrativas da curadora Adélia Borges, acessada por meio de entrevista, ela salienta que a abertura da exposição com o módulo interativo tinha um papel importante na construção da narrativa expográfica:

Fazer uma instalação usável foi muito legal porque as pessoas se sentavam e escolhiam. Tinha um aspecto lúdico dessa escolha: “Qual você gosta mais? E você? Ah, eu prefiro este”. Então essa coisa era quase que um viva à diversidade, que foi o nome dessa pequena instalação e que eu acho que foi decisiva pra criar um clima (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015].

Viva a diferença tinha a missão, não por acaso, de introduzir o visitante à exposição. O aspecto lúdico do espaço, que rompia com algumas normativas tradicionais do museu, como a restrição ao toque, acolhia o visitante e minimizava algumas hierarquias normalmente presentes entre o público e a instituição. A propensão do módulo em “criar um clima” para exposição está ligada, conforme salienta Gonçalves (2004), à capacidade da expografia em instigar os sentidos do visitante. Para a autora, o ato de tocar, quando adicionado às outras possibilidades sensoriais oferecidas pela exposição, pode ser uma experiência marcante de sensibilização na recepção estética.

Entretanto, ao mesmo tempo que a montagem da mostra parecia dissolver a hierarquia entre obra e expectador, haviam também dispositivos sutis que lembravam ao visitante das normativas tradicionais do museu. As legendas, por exemplo, estabeleciam o local em que cada artefato deveria ser (re)alocado e assim determinava qual era a relação (composição) ideal para o espaço. Havia, portanto, mesmo no módulo lúdico, estratégias que constrangiam a interação do público. A permeabilidade e a liberdade da audiência eram condicionadas, sensivelmente, por dispositivos que disciplinarizavam a vivência no espaço.

Além dos recursos expográficos, que tornam possível a experiência estética e a apreensão de conteúdos (GONÇALVES, 2004), a seleção das peças também são importantes para a materialização da narrativa. No caso do módulo *Viva a diferença*, as peças expostas tinham como propósito representar os três segmentos do acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras: o indígena, o popular e o erudito. A escolha por essas três esferas da cultura denunciava, para além de uma política de aquisição de acervo, o partido ideológico do museu.

Além disso, a escolha pelos bancos para sustentar a narrativa da exposição retomava as pesquisas pessoais das organizadoras da mostra. Como já dito no capítulo anterior, esta não foi a primeira vez que as curadoras Adélia Borges e

Cristiana Barreto trabalharam com a temática dos bancos. Adélia Borges já havia proposto temas similares em 2002 no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, em 2005 no *Carreau du Temple* em Paris, e em 2006 no Museu da Casa Brasileira em São Paulo - esta última com co-curadoria de Cristiana Barreto.

Os bancos foram retomados pelas curadoras em 2010, na *Puras Misturas*, com o objetivo de materializar e performatizar discussões presentes no projeto conceitual do museu. No módulo *Viva a diferença*, estes artefatos atuaram como metáforas que viabilizaram o acesso ao conceito fundante da nova instituição, de estabelecer "pontes, diálogos, encontros" entre diferentes culturas brasileiras (BORGES..., 2008, p. 10). Retomemos um dos trechos do projeto:

Um futuro Museu das Culturas do Povo terá como conceitos básicos e valores que deverão orientar sua atuação a *diversidade* e a *hibridização* que marcaram no passado a formação das culturas do povo brasileiro, buscando no presente construir pontes capazes de mediar a distância que uma certa miopia acabou por criar entre a chamada "cultura erudita" e as culturas do povo, e entre o "centro" e a "periferia", sob o impacto da globalização. Assim, o museu considerará a *dinâmica cultural* como elemento de explicitação, no passado, e de promoção, no presente, de todas as modalidades de *diálogos*, *encontros*, *confrontos* e *novas hibridizações* [...] (BORGES..., 2008, p. 37).

A materialidade dos bancos, para as curadoras, possibilitava evidenciar as contaminações entre culturas, demonstrando as hibridizações e fusões presentes entre as diferentes esferas de produção e criação. Fica evidente, no entanto, que o conceito de "hibridização" abordado na exposição é resultante de uma visão otimista que desconsidera as disputas e desgarras inerentes a esse processo (CANCLINI, 2015). Ao utilizarem termos que referenciam a fusão entre culturas as curadoras procuram combater uma visão da cultura popular como autônoma e imutável, que segue uma lógica completamente alheia à cultura letrada (CHARTIER, 1995).

A escolha pelos bancos é justificada, na narrativa de Adélia Borges, pela sua presença na vida cotidiana. Ou seja, ao recorrer aos bancos como objeto gerador da metáfora⁹², elas acionam um repertório visual que é comum a todos os visitantes. Essa estratégia é eficaz quando reconhecemos que no percurso da

⁹² O "objeto gerador" proposto por Ramos (2008) baseia-se no conceito de "palavra geradora" de Paulo Freire. Para Ramos (2008), os "objetos geradores" seriam objetos escolhidos por professores ou orientadores com o intuito de realizar exercícios sobre a leitura do mundo através de artefatos selecionados. A escolha dos objetos é baseada na aproximação do sujeito com o artefato na vida cotidiana e a atividade pode ser desenvolvida em sala de aula, no museu ou em outros espaços educativos.

exposição o visitante é um ser ativo que se envolve em um jogo de representações e projeções a partir de sua própria história e experiência de vida (GONÇALVES, 2004). Contudo, a explicação da curadora de que os bancos são objetos presentes na vida cotidiana justifica apenas a apresentação dos artefatos “populares” e “eruditos”, visto que em coletivos indígenas a ideia de sentar em um móvel (banco) como algo cotidiano não existe. Nestes grupos, só se sentam em bancos pessoas que exercem atividades especiais ou de posição hierárquica diferenciada como os mais velhos, xamãs e líderes.

Ramos (2008) também comenta a estratégia de pensar por metáforas e reconhece que o sentido metafórico “mobiliza um conceito menos dogmático de verdade enquanto correspondência pura entre sentido e ação” (RAMOS, 2008, p. 133). Para o autor, quando pensamos por meio de metáforas, olhamos para a realidade e a transcendemos, desta forma, conseguimos ultrapassar o sentido literal das coisas. Assim, a partir de Ramos (2008), pode-se entender que ao utilizar a metáfora dos bancos na *Puras Misturas*, as curadoras forneceram elementos materiais e lúdicos para que o processo educativo acontecesse.

Pode-se pensar, a partir de Meneses (2013), que os bancos agiram, ao mesmo tempo, como *objeto metonímico* e *objeto metafórico*. Com a metonímica o objeto perdeu seu valor documental e tornou-se ícone cultural, algo emblemático. Isso ocorreu justamente quando os objetos foram agenciados para afirmação ou reforço de identidades (MENESES, 2013).

Imaginar-se que é possível, por intermédio de exposições museológicas, expressar a “significação” de determinado grupo ou cultura, “povo”, nação ou segmento social é ingenuidade em que os museólogos não poderiam cair. Não é possível, decididamente, exhibir culturas (e as categorias correlatas que acabou de se apontar) (MENESES, 2013, p. 37).

O uso metafórico dos bancos se deu, conforme define Meneses (2013), quando os objetos passaram a ilustrar sentidos, conceitos, ideias e problemas que não foram deles extraídos, mas de fontes externas. Assim, os artefatos foram explorados não como fonte documental, mas como suporte para performatizar um argumento curatorial alheio a materialidade dos bancos.

No entanto, dentre a infinidade de objetos que compõem o nosso cotidiano, qual a intencionalidade que ultrapassa a escolha por este artefato?

Conforme mencionado acima, esta é a quarta vez que a curadora Adélia Borges utiliza bancos como mote para uma exposição. Esta fixação pode ser justificada pela atuação da curadora em projetos na área do *design*. A cadeira, e por consequência o banco, é um fetiche na prática profissional dos *designers* de produto. Desta forma, em exposições de *design* que privilegiam artefatos assinados, as cadeiras e bancos estão sempre presentes como representantes de um bom projeto, frequentemente, julgado a partir das prescrições funcionalistas⁹³.

Na intencionalidade de romper com os paradigmas que distanciam as culturas eruditas e populares, as curadoras acabaram escolhendo um artefato já consagrado no circuito hegemônico de produção e consumo. No entanto, os objetos em si mesmos (os bancos), não são capazes de remeter ao visitante os valores trabalhados na exposição. Relações precisam ser estabelecidas para que o público alcance a compreensão da mostra (GONÇALVES, 2004). Para isso, no intuito de explicitar o argumento da narrativa, as curadoras propuseram a justaposição de bancos formalmente semelhantes.

Contudo, a aproximação dos artefatos evidenciou, para além das semelhanças, as características que hierarquizam estas produções. Na materialidade dos bancos estão impregnadas marcações que denunciam as distinções entre eles. Os bancos populares, quando comparados aos eruditos, apresentam detalhes de acabamento e processos de produção que revelam biografias distintas. Aos bancos indígenas estão colados outros significados que não podem ser interpretados apenas quando olhamos para suas formas físicas.

Além do que o corpo das peças possibilita interpretar, os dados técnicos, fixados abaixo de cada banco, também informam diferenças substanciais entre os artefatos: alguns possuem autoria, outros não. A ausência desta informação na maioria dos bancos de origem popular reproduz um discurso folclorista que ainda enxerga a produção do povo como anônima. Muitas vezes, nos artefatos populares, nem mesmo o local de origem da peça é informado. Em outros casos, sequer mencionavam a existência de autor. No texto de parede que introduzia o módulo, esse mesmo posicionamento já havia sido colocado. As curadoras afirmaram: “Os

⁹³ Segmento proveniente do modernismo europeu que se expande no período pós-guerra, contexto em que o Funcionalismo ganha destaque (SANTOS, 2015). Nesta prescrição defende-se que a forma de um artefato seja determinada exclusivamente pela função (DENIS, 1998). Ver Forty (2007).

bancos populares, *de autoria anônima*, trabalhavam com materiais que *estão à mão na comunidade* em que vivem seus artesãos e tantas vezes ensinam valiosas lições de conforto ergonômico e de uso apropriado de matérias-primas” [grifo meu].

Se retomarmos ao projeto de conteúdo da exposição, veremos que esta visão já estava lá presente. Tanto o texto introdutório do módulo quando as legendas das peças acabaram por sustentar o argumento exposto por Corrêa (2008) que a questão autoral é estatuto de um tipo de arte hegemônica, na exposição representada por *designers* e arquitetos, sendo impossível conceber sua existência fora deste contexto. Este argumento pode ser verificado quando um arquiteto, o Francisco Fanucci, recebe a autoria de um produto popular por se inspirar/reelaborar/recriar um “artefato popular”.

Ao classificar os bancos populares, as curadoras reforçaram a ideia que conecta os produtos subalternos/artesanais a uma tradição rural, que utiliza matéria-prima local que está “à mão da comunidade que vivem”. A partir do texto introdutório, é possível intuir que o “artesanal” agenciado pelas curadoras se relaciona mais a lógica dos produtos campestres, regionais e àquilo que se vende num contexto rural, do que a produtos inseridos numa lógica urbana de produção e consumo (CORRÊA, 2008). Em contraponto, os objetos assinados por *designers* carregam em sua totalidade um histórico detalhado que contempla desde o autor até os materiais utilizados para a execução da peça.



Figura 19: Banco de origem popular que apresenta o título “Banco de pedreiro”. Na legenda do artefato, não constava nenhuma informação sobre a autoria da peça.
Fonte: Imagem cedida por Barreto (2015).

Quando analisamos as legendas dos bancos originários de coletivos indígenas, outro tensionamento é imposto. A autoria destes artefatos é destinada a um coletivo, e não ao artesão que o produziu. Esta característica é justificada pela “inexistência [em comunidades indígenas] da figura do artista enquanto indivíduo criador” (LAGROU, 2010, p. 3). Lagrou (2010) destaca ao discorrer sobre a arte indígena brasileira que entre os povos indígenas não há

uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós, por ser tão crucial à definição do próprio campo (LAGROU, 2010, p.3).

Para Lima (2013) a própria presença do artefato indígena no espaço museológico, agenciando uma prática de colecionismo, também contrasta com as noções inerentes aos usos e representações dos bens materiais e imateriais sob a ótica ameríndia, que prevê o movimento e a circulação desses objetos.

Ainda, pode-se pensar que a presença dos bancos indígenas no museu contrasta também com os padrões estéticos comumente atribuídos a esse espaço.

Lagrou (2010) constata que a 'eficácia da arte' para estes coletivos não reside em sua qualidade formal, mas na capacidade agentiva da forma, do objeto e das imagens. Para a autora, o deslocamento da atenção para a eficácia do artefato na análise de produções ameríndias permite, inclusive, fugir dos pressupostos estabelecidos nas discussões sobre arte no ocidente (LAGROU, 2010).

Com a justaposição desses diferentes artefatos, a arena expositiva criou, por meio de uma tensão hermenêutica, uma "trama de contraste" que evidenciou o jogo de dominação e resistência entre os objetos (RAMOS, 2008, p. 22). Entendo, a partir de Ramos (2008), que estes artefatos agiram como objetos geradores que possibilitaram reflexões sobre a relação entre sujeitos e artefatos. Por meio da análise da expografia, foi possível perceber que o argumento das curadoras foi, por vezes, contrariado pela materialidade dos artefatos. O nivelamento da topografia da exposição, que tinha como objetivo expor os objetos em igual importância, não alcançou algumas hierarquias que constituíam o próprio corpo do artefato. Na arena que estrutura a narrativa, além das contaminações e semelhanças, ficaram também evidentes as disputas, as tensões, as hierarquias e as resistências daqueles que não se deixaram hibridizar.

A celebração da diferença e o convívio de modo pacífico, como almejavam as curadoras, foi tensionado pela performance dos artefatos acomodados no espaço expositivo. A assimetria entre hegemônico e popular, que foi minimizada pelo nivelamento do suporte de apresentação dos bancos, acabou escorrendo para os conteúdos que compunham as legendas, para a inexistência do indivíduo criador dos produtos subalternos e para as marcações impregnadas no próprio corpo das coisas, que revelavam biografias de vida distintas.

Os bancos, ao tornarem-se peças de museu foram submetidos a uma reconfiguração de sentidos (RAMOS, 2008). No caso dos bancos indígenas, houve a reconfiguração dos sentidos mágicos, místicos ou rituais colados/incorporados aos artefatos. Desta maneira, conforme argumenta García Canclini (2005), os artefatos inseridos no novo sistema cultural submeteram-se a novas relações sociais e simbólicas que transformam seu significado inicial. Essa mudança, segundo o autor, não implica necessariamente na degradação do sentido do artefato, pois muitas vezes esse deslocamento de sentido é autorizado pelo produtor. No entanto, é

necessário nos atentarmos para as relações de poder que envolvem a análise intercultural, ou seja, identificar aqueles que dispõem de maior força para deslocar, impor, obscurecer o significado desses objetos.

No caso do módulo *Viva a diferença*, os bancos serviram como suporte para elaboração de um espaço que pretendia celebrar a diversidade da cultura brasileira, sem a construção de hierarquias. O museu, aparato do estado, e os sujeitos envolvidos na exposição, agenciaram novos sentidos para que esses artefatos suportassem (e performatizassem) um discurso sobre cultura popular que glorifica a multiplicidade e a miscigenação da cultura brasileira. O museu, neste caso, serviu como um dispositivo que generalizou uma narrativa sobre a identidade nacional, sincronizando a temporalidade dos artefatos e reproduzindo, na sua maneira de expor, uma narrativa que fala do outro e não com o outro.

Contudo, ao justapor múltiplas temporalidades, a mostra acabou por sustentar uma narrativa que desconstruía a ideia de que vivemos em uma cronologia linear. Os artefatos passaram a narrar sobre um mundo que põe em convívio variadas épocas (RAMOS, 2008), construindo um ambiente reunia tensamente diferentes camadas temporais. Sobre este tema, Ramos (2008) discorre:

Na multiplicidade dos tempos, interessa esmiuçar as várias dimensões sociais que caracterizam a criação e o uso dos objetos. Torna-se fundamental estudar como os seres humanos criam e usam objetos. Por outro lado, é igualmente necessário refletir sobre as formas pelas quais os objetos criam e usam os seres humanos (RAMOS, 2008, p.36).

Assim, as curadoras ao idealizarem o *Viva a diferença* optaram por estruturar um argumento de que os artefatos são criados em uma sociedade dinâmica, onde os processos de fusão estão imbricados na própria performance de corporificar coisas. O poder dos artefatos de nos constituir não foi tema levantado por esta instalação, pelo menos até onde pude acessar. Embora não houvesse esta preocupação evidenciada, ao alocar no espaço expositivo objetos de múltiplas formas e épocas, acabaram por demonstrar que diferentes sujeitos de tempos distintos utilizam formas, técnicas, estratégias construtivas diferentes, formulando sentidos específicos para suas produções e se constituindo, assim, de maneiras diversas. Contudo, é importante ressaltar que essas formas distintas de objetificar

representam, para além de contatos românticos e fusões pacíficas, a apropriação desigual do capital cultural entre diferentes camadas da sociedade (GARCÍA CANCLINI, 1983).

Quando vejo a materialidade dos bancos da exposição, tocada pelas teorias da cultura material, penso que ao esculpir, moldar, projetar cada um daqueles bancos os artesãos, artistas, *bricoleurs*, indígenas, *designers* e arquitetos também se constituíram enquanto sujeitos. O ato de corporificar artefatos também ajuda a nos formar como indivíduos. No entanto, os dispositivos utilizados no *Viva a diferença* deram privilégio a uma das camadas da extensa narrativa possível sobre o mundo das coisas, ofuscando os sujeitos e dissimulando as tensões que envolvem o processo de significar artefatos.

A arena expositiva criada pela expografia no módulo *Viva a diferença* agenciou um espaço híbrido, evidenciando o que Garcia Canclini (2015) chama de processo de hibridação. Para este autor, a hibridação pode ser definida como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCIA CANCLINI, 2015, p. XIX). É importante ressaltar que nesta interpretação mesmo as estruturas discretas são resultantes de processos de hibridação, não podendo ser consideradas fontes puras.

Para García Canclini (2015), algumas formas de hibridação apresentam resistência, pois geram insegurança nas culturas e desafiam o pensamento moderno acostumado a separar binariamente o “civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro” (GARCIA CANCLINI, 2015, p. XXXIII) e o erudito do popular. Sendo assim, estudar os processos culturais que envolvem os bancos possibilita-nos entender como se produzem essas hibridações.

Viva a diferença constituiu um espaço onde as hibridações estéticas foram evidenciadas pela montagem da mostra. A justaposição dos artefatos possibilitou que o público enxergasse semelhanças formais entre artefatos produzidos em contextos culturais diferentes. No entanto, a maioria das apropriações estéticas que foram expostas aconteceram de forma unilateral, ou seja, as características formais dos bancos populares foram apropriadas aos projetos dos bancos de origem erudita,

mas a prática contrária não foi vivenciada nas atuações e prescrições de uso do espaço.

Neste sentido, García Canclini (2015) afirma que é comum na história dos movimentos identitários que as seleções de elementos de diferentes épocas sejam articuladas pelos grupos hegemônicos (neste caso *designers* e arquitetos) para criar um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência. No caso dos bancos, a apropriação por parte de *designers* de características de projetos populares (anônimos), conforme evidenciado pela exposição, adicionou aos produtos hegemônicos o selo de “legitimamente brasileiro”. Entendo, por fim, que os artefatos de origem indígena e popular serviram na exposição para dar autenticidade à produção erudita, colando nesses artefatos o sentido de pertencimento a uma cultura nacional.

Apesar de haver nesse módulo inaugural a possibilidade do visitante interagir fisicamente com os artefatos expostos, podendo tocar nas peças, sentar em grupo para ouvir os monitores, sentir as características de acabamento e montagem dos objetos e até mesmo movimentar os bancos, esta lógica não se estendia para o restante da exposição. Ao chegar na *Puras Misturas*, o público se deparava com uma expografia que informava que a participação ativa, na (re)construção da exposição, era chave de leitura para acessar as narrativas da mostra. No entanto, ao ultrapassar o *Viva a diferença* a exposição retomava a um certo tradicionalismo na disposição das peças, distanciando e impondo limites ao visitante. Daquele momento em diante, o principal sentido acionado voltava a ser a visão.

4.2 AS COISAS SUSTENTANDO NARRATIVAS HISTÓRICAS

4.2.1 Abre-alias

Saindo do ambiente que acomodava os bancos, estava o módulo *Abre-alias*. Este, ao contrário dos outros espaços da exposição, não teve um curador convidado e foi idealizado sobretudo por Adélia Borges com o auxílio de Cristiana Barreto.

Segundo as curadoras, esse módulo foi inspirado nas fotografias dos pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas que retratavam os esforços depreendidos por estes sujeitos para ir ao encontro das manifestações populares no interior do Brasil. Para elas, o ambiente tinha como objetivo homenagear e referenciar os integrantes das equipes de Mario de Andrade, de Rossini Tavares de Lima, de Aloísio Magalhães, entre outros. Para materialização desta homenagem, foram expostas sobre uma extensa estrutura de madeira diversas esculturas e artefatos utilitários atravessados pela temática do transporte (BORGES, 2010).

A estrutura que dava suporte às obras foi desenhada pelo arquiteto responsável pelo projeto expográfico, Pedro Mendes da Rocha. Esta, tinha 2,20m de largura e 21m de comprimento e a sua forma referenciava os contornos de um barco. O formato longilíneo da estrutura foi justificado pela localização do módulo em relação ao edifício, que se posicionava bem ao lado do vão central do prédio, o que condicionava um certo estrangulamento do espaço expositivo. A estrutura foi toda confeccionada em MDF e apesar da intenção em mimetizar a carcaça de um barco, apresentava formas retilíneas e planas, a fim de contrastar com as formas orgânicas do edifício. O corpo do móvel apresentava cor branca e tinha a base e o topo coloridos de cinza. A escolha por esta coloração nos rodapés, segundo o arquiteto, fazia com que o móvel se camuflasse com o piso do Pavilhão que continha o mesmo tom. A embarcação, desta forma, parecia estar flutuando pela exposição.

As dimensões do suporte, conforme ressaltado na fala do arquiteto, dialogava com a “força” da escala do edifício. Ao projetar a estrutura com volume adensado, Pedro Mendes da Rocha procurava enfatizar a escala monumental do Pavilhão. A narrativa do arquiteto descreve como a arquitetura predial orientou suas escolhas na *Puras Misturas*:

E aí, esse estrangulamento marca uma espécie de rito de passagem, quase uma ponte mesmo! Uma travessia. Então tudo isso acaba criando um discurso, certo? Quer dizer, a forma de se apropriar do espaço ela sugere, convida, induz. Então, é uma espécie de prólogo, de esse adentrar a um certo novo universo, certo? Atravessar um rio ou uma ponte para encontrar um discurso que está formatado nesse núcleo (ROCHA, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]



Figura 20: Vista lateral do módulo *Abre-alas*. Pela imagem, é possível perceber a forma da estrutura expositiva que sustentava as obras. Acima do módulo, foram penduradas esculturas de aviões diretamente no teto do edifício.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

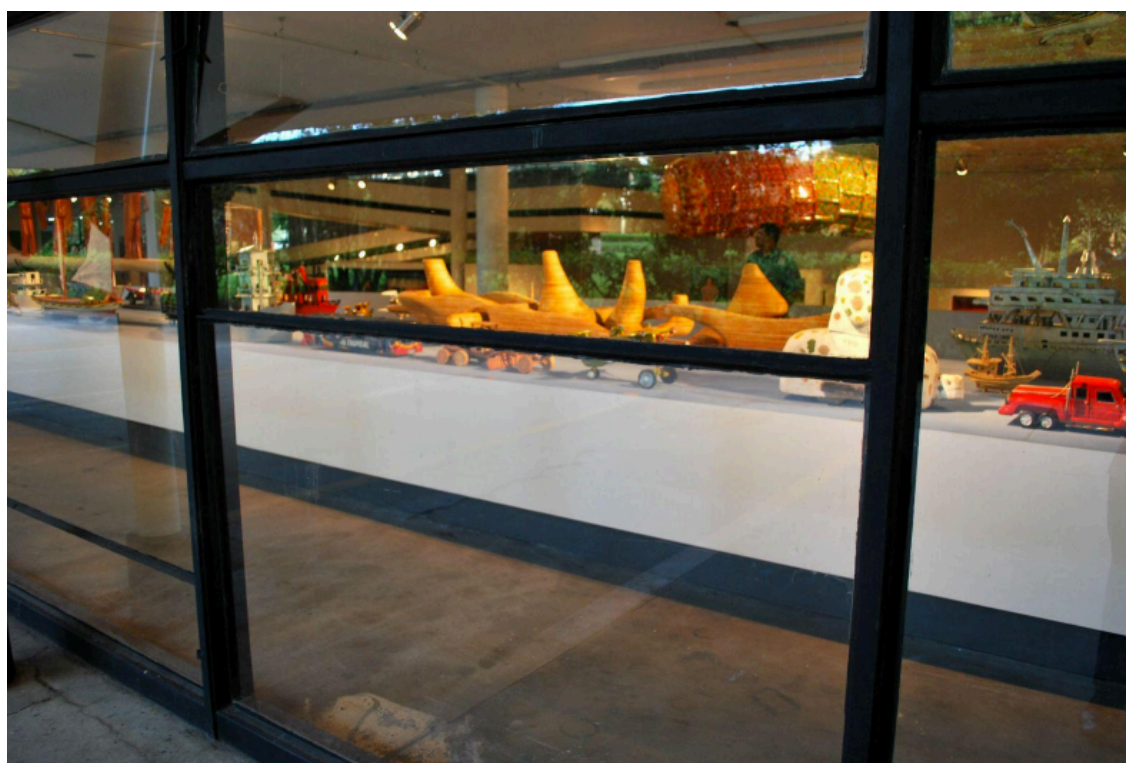


Figura 21: Vista do módulo *Abre-alas* da parte externa do edifício. Nota-se, em comparação com os caixilhos, a dimensão da estrutura. A proximidade do módulo com o vidro também reforça a integração entre a área externa e interna do prédio.

Fonte: Imagem cedida por Barreto (2015).

Sobre a estrutura foram alocadas peças provenientes do acervo Rossini Tavares de Lima, além de obras de artistas reconhecidos no circuito consagrado da arte. Entre os artistas com objetos expostos estava o carioca Bispo do Rosário⁹⁴, os baianos Mestre Guarany⁹⁵ (Francisco Biquiba) e Tamba⁹⁶ (Cândido Santos Xavier), o mineiro Paulo Laender⁹⁷, o sergipano Véio (Cícero Alves dos Santos), os pernambucanos Mestre Cunha⁹⁸ (José Francisco da Cunha Filho) e Mestre Fida⁹⁹ (Valfrido de Oliveira Cesar), e os cearenses José Maurício dos Santos¹⁰⁰ e Mestre França¹⁰¹ (Francisco Dias de Oliveira) (BORGES; BARRETO, 2010).

Sobre a estrutura de madeira, pendurados ao teto, estavam esculturas de ferro, madeira e lata de pequenos aviões. Na parte da frente do suporte expositivo, onde estaria a proa do barco, foram alocadas duas carrancas procedentes do acervo Rossini Tavares de Lima, criadas pelo Mestre Guarany. Atrás das carrancas, sob redoma de vidro, estava exposta uma obra de Tamba que representava Exu em uma jangada, feita em cerâmica policromada (BORGES; BARRETO, 2010). Na outra extremidade, puxando o outro lado da embarcação, estava alocada também sobre redoma de vidro a obra “Vinte e um veleiros”, de Bispo do Rosário. Além das peças assinadas, foram expostas também algumas peças que não tinham a autoria conhecida.

Aqui na carranca (...) no módulo “Abre-alas”, esse “navio” no qual a gente botou as carrancas na frente, o que originalmente gostaríamos de ter posto aqui era uma jangada. Tinha uma jangada no acervo Rossini Tavares de

⁹⁴ Arthur Bispo do Rosário (1911-1989) é um artista visual sergipano que desenvolveu seu trabalho durante o período que esteve internado na Colônia Juliano Moreira, hospital psiquiátrico em Jacarepaguá no Rio de Janeiro. Criava suas obras a partir de objetos do cotidiano na Colônia, como roupas, canecas de alumínio, botões, e lençóis bordados. A partir da década de 1980 teve seu trabalho valorizado no Brasil e em 1995 suas peças foram expostas na Bienal de Veneza, onde adquiriu reconhecimento internacional (ENCICLOPÉDIA, 2016).

⁹⁵ Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1987) é um escultor Bahiano. Sua obra concentra-se na produção de carrancas para embarcações, especialmente as do Rio São Francisco. A partir da década de 1950 seu trabalho passou a chamar atenção do circuito formal da arte (FROTA, 2005).

⁹⁶ Escultor nascido em Cachoeira - BA, em 1938 (SALLES, 2016).

⁹⁷ Paulo Roberto Frade Laender (1945) é pintor, gravador, arquiteto, escultor e *designer*. cursou escultura na Escola Guignard, em 1970 formou-se em arquitetura (EA/UFMG). Teve suas obras expostas no Brasil e no exterior (ENCICLOPÉDIA, 2016).

⁹⁸ Escultor pernambucano de Jabotão dos Guararapes. Suas esculturas são reconhecidas por apresentar seres antropomórficos, que misturam características humanas ou animais a outras representações (VILLELA, 2016).

⁹⁹ Valfrido de Oliveira César (1957) é pernambucano de Garanhuns. Escultor, tem como matéria-prima a madeira. A sua obra mais característica é Homem Catavento, uma escultura com braços articulados que se assemelham às pás de um cata-ventos (ARTE POPULAR BRASIL, 2016).

¹⁰⁰ Escultor que tem como principal matéria-prima para suas obras as folhas de flandres. No *Abre-alas* a peça exposta foi “Navio de Flandres”.

¹⁰¹ Escultor cearense de Pontengi. Tem como temática de seu trabalho as aeronaves.

Lima, só que ela foi totalmente danificada porque ela ficou ao ar livre muito tempo em um galpão. Pensamos em fazer um jogo de imagem e objeto, com a jangada e a imagem que abria a linha do tempo com essa foto [foto das pesquisas folclóricas]. Mas não deu, por exemplo, para por a jangada. Teria sido lindo, né? Mas deu para botar o barquinho do Exu aqui no começo (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Durante as conversas com as curadoras percebi que entre a exposição idealizada e a exposição materializada, existe um longo caminho. Na fala de Cristiana Barreto, por exemplo, ela mencionou algumas vezes os artefatos que não puderam ser expostos pelo estado de conservação ou pela falta de recurso financeiro disponível para exposição. No caso do *Abre-alas*, no lugar das carrancas do Mestre Guarany, idealmente, estaria exposta uma jangada do acervo Rossini Tavares de Lima. A ausência deste objeto, contudo, abriu espaço para que outros fossem apresentados ao público, como é da escultura de Exu, do Tamba.



Figura 22: Em primeiro plano, as carrancas do Rio São Francisco assinadas pelo Mestre Guarany. Sob redoma de vidro, a jangada de Exu do artista Tamba.
Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Aí a gente procurou ao máximo utilizar muitas coisas do acervo do Rossini. Então, por exemplo, essa peça aqui, do Tamba, que é o Cândido Santos Xavier, do município baiano de Cachoeira. Uma peça muito valiosa, muito boa da coleção Rossini. (...) A gente também queria muito assim, porque existe uma visão de que a cultura popular é uma coisa do passado, uma coisa que ficou no passado. Por isso usamos coisas contemporâneas, feitas atualmente. E eu acho que essa instalação funcionou muito bem (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

É possível perceber, por meio da fala de Adélia Borges, que havia a preocupação dentro da *Puras Misturas* em utilizar as peças oriundas do acervo Rossini. Contudo, essa preocupação sempre vinha acompanhada pela necessidade de atualização do acervo, com o intuito de evitar uma narrativa sobre o popular vinculada aos preceitos folcloristas. Assim, ao mesmo tempo que este módulo pretendia homenagear pesquisadores de um determinado período, existia uma ansiedade para que os discursos defendidos por estes não fossem reproduzidos na exposição.

No módulo, juntaram-se às peças provenientes do acervo Rossini obras de artistas populares contemporâneos, como é o caso da escultura *Homem em Tartaruga do Véio*, do barco do Mestre Fida, e da *Barca dos desejos* de Paulo Laender, que, aliás, é um artista com formação acadêmica. Desta forma, o grupo de artefatos expostos no *Abre-alas*, apesar de terem sido reunidos por uma mesma temática, apresentavam sentidos, origens e temporalidades diversas.



Figura 23: Ao fundo, escultura de Paulo Laender feita em madeira compensada. Afrente, esculturas de Mestre Cunha. É possível perceber o contraste estruturado na composição expositiva. O material, acabamento e dimensão da obra de Laender contrasta com as características das outras esculturas. Fonte: Imagem cedida por Barreto (2015).

No segundo módulo da exposição, novamente a estratégia de agrupamento quantitativo de artefatos foi acionada. Novamente artefatos com biografias distintas foram agrupados para agenciar a narrativa das curadoras. Pergunto-me, então, se as peças de origem hegemônica, “peças de autor”, seriam apresentadas do mesmo modo, justapostas na exposição? Nota-se que essa estratégia que previu a reunião de objetos, apresentando-os em multidão é recorrente para sustentar os argumentos curatoriais. No caso do *Abre-alas*, foi por meio do adensamento do número de artefatos, que apresentavam diversas tipologias de meios de transporte, que as curadoras conseguiram materializar e valorizar os esforços já empreendidos no Brasil a fim de documentar/registrar as práticas das culturas populares. Ao mesmo tempo, as próprias peças expostas, algumas vindas do acervo Rossini, apresentavam o resultado deste trabalho, expondo alguns dos objetos coletados nessas empreitadas.

Assim, entendo que a solução expográfica do módulo, que previu a criação

de grandes estruturas expositivas, para além de se relacionar com as dimensões do edifício, dava suporte a narrativa curatorial que não almejava dar destaque a um ou outro objeto, mas criar multidões de artefatos para, no excesso de volume, sustentar o argumento da exposição.

Para manifestar a finalidade do módulo, as curadoras elegeram a seguinte frase para estampar a face do mobiliário que introduzia o percurso do visitante no ambiente: “Objetos que nos convidam a uma viagem pelo Brasil. Ao Brasil profundo, àquele que está ao nosso lado e dentro de cada um de nós”¹⁰². Nota-se, a partir desse manifesto, que se optou por utilizar o transporte e o deslocamento como metáforas para alcançar o Brasil, em especial aquele que se encontrava distante, de alguma maneira, do olhar do visitante. A alusão ao movimento também ambicionava familiarizar o público com a narrativa que seria apresentada no módulo seguinte da exposição, denominado *Da Missão à missão*.

Abre-alas, portanto, atuava dentro da *Puras Misturas* como um ambiente introdutório, que preparava o visitante para outra narrativa. Esta característica do módulo fica ainda mais explícita quando notamos o posicionamento das peças expostas. Todos artefatos foram apontados para o mesmo sentido, voltados ao módulo seguinte da exposição. Esse posicionamento das peças evidenciava a intencionalidade de conduzir o público para o próximo ambiente, que apresentava um panorama histórico das ações já realizadas no Brasil voltadas para as culturas populares.

Na fala de Pedro Mendes da Rocha, ele utiliza uma metáfora que condensa a função deste espaço. Para ele, o *Abre-alas* era como uma “ponte” que conduzia o visitante para a narrativa que vinha logo a seguir. Se para o arquiteto o *Viva a diferença* era uma “sala de espera” ou uma “recepção”, o módulo *Abre-alas* marcava um rito de passagem que preparava a audiência para a narrativa subsequente. Nota-se, assim, que apesar de não haver paredes que dividiam os espaços da exposição, o modo como eles foram dispostos no ambiente, com amplo distanciamento entre si e apresentando estruturas formalmente muito diferentes, acabava por informar ao visitante que as narrativas e os modos de narrar estavam se alterando ao longo da

¹⁰² Este texto estava disponível em um dos arquivos cedidos pela curadora Adélia Borges que continha os “textos de parede” da exposição. No entanto, analisando as imagens do módulo, não encontrei o local exato de sua aplicação.

exposição. Embora houvesse essas variações na expografia, havia também uma preocupação em tornar essas mudanças graduais, acionando dispositivos que suavizavam a transição entre os módulos.

A conexão entre esses dois ambientes da exposição é reforçada pela imagem que inaugurava o módulo seguinte, denominado *Da Missão à missão*. Nele, foram expostas fotografias das jangadas utilizadas pelos pesquisadores da Missão durante as incursões pelo interior do Brasil, uma referencia clara utilizada na montagem do *Abre-alas*. Pela amplidão da estrutura arquitetônica do prédio, o visitante conseguia avistar as imagens durante seu trajeto no *Abre-alas*. Esta solução expográfica garantiu a noção de continuidade e unidade na narrativa expográfica.

4.2.2 Da Missão à missão

Da Missão à missão era o módulo histórico da exposição *Puras Misturas*. Ele tinha como finalidade, segundo as curadoras, “pontuar” os principais esforços já empreendidos no Brasil para documentar e dar visibilidade às culturas populares. O recurso escolhido para dar conta deste objetivo foi elaborar uma extensa linha do tempo que narrava, em contraponto com a exposição de artefatos, alguns episódios da história das políticas de salvaguarda voltadas para as culturas populares no Brasil. Se até este momento da exposição as temporalidades foram sincronizadas na narrativa expográfica, ocorrendo a justaposição de artefatos de tempos e lugares diferentes, neste módulo o tempo foi (re)organizado de maneira linear, respeitando uma cronologia histórica tradicional.

O nome *Da Missão à missão* denunciava o recorte temporal que a linha do tempo pretendia contemplar. O “Missão” com “M” maiúsculo referenciava a Missão de Pesquisas Folclóricas e o “missão” com “m” minúsculo fazia alusão à missão da nova instituição, o Pavilhão das Culturas Brasileiras. Logo, o período que as curadoras almejavam abarcar na linha do tempo se iniciava na década de 1930, período que teve início a Missão Folclórica, e encerrava-se em 2010, ano de

abertura do novo museu.

O conteúdo selecionado para compor a linha do tempo foi todo acomodado em nove painéis de MDF que orientavam a sequência a ser percorrida pelo visitante. Para dar conta da quantidade de texto, o arquiteto articulou os painéis em zigue-zague, de modo que as duas faces puderam acomodar conteúdo. O trajeto do público pelo módulo foi dividido em dois momentos: o primeiro, em que o visitante percorria as faces externas dos painéis, e o segundo, em que o percurso era feito pela parte de dentro. Ainda, além dos painéis, este módulo também contou com 5 ilhas que expunham artefatos que corroboravam a narrativa contada na linha do tempo. Por fim, ao fundo do espaço expositivo foi alocada uma grande estante de 23 metros de comprimento que apresentava peças originárias do acervo Rossini Tavares de Lima.

Essa linha do tempo (...) O texto dela era muito bacana porque teve muita pesquisa feita. Acho que nunca ninguém tinha feito uma síntese desse tipo, sabe? E tanto a Adélia como eu não somos especialistas, digamos assim, do ponto de vista antropológico, histórico, de cultura popular. Então foi muito legal porque ela trouxe uma visão do design, né? E eu sou arqueóloga. Então eu trouxe uma visão da cultura material. E inclusive nessa linha do tempo a gente fez questão de colocar algumas peças mesmo. Não era só texto e foto, mas tinham objetos que faziam parte dessa linha do tempo. Já fazendo uma referência que a gente queria juntar essa coisa de cultura material com imaterial. E (...) enfim. E tentamos aproveitar o que dava do acervo Rossini Tavares de Lima, que é uma outra história em si (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A estratégia curatorial mencionada, que previa a justaposição do conteúdo textual da linha do tempo com artefatos, é uma característica marcante da solução expográfica. Ao mesmo tempo que a narrativa textual era extensa, os objetos entremeados ao conteúdo rompiam a lógica discursiva do módulo, renovando o ritmo da deambulação. Apesar das curadoras optarem por utilizar um recurso tradicional, como a linha do tempo, o modo como elas articularam esta estratégia foi atualizado pela expografia. A utilização de artefatos como testemunho da história ou como documento do tempo vivido, assinalava uma alteração nos modos de expor.

Neste módulo, o conteúdo dos painéis não são apoio para a compreensão dos objetos expostos, e sim espinha dorsal da narrativa que está sendo apresentada. Os artefatos, de modo contrário, passam a assistir/ autenticar as argumentações apresentadas na linha do tempo. Neste sentido, percebo que o

panorama histórico não foi elaborado com base na seleção dos artefatos, mas a seleção dos artefatos se deu a partir dos recortes temporais estabelecidos.

Para materializar essa narrativa, a expografia e o *design* gráfico previram a composição dinâmica dos painéis. Ao longo da linha do tempo, a coloração dos murais e a diagramação do texto se alteravam, de modo a romper com a monotonia do percurso. O arquiteto Pedro Mendes da Rocha narrou sobre as cores escolhidas para exposição:

Então essa ideia: o branco, claro, como um elemento de fundo, como um papel, como uma extensão da arquitetura para, aí sim, procurar se mesclar, se harmonizar, se fundir, se mimetizar, se complementar com o branco da arquitetura. E alguns elementos de destaque, por exemplo na linha do tempo. Que aí entra também o trabalho do design gráfico, certo? Que é um outro ator nesse processo. A ideia desse embasamento escuro, cinza, que é quase como se fosse imaterial, ele não existisse e se fundisse ao piso. Quase como se sobre um fundo cinza flutuassem elementos etéreos, não é? E as cores, um pouco, dentro de uma família reduzida das cores básicas primárias com uma leve variação, para não ficar a cor básica da cartilha, do catálogo. Mas, também são quatro cores, né? Foram utilizadas acho, o branco, o cinza, verde, vermelho, azul, amarelo. Seis, sete cores. E também com essa ideia, quase como se dissesse “Tem essas sete canetas, se vira!”. Quase como as sete notas musicais. Então, a relação entre elas, de novo, na repetição, na criação de estruturas, de conjunto, é um elemento importante (ROCHA, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A escolha pelas cores contemplava uma paleta de seis pigmentos que foram organizados de modo a estabelecer amplo contraste entre si. O branco foi a coloração utilizada como base para todo o mobiliário da mostra. Contudo, dentro da exposição outros pigmentos como o vermelho, o amarelo e o verde eram amplamente utilizados como estratégia para destacar peças ou conteúdos textuais em momentos específicos da narrativa. Ainda, apesar de não haver, segundo Pedro Mendes, a intenção de utilizar as cores como elemento classificatório, esta ferramenta também serviu como recurso para agrupar artefatos similares ou estabelecer a delimitação de espaços.

Para o arquiteto da exposição, a montagem dos módulos pretendia constituir relações com o edifício do museu. A presença do branco no mobiliário da exposição procurava integrar os ambientes da mostra com a estrutura arquitetônica do prédio. A coloração cinza presente na base dos móveis forçava a fusão entre o piso acimentado e as estruturas expositivas. Além disso, o modo com que os painéis

foram alocados no espaço expositivo, estabelecia “um diálogo também de aproximação e afastamento em relação as colunas que criam uma matriz muito regular no prédio” (ROCHA, 2015). Ao mesmo tempo, a organização em zigue e zague dos murais, que hora aproximada os painéis das paredes envidraçadas e hora distanciava, almejava, segundo ele, estabelecer vínculos entre o interior e o exterior do prédio.

Na reconstrução deste módulo não pretendo apresentar com detalhes os recortes temporais expostos na linha do tempo, nem discutir sobre a relevância dos conteúdos selecionados para compor este panorama. Darei destaque apenas a alguns trechos do módulo que ganharam relevância na narrativa das curadoras e às estratégias utilizadas pelo arquiteto para enunciar os argumentos idealizados para este ambiente. Sendo assim, apresentarei na sequência, de forma geral, a reconstrução do que foi materializado no módulo *Da Missão à missão*.

Conforme relatado anteriormente, o percurso no módulo *Da Missão à missão* era extenso. Além dos painéis que continham um volume considerável de informações textuais, foram também expostas centenas de imagens e peças provenientes de diferentes lugares. O visitante ao percorrer o espaço se deparava com uma narrativa histórica que ocupava uma extensão de mais de 170 metros de comprimento. Para a curadora Adélia Borges (2010), a criação deste módulo pretendia apresentar o caminho ideológico que estava sendo seguido pelo Pavilhão das Culturas Brasileiras, um caminho, segundo elas, de continuidade.

Logo na entrada do módulo, na primeira face da linha do tempo, as curadoras apresentaram ao público um artefato que, segundo Adélia Borges (2010), era o “símbolo dos valores” que norteariam a nova instituição: a colcha de retalhos (BORGES, 2010, p. 159).

Um objeto ícone que nós elencamos, foi até uma ideia minha para exposição, era a colcha de retalho. Que a gente achou que era bem isso: pegar os retalhos, os pedaços de várias reflexões e tecer uma nova história. Essa exposição era retalhos de várias coisas da cultura brasileira que a gente queria por junto assim (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A linha do tempo, neste sentido, agenciava uma narrativa próxima a da colcha de retalhos: a seleção e agrupamento de pequenos recortes históricos com a

intenção de gerar um argumento pré-estabelecido. O artefato exposto, segundo Cristiana Barreto (2015), foi encomendado exclusivamente para exposição à costureira pernambucana Christina Ribeiro. A ideia inicial, para a curadora, era expor um exemplar procedente do acervo Rossini Tavares de Lima, no entanto, os artefatos encontrados no acervo estavam depauperados pela má conservação.



Figura 24: Fotografia do primeiro painel do módulo *Da Missão à missão*. À esquerda colcha de retalhos de autoria de Christina Ribeiro, ao lado texto introdutório elaborado pelos curadores e, por fim, à direita, imagens dos pesquisadores da Missão.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

A colcha, desta maneira, serviu como *objeto metafórico*¹⁰³ ao sustentar sentidos e ideias estabelecidas pelas curadoras e por amparar, a partir dos traços de sua materialidade, as relações por elas idealizadas. Entendo, que a escolha pelo artefato se deu não por ele motivar reflexões entre sujeitos e objetos, como acontece com *objetos geradores*¹⁰⁴, mas sim pelas suas atribuições formais corporificarem um argumento subjacente a conceituação do espaço.

A gente pôs como um objeto símbolo a colcha de retalhos, que a gente acha que tem muito a ver com a ideia do Pavilhão, com a ideia da Puras Misturas, o Brasil como essa união de várias coisas muito diferentes, mas todos formando uma mesma coisa. Daí a gente começa com essa imagem muito icônica que é essa balsa levando os pesquisadores, da Missão de Pesquisas Folclóricas, empreendida pelo Mário de Andrade, que a gente considerou como o momento Ano Zero. O momento inicial dessa linha do

¹⁰³ Ao utilizar este termo, tomo como base Meneses (2013).

¹⁰⁴ Conceito utilizado por Ramos (2008).

tempo nesse lugar, até por esse fato de ter sido no mesmo ano da Secretaria Municipal de Cultura. E acho que o título aqui, modéstia a parte, eu acho que ficou bem feliz, que a gente fala da Missão, missão com M maiúsculo, nos referindo à Missão de Pesquisas Folclóricas, à missão, com M minúsculo, a missão desse Museu. Então isso nos conduziu, por essa viagem, esse barco nos levou a isso (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A colcha, portanto, era o primeiro objeto que o visitante tinha contato ao adentrar no terceiro ambiente expositivo. O artefato foi alocado em uma vitrine, embutido no lado esquerdo do painel inaugural da linha do tempo. Para dar destaque à peça, o entorno da vitrine foi colorido de amarelo, o que garantia contraste com as formas e cores que compunham a colcha. Na mesma face do painel, ao lado do artefato, foi impresso em tipografia de inspiração vernacular o título do módulo *Da Missão à missão*. Abaixo, com fonte em corpo menor, o texto que introduzia o percurso¹⁰⁵:

O **Pavilhão das Culturas Brasileiras**, a ser instalado em breve neste edifício pela **Secretaria Municipal de Cultura**, terá o objetivo de pesquisar, registrar, salvaguardar e difundir a diversidade cultural brasileira, contribuindo com o diálogo entre as diferentes culturas e o reconhecimento do valor do patrimônio material e imaterial das culturas do povo.

Na mostra que anuncia essa nova instituição, não poderíamos deixar de lembrar que muito já foi feito em nosso país com esse objetivo. Nesta exposição, pontuamos algumas dessas iniciativas, fundamentais para chegarmos até aqui e agora. Iniciamos pela Missão de Pesquisas Folclóricas, empreendida em 1938 por Mário de Andrade, quando estava à frente da Secretaria de Cultura, e passamos pelas várias décadas até chegar à missão da instituição que ocupará este prédio.

É um quadro ainda incompleto, que deverá ser aprofundado no decorrer da vida do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Queremos, assim, homenagear seus realizadores, pedindo-lhes licença para prosseguir nesse caminho em comum (BARRETO, 2015).

Pela segunda vez na *Puras Misturas* as curadoras explicitaram a necessidade em homenagear e referenciar iniciativas que antecederam a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras. As ações escolhidas para estampar as paredes dos painéis partiram, em sua grande maioria, dos empreendimentos com respaldo estatal, da história oficial e já consagrada da cultura popular. O discurso de autoridade é notado, logo no início, quando o recorte temporal é inaugurado com a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Daí em diante, os acontecimentos

¹⁰⁵ A curadora Adélia Borges solicitou que os textos utilizados na linha-do-tempo não fossem publicados integralmente nesta pesquisa. Essa restrição foi justificada pelo seu interesse em utilizar o material em publicações futuras.

selecionados para compor a narrativa contemplam prioritariamente indivíduos e instituições pertencentes ao circuito hegemônico, como museus, institutos e pesquisadores.

Conforme explicitado no texto inaugural, o enfoque da linha do tempo não recaia sobre as práticas populares, apesar de por vezes essas serem mencionadas, mas sobre as instituições e ações que visaram documentar e/ou salvaguardar essas práticas. No texto, as curadoras pedem licença para “seguir um caminho em comum”, continuando um trajeto que já vinha sendo trilhado por pesquisadores notórios das culturas populares, como é o caso do próprio Mario de Andrade e das Missões Folclóricas, que inauguraram o panorama temporal apresentado. Ao “pedir licença”, inserindo o Pavilhão das Culturas Brasileiras nesta cronologia, as curadoras justificaram a pertinência do novo museu, dando, assim, autenticidade para o conceito elaborado para o Pavilhão.

Ainda nesta primeira face, demarcando o início da linha do tempo, estavam cinco fotografias dos pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas. O posicionamento destas fotografias no início do módulo pretendia estabelecer uma conexão entre o que havia sido apresentado no módulo anterior, o *Abre-alas*, e a narrativa que estava se iniciando na linha do tempo. A abertura do panorama histórico com a Missão de Pesquisas Folclóricas e a homenagem feita a estes pesquisadores no módulo anterior demarcava contundentemente o posicionamento ideológico da instituição. Entendo também que havia um interesse político nesta referência recorrente ao Mario de Andrade na *Puras Misturas*. Já no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras alguns integrantes da Secretaria Municipal de Cultura defendiam que o novo museu deveria absorver parte do acervo Mario de Andrade alocado na Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo.

Na sequência da narrativa histórica contemplada pela linha do tempo, estava o segundo painel. Este apresentava alguns dos acontecimentos que antecederam a ação “seminal” da Missão de Pesquisas Folclóricas. Este trecho contemplou os anos de 1922 a 1935, referenciando o movimento modernista, a Semana de Arte Moderna de 22, a viagem do suíço Blaise Cendrars à Minas Gerais, entre outros acontecimentos.

No terceiro painel se iniciava de fato a cronologia proposta para o panorama com a marcação do ano 1938, momento de início da Missão de Pesquisas Folclóricas. Além da explicação textual do evento, foram embutidas na estrutura dos painéis vitrines que expunham documentos que validavam a narrativa exposta, como um bilhete de Mário de Andrade ao folclorista Luís Câmara Cascudo apresentando Luís Saia, datado de janeiro de 1938. Outro recurso utilizado para construir os argumentos expostos na linha do tempo era apresentar trechos de citações diretas dos indivíduos retratados no panorama. Nestes painéis, por exemplo, foram usados fragmentos de uma entrevista cedida por Luís Saia ao Jornal Folha da Manhã, em Recife. Ainda, neste mesmo trecho, ganharam destaque alguns dos artefatos mapeados pelos pesquisadores durante as missões. Um deles era a viola do Zé da Luz¹⁰⁶ e, o outro, o tambor de crioula¹⁰⁷. Este segundo ganhou relevância na narrativa das curadoras pela maneira como foi exposto na linha do tempo – em uma vitrine dupla face, onde era possível visualizar o mesmo artefato em dois momentos distintos da exposição. Nesta primeira estação, os tambores eram apoiados pelo texto intitulado “Caso de polícia”, onde os curadores discorriam sobre a repressão, por parte das autoridades, às manifestações de origem popular no período. Segundo a legenda que acompanhavam os tambores, estes foram resgatados pelos pesquisadores em depósitos policiais.

O Pedro é um arquiteto muito bom, e aqui, por exemplo, ele punha, na Missão de Pesquisas Folclóricas (...) Eles pegaram um tambor que os policiais tinham usurpado, lá no Maranhão, porque era proibido tocar tambor de crioula. Então aqui, nesse lado da face, a gente tem um tambor apreendido pela polícia. E aí, do outro lado, a gente tem esse [mesmo] tambor tendo um registro como Patrimônio Imaterial do Brasil. Ou seja, de caso de polícia, ele se tornou uma manifestação a ser valorizada e

¹⁰⁶ Severino de Andrade Silva (1904-1965) poeta e violeiro paraibano (ROSA, 2008).

¹⁰⁷ “No conjunto complexo e heterogêneo das manifestações culturais populares maranhenses, o Tambor de Crioula destaca-se como uma das modalidades mais difundidas e ativas no cotidiano. De modo geral, podemos defini-la como uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Dela participam as “coreiras”, tocadores e cantadores, conduzidos pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, culminando na punga (ou umbigada) - movimento coreográfico no qual as dançarinas, num gesto entendido como saudação e convite, tocam o ventre umas das outras. Seja ao ar livre, nas praças, no interior de terreiros, ou então associado a outros eventos e manifestações, o Tambor de Crioula é realizado sem local específico ou calendário pré-fixado e praticado especialmente em louvor a São Benedito. Embora não se possa precisar com segurança suas origens históricas, é possível encontrar, dispersas em documentos impressos e na memória dos mais velhos, referências a cultos lúdico-religiosos realizados ao longo do século XIX por escravos e seus descendentes enquanto forma de lazer e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravocrata” (RAMASSOTE, 2007, p.16).

dignificada, e reconhecida, e etc. Então aqui, o Pedro fez um rasgo, fez um buraco nesse painel, justamente para poder ter essa dupla visão, né? Então, foi muito legal essa parte, foi muito bacana (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]



Figura 25: Fotografia da vitrine que expunha os tambores de crioula. É possível notar que o artefato podia ser contemplado em dois momentos distintos da linha do tempo: acima, no trecho voltado às Missões de Pesquisa Folclórica e abaixo na parte dedicada ao patrimônio imaterial.

Fonte: Imagem cedida por Barreto (2015).

Conforme explicitado na fala da curadora, um mesmo artefato – o tambor de crioula – foi agenciado para corroborar com argumentos distintos em dois momentos

da exposição. No primeiro, ilustrava as repressões a que foram submetidas as práticas populares de matriz afro-brasileira na década de 1930, tendo seus artefatos confiscados durante celebrações. No segundo, em um trecho dedicado aos patrimônios imateriais, representava a prática Tambor de Crioula do Maranhão, bem cultural registrado pelo IPHAN em 2007.

Assim, o mesmo artefato foi domesticado na narrativa expográfica a fim de sustentar argumentos distintos em diferentes momentos do módulo. No início da linha do tempo, sua biografia foi acionada e explicitada e o objeto passou a ser testemunho de um evento localizado no tempo e no espaço. No outro trecho, o mesmo objeto representou uma forma de expressão, o Tambor de Crioula, que envolve entre dança e canto, a percussão de tambores.

Explicitarei no texto o caso do tambor, pois seu modo de expor foi mencionado pelas curadoras como “uma solução museológica perfeita”. Contudo, no módulo *Da Missão à missão* era recorrente o uso de artefatos como documentos históricos¹⁰⁸ e também a apresentação de documento tradicionais como forma de autenticar acontecimentos históricos. Ao estruturarem a narrativa da linha do tempo, as curadoras alargaram a conceituação tradicional de documento, demonstrando que diferentes materialidades podem servir como testemunho da vida. Assim, ao expor o tambor as curadoras além de ressaltarem as trajetórias anteriores do artefato, delegando ao objeto histórico o sentido de documento histórico (RAMOS, 2008).

Na sequência, o quarto painel dedicou-se ao Movimento Folclórico. O

¹⁰⁸ Sobre a questão do documento histórico, destaco um trecho do texto de Meneses (1997) que diz: “Para reduzir um complicado problema à sua mínima expressão, no nível empírico pode-se dizer que documento é um suporte de informação. Há, em certas sociedades, como as complexas, uma categoria específica de objetos que são documentos desde nascença, são projetados para registrar informação. No entanto, qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação. Se, ao invés de usar uma caneta para escrever, lhe são colocadas questões sobre o que seus atributos informam relativamente à sua matéria prima e respectivo processamento, à tecnologia e condições sociais de fabricação, forma, função, significação etc. – este objeto utilitário está sendo empregado como documento. (Observe-se, pois, que o documento sempre se define em relação a um terceiro, externo a seu horizonte original). O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como suco de limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance da sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há porque o documento material deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica” (MENESES, 1998, p. 95).

recorte temporal delimitou-se aos anos de 1947, referenciando o surgimento da Comissão Nacional do Folclore, e 1954, dando destaque aos festejos do 4º centenário da cidade de São Paulo. Ainda, no mesmo painel, foi referenciada a exposição de Cerâmica Popular Pernambucana que ocorreu no Rio de Janeiro também em 1947, organizada por Augusto Rodrigues¹⁰⁹. Este trecho dedicado a exposição ganhou o título “Vitalino na Metrópole” e apresentou um breve parágrafo sobre o artista pernambucano, além de expor, acomodadas em uma vitrine, algumas de suas esculturas de barro.

Neste painel, novamente o recurso da vitrine dupla-face foi explorado. De um lado, as peças do Mestre Vitalino corroboravam com a narrativa sobre a exposição de Cerâmica Popular Pernambucana. Do outro, dava suporte a argumentação sobre patrimônio imaterial, especialmente em um trecho dedicado a Feira de Caruaru. A Feira de Caruaru¹¹⁰, localizada na cidade de Caruaru (PE), é tema presente nas figuras de barro de Mestre Vitalino e local onde o artista pernambucano comercializava suas peças (IPHAN, 2006). A feira foi considerada patrimônio imaterial e inscrita no Livro de Registro dos Lugares em 2006¹¹¹.

Portanto, as mesmas esculturas sustentavam narrativas distintas. Num momento era valorizado seu caráter histórico – representado as peças do artista que foram expostas na exposição de Cerâmica Popular Pernambucana de 1947. No outro, sua qualidade figurativa, por materializar o contexto e os sujeitos que vivenciavam a Feira de Caruaru.

¹⁰⁹ Augusto Rodrigues (1913-1993) foi um artista, educador e um dos fundadores da Escolinha de Arte do Brasil (EAD), em 1948, no Rio de Janeiro (SARDELICH, 2002).

¹¹⁰ “Lugar de socialização, de permanente construção de identidades e de exposição da criatividade popular, tanto em seus aspectos tradicionais como em sua capacidade de recriação, invenção e inovação, a Feira de Caruaru são muitas feiras, que podem se transformar ou desaparecer em função das transformações da própria sociedade e da própria cultura. É um lugar de referência viva da história e da cultura do agreste pernambucano, e, de modo mais geral, da cultura nordestina” (IPHAN, 2016).

¹¹¹ Mais informações sobre a Feira de Caruaru no Dossiê de Registro (2006).



Figura 26: Fotografia do painel dedicado ao Movimento Folclórico. Na vitrine vermelha estão expostas peças assinadas por Mestre Vitalino. Ao fundo da foto, parte da estante que apresentava a coleção Rossini Tavares de Lima.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

O quinto e o sexto painel dedicaram-se a apresentar a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, fundada no governo Juscelino Kubitschek em 1958, e o Museu do Folclore, fundado por Rossini Tavares de Lima. Nesta parte da linha do tempo o visitante também tinha contato com três estantes alocadas ao fundo do espaço destinado ao módulo. As estantes, posicionadas próximas ao quinto painel, faziam um contraponto claro com o discurso exposto na linha do tempo. Estas apresentavam, segundo a legenda, uma seleção dos artefatos pertencentes ao acervo do antigo Museu do Folclore. Ainda, conforme relatava o texto, as peças expostas seriam incorporadas ao acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

As estantes ocupavam 23 metros de comprimento e 3 metros de altura e tinham suas estruturas subdivididas em pequenos nichos. O objetivo da construção dessa estante era, segundo as curadoras, expor ao público alguns dos artefatos procedentes do acervo Rossini Tavares de Lima. Sendo assim, a suporte foi segmentado igualmente em três tipologias, cada qual representada por uma cor. A primeira, marcada pela cor amarela, expunha lâmparas de lata reciclada e

máscaras de folgedos, a segunda, de cor vermelha, expunha instrumentos musicais e por fim, a terceira, na cor verde, peças confeccionadas em cerâmica (BORGES; BARRETO, 2010).



Figura 27: Estantes alocadas ao fundo do espaço expositivo do módulo *Da Missão à missão*.
Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

As cores que compunham as estantes, segundo o arquiteto, foram escolhidas a fim de obter contraste com as peças expostas. Apesar de reforçar que ao longo da exposição as colorações não almejavam classificar os artefatos, Pedro Mendes reconhece que neste suporte os pigmentos marcavam o agrupamento de objetos semelhantes:

Ela [a cor] não tem um caráter de estabelecer uma classificação, um agrupamento, um código. Quase como se dissesse a verde é cerâmica, vermelho cestaria. Mas, tem uma ideia de estabelecer um contraste, evidentemente. A hora que você tem uma cerâmica, uma cestaria, uma madeira, pensar uma cor que as enalteça, que ampare, que vista, que crie um fundo para esse elemento. E, de novo, também, pensando na sequência delas, para também não criar uma pasteurização, uma homogeneização e, sim, uma alternância em que as cores combinadas criem um novo discurso. Então, por exemplo, na hora que a gente faz uma grande vitrine aí, sim, tem os núcleos. O núcleo dos utensílios é de uma cor, o núcleo de instrumentos musicais, de outra. Então, aí, existe uma intenção de evidenciar os grupos, as famílias. Mas, não necessariamente um código de classificação, não necessariamente um caráter de legenda. É uma intenção puramente

plástica. Você vê aqui, núcleo 'cerâmicas', núcleo 'instrumentos', certo? Núcleo de 'bonecas de pano', enfim. Ai sim, uma preocupação plástica, cenográfica, até se pode pensar. Compositiva. Que é um pouco aquela linha tênue que eu te falei. Chega um momento que, evidentemente, tem um rigor de museu, de exposição, de (...) mas uma parede de vinte metros com uma composição de cerâmica, depois uma composição de instrumentos cuidadosamente feitas, evidentemente ela pode adquirir um discurso de caráter cenográfico, certo? Mas não é essa a intenção primeira. Então, as cores foram usadas com essa liberdade (ROCHA, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

O arquiteto reconhece que ao compor a estante ultrapassou seu objetivo de apresentar uma narrativa expográfica neutra, “invisível”, e acabou estruturando um caráter cenográfico para o espaço. Além da composição com cores vibrantes, que relacionava o amarelo, o vermelho e o verde, a disposição dos nichos também explicitava um arranjo geométrico que inevitavelmente estabelecia relações entre as peças expostas.

Ao observar as estantes da Puras Misturas, é possível relacionar esta solução expográfica com os modos como Lina Bo Bardi¹¹² apresentou a cultura material popular na década de 1960. Na exposição “Nordeste” de 1963 e na “A Mão do Povo Brasileiro” de 1969, por exemplo, a arquiteta acomodou artefatos de origem popular em caixotes de maneira que apresentavam tamanhos diferentes. Apesar da semelhança visual entre as soluções expográficas, Pedro Mendes da Rocha não reconhece que houve a influência e salientou que, para ele, a madeira não era o material mais adequado para expor os artefatos selecionados para a exposição por não estabelecer contraste cromático com a materialidade das peças populares.

¹¹² Lina Bo Bardi (1914-1992) diplomada pela Faculdade de Arquitetura de Roma (1940). Casou-se com Pietro Maria Bardi em 1946, vindo ao Brasil no ano seguinte quando fixou-se em São Paulo. Sua atividade profissional envolveu produção cultural, preservação de patrimônio, organização de museus, entre outros. Desenvolveu intensa pesquisa sobre as culturas populares brasileiras. Dentre suas realizações está o projeto arquitetônico do MASP (1957) e do Centro de Lazer do SESC (1977). Em Salvador, destaca-se sua atuação afrente do Museu de Arte Moderna (1959) (RUBINO; GRINOVER, 2009).



Figura 28: Exposição Nordeste que ocorreu no Solar do Unhão em 1966.
Fonte: Rodrigues (2008)

Os artefatos alocados nas estantes estavam amparados unicamente pela informação de procedência do acervo. Não havia, desta forma, qualquer aparato textual que comunicasse ao leitor a origem das peças, seu contexto original, ano de fabricação ou seus autores. Sobre este modo de expor os artefatos, Vera Cardim, curadora que atuou em outro trecho da linha do tempo, comentou:

[...] mas quando você pensa que a gente colocou uma estante no fundo com todas as peças do Rossini sem uma contextualização desses objetos, sem um mínimo de informação pra trazer, é porque não lidou com os sujeitos daquele acervo, ou que conheciam (...) então isso é uma deficiência, na minha leitura. Uma limitação. Mas foi uma opção de como lidar com ela, botar, colocar. Isso fazia também uma referência às exposições da Lina Bo Bardi né? “A Mão do Povo Brasileiro”, a forma (...) Mas a Lina tinha uma outra opção. Ela tinha uma outra preocupação com o objeto, com o design (...) então ali a coisa ficou uma grande colagem de possibilidades, mas ainda limitada com uso da exposição como mecanismo de diálogo. Isso eu acho que é uma pena mas é uma opção do momento, uma opção curatorial (CARDIM, 2016).

[Entrevista concedida em maio de 2016]

Vera Cardim explicitou, na sua narrativa, uma crítica à maneira como os artefatos foram apresentados na estante. A falta de contextualização dos objetos justificava-se, para os(as) outros(as) organizadores(as) da exposição, pela coleção Rossini ainda não estar, naquele momento, integralmente catalogada e

documentada. Assim, ao apresentar a estante as curadoras pretendiam expor a diversidade de peças que compunham o acervo e assim, mostrar ao público a “força de uma coleção preciosa” (BORGES, 2010, p.149).

Ironicamente, no trecho que narrava sobre o Movimento Folclórico, a expografia, que invisibilizava a biografia e os sujeitos por detrás da feitura dos objetos, acabava por reiterar a visão folclorista acerca das culturas populares contradizendo, assim, as prescrições estabelecidas no projeto conceitual do museu e a narrativa da própria exposição.

Voltando para linha do tempo, o sétimo painel dedicou-se à criação do Museu do Índio¹¹³ e do Parque Xingu¹¹⁴, em 1961. Neste trecho foram referenciados os antropólogos e pesquisadores envolvidos com esses projetos, como Darcy¹¹⁵ e Berta Ribeiro¹¹⁶. Seguindo o trajeto, o oitavo mural ganhou o título “Cultura popular x folclore” e contemplava a criação de alguns museus dedicados à cultura popular, além de citar alguns intelectuais engajados com o movimento de cultura popular de 1961. Por fim, encerrando o percurso na face externa dos painéis, o nono mural referenciava a criação de museus, exposições e outras iniciativas voltadas para a temática do popular. Entre elas, estavam listadas as exposições encabeçadas por Lina Bo Bardi e o surgimento do cinema novo¹¹⁷.

¹¹³ Museu criado em 1953 por Darcy Ribeiro por meio do Serviço de Proteção aos Índios-SPI, agência do estado responsável pela assistência aos índios do Brasil. Atualmente, a instituição está inserida na Fundação Nacional do Índio-FUNAI e dedica-se a pesquisas sobre línguas e culturas indígenas (MUSEU DO ÍNDIO, 2016).

¹¹⁴ Primeiro parque indígena reconhecido no Brasil. Foi criado em 1961 no governo de Jânio Quadros e localiza-se na região nordeste do estado do Mato Grosso, inserido na bacia do rio Xingu. Teve como principais idealizadores os irmãos Villas Bôas (Orlando, Cláudio e Leonardo), com o auxílio de outros intelectuais, dentre eles Darcy Ribeiro. Ao todo, o parque abriga povos de 16 etnias indígenas, sendo elas: Aweti, Ikpeng, Kalapalo, Kamaiurá, Kawaiweté (Kaiabi), Kisêdje (Suiá), Kuikuro, Matipu, Mehinako, Nafukuá, Naruvôtu, Tapayuna, Trumai, Waurá, Yawalapiti, Yudjá (Juruna) (ISA, 2011).

¹¹⁵ Darcy Ribeiro (1922-1997) foi um antropólogo e educador brasileiro. Foi Ministro da Educação (1962) e ministro-chefe da Casa Civil (1963) do presidente João Goulart, vice-governador do Rio de Janeiro em 1982, secretário de Cultura, coordenador do Programa Especial de Educação, e senador da República de 1991 até sua morte, em 1997. Dentre suas realizações estão o Museu do Índio, o projeto do Parque Xingu e a criação da Universidade de Brasília. Entre suas publicações está o livro “O povo brasileiro - a formação e o sentido do Brasil, de 1995 (FUNDAR, 2016).

¹¹⁶ Berta Ribeiro (1924-1997) foi uma etnóloga romena que se radicou no Brasil ainda criança. Graduiu-se em Geografia e História na Universidade do Distrito Federal (1955), atuando no Museu Nacional e no Museu do Índio. Doutorou-se em Antropologia Social na USP, onde defendeu a tese “A civilização de palha. A arte do trançado dos índios do Brasil”. Desenvolveu diversas pesquisas voltadas para cultura material indígena, dentre suas publicações estão Diário do Xingu (1983) e O Índio na História do Brasil (1993) (FUNDAR, 2016).

¹¹⁷ Um dos principais movimentos artísticos e políticos da década de 1960 no Brasil. O Cinema Novo tem vínculos com o quadro ideológico do populismo-desenvolvimentista planejado no pós-guerra

Partindo para a parte interna do percurso da linha do tempo, foram alocados alguns murais dedicados a personalidades que se envolveram na valorização das manifestações culturais de cunho popular. Dentre os homenageados estavam Aloísio Magalhães¹¹⁸, Lélia Coelho Frota¹¹⁹ e Janete Costa¹²⁰. O ambiente interno dedicou-se também a “atualizar” o conceito de cultura popular visitado pelos painéis anteriores. Haviam, então, murais mencionando fenômenos culturais contemporâneos, provenientes das grandes metrópoles, como a arte urbana e o *grafitti*. Neste ambiente interno também foi listada a exposição “Mostra do Redescobrimento” de 2000, a inauguração do Museu Afro Brasil, em 2004, e a criação da Sala do Artista Popular¹²¹.

Neste trecho da linha do tempo houve a preocupação em apresentar ao público uma visão mais contemporânea acerca da cultura popular brasileira. Para tanto, os painéis contemplavam as manifestações indígenas e urbanas e reiteravam o conceito, tão importante para a instituição, de patrimônio imaterial. Destaco, dentre os conteúdos, um texto que expõe de forma evidente o posicionamento dos curadores a respeito da visão “atual” sobre a cultura popular. O texto recebeu o título de “É nós na fita”:

(RAMOS, 2000). Um de seus representantes foi o cineasta Glauber Rocha, autor do manifesto “Uma Estética da Fome”, de 1965, que criticava a representação idealizada da miséria, propondo, assim, a agressividade como alternativa estética para significar a realidade da fome. A representação da miséria deveria, então, deslocar-se do classicismo narrativo cinematográfico e apresentar uma linguagem própria, miserável e faminta, que desconfortasse e provocasse a desalienação do espectador (RAMOS, 2000).

¹¹⁸ Aloísio Magalhães (1927-1982) foi graduado em Direito pela Universidade de Pernambuco (1950), mas sua atuação profissional voltou-se prioritariamente para os campos da arte, *design* e patrimônio. Em 1979 foi diretor do Instituto do Patrimônio Artístico Nacional – IPHAN e em 1981 Secretário da Cultura do Ministério da Educação e Cultura (ENCICLOPÉDIA, 2016).

¹¹⁹ Lélia Coelho Frota (1938-2010) escritora, curadora, antropóloga e historiadora de arte. Foi diretora do Instituto Nacional do Folclore da Funarte e do Instituto do Patrimônio Artístico Nacional – IPHAN. Dedicou-se a pesquisa da cultura popular e arte popular. Dentre suas publicações está o *Mitopoética de nove Artistas Brasileiros (1978)* e o *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro (2005)* (DICIONÁRIO MPB, 2016).

¹²⁰ Janete Costa (1932-2008) diplomada em arquitetura pela Universidade do Rio de Janeiro. Atuou em projetos arquitetônicos e expográficos. Teve sua carreira marcada especialmente pelo intenso trabalho de divulgação da arte popular e artesanato brasileiro. “O ideal de Janete Costa foi o de fazer com que a arte, a arquitetura e o design, no Brasil expressassem as identidades culturais locais” (ANDRADE, 2016).

¹²¹ Localiza-se no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro. Fundado em 1983 o espaço dedica-se a exposições de curta duração com o objetivo de divulgar e comercializar a produção de artistas e comunidades artesanais (CNFCP, 2016).

É nós na fita

Contrariamente à expectativa dos folcloristas, as manifestações culturais tradicionais, populares e indígenas não morreram, nem estagnaram ou decaíram, mas, antes, se revitalizaram, em muitos casos incorporando variadas inovações. Hoje, as expressões das culturas do povo brasileiro se encontram tão ou até mais vivas do que estiveram no passado.

Um fato novo na cena cultural e política do início do século 21 no Brasil é que o povo não é mais apenas objeto de estudo e de atenção por parte dos pesquisadores, e sim autor-protagonista de sua própria história. As comunidades periféricas sempre produziram arte; a diferença recente é que a periferia está “invadindo” o centro. A periferia agora está no centro; o centro está na periferia: vivemos num mundo policêntrico.

Muitos são os exemplos de iniciativas coletivas que rapidamente se espalham país afora, de música, dança, literatura, artes visuais, artesanato, design, cinema, teatro, etc. Impulsionados pelas tecnologias virtuais, os atores dessas iniciativas subvertem os conceitos de emissor e receptor, recusam paternalismos e incitam férteis relações de trocas culturais (BARRETO, 2015).

As curadoras almejavam, nesse trecho da linha do tempo, incluir as práticas urbanas na categoria cultura popular. Esta abordagem, que valorizava os movimentos artísticos das periferias e os bens de natureza imaterial, resgatava conceitos importantes estabelecidos no projeto conceitual do museu e localizava o posicionamento político e ideológico almejado pela nova instituição. Pode-se perceber pelo manifesto exposto acima, que a perspectiva curatorial que dava destaque as relações entre centro/periferia parte, novamente, de uma visão otimista do embate.

Por fim, encerrando o percurso da linha do tempo, as curadoras expuseram nos dois últimos painéis o pré-projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras. O texto definia sucintamente os ideais que nortearam a criação da instituição e apresentava o edifício onde estava sendo realizada a exposição. Neste mesmo trecho ainda foi exposto o projeto arquitetônico elaborado para reforma e adequação do edifício bem como parte do acervo que iria fazer parte do novo museu.

É importante ressaltar que a linha do tempo encontrava seu encerramento justamente no verso do primeiro painel de abertura, ou seja, nas costas do primeiro módulo expositivo. A arquitetura do trajeto possibilitou, desta forma, que o visitante encerrasse o percurso com a imagem do mesmo artefato que o introduziu à narrativa histórica: a colcha de retalhos. A colcha, portanto, foi retomada no final do

trajeto como uma metáfora que materializava os conceitos almeçados para a nova instituição.



Figura 29: Último painel da linha do tempo. Na imagem é possível perceber o artefato que encerra a visita ao módulo é o mesmo que inaugurou o espaço.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Além da narrativa textual e dos artefatos acomodados nos murais, no decorrer do percurso foram alocadas seis ilhas que expunham objetos procedentes de diferentes tempos e lugares. Segundo o projeto da exposição, nas ilhas estariam os momentos mais importantes da narrativa cronológica, expondo objetos e documentos referentes aos conteúdos apresentados nos painéis.

Desta forma, cada ilha recebeu um tipo de artefato: a primeira delas alocou “Instrumentos musicais coletados por ocasião da Missão de Pesquisas Folclóricas”¹²², a segunda, cestaria da coleção Rossini Tavares de Lima, a terceira, utensílios coletados por Lina Bo Bardi, a quarta, latas de taboca¹²³, a quinta, churrasqueiras originárias de diferentes contextos e a última, localizada bem ao centro da linha do tempo, expôs algumas das obras recém adquiridas para integrar o

¹²² Título da legenda da ilha. Informação retirada de documento disponibilizado pela curadora.

¹²³ Lata em que vendedores ambulantes (os taboqueiros) carregam a taboca, um biscoito em formato de canudo.

acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras¹²⁴.



Figura 30: Ilha alocada ao lado do painel dedicado à Missão de Pesquisas Folclóricas. Nela, foram expostos instrumentos musicais.

Fonte: Imagem cedida por Barreto (2015).

¹²⁴ Segundo o catálogo da exposição, as aquisições tiveram ênfase em peças de artistas contemporâneos como Chico da Silva, GTO, Ulisses, Véio e Zé do Chalé. Ainda, foram adquiridos artefatos de coletivos indígenas como os Wajãpi, os Tiriýó, os Mehinaku, peças de artesanato e, além disso, peças de “design popular” (BORGES, 2010).



Figura 31: Ilha alocada ao lado do painel dedicado à Missão de Pesquisas Folclóricas. Nela, foram expostos instrumentos musicais.
Fonte: Imagem cedida por Barreto (2015).



Figura 32: Ilha alocada ao lado do painel dedicado à Missão de Pesquisas Folclóricas. Nela, foram expostos instrumentos musicais.
Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).



Figura 33: Ilha alocada ao lado do painel dedicado à Missão de Pesquisas Folclóricas. Nela, foram expostos instrumentos musicais.
Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).



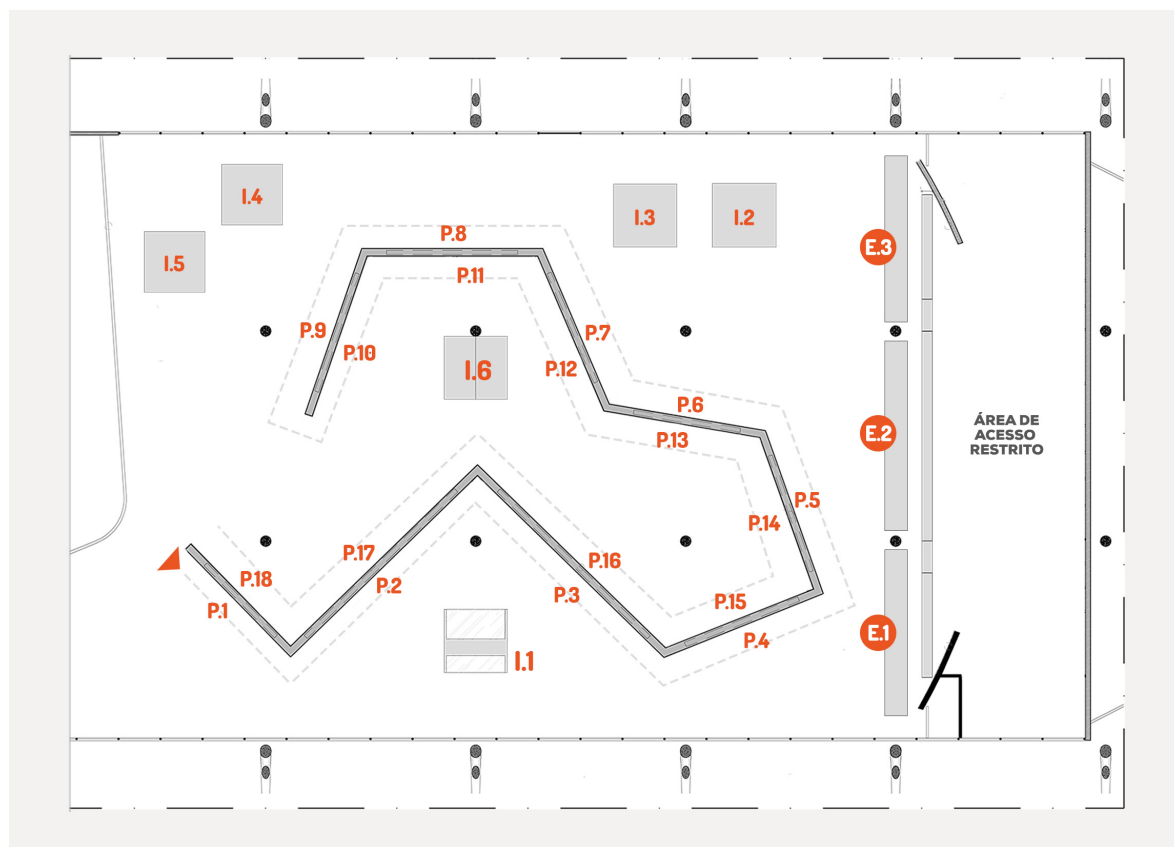
Figura 34: Ilha com as peças adquiridas para compor o acervo da nova instituição.
Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Por meio desta descrição, foi possível perceber que o visitante, durante o percurso no módulo, era tocado por uma grande quantidade de informações. Foram expostos textos, fotografias, ilustrações, documentos, esculturas, artefatos utilitários, instrumentos musicais, entre outros objetos. Neste sentido, o papel do arquiteto e do *designer* gráfico foi indispensável para dar coesão à narrativa. A ampla utilização das cores e a diagramação dos painéis, que estabelecia a justaposição entre texto, imagens e artefatos conferiram à linha do tempo um discurso dinâmico, em que o argumento era construído com base em diversos suportes. Assim, ao mesmo tempo que o público vivenciava uma experiência quase canônica no museu, como a da linha do tempo, a expografia e o discurso curatorial, que previu a apresentação de artefatos, atualizava este recurso.

O núcleo histórico, conforme foi denominado no projeto da exposição, apesar de apresentar um panorama extenso, utilizou soluções curatoriais e expográficas que rompiam com a monotonia esperada para este tipo de abordagem tradicional. Os artefatos foram agenciados de maneiras distintas ao longo da linha do tempo. Por vezes, corroboravam com uma narrativa pré-estabelecida pelas curadoras, sustentando e autenticando argumentos que envolviam a história da cultura popular brasileira. Noutros momentos, serviam como objeto documental, transformando-se em fonte para a narrativa exposta. Ainda, como no caso dos objetos da estante, contrariavam o discurso da exposição, sustentando ideias opostas aos argumentos subjacentes a exposição.

Após ter contato com todas as informações apresentadas no *Da Missão à missão* o visitante seguia para o subsolo do edifício, onde localizava-se o módulo *Fragments de um diálogo*. Este espaço, conforme documentado no projeto da exposição, foi considerado pelas curadoras como o núcleo propositivo da mostra. A audiência, então, se deparava com proposições que apresentariam os conceitos que embasavam a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras. O conteúdo deste espaço será tema do próximo capítulo deste texto.

#expografia
DA MISSÃO À MISSÃO



PAINÉIS

- P.1** - Abertura (colcha)
- P.2** - Antecedentes
- P.3** - A Missão de Pesquisas Folclóricas
- P.4** - O Movimento Folclórico
- P.5** - O Museu de Folclore Rossini
- P.6** - Museu de Arte Popular
- P.7** - Museu do Índio
- P.8** - Cultura Popular x Folclore
- P.9** - Ruptura
- P.10** - Aloísio Magalhães etc.
- P.11** - Léia C. Frota etc.
- P.12** - Janete Costa etc.
- P.13** - Mostra do Redescobrimento
- P.14** - Anos 2000
- P.15** - Patrimônio Imaterial
- P.16** - Patrimônio Imaterial
- P.17** - A Missão do PCB
- P.18** - A Missão do PCB (colcha)

ILHAS

- I.1** - Instrumentos Musicais (Missões)
- I.2** - Cestaria acervo Rossini
- I.3** - Utensílio coletatos por Lina Bo Bardi
- I.4** - Latas de taboca
- I.5** - Churrasqueiras
- I.6** - Peças adquiridas do acervo

ESTANTES

- E.1** - Estante Amarela - Lamparinas de lata reciclada e máscaras de folguedos.
- E.2** - Estante Vermelha - Instrumentos musicais
- E.3** - Estante Verde - Peças em cerâmica.

▶ ----- trajeto na linha do tempo

Figura 35: Esquema visual que evidencia parte da distribuição dos conteúdos e peças no módulo *Da Missão à missão*.

Fonte: Da autora (2016). Imagem desenvolvida com base nos projetos expográficos disponibilizados por Rocha (2015).

#capítulo 5

PARTE II

O poder das coisas: perspectivas e dissonâncias

5. O PODER DAS COISAS: PERSPECTIVAS E DISSONÂNCIAS

Neste capítulo continuarei reconstruindo a exposição *Puras Misturas*, demonstrando o poder das coisas em acomodar e contrariar os argumentos delegados a elas. Após visitarmos a primeira parte da exposição no capítulo anterior, descenderemos agora para o subsolo, onde ficava o módulo *Fragmentos de um diálogo*, classificado pelas curadoras como o núcleo propositivo da mostra. Minha intenção ao descrever esse espaço é demonstrar como as coisas sustentaram visões de futuro e articularam argumentos sobre o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Feito isso, sairemos do edifício para visitar o módulo *Extramuros*, espaço dedicado à arte urbana¹²⁵ que expôs *graffitis* nas paredes do museu. Ainda, veremos na última sessão deste capítulo, como as curadoras representaram o patrimônio imaterial, tema que teve destaque no projeto conceitual do museu e que, segundo o documento, diferenciava o Pavilhão de outras instituições voltadas para as culturas populares. Entendo que esses dois espaços da exposição apresentam dissonâncias na narrativa geral (interna) da mostra. Veremos, assim, qual a importância dessas abordagens na composição do argumento da *Puras Misturas*.

Como estratégia metodológica, mantive o tratamento do capítulo anterior, tomando como base a reconstrução do evento para a análise do conteúdo da exposição. Utilizarei também as narrativas de meus(inhas) interlocutores(as) como forma de acessar as idealizações e as intencionalidades que atravessaram a elaboração da mostra. Pretendo, com a análise da materialidade da *Puras Misturas*, demonstrar que os argumentos da exposição foram enunciados no cruzamento entre a expografia e a curadoria.

¹²⁵ Para Pallamin (2000) a “arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política” (PALLAMIM, 2000, p. 24). A autora relata que a concretização da arte urbana no domínio público se dá em meio a contradições, conflitos e interdições. Deste modo, Pallamin (2000) destaca que a efetivação dessas obras “porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos” (PALLAMIM, 2000, p. 24). Ferreira (2011), ao discorrer sobre o assunto, define a arte urbana como “uma arte contemporânea, de cunho popular, que é feita em espaços externos da cidade, sobre o mobiliário urbano, sejam eles paredes, muros, placas e todo tipo de aparato de sinalização. Ela é transgressora já que, em certo sentido, não respeita os limites do público e do privado para se fazer expressar” (FERREIRA, 2011, p. 1).

O título do capítulo não se alterou, pois, minha análise continuou baseada nas perspectivas da cultura material. Da mesma forma, pretendo demonstrar o poder das coisas em acomodar e contrariar as narrativas coladas a elas. A seguir retomaremos a visita à exposição, investigando como os artefatos e seus modos de estar no mundo configuraram argumentos sobre a “cultura brasileira”¹²⁶.

5.1 AS COISAS SUSTENTANDO VISÕES DE FUTURO

5.1.1 Fragmentos de um diálogo

Fragmentos de um diálogo era o módulo que pretendia estabelecer “diálogos entre as várias dimensões da criação artística brasileira” (NEMER, 2015). Este espaço, localizado no pavimento inferior do museu, apresentava ao visitante do Pavilhão das Culturas Brasileiras alguns dos conceitos trabalhados no projeto conceitual da instituição. Ao adentrar no módulo, após descer a rampa que dava acesso ao ambiente, o visitante se deparava com o seguinte texto estampado na parede:

Este módulo propositivo sobre a futura programação do Pavilhão das Culturas Brasileiras apresenta a proposta conceitual da nova instituição, voltada para o diálogo entre as culturas. Reúne obras de artistas populares, indígenas, urbanos, eruditos – enfim, brasileiros de todo tipo –, organizadas ao redor de temas em que diferentes culturas se comparam, se misturam e se reinventam, sem deixar de ser, sempre, brasileiras.

Ela se propõe a transcender as categorias de arte erudita e popular, evidenciando como ambas se alimentam mutuamente, num processo permanente e dinâmico de recriação e resignificação, que mostra como é equivocada a oposição entre essas duas esferas. O caráter é assumidamente fragmentário, como amostras de exposições a serem desenvolvidas pela instituição posteriormente (BORGES, 2015).

A partir deste manifesto é possível concluir que o módulo pretendia antecipar alguns dos conceitos que seriam abordados na futura programação do museu. O espaço queria reforçar a ideia de que o Pavilhão das Culturas Brasileiras

¹²⁶ Uso o termo “cultura brasileira” como uma inflexão entre o que convencionei chamar de subalterno e hegemônico.

seria uma instituição voltada para o diálogo entre as diferentes culturas do país. Novamente, é explícita a intenção de dissolver, por meio da expografia, as oposições entre erudito e popular, construindo, assim, uma narrativa que evidenciaria as fusões e recriações/ressignificações entre as culturas brasileiras. Esta abordagem que reiterava o caráter acolhedor do novo museu era marcante em toda a narrativa da exposição. No entanto, no *Fragmentos de um diálogo* os(as) curadores(as) utilizaram estratégias específicas para sustentar tal argumento. Uma delas foi propor a criação de 12 células temáticas que pretendiam estruturar relações entre as produções de origem popular e produções de origem erudita¹²⁷.

Esse módulo é um módulo propositivo do Pavilhão. Ele deveria apresentar a proposta conceitual de uma nova instituição, de fazer pontes entre as culturas letradas e iletradas, cultas e populares, tipos, procedências e significados, evidenciando como elas se alimentam umas nas outras, num processo de permanente criação por amálgama, oposição ou justaposição, entre tantas formas de contato e transformações. Então, isso é muito importante falar, porque as vezes você opõe coisas por contraste, as vezes você põe por afinidade, as vezes elas estão amalgamadas, né? (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A curadora Adélia Borges explicou em sua fala que o modo de expor no módulo deveria evidenciar os diálogos entre diferentes dimensões da cultura brasileira, demonstrando, assim, os processos que atravessam sua constituição. Desta maneira, além das fusões (dos amálgamas), deveriam também ser mostradas as oposições e resistências que permeiam o processo de corporificar artefatos. A narrativa do módulo deveria criar uma trama de artefatos que, por vezes, daria ênfase as afinidades e, noutros momentos, às oposições e aos contrastes. Tudo isso deveria estabelecer “pontes” e dissolver a dualidade erudito e popular.

Para tanto, a estratégia curatorial elencou 12 temas que estruturavam a argumentação prevista para o módulo. Os artefatos que foram selecionados para compor o espaço eram atravessados, de algum modo, pelos temas pré-estabelecidos. Por exemplo, um dos núcleos desse ambiente recebeu o nome *Matrizes da memória*, nele estavam expostas diversas peças, de origem erudita e popular, que utilizavam a xilogravura¹²⁸ como técnica principal para impressão das

¹²⁷ Utilizo esta oposição entre erudito e popular como forma de marcar as categorias utilizadas pelos curadores da exposição ao se referirem às obras provenientes de diferentes contextos.

¹²⁸ Técnica em que “realizam-se entalhes diretos na matriz de madeira com ferramentas como a goiva e o formão, deixando-se a imagem a ser impressa em relevo. Destacada do fundo, a imagem recebe

obras. Deste modo, era a técnica – a xilo – que unia tematicamente os artefatos expostos. Portanto, era a partir da escolha de um tema, que poderia variar desde uma técnica, como no caso exposto acima, até um artefato ou uma celebração, que os curadores selecionavam os artefatos que seriam apresentados nos núcleos expositivos estruturando, então, os argumentos idealizados para o espaço.

Além do *Matrizes da Memória*, os(as) curadores(as) criaram outros onze temas, que receberam os seguintes nomes: *Corpos de pano*, *Avatares do alvorada*, *Na pele*, *Tupi or not tupi*, *Festa no céu*, *Tu me ensina a fazer renda*, *Árvores da vida*, *Totens da terra*, *Bandeira*, *Ícones da fé* e *Engenhos de voar*. Cada tema destes deu origem a ilhas expositivas que estabeleciam relações entre artefatos. Ainda, foi projetado um filme de 5'56"¹²⁹ em *looping*, com roteiro elaborado por Cristiana Barreto, que trabalhava, por meio de imagens, as aproximações temáticas abordadas ao longo do percurso no módulo

Conforme exposto anteriormente, este foi um dos módulos da exposição que contou com a participação de um curador convidado, o artista plástico e doutor em artes plásticas José Alberto Nemer. Segundo o curador, ele foi o responsável por definir, em conjunto com Adélia Borges, os 12 temas que deram origem as ilhas que compunham o módulo. Adélia Borges, curadora geral da exposição, narrou da seguinte maneira sobre a composição do espaço:

E alguns módulos foram mais feitos por alguém, por exemplo, o módulo da leitura de como a coisa culta do Niemeyer, nas colunas da Alvorada, como elas são relidas Brasil afora [refere-se ao Avatares do Alvorada]. Esse foi um módulo integralmente concebido pelo Nemer, que já tinha abordado esse tema numa outra exposição. E todas essas partes, que tiveram uma coisa ligada à arqueologia, obviamente foram coisas que a Cristiana teve uma participação grande. Aí, você vê que a gente tem uma visão de cultura, uma visão de que as culturas elas são dinâmicas, elas mudam no decorrer do tempo. Então nós temos um cocar indígena. Ele não precisa ser o cocar de pena, ele pode ser um cocar de canudos de material sintético feitos para

a tinta de impressão, que será transferida para uma folha de papel, por meio de pressão feita pela mão diretamente sobre o papel posado na placa entintada de madeira ou com o auxílio de uma espátula ou colher de madeira” (MUBARAC, 1998; Rio de Janeiro: MNBA/Fundação Biblioteca Nacional, 1999 apud TERRA, 2011, p,11).

¹²⁹ Ficha técnica do filme: Design: Estúdio Preto e Branco; Música: Estúdio Next; Conceito: Adélia Borges e Cristiana Barreto; Cliente: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Segundo consta no catálogo da exposição, o vídeo “deveria ampliar os diálogos das células, trazendo virtualmente para dentro da exposição coisas que por princípio seria impossível ter ao vivo (o contraponto entre pichação e arte rupestre, por exemplo) ou elementos visuais que ampliassem a compreensão do conteúdo de cada célula” (BORGES, 2010, p.191). O vídeo explorava, por meio da justaposição e sobreposição de imagens, algumas das relações entre as produções eruditas e populares propostas no módulo *Fragmentos de um diálogo* e nos outros espaços da exposição.

server líquidos (...) O valor estético desse aqui é tão grande quanto o valor estético do outro, né? E enfim. Aí então, esse foi o módulo mais propositivo. Os outros foram módulos históricos (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Compreendo, a partir da fala de Adélia Borges, que cada curador trabalhou no núcleo expositivo que tinha maior afinidade. As peças indígenas, por exemplo, foram manejadas por Cristiana Barreto, estudiosa do tema. Já o que tocava as artes plásticas, tanto erudita quanto popular, foi organizado por José Alberto Nemer, que já vinha realizando pesquisas sobre o assunto. Adélia Borges, participou mais ativamente na seleção de artefatos da área do *design*, além de atuar na coordenação da equipe. Assim, a partir das falas de meus(inhas) interlocutores(as), interpreto que este espaço, mais do que os outros, foi elaborado a partir da negociação dos interesses dos três curadores: Adélia Borges, Cristiana Barreto e José Alberto Nemer.

Para organizar os argumentos criados por eles(as), foram dispostas doze ilhas temáticas que ocuparam o pavimento inferior do museu, uma área com cerca de 485m². O local dedicado a acomodar este módulo estava logo abaixo do vão central do edifício, o que possibilitava que os visitantes, ao percorrem os outros espaços da exposição, tivessem a visão aérea deste ambiente. Ao contrário dos outros módulos da mostra, onde a expografia orientava o percurso do visitante, neste a disposição das ilhas no espaço expositivo não explicitava um trajeto tão linear a ser percorrido pelo público. Com exceção dos núcleos alocados na mesma ilha expositiva ¹³⁰, a maioria dos núcleos também não tinham temas que estabelecessem uma relação evidente entre si. Desta forma, a deambulação no espaço expositivo era feita de modo mais fluido do que nos outros ambientes da exposição.

¹³⁰ Foram eles: Tupi or not tupi e Na Pele; Tótems da terra e Árvores da vida.



Figura 36: Vista do módulo Fragmentos de um diálogo. A fotografia, capturada do piso térreo, permite termos uma visão aérea do ambiente.
Fonte: Imagem cedida por Barreto (2015).

No trajeto idealizado pelos(as) curadores(as), este módulo seria o último ambiente interno a ser visitado pelo público. Ao alcançar esse momento da narrativa, o espectador já teria apreendido grande parte do discurso da mostra e estaria familiarizado, de certa maneira, com os conceitos trabalhados na exposição. Assim, após já ter visitado o núcleo histórico, que expressava o perfil ideológico do museu, o público acessava no núcleo propositivo os conceitos definidos no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Conforme reforçado pelo manifesto introdutório, este módulo tinha como pretensão um argumento assumidamente fragmentado. Para justificar esta escolha os curadores informaram que o espaço iria propor temáticas que poderiam ser trabalhadas em futuras exposições do museu. Esta decisão conceitual dos(as) curadores(as) determinou que a materialidade do módulo também fosse pulverizada. Desta forma, o arquiteto responsável pela expografia projetou um ambiente difuso a fim de sustentar os argumentos curatoriais fragmentados e dar conta de expor obras provenientes de diferentes suportes.

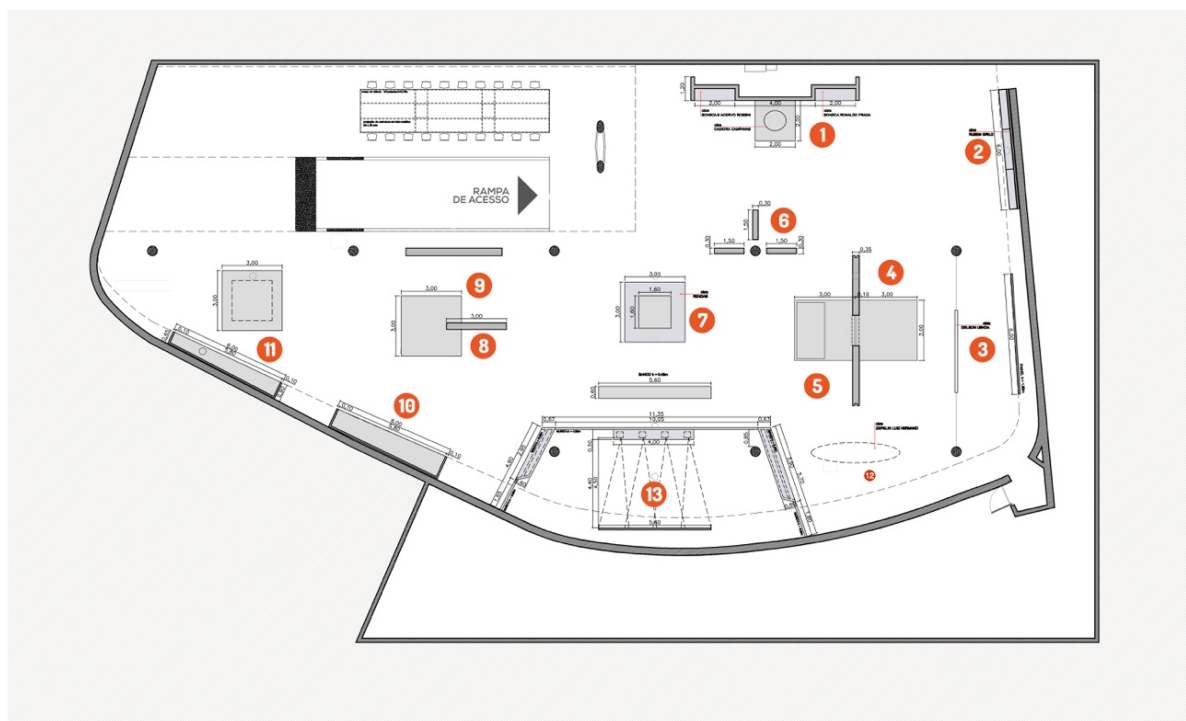
No módulo *Fragmentos de um diálogo*, ao contrário de outros espaços da exposição, foi estabelecida uma expografia que mantinha um distanciamento entre o público e as peças expostas. Todos os artefatos foram acomodados em suportes que evidenciavam a restrição ao toque, seja através de uma diferença topográfica, quando da utilização de módulos elevados, ou pelo uso de vitrines de vidro. Em alguns casos houveram, inclusive, fitas de isolamento coladas ao piso, que interditavam a aproximação do espectador. Essa montagem, que distanciava o visitante, além de visar a proteção das peças expostas, (re)marcava a hierarquia entre público e museu, apresentando um recurso expográfico que se utilizava de estratégias autoritárias para enunciar novas (outras) perspectivas sobre a cultura popular brasileira.

Aí, então, esse Fragmentos de um diálogo, eu acho que foi assim: a gente juntou também, uma coisa que eu sempre tenho nas minhas exposições, essa coisa de olhar a manifestação artística com olhos não preconceituosos. Então, não é porque você tem um Brecheret que tá num pedestal mais alto que os outros. Aqui todas essas coisas estão servindo para a mesma narrativa. Agora, a gente teve felicidade por expor coisas muito preciosas, né. Foi uma exposição que integrou as artes visuais, integrou pintura, integrou escultura, design de várias formas - desde um design industrial até um design artesanal -, e integrou arquitetura, também. Então, todas essas coisas, né? (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Para analisar expografia e os conceitos curatoriais abordados no espaço, optei por descrever três, das doze ilhas que compunham o módulo. Acredito que por meio dessa descrição poderei problematizar e interpretar as narrativas sobre cultura popular que foram articuladas no ambiente. A escolha por esses núcleos foi feita a partir de um procedimento sistemático: primeiro, reconstruí todas as ilhas da exposição, descrevendo os artefatos, os textos e as soluções do arquiteto para cada célula, em seguida, verifiquei em qual dos espaços os artefatos tensionavam, de modo mais explícito, as narrativas dos(as) curadores(as). Com base nisso, optei também por escolher os núcleos temáticos que contemplassem a atuação dos(as) três profissionais. Assim, a partir destes critérios, defini que teriam destaque na minha análise as ilhas *Corpos de Pano*, *Ícones da fé* e *Avatares do Alvorada*. Pretendo, por meio da descrição detalhada destas células temáticas, evidenciar os aspectos que fundamentaram a construção da narrativa expográfica, considerando que é na materialidade da exposição que a linguagem curatorial ganha voz.

#expografia
FRAGMENTOS DE UM DIÁLOGO



1. Corpos de pano 2. Matrizes da memória 3. Avatares do Alvorada 4. A flor da pele
5. Tupi or not tupi 6. Festa no céu 7. Tu me ensina a fazer renda 8. Árvores da vida
9. Tótems da terra 10. Bandeira 2 11. Ícones da fé 12. Engenheiros de voar 13. Vídeo (projeção)

Figura 37: Planta baixa do módulo *Fragmentos de um diálogo*. Na imagem, a disposição dos núcleos temáticos no ambiente expositivo.

Fonte: Esquema gráfico da autora (2016) adaptado de projeto expográfico cedido por Pedro Mendes da Rocha (2015).

Inaugurando o trajeto no módulo *Fragmentos de um diálogo* estava a célula *Corpos de Pano*. Neste primeiro momento, o visitante começava a decifrar as estratégias utilizadas no ambiente da exposição, que previa o agrupamento de objetos atravessados por um mesmo tema. Com a aproximação destes artefatos, que eram originários de contextos culturais distintos, as curadoras pretendiam dissolver hierarquias que opõem a produção erudita e a popular, evidenciando suas similaridades. A célula *Corpos de pano*, fazia a relação entre bonecas de pano confeccionadas em contextos populares e outras desenhadas por sujeitos envolvidos no circuito hegemônico de produção e consumo. Para materialização desta proposta, foram projetadas duas vitrines que acondicionavam os artefatos. Na

primeira, foram apresentadas 44 bonecas de origem popular provenientes do acervo Rossini Tavares de Lima. Na segunda, que continha o mesmo tamanho, foi exposta uma única boneca assinada pelo estilista Ronaldo Fraga¹³¹. Entre as vitrines foi alocada, sobre módulo elevado, a cadeira Multidão, projetada pelos *designers* Fernando e Humberto Campana¹³², que possui assento revestido com bonecas de pano produzidas em uma comunidade do interior da Paraíba.



Figura 38: Célula *Corpos de pano*.
Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

¹³¹ Ronaldo Fraga nasceu em Belo Horizonte em 1966, é graduado em estilismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, pós-graduado na *Parson's School of Design* de Nova York e cursou diversos cursos livres na *Saint Martins School* de Londres (DORNAS; ALMEIDA, 2015). Dornas e Almeida (2015) afirmam que uma marca no trabalho do estilista é estabelecer diálogos entre a cultura brasileira e o mundo contemporâneo. "Suas coleções infringem as normas estilísticas vigentes e a proposta de suas roupas ultrapassam os códigos comuns que exaltam a sexualidade, as tendências fáceis, o mundo comercial e mundano. As coleções de Fraga propõem discussões mais profundas sobre o lugar da moda no contexto da diversidade cultural brasileira" (DORNAS E ALMEIDA, 2015, p.171).

¹³² *Designers* brasileiros de maior destaque internacional. Seus trabalhos são reconhecidos pela utilização de materiais inusitados, como mangueiras de PVC, bichos de pelúcia, plástico bolhas, entre outros (CRESTO E QUELUZ, 2009). Ver Cresto (2009) "A re-significação da relação entre design e tecnologia na obra dos irmãos Campana".

Quanto à autoria das peças¹³³, na primeira vitrine, que acomodava as bonecas de origem popular, não constava nenhuma informação referente aos sujeitos que produziram os artefatos. Na segunda, que acondicionava a boneca desenhada por Ronaldo Fraga, a legenda referenciava o estilista. Os dados técnicos da cadeira Multidão, que mediava a relação entre as vitrines, também não citava os(as) artesãos(ãs) que atuaram no projeto, apenas os *designers* que desenharam o mobiliário. Na estrutura que dava sustentação a poltrona, abaixo do título da célula, foi grafado o texto curatorial que contextualizava o espaço:

Bonecas que a tradição constrói com retalhos.
Atravessam o tempo de toas as idades, espelham o tempo de todas as culturas. Sempre com a cara de seu povo

O módulo *Fragmentos de um diálogo*, semelhante ao restante da exposição, tinha uma expografia marcada pela ampla utilização do branco e do cinza, com o uso de cores apenas em alguns momentos que deveriam ter destaque. Na célula *Corpos de pano*, objeto de nossa análise, a cor que orientou o olhar do visitante foi o vermelho. Conforme descrito anteriormente, os artefatos desta ilha foram alocados em duas vitrines diferentes - uma contendo bonecas de origem popular e outra contendo uma boneca de origem erudita. Neste caso, a cor vermelha coloriu o fundo das duas vitrines, que apresentavam tamanho idêntico. Entendo que a utilização da mesma tonalidade nos dois dispositivos tinha como intenção estabelecer a relação entre os expositores e, assim, reforçar um discurso curatorial que pretendia “transcender as categorias de arte erudita e popular” (BORGES, 2016).

Ao nos atentarmos para a expografia da ilha, vemos que o projeto expográfico, na tentativa de dissolver a dualidade erudito e popular, acabou evidenciando as hierarquias que as separam. A assimetria entre as categorias foi explicitada pela diferença quantitativa entre os artefatos expostos. Na primeira vitrine, que continha os artefatos procedentes do acervo Rossini Tavares de Lima, foram exibidas 44 bonecas sem nenhuma informação que referenciasse a autoria ou local de origem dos objetos. Enquanto que na segunda vitrine, de mesmo tamanho, foi alocada uma única boneca assinada pelo estilista Ronaldo Fraga. Assim, foram relacionadas 44 bonecas anônimas com um único exemplar “de autor”.

¹³³ Os dados técnicos das obras que compõem o módulo *Fragmentos de um diálogo* foram acessados por meio de documentos disponibilizados pela curadora Cristiana Barreto.

O vazio presente na segunda vitrine, que expôs o objeto assinado, materializou uma diferença de tratamento entre os artefatos. Enquanto as bonecas do acervo Rossini foram adensadas pela justaposição, a outra, de Ronaldo Fraga, recebeu o enquadramento institucional, com o respiro espacial que comumente envolve os artefatos únicos quando expostos em museus. Ainda, a assimetria entre os objetos foi ressaltada quando na primeira vitrine, que expunha os objetos em multidão, os(as) curadores(as) não problematizaram ou justificaram a ausência de autoria daquelas peças. Todas, deste modo, foram submetidas a uma homogeneização de sentido, de autor e de origem, enquadrando-se apenas a categoria útil: artefato popular.

A forma como as duas vitrines foram construídas de modo isolado, em contraposição, reforçou uma narrativa sobre cultura que enxerga semelhanças e relações estéticas entre artefatos do circuito erudito e objetos populares, mas, ao mesmo tempo, reiterava a oposição entre as duas esferas. A expografia, neste caso, foi capaz de revelar uma contradição no discurso curatorial que tensionou grande parte do argumento tratado durante todo percurso da exposição. É inevitável neste caso não colocarmos a questão da origem destes artefatos como uma das hipóteses para tal assimetria, que reforçava o princípio de que os artefatos populares são destituídos de autor, ou, conforme agenciado na exposição, são anônimos. O volume estruturado pelas bonecas populares também materializava a hierarquia, a diferença de preenchimento das duas vitrines expunha o tratamento distinto a que haviam sido submetidos os objetos. Assim, a expografia contrariava o discurso curatorial, revelando, pelo modo de expor, que aqueles artefatos tinham biografias distintas e que eram produtos (materialidades) de processos desiguais de apropriação cultural e econômica.



Figura 39: Célula *Corpos de pano*. Vitrine com as bonecas populares.
Fonte: Fotografias de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).



Figura 40: Célula *Corpos de pano*. Vitrine com a boneca de Ronaldo Fraga.
Fonte: Fotografias de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Entremeando as vitrines, foi alocada sobre pedestal a poltrona *Multidão* projetada pelos irmãos Campana. Além da diferença topográfica, que informava ao visitante sobre a importância daquele objeto, haviam duas placas que alertavam a impossibilidade do toque. A cadeira, artefato utilitário, foi ressignificada quando exposta no museu e adquiriu um novo status – tornou-se obra. Na narrativa geral da exposição, pode-se pensar que a poltrona *Multidão* atingiu um status que os bancos, alocados no início do percurso, não alcançaram. Lá, o objeto cotidiano banco podia ser usado pelo visitante, aqui, o objeto cotidiano cadeira não podia sequer ser tocado pela audiência. Então, quais sentidos foram colados a este artefato ordinário para que ele não pudesse ser experienciado na exposição? Quais argumentos ele deveria sustentar para ser exposto deste modo, como obra de arte?



Figura 41: Cadeira *Multidão* alocada na célula temática *Corpos de Pano*.
Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

A poltrona *Multidão* parecia representar a união entre os artefatos populares - as bonecas de pano confeccionadas por artesãs - e o artefato de *design* - a cadeira. Sobre esta união, José Alberto Nemer elabora o seguinte argumento no catálogo da exposição:

As bonecas de pano recolhidas no Norte e no Nordeste do Brasil por Luis Saia e sua equipe, na década de 1930, renascem agora na cadeira dos irmãos Campana e nas criações do designer de modas Ronaldo Fraga. A presença das criações contemporâneas destes últimos evidencia a força inspiradora da criação espontânea do povo, num movimento de convergência entre polos distintos de uma mesma cultura (NEMER, 2010, p. 234).

Interpreto, a partir do texto do curador, que ao aproximar as criações contemporâneas dos artefatos de origem popular, provenientes do acervo Rossini, havia a intenção de atualizar esse acervo e demonstrar como a mesma tipologia de artefato poderia ser ressignificada por artistas/*designers*. Nota-se, no trecho exposto, que a criação dos grupos subalternos é descrita como um processo espontâneo, de modo similar a interpretação da controvérsia categoria “arte ingênua”, esvaziando, assim, diversos saberes e significações que atravessam a prática de objetificar coisas. Esse tipo de argumento, que classifica a produção popular como ingênua e simples, acaba retirando desses artefatos sua potencia, logo, e em consequência, retira do conhecimento subalterno sua potencia.

Sobre o mesmo trecho da exposição, Adélia Borges comenta:

Um desejo foi o de utilizar ao máximo o acervo Rossini Tavares de Lima, que nessas aproximações seria ressignificado. Seu conjunto de bonecas de pano e outros materiais ganha nova dimensão ao lado da poltrona Multidão, de Fernando e Humberto Campana (BORGES, 2010, p.185).

Na fala da curadora, pode-se perceber que eram os objetos eruditos que desempenhavam o papel de ressignificar a produção popular, não o contrário. Neste sentido, podemos lembrar do projeto conceitual do museu, onde se expressou a intenção de adquirir peças contemporâneas justamente para atualizar o acervo Rossini Tavares de Lima. Compreendo que a ânsia pela atualização deste acervo tinha como base a intenção de superar os preceitos folcloristas, que viam a cultura popular como manifestação de um passado estanque. Assim, acredito que os curadores ao aproximarem objetos contemporâneos das bonecas do acervo, buscavam evidenciar a dinâmica de renovação que atravessa a produção material subalterna.

Embora a pretensão curatorial fosse combater as assimetrias entre artefatos hegemônicos e subalternos, a disposição e a escolha dos objetos que vieram a compor a arena expositiva acabaram enunciado argumentos contrários. A própria cadeira escolhida para integrar a célula, a Multidão, explicitou um tensionamento

entre erudito e popular. As bonecas criadas pelas artesãs de Esperança-PA, que acolchoavam o assento do móvel, só se tornaram artefato de museu quando foram ressignificadas e deslocadas para outra função/suporte que tinha a legitimação do grupo hegemônico. A legenda da peça, explicitava ainda mais a tensão materializada na cadeira: as mulheres, responsáveis por objetificar os corpos de pano que compunham o móvel, não foram citadas na descrição técnica do produto. Na narrativa da exposição, portanto, essas artesãs eram tão anônimas quanto as as práticas, imaginações e significados atribuídos, corporificados e agenciados naquelas bonecas.

Portanto, aqueles *Corpos de pano* corporificam, para além de brinquedos, as assimetrias que o argumento expositivo construiu de forma subterrânea. Com isso, na superfície, a montagem do núcleo estruturou o argumento de que a produção popular é algo menor, ingênuo, pequeno, e que o grande é o que fazemos com aquilo que o outro “naturalmente” faz, “ingenuamente” constrói, “inconscientemente” produz. A expografia, pensada para dissimular as hierarquias que envolvem as práticas subalternas e hegemônicas, acabou por contrariar os argumentos curatoriais idealizados para o espaço, (re)colocando em cena essas assimetrias. As bonecas de pano, organizadas milimetricamente para sustentar um discurso pacífico, resistiram e encenaram na arena expositiva as disputas presentes no processo de assimilação e apropriação do capital cultural de grupos populares. Deste modo, é possível pensar que a disposição dos artefatos enunciou um argumento que reafirmava, ao modo modernista, que somente interpretada pela “cultura erudita” a “cultura popular” poderia ser reabilitada ao lugar de “cultura” em um sentido mais amplo.

A próxima célula temática escolhida para reconstrução foi denominada *Avatares do alvorada*. A seleção deste núcleo se justifica por ter sido referenciado diversas vezes durante as entrevistas, citado como uma criação autoral do curador José Alberto Nemer. De modo contrário aos outros núcleos temáticos da exposição, que majoritariamente demonstravam a apropriação erudita das práticas populares, este tinha como objetivo evidenciar as assimilações, por parte do povo, das colunas do Palácio da Alvorada desenhadas por Oscar Niemeyer.

Na bipartição da cultura entre arte popular e arte das elites, o que sempre se viu foi a produção espontânea do povo inspirar os criadores eruditos. As colunas do Palácio da Alvorada fazem o caminho inverso. Nascidas na prancheta culta de Oscar Niemeyer, essas formas se replicam pelo Brasil afora, em múltiplas e surpreendentes invenções (NEMER, 2010, p. 238).

Tratava-se, portanto, de um espaço dedicado a demonstrar as apropriações feitas pelo povo, vista como espontânea, da produção cultural erudita. Segundo o curador, as colunas desenhadas por Niemeyer ultrapassaram os contornos da arquitetura letrada e passaram a ocupar, inclusive, a vida cotidiana, adquirindo então a dimensão de ícone. Sendo assim, pretendeu-se nesta célula demonstrar a permeabilidade e circularidade entre a cultura popular e a cultura das elites através de um produto arquitetônico (NEMER, 2010). Para dar conta deste “diálogo” no espaço expositivo, o curador resolveu apresentar, fixado à parede, um mosaico de imagens que articulava visualmente estas relações. Abaixo do mosaico, além do título *Avatares do alvorada*, grafado em fonte de inspiração vernacular, estava o seguinte texto:

Da prancheta de Oscar Niemeyer, as colunas do Palácio do Alvorada botaram o pé na estrada. Replicam-se em inusitadas aventuras visuais. É o *candango* que sobrevive, com sua participação na utopia do país (BARRETO, 2015).

Na parede destinada a abrigar as obras, foram alocadas, estruturando uma composição geométrica, as seguintes peças: à direita, pintura sobre papel de Emmanuel Nassar¹³⁴; em vitrine embutida à parede, relógio de autoria anônima feito em madeira; abaixo do relógio, adesivado à parede, réplica do desenho feito à mão por Oscar Niemeyer das colunas do Palácio; ao lado, três lameiras de caminhão que referenciavam as colunas, também de autoria anônima. Ao lado destas peças foram alocadas nove imagens de residências que tinham em suas fachadas contornos análogos com as colunas do Palácio. Todas as fotografias que compunham este espaço são de autoria do curador da mostra, José Alberto Nemer, e foram capturadas entre os anos de 1970 e 2008 em diferentes locais do Brasil. À frente da parede que expunha as peças foi suspensa, por meio de cabos de aço, uma tela de

¹³⁴ Emmanuel da Cunha Nassar (1949) é pintor e desenhista graduado em arquitetura pela Universidade Federal do Pará (1974). Inicialmente utilizou em seus trabalhos acrílica sobre tela e, mais tarde, dedicou-se a outras técnicas, como o relevo sobre madeira (ENCICLOPÉDIA, 2016).

Delson Uchôa¹³⁵ que também continha elementos que faziam alusão às colunas arquitetônicas.



Figura 42: *Célula Avatares do Alvorada*.
Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

¹³⁵ Delson Uchôa (1956) é um pintor maceioense. Realizou seus estudos em pintura na Fundação Pierre Chalita e na França. Fez patê dos artistas da Galeria Saramenha nos anos 1980. O galerista Tomas Cohn comenta a produção do artista da seguinte maneira: “o uso do papel excedido até o quase-mural, o trompe l’oeil, os elementos bandeira, as oscilações entre o quase kitsch e o quase despojado, entre o bruto e o requintado nos estimularam a abrir o leque para o Norte e o Nordeste” (UCHÔA, 2017). Dentre as mostras que expuseram obras de Delson Uchôa estão 80/90 Modernos, pós-modernos, etc no Instituto Tomie Ohtake em 2007, 53ª Biennale di Venezia, em 2009 e a Bienal Internacional de Curitiba em 2013 (UCHÔA, 2017).



Figura 43: Célula Avatares do Alvorada.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Pelas imagens escolhidas para compor o núcleo expositivo, grande parte delas capturadas por José Alberto Nemer, é possível notar que se tratava de uma argumentação resultante de pesquisas pessoais anteriores do curador. O núcleo expositivo demonstrava, por meio da justaposição de imagens, como as características da residência oficial do(a) presidente(a) da república foram reeditadas nas casas de cidadãos comuns. Do mesmo modo, demonstrou-se que a coluna arquitetônica se transformou em motivo geométrico que adornou lameiras de caminhão e figurou suvenires da capital do país.

Com a montagem do módulo, por meio da justaposição de imagens, o curador conseguiu sustentar o argumento de que há uma “permeabilidade” entre as produções da classe hegemônica e as criações populares. A montagem do módulo demonstrou que a característica arquitetônica oficial foi assimilada pelo brasileiro comum, que se reconheceu de alguma forma naqueles contornos, e quis para si, figurando seu cotidiano, as curvas das colunas do Alvorada. É importante ressaltar, contudo, que as colunas, para além de representarem apenas a criação de um

arquiteto reconhecido – Oscar Niemeyer-, são coladas por outras significações que envolvem o projeto de um Brasil moderno, democrático, progressista e promissor.

O próximo núcleo temático que será submetido à análise, alocava-se no final do percurso expositivo e recebeu o nome *Ícones da fé*. Nele estavam agrupados artefatos que tinham como tema a religião. Esta célula se dividia em dois espaços: o primeiro, que apresentava os artefatos sobre um módulo elevado, e o segundo, que expunha objetos dentro de uma vitrine. Sobre o módulo elevado estava alocada a escultura do artista João Francisco da Silva¹³⁶, de 2009 - um empréstimo feito pela Galeria Estação¹³⁷ para exposição. Neste mesmo espaço, acima da escultura, foram pendurados ao teto do edifício dezenas de ex-votos¹³⁸ procedentes do acervo Rossini Tavares de Lima. Nestes últimos não constava informação de autoria ou data, apenas a relação com o acervo e o título *Ex-votos*. Na vitrine que compunha o segundo espaço estavam expostas outras três obras: a primeira era uma escultura do artista Efrain Almeida¹³⁹, denominada *Amizade* de 1997, a segunda era a pintura intitulada *Altar do sacrifício*, do artista plástico Antônio Maia¹⁴⁰ de 1988 e, por fim, uma escultura do artista Farnese de Andrade¹⁴¹ de 1982.

¹³⁶ João Francisco da Silva (1940-2009) foi mais conhecido pelo apelido João da Lagoa. Escultor alagoano autodidata que começou sua atividade artística como um passa-tempo. Teve a religião como tema principal de sua obra (GALERIA ESTAÇÃO, 2016).

¹³⁷ Galeria da cidade de São Paulo especializada em arte popular.

¹³⁸ Ex-votos para o antropólogo Câmara Cascudo (2000 apud Bonfin, 2008) são esculturas prometidas ao santo de devoção com a intenção de receber como retorno uma graça. São oferecidas também como forma de agradecimento após tê-la alcançado. Os ex-votos apresentam normalmente uma forma física que se relaciona com o pedido feito à divindade.

¹³⁹ Efrain Almeida de Melo (1964) é um escultor cearense. Formou-se em 1986 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Suas esculturas têm como matéria-prima principal a madeira. A religião e imaginário popular nordestino são temas recorrentes em seu trabalho (ENCICLOPÉDIA, 2016)

¹⁴⁰ Antonio Maia (1928-2008) foi um pintor, gravador e desenhista sergipano autodidata. Sua obra tem como temática a religiosidade popular do nordeste (ENCICLOPÉDIA, 2016).

¹⁴¹ Farnese de Andrade Neto (1926-1996) foi pintor, desenhista, escultor e gravador. Estudou desenho na Escola do Parque e frequentou o Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ. Em 1964, começou a utilizar em suas obras materiais descartados. Posteriormente, utilizou armários, gamelas, imagens religiosas e ex-votos adquiridos em antiquários e depósitos de demolição (ENCICLOPÉDIA, 2016).



Figura 44: Célula ícones da fé.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Neste núcleo expositivo, foram expostas peças provenientes de diferentes contextos – eruditos e populares – que tinham como temática a religião, sobretudo o catolicismo. Para compor o espaço, dentre outros artefatos, os curadores selecionaram um conjunto de ex-votos provenientes do acervo Rossini Tavares de Lima. A solução encontrada pelo arquiteto para expor esses objetos foi pendurá-los com fios de nylon ao teto do edifício, construindo uma grande instalação¹⁴². As esculturas de madeira foram acomodadas em diversas alturas, performatizando uma composição que apresentava uma certa similaridade com as salas de milagres onde esses artefatos materializam a relação de devoção entre o indivíduo e a divindade.

Intuo, a partir da montagem do espaço, que os curadores não tinham como intenção expor as significações e simbologias que atravessaram a produção destas esculturas. Não havia, portanto, informações que relacionavam os artefatos expostos com as práticas votivas do catolicismo popular¹⁴³. Sendo assim, ao

¹⁴² O conceito de instalação que utilizo é de Gonçalves (2004) e quer dizer “estabelecer”, “dispor para funcionar”. A instalação para esta autora é a metáfora estética que constrói, pressupõe virtualidade, cenário de dramatização.

¹⁴³ Para mais informações sobre o assunto ver Bonfim (2008).

apresentar os ex-votos em instalação os curadores deram destaque ao seu aspecto formal, dissimulando os vínculos religiosos e sociais que envolve a tradição de esculpir estes artefatos.

O deslocamento realizado pelos ex-votos, de objeto votivo para artefato colecionável, foi verificado na pesquisa de Bonfim (2008). O autor descreve que os temas abordados pela cultura popular passaram a despertar maior interesse sobretudo a partir da década de 1940, a partir do fortalecimento da atitude nacionalista assimilada pela geração “antropofágica”, desdobrada a partir da Semana de Arte Moderna de 22. Nesse contexto, os artistas e intelectuais brasileiros encantaram-se com a “espontaneidade” e com o “vigor” das práticas populares, denominadas, na época, como ingênuas ou primitivas. Nota-se que o discurso de José Alberto Nemer, se assemelha com o dos modernistas ao dar destaque também aos aspectos inventivos e espontâneos da criação popular.

No contexto de valorização das práticas populares que ocorreu na primeira metade do século XX

as expressões litúrgicas depositadas em locais sagrados passavam, a partir de uma requalificação dos sistemas de valores, a ser percebidas por setores especializados com outros significados: de um lado pelos precursores do método etnográfico no Brasil, de outro por artistas plásticos e apreciadores de arte, despertando, em ambos os casos, o interesse pelo colecionamento daquelas peças (BONFIM, 2008, p.4).

Dentre as iniciativas voltadas para documentação/registro das práticas populares neste período, destacou-se o trabalho da Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada por Mario de Andrade, que tinha como objetivo recolher documentos, fotografias, filmes e artefatos relacionados ao folclore musical (BONFIM, 2008). Para Bonfim (2008), a coleta dos objetos etnográficos pelo grupo da Missão passou a chamar atenção dos artistas para uma nova (ou outra) tipologia de artefatos:

Se por um lado o artefato litúrgico passava a ganhar um valor de vestígio, de prova etnográfica, de um espécime cultural, por outro despontava como revelador de uma inovadora forma de expressão estética, que viria a inspirar outras realizações artísticas (BONFIM, 2008, p. 5).

Para o autor, com o interesse do campo artístico nesses artefatos, os objetos votivos que a princípio poderiam apresentar apenas valor etnográfico, pela sua dimensão documental, passaram a ocupar a categoria de “objetos de arte de natureza folclórica”. Deste modo, ao se ressaltar o valor artístico, os objetos poderiam também ser classificados como “objetos folclóricos de natureza artística”. Nestes casos, acabaram tornando-se artefatos interessantes para serem expostos no museu (BONFIM, 2008).

Bonfim (2008) afirma que os objetos votivos, especialmente aqueles produzidos com o fim exclusivo de ser um donativo, não se tornam peças de valor artístico apenas pelo seu feitio (produção) ou pela sua qualidade formal, mas sim por terem seu valor estético potencializado pelos sentidos antropológicos que representam.

A partir disto, entendo que a composição dos ex-votos no núcleo expositivo respeitou a descrição dos processos de ressignificação elaborada por Bonfim (2008). No *Ícones da fé*, os ex-votos foram organizados de modo a sustentar a categoria “objetos folclóricos de natureza artística”. Para tanto, o modo de expor acabou criando uma grande instalação vertical, a fim de ressaltar o “valor estético” dos artefatos.

Os ex-votos, para receberem destaque no trajeto da mostra, precisaram compor uma massa densa de dezenas de peças e serem pendurados ao teto, performatizando uma grande instalação. Esse apelo da expografia revelou que a natureza ordinária dos artefatos não permitia que eles, quando expostos sozinhos, desempenhassem uma relação igualitária com seus pares eruditos. Camadas precisaram ser adicionadas para que o viés artístico dos artefatos subalternos ganhasse relevância na narrativa da mostra.

O volume de objetos expostos não permitiu que eles fossem contextualizados individualmente. Aparando a massa densa de artefatos estava a legenda: “Ex-votos. Acervo Rossini Tavares de Lima, Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo - SP”. Os sujeitos, as crenças, os locais e os contextos por trás da manufatura dos objetos foram completamente desconsiderados. Deste modo, compreendo que a relação estabelecida pelos

curadores privilegiava os atributos físicos, não as significações e as práticas sociais que levou a objetificação das esculturas.



Figura 45: Célula *Ícones da fé*.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Bonfim (2008), ao analisar museus etnográficos que apresentam ex-votos em suas exposições identificou conjuntura similar. O autor notou que, por vezes, estes artefatos são exibidos a partir de uma linguagem contemporânea onde há o esmero da qualidade visual, mas falta a presença comunicativa. Mostram-se, assim, apenas objetos, desprovidos de sujeitos ou contextos sociais que revelem as motivações que influenciam aquelas objetificações.

os ex-votos migram da condição de objeto de culto para a de artefato

coleccionável, sem que, necessariamente, os devotos, responsáveis pela emergência social desta representação, participem mais ativamente deste deslocamento. Com efeito, um deslocamento: a tentativa de aproximar as peças votivas do grande público corre o sério risco de perder a sua vitalidade expressiva, uma vez que os contextos que explicam sua aparição são quase sempre desconhecidos tanto pelos pesquisadores, quanto pelos colecionadores. Trata-se de objetos afetivos, identificados muito mais com as peculiaridades narrativas dos seus depositários do que com as lógicas interpretativas dos que se apropriam deles posteriormente (BONFIM, 2008, p. 10).

A partir da análise da montagem do núcleo *Ícones da Fé*, concordo com Bonfim (2008) quando ele intui que a transferência dos objetos votivos para os museus acabou por calar uma ampla gama de significados que envolvem estes objetos. Acredito, assim, que enquanto os objetos populares forem expostos em multidão, sem informações contextualizem os sujeitos e os contextos que envolvem essas produções e, ainda, ao lado de peças de artistas conhecidos no circuito hegemônico, que recebem enquadramento institucional tradicional, a assimetria, em vez de ser dissolvida, como almejavam os(as) curadores(as), será (re)encenada pela expografia. Deste modo, teremos acesso apenas as similaridades da forma ou, como proposto no *Ícones da fé*, as proximidades das temáticas que cruzam os artefatos.

É preciso reiterar também que não invalido a possibilidade de apresentar ex-votos em museus ressaltando apenas seu viés estético. Contudo, no caso da Puras Misturas, compreendo que esta escolha curatorial contradiz o argumento subjacente a toda exposição, que propõe dissolver as categorias que hierarquizam as produções eruditas e populares. Os devotos, indivíduos ativos na materialização da representação religiosa, foram generalizados pela expografia. A mesma invisibilidade foi depositada na biografia daqueles artefatos, que carregam densas trajetórias de vida. Outra contradição estava no apagamento das simbologias e crenças que envolvem a materialização desses objetos, tema de extrema relevância para um museu que pretende tratar do viés imaterial da nossa cultura.

A partir das soluções expográficas utilizadas no módulo *Fragmentos de um diálogo*, vimos que a principal estratégia adotada para apresentar ao público o projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras foi colocar em “diálogo” (justaposição) artefatos provenientes de circuitos culturais diferentes, seguindo a mesma estratégia utilizada nos outros ambientes da exposição. Os temas, neste

caso, eram os responsáveis por agenciar os encontros e possibilitar a aproximação dos objetos na arena expositiva. Entendo, por fim, que este módulo tinha como intuito, além de propor fragmentos para futuras exposições, explicitar as relações e contaminações entre as produções populares e eruditas por meio da apresentação de temas que atravessam as duas categorias. No entanto, através da análise da materialidade da exposição, compreendo que essa justaposição foi tensamente estruturada no espaço expositivo e acabou, por vezes, contrariando o próprio argumento da mostra.

Ainda, a partir da materialidade da *Puras Misturas* foi possível perceber que a organização dos artefatos na arena expositiva era uma camada relevante na construção da narrativa da exposição. Por vezes, a expografia foi capaz de evidenciar as fissuras presentes no projeto curatorial da mostra e, ainda, contrariar os argumentos elaborados no projeto curatorial do Pavilhão.

Por meio da materialidade do módulo vimos que o anseio do arquiteto, de projetar uma expografia que não alcançasse protagonismo no espaço museológico, não foi atingido. Verificamos que a organização dos artefatos na exposição não teve papel secundário na estruturação dos argumentos da *Puras Misturas*. De modo contrário, as formas de alocar os objetos, por vezes, ganharam protagonismo em relação aos próprios artefatos – como no caso da instalação de ex-votos – tensionando, assim, os conceitos idealizados para exposição.

Ao analisar parte da materialidade que compunha o *Fragmentos de um diálogo*, percebi que os sentidos e significados “colados” às coisas se alteram de acordo com a organização do espaço expositivo. Um artefato quando contemplado sozinho agencia alguns sentidos e significados. Ao colocar, justapor, encenar vários objetos juntos esses significados são disputados, alguns se sobrepõem a outros. Por isso, as exposições não podem ser interpretadas como espaços neutros. Expor é montar uma arena parcial, fragmentária, construída a partir de intencionalidades e obscurecimentos propositais.

Na próxima seção, após visitarmos todo o ambiente interno da *Puras Misturas*, nos deslocaremos para parte externa do edifício. Percorreremos o módulo *Extramuros*, espaço dedicado à arte urbana, e tentaremos compreender também

como a cultura imaterial estava presente na exposição. Ao refletirmos sobre essas outras camadas da *Puras Misturas*, veremos que o percurso da mostra apresentava momentos dissonantes, que utilizavam estratégias argumentativas distintas dos outros momentos da exposição.

5.2 AS DISSONÂNCIAS

5.2.1 Extramuros

Extramuros marcava o último contato do visitante com a narrativa expográfica da *Puras Misturas*. Localizado na área externa do Pavilhão, este módulo expôs, nos muros do edifício do museu, uma seleção de *graffitis* elaborados no dia da abertura da mostra. A curadoria do módulo foi assinada por Baixo Ribeiro, convidado por Adélia Borges para dar conta de uma manifestação indispensável, segundo ela, dentro da exposição: a arte urbana.

E aí eu ouvi muita discussão sobre como integrar, o que a gente achava que era muito importante, que é a questão da arte urbana. Que hoje, quando você fala em arte popular, se a gente fala, não naquele ranço do popular, mas do ranço que muita gente associa a essa coisa rural apenas, e tudo (...) Mas, se a gente fala que a arte hoje é popular no Brasil, é a arte urbana, a arte que tá nas ruas, a arte que você não precisa ir dentro de um museu pra ver. Aí isso gerou muitas discussões entre a gente sobre a inclusão ou não do grafite. Se o graffiti é uma coisa feita para estar nas ruas, se ele deveria ou não ser levado para dentro dentro das paredes de um museu. Quais eram as implicações políticas até, de você trazer isso para dentro (...) Se não era uma forma de cooptar, de apaziguar, sabe? De negar conflitos, de negar coisas. E houveram desde essas preocupações até uma coisa (...) Esse é um prédio tombado por todas as instâncias do Patrimônio. Instância municipal, estadual e federal, então tinha coisas que não poderiam ser feitas no prédio. Aí discutimos, discutimos bastante, aí resolvemos convidar o Baixo Ribeiro para ser o curador de um working process que seria feito, então, no dia da abertura da exposição (BORGES, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A inclusão da arte urbana na *Puras Misturas* foi justificada por Adélia Borges pelo seu viés democrático (popular), que permite que a audiência a contemple em espaços abertos da cidade, sem que haja a necessidade de que o público se

desloque até um espaço institucionalizado, como o museu. Do mesmo modo, os *graffitis* ajudavam a atualizar os argumentos sobre cultura popular agenciados na exposição. A apresentação deste tipo de prática artística urbana, auxiliava a romper com uma narrativa sobre a cultura popular relacionada apenas ao espaço rural. Pode-se pensar, então, que a estratégia discursiva que se materializava nos murais pretendia ressignificar o “popular” como “popular urbano”, obscurecendo, assim, o rural ou interiorano tradicionalmente atribuído a categoria popular.

A curadora explicitou em sua fala que os modos de acomodar os *graffitis* foi tema que levantou debates entre os organizadores da exposição. Por ser uma prática de natureza urbana, com viés contestatório, que tensiona as relações dos espaços na cidade e, também, do próprio mercado de arte, sua exposição em um espaço institucionalizado poderia gerar severas contradições, ou, como descreve Adélia Borges, poderia “cooptar ou apaziguar” o trabalho dos artistas. Além disso, a curadora salientou também as questões operacionais que envolviam a preservação do imóvel, que é tombado pelo Patrimônio Histórico.

A solução encontrada para expor os *graffitis* foi acomodar as obras nas paredes externas do prédio. A delimitação dos espaços destinados para cada mural foi estabelecida pelos pilares do próprio edifício do museu. Outro ponto relevante deste espaço, foi que a feitura das obras ocorreu no momento da abertura da exposição. Para o curador Baixo Ribeiro (2016), esta decisão curatorial trouxe um componente importante da prática artística dos grafiteiros, que é a performance. Então, para o curador, a sessão performática era uma camada relevante do trabalho com arte contemporânea que deveria ser contemplada de forma “viva” na exposição.



Figura 46: Módulo *Extramuros* sendo realizado no momento de abertura da *Puras Misturas*.
Fonte: Barreto (2015).

Cristiana Barreto (2010) também explicitou que a inclusão do *graffiti* na *Puras Misturas* gerou diversas negociações entre os curadores e a Secretaria Municipal de Cultura. Uma delas foi quanto ao local mais adequado para acomodar este tipo de manifestação. A discussão envolvia tanto implicações éticas e estéticas, em relação a abertura do museu para o *graffiti* e para a *pixação*¹⁴⁴, quanto preocupações a respeito da conservação arquitetônica do edifício. Decidiu-se, por fim, que o local mais propenso a acomodar as obras seria a parte externa do prédio, dentro de uma posição em que, segundo Adélia Borges (2015), as intervenções ficavam nas cidades.

¹⁴⁴ A *pixação* ou *pixo*, como explica Pereira (2010), “é uma manifestação estética de parte da população jovem das periferias. Trata-se da grafia estilizada de palavras nos espaços públicos da cidade que se referem, quase sempre, à denominação de um grupo de jovens ou ao apelido de um *pixador* individual” (PEREIRA, 2010, p. 146). Segundo o autor, na cidade de São Paulo a *pixação* é vista, principalmente por parte do poder público e pela imprensa, de modo hierárquico em relação ao *graffiti*. Enquanto o *pixo* é considerado sujeira e poluição visual, o *graffiti* é entendido como uma forma de prática artística. Contudo, o Pereira ressalta a impossibilidade de interpretarmos um versus o outro ou o *graffiti* como evolução da *pixação*: Há momentos entre essas duas manifestações estéticas de maior associação e outros de maior diferenciação (PEREIRA, 2010, p. 149).

A curadoria do Muros do Pavilhão foi uma coisa que veio depois, quando a exposição já estava completamente fechada. A gente sentiu muita falta dessa arte popular urbana. (...) E aí a gente já tinha feito bastante pesquisa e achamos que seria bacana chamar alguém da área mesmo para escolher os artistas que fariam os graffitis do lado de fora. E também na linha do tempo a gente falava de arte de rua; aí chamamos artistas que fazem “stickers” urbanos para dar uma “stickada” ali na linha do tempo. Como se fosse uma intervenção de arte de rua. Foi ele [Baixo Ribeiro] que escolheu esses artistas (BARRETO, 2015)

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Assim, pode-se pensar a partir das falas das curadoras que a escolha por alocar os graffitis na parte externa do museu partiu de uma decisão operacional – que visava a preservação do edifício – e moral – por considerar que ao ar livre as obras seriam menos domesticada. Segundo a curadora

Outro fator importante é que a inclusão da arte urbana só foi cogitada depois que a narrativa da exposição já estava elaborada, ou, como afirma Cristiana Barreto, “quando a exposição já estava completamente fechada”. Sendo assim, neste momento os espaços internos já estavam reservados para expor outras narrativas.

A exposição de *graffitis*, portanto, não havia sido pensada na fase de idealização da *Puras Misturas*. A partir disto, é possível intuir que a inclusão da arte urbana, já no momento de execução da exposição, vinha para equilibrar os argumentos materializados na mostra ou, até mesmo, atualizar a narrativa que estava sendo exposta na parte de dentro do edifício.

Sobre a questão da arte urbana na exposição, o curador do módulo Baixo Ribeiro, reflete:

O Pavilhão das Culturas Brasileiras ele estava sendo (...) não bem inaugurado, mas era uma exposição que pretendia dar um panorama mais amplo do que a gente tem por arte popular, inserida, claro, num contexto mais amplo de cultura brasileira, de arte contemporânea. Essas noções que a gente trás de arte popular elas são sempre muito ligadas a uma questão de falta de educação, muito mais do que uma questão de envolvimento, engajamento e mobilização de público né? Eu acho que a Adélia Borges queria fazer exatamente uma revisão, uma crítica, uma autocrítica dessa colocação da arte popular dentro do contexto maior da nossa cultura. Dentro desse projeto a arte urbana tinha um papel muito importante para curadoria principal da exposição, porque é uma versão, vamos dizer assim, uma versão de como a cidade lida com essa questão da arte e da arte em difusão, em escala, de difusão de escala pública. Arte com a grande participação do público (RIBEIRO, 2016).

[Entrevista concedida em setembro de 2016]

A narrativa de Baixo Ribeiro explicita que ao incluir arte urbana, as curadoras procuraram agenciar novas formas de falar sobre o popular. Para o curador, a apresentação de *graffitis* procurava inserir a arte popular em um contexto mais amplo, que privilegiava na narrativa a abrangência da difusão deste tipo de trabalho. Assim, para Baixo Ribeiro, o *popular*¹⁴⁵ trabalhado no módulo não tinha como pretensão discutir o contexto de subalternidade que envolve a arte urbana e sim sua capacidade de propagação em escala pública (popular), de permitir que o sujeito comum, no seu cotidiano, conviva com a arte.

Então a arte urbana coloca em primeiro plano essa questão sobre os espaços da arte. Principalmente os espaços de artes visuais têm uma tendência, durante o século 20 inteiro, a se fecharem, a se tornarem espaços fechados. E os espaços fechados eles se tornam quase que naturalmente espaços controlados, né? Então a gente vê até com certo constrangimento, um público hoje entrando dentro dos museus e fazendo um certo silêncio, mudando sua postura de andar, andando mais devagar, sendo filmado, não pode chegar perto da obra, não pode encostar. Então essa museografia que faz sentido até pra obras muito antigas, para obras históricas, mas que não faz sentido para arte contemporânea. Essa distância obrigatória que o público tem que ter da obra. É uma das questões que a arte urbana aborda de uma maneira (...) crua, direta e muito enfática. Muito eloquente né? Você sai para a rua e transforma a própria cidade num ambiente de usufruto da arte e você, de alguma maneira, provoca as pessoas a discutir questões da própria cidade no espaço público. Então, enfim, estava dando um panorama da importância da arte urbana. Então voltando, nesse contexto de revisão da importância da arte popular, da arte que tem uma difusão em escala popular, que o Pavilhão das Culturas Brasileiras pretendia lançar com mais ênfase naquela exposição, a importância da escolha, a importância da existência de uma, vamos dizer assim, de uma área da exposição dedicada à arte urbana, que era o Extramuros, espaço que fui convidado a fazer curadoria (RIBEIRO, 2016).

[Entrevista concedida em setembro de 2016]

Para o curador, a arte urbana tem o papel de questionar os modos de expor no museu, justamente por aproximar o público da arte num contexto cotidiano, minimizando as hierarquias entre obra e audiência. Durante a entrevista, perguntei ao curador o que ele achava do local destinado a abrigar os *graffitis* na *Puras Misturas*. Baixo Ribeiro afirmou, então, que a escolha pelo lado externo era “lógica”. Primeiro porque, segundo ele, os edifícios do Ibirapuera, pelos seus contornos envidraçados, não têm uma delimitação definida entre dentro e fora. O curador argumentou ainda que a simbologia de elaborar os murais nas paredes do edifício

¹⁴⁵ Entendo, a partir de Abreu (2003), que o conceito de cultura popular pode ser agenciado de maneiras distintas por diferentes autores. A forma como Baixo Ribeiro trata o popular relaciona-se com algo que tem abrangência quantitativa em termos positivos. Para um panorama da histórico do conceito de cultura popular ver Abreu (2003).

tinha um valor mais interessante do que os questionamentos que envolvem o espaço interno e externo do prédio. Para ele, houve uma relação significativa ao se associar a arte à arquitetura moderna, conexão que já havia sido prevista no trabalho de Niemeyer com muralistas.

Então, na verdade acho que essa questão é mais interessante colocada pela Adélia dentro do contexto da exposição, que era assim: “Vamos pintar um prédio do Niemeyer. Vamos pintar a parede de um prédio do Niemeyer”. Vamos trazer de volta, vamos manter viva essa relação de pretensão que ele sempre quis ter com o muralismo (RIBEIRO, 2016).

[Entrevista concedida em setembro de 2016]



Figura 47: Módulo *Extramuros*.

Fonte: Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Para compor este módulo, Baixo Ribeiro (2016) convidou quatro artistas que, segundo ele, poderiam apresentar conexões importantes com o acervo que estava sendo mostrado dentro do Pavilhão. Para o curador, seu trabalho procurava trazer um “mini panorama” do contexto da arte urbana em São Paulo e no Brasil. Assim, colaboraram com o projeto Chivitz, Minhau, Carla Barth e Maurício Kuhlmann (MZK).

Bom, eu conto um pouco mais genericamente. O MZK, ele tem um trabalho muito interessante ligado ao imaginário dos quadrinhos, que é muito ligado para a música também, para música caribenha, ao reggae, ao funk, a música negra. Ele é Dj, então ele trabalha visualmente de uma maneira muito peculiar. No trabalho dele de mural na Extramuros ele colocou esse

espírito. Quer dizer, junto da pintura ele tinha também o som rolando, coisa que acontece muito ali do lado de fora do Ibirapuera também, ali embaixo das marquises. O pessoal traz o som, e tem um pessoal que dança, que fica ali dançando no chão, na rua. Então ele criou esse clima, essa atmosfera, que é uma atmosfera tradicional comum no trabalho dele. A Carla Barth ela tem um trabalho que bebe muito na fonte, no imaginário da cultura popular nordestina, de São Luiz do Paraitinga, daquela imagem mais comum, Naïf. Ela estuda, ela gosta, ela pesquisa artistas que vem desse filão, artistas as vezes até que desconhecidos, mas que trabalham nessa borda entre a arte conceitual e a arte ingênua. O artesanato e a arte. Enfim, ela busca ali as inspirações dentro desse universo. E o painel dela tinha muito a ver com isso. Quer dizer, ela talvez tenha sido a artista escolhida que mais fazia uma ligação estética/plástica com parte do acervo que estava sendo mostrado na exposição por conta dessa ligação dela com essa pesquisa Naïf. Então quem entrava no Pavilhão das Culturas Brasileiras viria ali Nhô Caboclo, viria Heitor dos Prazeres, viria uma série de artistas importantes brasileiros que vem de uma raiz de arte Naïf. E ela fazia uma ponte, uma ligação natural, plástica, visual rápida com esse imaginário todo. O Chivitz e a Minhau, como eu já falei, eles pintam painéis muito grandes na cidade de São Paulo, então eles já são muito conhecidos por um público grande, especificamente do público do skate, porque o Chivitz também anda de skate, a Minhau também anda de skate. Mas quando eu convidei os dois, o casal, foi também com intuito de apresentar quase como se fosse uma versão (...) para o Extramuros daquilo que talvez mais intensamente estava sendo visto na cidade naquele momento. Eles ainda pintam bastante na rua e talvez sejam os artistas que tem mais murais espalhados pela cidade hoje, né? Na época eles estavam intensamente trabalhando (...) em vários bairros da cidade de São Paulo, então a ideia de ter também esse frescor, essa força do trabalho que o público estava vendo espalhado pelas ruas da cidade num lugar um pouco mais resguardado e também com uma museografia, uma explicação em torno dos trabalhos, pareceu muito interessante. Porque é também uma função importante de um museu conseguir, de alguma maneira, dialogar com as curiosidades da população, com as curiosidades atuais das pessoas. E quando você vê trabalhos muito bonitos, interessantes, fortes, provocativos (...) de graffiti na rua, muitas vezes você não tem a informação sobre o que você está vendo, e você tem a curiosidade. Você fala: “Mas puxa, quem será que fez isso? Estou vendo que tem aqui.” Passa mais num bairro. “Tem outro em lugar também. Tem uma conexão e eu estou vendo que é bacana. Como é que eu descubro quem é essa pessoa?”. Tem também que fazer esse tipo de diálogo, acho que é uma função muito importante pro museu. E aí a gente tinha a oportunidade de fazer isso. Então acho que assim explica-se um pouco dos murais que foram colocados ali (RIBEIRO, 2016).

[Entrevista concedida em setembro de 2016]

Portanto, a escolha dos artistas, para além de dialogar com a parte interna da exposição, pretendia estabelecer relações entre os *graffitis* e o público que frequentava o parque. Para tanto, o curador optou por selecionar grafiteiros que tinham suas obras difundidas pela cidade de São Paulo, aproximando, deste modo, a visualidade urbana do museu. Baixo Ribeiro salientou também que a definição do local que iria acomodar os murais levou em consideração a apropriação do espaço feita pelos visitantes do parque. As paredes selecionadas para conter os *graffitis* ficavam no lado do edifício que tinha maior tráfego de skatistas, crianças, ciclistas e

dançarinos. Deste modo, os murais de Chiviz, Minhau e MZK, que trabalhavam com as temáticas do skate e da música, estabelecia uma relação com o visitante do Ibirapuera.



Figura 48: Graffiti da artista Minhau no módulo *Extramuros*.
Fonte: Fotografias de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).



Figura 49: Graffiti do artista Chivitz no módulo Extramuros.
Fonte: Fotografias de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).



Figura 50: Graffiti da artista Carla Barth no módulo *Extramuros*.
Fonte: Fotografias de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

Baixo Ribeiro explicitou em sua fala que tanto a escolha do espaço, quanto a seleção dos artistas pretendiam dialogar com o ambiente do parque e com os visitantes que frequentavam o local. Havia também a intencionalidade de apresentar artistas que tinham trabalhos relacionados com a narrativa exposta na parte interna da *Puras Misturas*, por isso a escolha da Carla Barth para compor o módulo.

De modo geral, foi possível perceber que a curadoria do *Extramuros* se deu de maneira independente dos outros espaços da exposição. A estratégia utilizada por Baixo Ribeiro para narrar sobre arte/cultura popular se diferenciava do modo como os outros curadores estavam tratando do assunto na parte interna do museu. Esta diferença pode ser justificada pelo espaço ter sido elaborado depois que a exposição já estava quase finalizada, não havendo, assim, continuidade na narrativa expográfica. Portanto, de modo contrário as estratégias vigentes nos outros espaços da *Puras Misturas*, no *Extramuros* não haviam arranjos que pretendiam aproximar as produções hegemônicas das práticas populares e nem mesmo uma curadoria que previa temáticas bem definidas.

Baixo Ribeiro optou por evidenciar o viés inclusivo e democrático dos *graffitis*, sua possibilidade em atingir escalas de público abrangentes, demonstrando as relações entre a arte contemporânea e a cidade. A preocupação maior do curador estava em conectar as obras expostas com o público do parque, escolhendo artistas que tinham produções atravessadas por temáticas reconhecíveis pelos frequentadores do espaço. Deste modo, entendo que o *Extramuros* ajudava a aproximar o visitante do Ibirapuera do Pavilhão, convidando o público a habitar os espaços do museu. Ao contemplar os murais, que ficavam alocados próximos às paredes de vidro do prédio, o visitante acabava tendo contato com a expografia interna da *Puras Misturas*.

Ainda, a partir da análise deste ambiente, é possível considerar que a inclusão da arte urbana na narrativa da exposição procurava dar destaque a uma prática que não ganhou relevo nos outros momentos da *Puras Misturas*. Do mesmo modo, a inserção dos *graffitis* auxiliava a atualizar o conceito de popular trabalhado na mostra, que passou a contemplar, também, as práticas subalternas realizadas por grupos inseridos em grandes metrópoles. A inclusão tardia deste espaço aponta

que, de algum modo, as curadoras entenderam que na narrativa interna da exposição, o conceito de cultura popular agenciado excluía ou não dava o devido destaque para a o viés urbano das práticas sulbateras.

Assim, com a passagem pelo *Extramuros*, encerramos nossa visitação pela *Puras Misturas*. Na minha descrição da exposição, optei por apresentar este espaço apenas no final do trajeto com o intuito de evidenciar as dissonâncias curatoriais do módulo em relação aos outros ambientes da mostra. Contudo, vale ressaltar, que na deambulação do visitante, esse espaço podia ser contemplado tanto no início quanto no final do percurso. Compreendo, então, que os *graffitis* não estavam inseridos na narrativa linear da exposição, apresentando, portanto, um argumento complementar aos conceitos trabalhados no restante da mostra.

Na próxima seção me dedicarei a apresentar outra camada relevante da *Puras Misturas*: a cultura imaterial. Veremos, então, como essas práticas/expressões foram agenciadas durante a *Puras Misturas*, buscando compreender seu papel na construção dos argumentos da exposição.

5.2.2 Narrativas sobre Patrimônio imaterial

A organização da expografia na *Puras Misturas* tinha como propósito sustentar, por meio de diversas estratégias – históricas e propositivas -, narrativas sobre a cultura brasileira. Cada módulo que compunha a exposição agenciava um discurso específico dentro da mostra. De maneira geral é possível afirmar que a estratégia principal utilizada pelos(as) curadores(as) foi justapor objetos originários de contextos diversos. Para Adélia Borges (2010), curadora geral da exposição, o objetivo da mostra era contrapor variadas formas de criação a fim de evidenciar as contaminações entre diferentes esferas da produção brasileira.

Além de contemplar a multiplicidade da cultura material do Brasil, as curadoras Adélia Borges e Cristiana Barreto evidenciaram em suas narrativas a importância de referenciar os bens de natureza imaterial na *Puras Misturas*. A intenção de abarcar a dimensão imaterial da cultura brasileira já havia sido

expressada também no projeto conceitual do museu e no plano de conteúdo da exposição que inaugurou a instituição. Sendo assim, o intangível era uma camada relevante no posicionamento ideológico do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Conforme relatado no projeto conceitual do museu, o imaterial era uma categoria que deveria distinguir o Pavilhão das Culturas Brasileiras de outras instituições que também tratam das culturas populares. Por isso, neste texto analisarei as estratégias utilizadas pelas curadoras gerais para incluir os bens intangíveis na exposição *Puras Misturas*. Tomarei como material para análise as entrevistas realizadas com Adélia Borges e Cristiana Barreto e documentos disponibilizados pelos sujeitos envolvidos na elaboração do evento, entre eles o pré-projeto conceitual do museu, o plano de conteúdo da exposição, o processo 2004 – 0.208.101-0, alocado na Assessoria Jurídica da SMC/SP, e o catálogo da mostra. Pretendo, por fim, entender qual a relevância do “intangível” na atualização do conceito de cultura popular utilizado pelo museu.

O Pavilhão das Culturas Brasileiras, como já mencionado anteriormente, pretendia ser um espaço onde as culturas imateriais ganhassem relevo. Da mesma forma, a *Puras Misturas* era uma exposição comprometida em expor bens culturais de natureza imaterial. Mas, como expor dentro de um museu as práticas, os saberes e as performances populares? Nesta seção, nos dedicaremos em discorrer sobre as escolhas curatoriais feitas por Adélia Borges e Cristiana Barreto para dar representatividade ao intangível dentro do museu, um espaço tradicionalmente voltado para os artefatos. Como limitação de minha análise, destaco meu acesso restrito às informações sobre as performances¹⁴⁶, que ocorreram em momentos específicos da exposição, e minha dificuldade em compreender as simbologias que envolveram estas práticas. Deste modo, não tenho como intenção discorrer individualmente sobre as apresentações que ocorreram na exposição, nem analisar as significações que as atravessam. Pretendo, apenas, refletir sobre as escolhas curatoriais para acomodar o imaterial na *Puras Misturas*, buscando compreender suas implicações no argumento geral da exposição.

¹⁴⁶ Minha análise toma como base a seleção dos grupos performáticos e a disposição das apresentações durante o período de vigência da exposição. Como fonte documental utilizei os relatos disponíveis no processo 2004 – 0.208.101-0, no catálogo da exposição, e nos arquivos disponibilizados pelas curadoras Adélia Borges e Cristiana Barreto. Não tive acesso, por exemplo, aos registros sequenciais das performances, nem aos sujeitos que participaram das apresentações.

Então eu aprendi na prática mesmo como é você fazer uma exposição, quais são as prioridades, o que que você tem que ter e decidir primeiro. A lista de obras acaba sendo a coisa mais importante para dar o start, né? Aqui, apesar da gente querer falar em cultura imaterial, em narrativas, música, dança, saberes, etc., no fundo, a exposição acaba girando em torno dos objetos e imagens que você está expondo (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

Como visto no depoimento citado acima, Cristiana Barreto acreditava que o ponto de partida para elaboração de uma exposição é a seleção das peças que irão compor sua narrativa. Para ela, é através das obras que os conceitos curatoriais ganham corpo, mesmo quando se trata de uma exposição preocupada com o imaterial. Essa afirmação, como veremos adiante, ganha ressonância na narrativa da *Puras Misturas*. Mas, mais do que isso, evidencia que o imaterial não se opõe ao chamado “patrimônio de pedra e cal” (FONSECA, 2009).

Compreendo que na *Puras Misturas*, as curadoras representaram o patrimônio intangível de três maneiras: por meio de performances, artefatos e narrativas (textos). As performances foram realizadas em datas que ocorreram eventos no Pavilhão¹⁴⁷. A primeira ocasião foi no dia 11 de abril de 2010, data de inauguração da exposição. Neste dia, houve uma cerimônia de abertura com 1.400 pessoas, entre elas o prefeito Gilberto Kassab e o secretário de cultura Carlos Augusto Calil. As apresentações realizadas nesse dia foram: Toré, dos Índios Pankararu; Congada, de São Benedito; Moçambique de São Benedito; Grupo Cupuaçu com o ritual Bumba meu Boi; e Hip Hop da Praça São Bento¹⁴⁸ (BORGES, 2010).

¹⁴⁷ Informações disponíveis no processo o processo 2004 - 0.208.101 – 0 relativo ao Pavilhão das Culturas Brasileiras, alocado na Assessoria Jurídica da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

¹⁴⁸ Rever notas explicativas 50 a 55.



Figura 51: Fotografia da performance Congada de São Benedito que foi realizada na abertura da *Puras Misturas*.

Fonte: Imagem cedida por Barreto (2015).

O segundo momento foi durante a realização do 1º Seminário do Pavilhão das Culturas Brasileiras¹⁴⁹, que ocorreu entre os dias 4 e 6 de novembro de 2010. A primeira apresentação aconteceu no dia 4, data de abertura do seminário, durante a sessão de autógrafos e coquetel de lançamento do livro *Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras Misturas*. Nesta ocasião, houve a performance do instrumentista Zeca Colares com viola caipira. A segunda aconteceu no dia 6, encerramento do seminário, com apresentação do grupo de jongo¹⁵⁰ Mistura da Raça.

Por fim, no dia 16 de novembro, data de encerramento da exposição, foi realizada a apresentação de capoeira¹⁵¹ “Mestre Brasília – 50 anos de capoeira”. No total, ocorreram oito performances. Destas oito, três já haviam sido registradas como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN: o Jongo, a Roda de Capoeira e o Bumba-meu-Boi.

¹⁴⁹ Seminário tinha como objetivo discutir publicamente a proposta conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras e contribuir para divulgação de iniciativas que visavam a valorização das culturas populares (SMC, 2010).

¹⁵⁰ Rever nota explicativa 57.

¹⁵¹ Rever nota explicativa 58.

Além das performances, os artefatos também tinham um papel relevante na representação das práticas imateriais. Um dos momentos que isso ocorreu foi quando, no módulo *Da Missão à missão*, as curadoras expuseram tambores utilizados no ritual Tambor de Crioula. Nesta ocasião, a materialidade do artefato serviu para corroborar com uma narrativa sobre patrimônio imaterial que estava sendo contada nos painéis da linha do tempo. Neste caso em específico, o tambor artefato estava no lugar de uma prática performática – o Tambor de Crioula. No mesmo trecho da narrativa que tratava do registro de bens imateriais, as esculturas de Mestre Vitalino também auxiliaram na contextualização da Feira de Caruaru.

Outro espaço da exposição em que os artefatos faziam alusão a celebrações e saberes era no módulo *Fragmentos de um diálogo*. Este ambiente da exposição trazia doze células que expunham artefatos atravessados por uma mesma temática. Cada uma delas recebeu uma denominação e tinha como propósito apresentar ao público possíveis fragmentos de futuras exposições do museu. Entre as células propostas estavam a *Festa no Céu* e a *Tu me ensina a fazer renda*. Ambas traziam obras que referenciavam produções simbólicas. Na célula *Festa no céu*, por exemplo, as festas juninas estavam lá representadas pelas pinturas dos artistas Fúlvio Pennacchi¹⁵², Américo Modanez¹⁵³ e Veiga Guignard¹⁵⁴. Outra menção aos saberes populares estava na célula *Tu me ensina a fazer renda*, onde foram expostas peças que tinham como temática os bordados. O nome escolhido para a ilha – *Tu me ensina a fazer renda* -, que emprega o verbo “ensinar” na conjugação incorreta, também sugere uma relação entre os saberes populares e os artefatos rendados.

Por fim, alguns textos da exposição também faziam referência à cultura imaterial. Na linha do tempo foram listados todos os patrimônios intangíveis registrados pelo IPHAN até o momento da exposição - 2010. Havia, neste sentido, uma preocupação em demonstrar que as curadoras estavam atentas as recentes

¹⁵² Fulvio Pennacchi (1905-1992) foi um pintor, ceramista, ilustrador e gravador italiano que se radicou no Brasil ainda jovem. Formou-se em pintura pelo Regio Istituto di Belle Arti, na Itália, no Brasil atuou como professor no Colégio Dante Alighieri (ENCICLOPÉDIA, 2016).

¹⁵³ Pintor paulista autodidata.

¹⁵⁴ Iberto da Veiga Guignard (1896 - 1962) foi um pintor, gravador, ilustrador e professor brasileiro. Frequentou a Königliche Akademie der Bildenden Künste em Munique e participou ativamente do circuito artístico brasileiro. Sua obra compreende retratos, paisagens, pinturas de gênero e de temas religiosos (ENCICLOPÉDIA, 2016).

mudanças nas políticas de patrimônio no Brasil. Este inventário exposto nos painéis apresentava fotos e artefatos que corroboravam com a narrativa que estava sendo contada.

Desta forma, as curadoras utilizaram vários dispositivos para representar o intangível dentro do museu. O primeiro deles, a performance, contemplava prioritariamente as celebrações e formas de expressão¹⁵⁵ por meio de dramatizações que ocorreram em momentos específicos da exposição. Para o público casual, que não visitou a mostra nas datas em que ocorreram as apresentações, a forma de acessar o imaterial era através dos objetos e das referências textuais nas paredes da linha do tempo. Os artefatos, como o tambor de crioula, faziam a mediação entre o material e o intangível. As pinturas retratavam em sua materialidade uma celebração religiosa. As rendas permitiam acesso a um saber manual, a um modo de fazer. Sendo assim, era por meio do tangível que o visitante casual conseguia acessar as narrativas sobre bens imateriais.

Essa escolha das curadoras, de representar o imaterial por meio dos artefatos, ganha sentido quando pensamos que o intangível não está em contraposição aos bens materiais. Como defende Fonseca (2009), todos os bens culturais têm sua dimensão material, um canal físico de comunicação e também a dimensão simbólica, os sentidos. Portanto, para a autora essa imaterialidade é relativa. Isso significa que no patrimônio intangível existe materialidade, mas ela é transitória e fugaz (FONSECA, 2009). Como exemplo para essa especificidade do “imaterial”, Fonseca (2009) descreve a arte dos repentistas.

Embora a presença física dos cantadores e de seus instrumentos seja imprescindível para a realização do repente, é a capacidade dos autores usarem, de improviso, as técnicas de composição dos versos, assim como

¹⁵⁵ Os registros de bens imateriais são classificados de três maneiras pelo IPHAN: saberes, celebrações, formas de expressão e lugares. Os saberes são “conhecimentos tradicionais associados a atividades desenvolvidas por atores sociais reconhecidos como grandes conhecedores de técnicas, ofícios e matérias-primas que identifiquem um grupo social ou uma localidade” (IPHAN, 2016). As celebrações são “ritos e festividades que marcam a vivência coletiva de um grupo social, sendo considerados importantes para a sua cultura, memória e identidade, e acontecem em lugares ou territórios específicos e podem estar relacionadas à religião, à civilidade, aos ciclos do calendário, etc” (IPHAN, 2016). As formas de expressão contemplam “formas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, desenvolvidas por atores sociais reconhecidos pela comunidade e em relação às quais o costume define normas, expectativas e padrões de qualidade” (IPHAN, 2016). Por fim, a classificação lugares dedica-se ao registro de locais que onde são realizadas práticas da vida social e cultural coletiva, como mercados, feiras, santuários, etc. (IPHAN, 2016).

sua agilidade, como interlocutores, em responder à fala anterior, que produz a cada “performance”, um repente diferente (FONSECA, 2009, p. 68).

Para a autora o imaterial está no domínio absoluto do “aqui e agora”, não havendo outra maneira de perpetuar o momento. Sendo assim, Gonçalves (2009) salienta que nesta nova categoria de patrimônio a ênfase recai menos nos aspectos materiais e atenta-se mais aos aspectos ideais e valorativos das manifestações. A partir disso, pode-se intuir que as performances que ocorreram durante os eventos no Pavilhão foram a melhor maneira de representar o imaterial, pois tratavam de apresentações que replicavam no museu a prática ritual como ela é. No entanto, segundo Fonseca (2009) a performance como prática ritual tem valores simbólicos que só podem ser acessados em determinados contextos. Se essas particularidades não forem consideradas, corre-se o risco de entender as performances em seu aspecto puramente formal, projetando sobre elas valores diferentes ao contexto cultural na qual se insere (FONSECA, 2009).

Assim, quando analiso a escolha das apresentações que ocorreram durante a abertura da mostra, percebo que não havia a tentativa de contextualizar, no restante da exposição, o repertório cultural que envolvia essas atuações. Pode-se pensar, então, que audiência não conseguia acessar as outras camadas, além da percepção sensível e sinestésica, que compunham as performances.

Entendo que a decisão curatorial de trazer apresentações para datas de celebração da mostra, como a inauguração, ajudava a sustentar os conceitos idealizados para exposição, como, demonstrar a variedade e multiplicidade da cultura brasileira. Uso como exemplo para este argumento as performances que ocorreram na abertura da mostra. Foram elas: Toré dos Índios Pankararu, Congada de São Benedito, Moçambique de São Benedito, Bumba meu Boi e Hip Hop. Tratam-se de formas de expressão e celebrações completamente distintas, que envolvem simbologias e valores diferentes, originárias de localidades distintas do país.

Contudo, as curadoras fizeram questão, como explicitado no catálogo, de selecionar grupos que realizam suas performances no âmbito da cidade de São Paulo. Com essa escolha, as curadoras conseguiram acomodar um argumento importante trabalhado na mostra: o dinamismo da cultura. As performances

selecionadas evidenciaram as ressignificações e atualizações das formas de expressão tradicionais, mostrando que esses grupos, apesar de estarem alocados em uma localidade distinta da sua origem, continuam a elaborar suas práticas, remodelando, assim, a própria cultura. Do mesmo modo, é possível pensar que a encenação de formas de expressão popular dentro do Pavilhão ajudou a atualizar, além das práticas do próprio indivíduo que realizou a apresentação, as significações estabelecidas no espaço museológico.

Ainda, entendo que a seleção e aproximação desses grupos distintos - como, por exemplo, Hip Hop e Toré -, sincronizando suas temporalidades, foi motivada pela intenção das curadoras em combater uma visão das culturas populares como estagnadas e imutáveis. A justaposição, portanto, corroborava com o discurso curatorial que estava preocupado em demonstrar as práticas populares sempre em “diálogo”. O Hip Hop, forma de expressão urbana, estava em contato com o rural, com o indígena, com o popular. Esse tipo de aproximação já estava prevista no projeto conceitual do museu. Contudo, ao assistir as performances sem contextualização¹⁵⁶, o público, como já havia alertado Fonseca (2009), tinha apenas acesso ao aspecto formal (estético) que envolvia as atuações.

No caso exposto acima, é possível notar que houve uma estratégia argumentativa próxima ao que foi visto no módulo *Extramutos*. As curadoras aproximaram práticas “populares-rurais” com práticas “urbanas” na tentativa de manter uma ideia de atualização, sem haver uma preocupação explícita com as assimetrias que essa atualização estava a provocar ou recolocar.

Dito isso, voltamos à análise dos artefatos. A exposição de objetos como chave de acesso para práticas imateriais foi a outra estratégia utilizada pelas curadoras. Neste caso é necessário considerar os argumentos de Ramos sobre a “metamorfose dos objetos no espaço expositivo” (RAMOS, 2008, p. 29). Para o autor, ao tornar-se peça de museu, o artefato é submetido a uma reconfiguração de sentidos. A museologia, portanto, tem o compromisso ético de explicitar os parâmetros que envolvem tal processo.

¹⁵⁶ A contextualização, a partir das proposições que Ramos (2008), trata da apresentação de parâmetros teóricos que possibilitem a produção de conhecimento reflexivo por parte do público. Deste modo, não me refiro aos recursos expográficos que pretendem reconstruir com detalhamento dentro do museu o ambiente de origem das obras/performances.

No caso dos artefatos, fica mais evidente na narrativa da exposição que se tratam de elementos usados nos rituais. Ao ver os objetos, os visitantes podiam refletir sobre a materialidade que dá suporte às relações simbólicas e valorativas da vida social. O tambor utilizado no ritual Tambor de Crioula, quando exposto, evidenciou que faz parte de um complexo maior que envolve sujeitos, objetos, saberes, espacialidades e temporalidades. Conforme apontado por Gonçalves (2009), esses objetos quando expostos no museu tornam visível uma dimensão do invisível. São “objetos culturais”, ou seja, apenas uma parte do que seria o patrimônio.

Por fim, o outro recurso utilizado na *Puras Misturas* para representar o intangível foram os textos. As curadoras optaram por dedicar uma parte da linha do tempo para relatar ao visitante as novas políticas de patrimônio do país. Para tanto, listaram nos painéis os bens de natureza imaterial que já haviam sido registrados pelo IPHAN. Esse trecho que apresentava um inventário do patrimônio imaterial brasileiro se iniciava da seguinte maneira:

Patrimônio Imaterial

2000

O que deve ser considerado o patrimônio histórico de um país? Essa pergunta está presente desde o início da preocupação em preservar o passado para melhor viver o presente e projetar o futuro. Blaise Cendrars e Oswald de Andrade nos anos 1920, Mário de Andrade e Paulo Duarte nos anos 1930 e Aloisio Magalhães nos anos 1970 propuseram um conceito alargado de patrimônio, incluindo os bens provenientes do saber popular. O que imperou no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1936, contudo, foi a ação sobre o patrimônio de “pedra e cal” – prédios, monumentos e igrejas.

Em 2000, finalmente aquela visão precursora passa a ser adotada pelo governo federal, com a instituição oficial da figura do registro para a preservação dos bens intangíveis. O patrimônio imaterial é definido como “conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades, rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social”. De 2002 a 2009, 16 bens são inscritos, provenientes de várias regiões do país (Barreto 2015).

Nos momentos seguintes da linha do tempo foram apresentados os 16 bens inscritos¹⁵⁷. A narrativa é então finalizada com uma menção à Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais elaborada pela Unesco em 2005.

Nesta última estratégia as curadoras trazem, por meio de textos e imagens, o discurso oficial como uma forma de autenticar as ações que estão sendo implementadas no Pavilhão. Desta forma, o público percebia coerência entre a materialidade da mostra e as novas formas de pensar patrimônio. Cristiana, ao discorrer sobre a sua atuação no museu anuncia a importância delegada ao imaterial:

Como que eu entrei no projeto? Ela [Adélia Borges] me chamou um dia para uma reunião e explicou "Olha, fui contratada para fazer um projeto para Prefeitura, tem aquela coleção do Rossini Tavares de Lima e eu, enfim, estou querendo ouvir um pouco as suas ideias". Aí, de cara, eu falei duas coisas. Primeiro, acho que tem que ser um museu que cuide não só de cultura material, mas também de cultura imaterial, porque a cultura brasileira, a cultura popular brasileira, é praticamente tudo imaterial, né? O Iphan já deu essa virada e está na hora da gente, na parte museológica, responder a esse desafio. Como museologicamente a gente vai tratar da cultura imaterial? Os museus em geral guardam acervos de coisas materiais, né? Então muito da minha contribuição no projeto foi um pouco para dar conta desse desafio. Como operacionalizar isso? Segundo, acho que temos sim que incluir as artes indígenas, mas com uma visão mais contemporânea e dinâmica do tema (BARRETO, 2015).

[Entrevista concedida em novembro de 2015]

A partir da fala da curadora, pode-se intuir que a importância dada ao patrimônio imaterial na *Puras Misturas* foi uma resposta as mudanças nas políticas de patrimônio lançadas pelo IPHAN, a partir de 2000. Ainda, ao revisitarmos as narrativas de Cristiana Barreto e as estratégias curatoriais utilizadas na *Puras Misturas*, vemos que uma das maneiras encontradas para “operacionalizar” a representação do imaterial foi justamente por meio da materialidade dos artefatos. Essa solução das curadoras aponta para a inexistência de uma contraposição entre o patrimônio imaterial e o material. Sendo assim, pode-se pensar que o intangível é uma categoria inventada com a intenção de alavancar mudanças nas políticas de patrimônio que eram prioritariamente conservadoras e elitistas. Trata-se, portanto, de uma “reivindicação de países e grupos de tradição não europeia, no sentido de

¹⁵⁷ Na lista de bens registrados disponibilizada pelo IPHAN, entre 2002 e 2009 constam 18 bens inscritos e não 16, como informado na linha do tempo.

verem os testemunhos de sua cultura como patrimônio cultural da humanidade” (FONSECA, 2009, p. 65).

A criação do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial pelo IPHAN (PNPI), em 2000, gerou mudanças significativas nas políticas culturais brasileiras, trazendo as culturas populares para o campo do patrimônio (CORÁ; JUNQUEIRA, 2012). Essa iniciativa possibilitou, dentre outras coisas, reformular a maneira como a cultura popular era tratada pelos instrumentos de preservação:

Essa mudança de foco impactou na concepção das políticas culturais por algumas razões, sendo a primeira delas o destaque que a cultura popular ganha na agenda política, deixando de lado a visão romântica dos folcloristas de isolá-la como algo imutável. O que se observou foi que a cultura popular, denominada de patrimônios imateriais, a partir do PNPI passou a ser entendida como uma cultura “viva e vivida”, sendo produzida e reproduzida no cotidiano das pessoas e, com isso, a transformação da sua prática é legítima, ou seja, a incorporação de novos elementos e o esquecimento de outros fazem parte do processo cultural que garante a construção da identidade de seus detentores (CORÁ; JUNQUEIRA, 2012, p. 16).

A utilização e explicitação da categoria “imaterial” na Puras Misturas e no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras ajuda a localizar o museu em um novo registro que enxerga a cultura popular como dinâmica e em constante ressignificação. A recorrência do termo evidencia que a instituição repelia as prescrições folcloristas, apesar de reconhecer em diversos momentos a importância do movimento para o início da salvaguarda da cultura popular.

Na exposição, a visão do patrimônio intangível como cultura em constante formação foi explicitada nas performances que ocorreram no dia da abertura da mostra. Essa estratégia utilizada pelas curadoras, em justapor práticas provenientes de temporalidades e espacialidades distintas, tenta revelar o posicionamento da instituição que enxerga o patrimônio imaterial como prática em constante recriação dentro das comunidades ou grupos tradicionais (Borges..., 2008).

É importante salientar, conforme Fonseca (2009), que o imaterial não é exclusividade da cultura popular. Apesar dessa área ter se beneficiado da abertura das políticas de patrimônio, uma vez que vinha sendo negligenciada pelas políticas públicas de cultura, não é a ausência de materialidade que constitui seu diferencial em relação aos bens culturais materiais, que seriam associados à produção erudita (FONSECA, 2009). Para Gonçalves (2005) a criação da categoria imaterial surgiu

para abarcar aquelas modalidades de patrimônio que escapavam das abordagens tradicionais limitadas aos monumentos, edificações, objetos etc. No entanto, o autor reforça que, mesmo usando a noção de imaterialidade, a categoria abrange bens tão tangíveis quanto festas, lugares e alimentos. Ao realizar uma reflexão sobre a categoria “patrimônio”, Gonçalves alerta:

o que é importante considerar é que se trata de uma categoria ambígua e que na verdade transita entre o material e o imaterial, reunindo em si as duas dimensões. O material e o imaterial aparecem de modo indistinto nos limites dessa categoria. A noção de patrimônio cultural desse modo, enquanto categoria do entendimento humano, na verdade rematerializa a noção de “cultura” que, no século XX, em suas formulações antropológicas, foi desmaterializada em favor de noções mais abstratas, tais como estrutura, estrutura social, sistema simbólico, etc. (GONÇALVES, 2005, p. 21).

Compreendo, então, a partir de Gonçalves (2005) e Fonseca (2009), que o imaterial e o material estão intensamente imbricados na vida cotidiana, de modo que um não é possível vislumbrar a existência de um, sem a presença do outro.

García Canclini (2015) afirma que o patrimônio se torna força política na medida em que é teatralizado em museus, comemorações e monumentos. Para o autor, a teatralização do patrimônio, sobretudo nas políticas culturais autoritárias, é o esforço em simular que há uma instância fundadora, sob à qual deveríamos atuar. Apesar de haver uma mudança na concepção dos museus, onde muitos não são mais vistos como simples depósitos do passado, ainda existem debates sobre o “obstinado anacronismo de muitos deles e sobre a violência que exercem sob uma visão espetacular da vida” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 170).

Podemos pensar, então, que na transposição da imaterialidade popular para o museu, especialmente por meio de performances, foram dissimuladas as mediações semânticas que as caracterizavam na vida social, transformando essas práticas em alegorias estéticas. García Canclini (2015), ao analisar a estetização do patrimônio no Museu de Arte Pré-Hispânica Rufino Tamayo, verificou que os objetos expostos haviam sido deslocados das relações sociais para qual foram produzidos e convertidos em *obras*. Ou seja, o valor das peças se reduziu a um jogo formal estabelecido a partir do contato com os outros artefatos expostos no museu. É possível intuir, assim, que as apresentações que ocorreram na *Puras Misturas* sofreram um processo parecido: foram agenciadas a fim de gerar sentido para uma

narrativa pré-determinada pelas curadoras. Assim, com a representação da categoria imaterial na *Puras Misturas*, o Pavilhão demonstrava que sua atuação estava orientada por uma política específica de patrimônio, que reconhecia as atualizações e o dinamismo dos saberes, formas de expressão, celebrações, lugares, etc.

Contudo, mesmo que o público acessasse apenas parte das dimensões semânticas das performances que ocorreram na *Puras Misturas*, entendo que a inserção dessas práticas e sujeitos no museu é uma iniciativa importante para ressignificar o próprio espaço museológico e para atualizar os modos de expor tradicionais. Ainda, as curadoras demonstraram, pela escolha e organização dos grupos, que as formas de expressão populares estão sujeitas a um constante processo de atualização e se reconfiguram em diferentes contextos e lugares.

Se por um lado as apresentações não tinham a devida contextualização no restante da exposição, as próprias performances davam conta de demonstrar que a natureza imaterial é composta por uma infinidade de materialidades: instrumentos, indumentárias, sujeitos, sons, danças etc. Portanto, ao expor o Imaterial na *Puras Misturas*, as curadoras precisaram dar conta de uma categoria recente de patrimônio, que ainda ensaia as primeiras aparições nos espaços museológicos. Analisar as estratégias expográficas para acomodar essas práticas na mostra, me permitiu refletir sobre a densa materialidade que suporta esta categoria. Ainda, que a oposição entre o tangível e intangível não se sustenta, mesmo num ambiente encenado como o museu.

PARTE III



Considerações finais

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Puras Misturas marcou a (re)aproximação da cultura popular a um dos espaços museológicos mais importantes do país: o parque Ibirapuera. Sinalizou o interesse do estado, personificado na figura do secretário Carlos Augusto Calil, de valorizar as práticas subalternas, inaugurando um museu especialmente voltado para nossa cultura. Com a encenação da mostra, em 2010, o Pavilhão das Culturas Brasileiras finalmente saiu do papel, materializando as convicções e interesses de muitos sujeitos que acreditavam no projeto.

Apesar dos esforços empreendidos para institucionalização do museu, que contempla a aquisição de acervo com verba do município, o Pavilhão das Culturas Brasileiras sofre, até hoje, de uma patologia comum às empreitadas públicas. Com as mudanças de governo, apesar dos investimentos milionários, o projeto da instituição foi sendo deixado de lado e, por vezes, beirou o esquecimento. A coleção Rossini Tavares de Lima, que foi transferida para a guarda do município justamente para receber o merecido tratamento institucional, até hoje não foi devidamente apresentada ao público. A reforma e adequação do prédio, que deveria ter sido implementada ao término da *Puras Misturas*, só foi retomada no início deste ano. Desse modo, apesar da instituição representar um passo importante, que consolida novas perspectivas para temáticas tradicionais, na fala de meus(inhas) interlocutores(as) foi recorrente a preocupação em relação ao futuro do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Quando iniciei a pesquisa sobre Pavilhão, acreditei que meu trabalho se desenvolveria, sobretudo, em arquivos públicos e institucionais. Achava que, por ser um museu municipal, as informações sobre a *Puras Misturas* estariam disponíveis para acesso público. Contudo, nos primeiros meses da minha empreitada percebi, ao entrar em contato com o Museu da Cidade – órgão que gerencia atualmente o museu -, que essa memória havia se perdido por conta das transições de gestão.

No início achava que o valor da minha pesquisa estava na reflexão sobre os modos de expor a cultura popular. Agora, ao término do trabalho, entendo que esta dissertação também ajuda a documentar, mesmo que em parte, uma ação

institucional significativa voltada para as culturas populares, reunindo informações que estavam segmentadas entre arquivos pessoais.

Preciso, então, destacar o papel de meus(inhas) interlocutores(as) neste processo. Suas falas me permitiram contar sobre as intencionalidades, tensionamentos, interesses e materialidades envolvidas na elaboração da *Puras Misturas*. Este processo de pesquisa se assemelhou, em alguns momentos, a um trabalho de colagem, em que eu juntava pequenos fragmentos de memórias de uns às descrições explicitadas nas falas de outros. Assim, compreendo que a utilização da história oral como procedimento metodológico para obtenção de dados, me possibilitou ter acesso a informações e documentos que não poderiam ser encontrados nos arquivos públicos. Por isso, acredito que a aproximação com os sujeitos que vivenciaram e idealizaram a exposição foi essencial para o desenvolvimento deste trabalho.

Deste modo, ao pesquisar a *Puras Misturas*, tomei conhecimento de muitos acontecimentos que não puderam ser tratados ou aprofundados pelo recorte previsto para este texto. Gostaria, então, de indicar algumas de minhas limitações a fim de sugerir direcionamentos para pesquisadores(as) que estejam interessados em refletir sobre as culturas populares. O primeiro deles se refere ao acervo Rossini Tavares de Lima, uma coleção importante para os estudos da cultura material popular do Brasil. Sua trajetória biográfica, bem como a dos mais de 3.500 objetos que a compõe, ainda está carente de pesquisas atentas que problematizem os contextos que atravessaram o acervo e as peças da sua coleção.

Ainda, ao falar de objetos, outra limitação desta pesquisa tangenciou os artefatos expostos na *Puras Misturas*. A mostra apresentou uma seleção de mais de 1.650 artefatos da cultura material brasileira, provenientes de diversos acervos, que podem ser alvo de trabalhos interessados em acompanhar suas diferentes trajetórias biográficas até tornarem-se peça de museu. Do mesmo modo, a investigação dos procedimentos institucionais a que são submetidos os produtos subalternos - como coleta, aquisição, catalogação, preservação - também é tema que carece de estudos.

Além disso, o próprio acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras, que teve suas aquisições iniciadas por ocasião das *Puras Misturas*, também é um espaço potente para reflexões sobre os processos de institucionalização da cultura material brasileira. A partir dele, pode-se refletir, para além das políticas de aquisição do museu, o posicionamento ideológico que estava subjacente a compra dos artefatos.

Ao narrar sobre a *Puras Misturas* optei por direcionar meu olhar às escolhas expográficas e curatoriais que foram realizadas na mostra. Contudo, no decorrer da pesquisa, também tive acesso a documentos e depoimentos que narraram sobre outras camadas que ajudaram a compor os argumentos da exposição. A saber, o projeto educativo, depoimentos de visitantes, a repercussão midiática da mostra, entre outras.

Assim, entendo que investigar sobre uma exposição me permitiu ter contato com uma série de informações que escapavam do meu recorte de pesquisa, mas que indicam caminhos potentes para as pesquisas sobre a cultura popular brasileira. Certamente, se outros pesquisadores enveredarem por este trajeto, encontrarão muitas outras possibilidades de estudos.

Dito isso, retomo ao foco proposto para este trabalho. Tive como questão norteadora compreender como a *Puras Misturas* sustentou, a partir da sua expografia e curadoria, narrativas sobre a cultura popular brasileira. Meu objetivo principal, então, foi identificar os argumentos sobre cultura popular que foram idealizados e materializados na exposição. O enfoque de minha análise, portanto, recaia sobre as escolhas curatoriais e sobre as estratégias expográficas. A partir destas definições gerais, elaborei os seguintes objetivos específicos: 1. Reconstruir as estratégias presentes na exposição em 2010; 2. Identificar quais vozes e argumentos construíram as narrativas na exposição; 3. Analisar as noções de popular que foram enunciadas no espaço.

Para alcançar estes objetivos, realizei entrevistas narrativas com os sujeitos envolvidos diretamente na elaboração e idealização da exposição: os(as) curadores(ras), o arquiteto que projetou a expografia da mostra e uma funcionária da Secretaria Municipal de Cultura que participou, dentro do órgão, das negociações para criação do Pavilhão. Ao optar por esta estratégia metodológica, não tive como

pretensão desvelar verdades sobre o evento, nem mesmo apresentar uma descrição fiel (literal) da exposição. Ao ouvir meus(inhas) interlocutores(as) pretendi, sobretudo, compreender as intencionalidades que atravessaram o processo de projetar a mostra. Sendo assim, por meio de suas narrativas, pude acessar uma versão da *Puras Misturas*, aquela que foi possível de ser reconstruída a partir das falas dos sujeitos e dos documentos que relatavam sobre o evento.

Assim, foi somente a partir dessas narrativas que tive acesso a outra camada da exposição: sua materialidade. O contato com as coisas me permitiu entender como os(as) curadores(ras) sustentaram na mostra os conceitos trabalhados no projeto conceitual do museu. Compreendi, por meio deste processo, que existem diversas camadas que separam os espaços idealizados de uma exposição e sua materialidade efetiva. Os artefatos, quando organizados na mostra, protagonizaram um jogo de tensionamentos, acomodando e refratando os argumentos impostos a eles. A partir disso, procurei demonstrar que é no cruzamento entre curadoria e expografia que os discursos são enunciados em uma exposição. A arena expositiva se mostrou, portanto, um ambiente de disputa entre os argumentos corporificados nas coisas e as narrativas organizadas pelos(as) curadores(as).

Com a intenção de interpretar as significações estabelecidas na *Puras Misturas*, adotei a perspectiva da cultura material, apoiada em Daniel Miller (2013). Ao discorrer sobre a exposição, pude falar sobre o poder das coisas em sustentar argumentos diversos. Na mostra, os artefatos foram agenciados de diferentes modos, como documentos históricos ou objetos metafóricos, para enunciar discursos que não são inerentes a eles.

No meu trajeto pela *Puras Misturas* vi que a narrativa subjacente a exposição, de forma geral, pretendia estabelecer relações não hierarquizadas entre diferentes formas de produção hegemônicas e subalternas. Para isso, foram estruturadas diferentes estratégias expográficas a fim de suportar este argumento. Do módulo usável, passando pelo panorama histórico, pelo espaço propositivo, até a exposição de *graffitis* e performances, os(as) curadores(as) organizaram os artefatos com a intenção primeira de dissolver as hierarquias e romper com a dualidade entre erudito e popular. Assim, era recorrente, nas falas dos(as) interlocutores(as) e nos

manifestos estampados nas paredes do museu, a proposta da nova instituição: estabelecer pontes, diálogos, encontros entre as manifestações (materiais e imateriais) brasileiras.

De modo geral, vejo que a principal estratégia expográfica utilizada na exposição foi adensar tematicamente artefatos diversos, de tempos e espaços distintos. Os argumentos sobre a cultura popular agenciados pelos(as) curadores(as), que pretendia valorizar as práticas populares e os sujeitos por trás delas, por vezes, foi contrariado pelo modo como a exposição foi organizada. Noutros momentos, a expografia conseguiu sustentar e potencializar os conceitos idealizados para exposição. *Puras Misturas* produziu uma narrativa expográfica que privilegiou uma cultura brasileira fruto da hibridação pacífica e da miscigenação. Construiu, através da justaposição de artefatos, uma arena expositiva que procurou harmonizar as relações entre o rural, o rústico, o indígena, o popular e o erudito.

Na exposição, por vezes, foram reeditados os discursos que consagram a união entre identidade nacional, miscigenação e a rica e positiva cultura nacional brasileira (ABREU, 2003). No entanto, como vimos na reconstrução, *Puras Misturas* mostra a assimétrica relação entre a cultura hegemônica e a subalterna (CHATIER, 1995) evidenciando os esquecimentos e as escolhas marcadas na materialidade da mostra.

Conforme apontado por Ramos (2004), expor é sempre uma violência topográfica. Ao realocarmos um objeto no museu estamos extirpando seu valor de uso e atribuindo-lhe a dimensão de espetáculo. É uma mudança tão radical que não pode ser camuflada, e sim considerada pelos sujeitos que estruturam estas narrativas (RAMOS, 2008). Neste sentido, os museus e as exposições são instrumentos poderosos de educação, que acabam por controlar os meios de representação do *outro* (KERSTEN; BONIN, 2007).

Construir esses argumentos dentro de um espaço consagrado como o museu significa criar “a ilusão de uma representação adequada de um mundo fragmentado” (KERSTEN; BONIN, 2007, p. 121). A *Puras Misturas*, deste modo, falou sobre a cultura popular procurando pacificar as disputas e desgarres que constroem esta categoria. Na intenção de narrar sobre as culturas brasileiras, os(as) curadores(as)

acabaram narrando sobre o outro, excluindo, assim, a possibilidade desses sujeitos tornarem-se narradores da própria história. De modo contrário do que se propôs no projeto conceitual do museu, não houve, a aproximação dos sujeitos criadores no processo de significar as coisas dentro da exposição. Houveram momentos, que a posição anterior dos objetos, quando eles ainda povoavam o cotidiano, foram desconsideradas. Noutros, os artefatos, majoritariamente os de origem popular, foram expostos sem referenciar seus autores ou comunidades de origem.

A organização dos artefatos na mostra e sua própria materialidade possibilitou que enxergássemos algumas das contradições contidas no projeto curatorial da exposição. A forma com que o arquiteto projetou o espaço expositivo, por vezes, explicitou as assimetrias de tratamento entre os artefatos consagrados no circuito hegemônico e aqueles provenientes de contextos populares. Desta forma, foi possível perceber que a *Puras Misturas* foi composta por uma sequência de narrativas que eram refletidas e refratadas pelos objetos e pela expografia da mostra.

É preciso lembrar que a *Puras Misturas* representa apenas o primeiro passo da trajetória do Pavilhão das Culturas Brasileiras. A exposição, ao apresentar a cultura popular num complexo museológico relevante da cidade de São Paulo, possibilitou que outros sujeitos se aproximassem do museu e se reconhecessem naquele espaço. A mostra permitiu que o visitante comum fosse tocado por uma narrativa que reconhece o dinamismo e as atualizações das práticas populares, desmistificando, assim, sua relação única com o ambiente rural. Ainda, valorizou a estética popular, demonstrando a qualidade formal e a variedade de artefatos que compõem a cultura material brasileira. Deste modo, acredito que a encenação da *Puras Misturas* representa um momento significativo na história da valorização das camadas populares e um movimento importante para (re)elaboração das formas de expor o popular dentro do museu. Ainda, compreendo que o projeto conceitual da instituição e os anseios dos(as) curadores(as) representam a consolidação e a assimilação, por parte do estado, de políticas de patrimônio necessárias para preservação dos saberes e das práticas que constituem a nossa cultura.

Ao visitar a *Puras Misturas* pude refletir sobre as negociações que envolvem a organização de exposições. Percebemos que expor é agenciar, dentro de um espaço hegemônico, narrativas sobre práticas sociais, pessoas e temporalidades.

Os tensionamentos e incoerências verificadas na mostra nos ajudaram a entender que a neutralidade da exposição é uma ilusão, e que todos os esforços para montagem dos argumentos expográficos estão pautados por ideologias que as vezes são conflitantes e tensamente reunidas na arena expositiva.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Bebel. **Expografia Brasileira Contemporânea**. Rio São Francisco Navegado por Ronaldo Fraga. 2014. 186 p. Dissertação (Mestrado Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; Soihet, Rachel. **Ensino de história, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 1-21.
- ACHEBE, Chinua. **O Mundo se Despedaça**. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ALMEIDA, Susana T. De; OLIVEIRA, Rosa M; COSTA, Nilda. O Graffiti: Uma perspectiva de Comunicação da Educação. In: 4º SOPCOM, 2005, Aveiro. **Anais do 4º SOPCOM**. Aveiro, 2005. p. 359-370.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.
- ANDRADE, Marjane. Janete Costa. In: Cultura Niterói. Disponível em: <<http://culturaniteroi.com.br/blog/?id=2189&equ=janete>>. Acesso em: 19 ago. 2016.
- APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE, Carol A. Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 3, p. 10-27, 2007.
- ARRUDA, Maria A. do N. Metrópole e cultura. O novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo Social**. Revista Sociologia USP. São Paulo, v. 9, n. 2, p. 39-52, out. 1997.
- ARTE POPULAR BRASIL. Mestre Fida. Disponível em <<http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/09/mestre-fida.html>>. Acesso em: 18 ago. 2016.
- BARONE, Ana Cláudia C. A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.17, n.2, p. 295-316. jul./dez. 2009.
- BARONE, Ana Cláudia C. **Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)**. 2007. 225p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BARBOSA, Veridiana P. S. **Gestão de equipamentos culturais públicos: Pavilhão das Culturas Brasileiras**. 2015. 37 p. Programa de Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. São Paulo, 2015.
- BARRETO, Cristiana. As culturas são feitas para dialogar? In: BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. **O Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras Misturas**. São

Paulo: Editora Terceiro Nome. 2010. p. 209-230.

BARROS, Guilherme. **O novo Brasil da Mostra do Redescobrimto**. Monografia (Aperfeiçoamento/Especialização em Museologia, Coleccionismo e Curadoria) - Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, São Paulo, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOLOGNINI, Dalva. Museu de Folclore Rossini Tavares: Catalogação dos Acervos. Revista MUSEU, 2008. Disponível em:
< <http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=15097>> Acesso em: 18 abr. 2016.

BONFIM, Luís Américo Silva. Uma Fábrica de Relíquias: Os Ex-votos Entre a Representação e a Coleção. In: 26a Reunião Brasileira de Antropologia, 2008, Porto Seguro. **Anais da 26a Reunião Brasileira de Antropologia**. Porto Seguro, 2008. p. 1-12.

BORGES, Adélia. Caleidoscópio. In: BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. **O Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras Misturas**. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 2010

BORGES, Adélia. Bancos Indígenas da Amazônia. Pontes entre mundos. In: BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. **Bancos indígenas: entre a função e o rito**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.

BORGES, Adelia; BARRETO, Cristiana (orgs.). **Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas**. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2010.

BORGES COMUNICAÇÃO LTDA. **Pré-projeto de uso cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira**. Parque Ibirapuera, São Paulo. Relatório Final. São Paulo, 2008.

BORGES COMUNICAÇÃO LTDA. **Conteúdo da exposição de lançamento da nova instituição**. "A mão do povo". São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2008?.

BORGES, Adelia. Adelia Borges Perfil. Disponível em: < <http://www.adeliaborges.com/perfil/>> Acesso em: 15 jun. De 2016.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRETTAS, Aline P.; FROTA, Maria G. da C. O registro do Congado como instrumento de preservação do patrimônio mineiro: novas possibilidades. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 29-47, 2012.

CALIL, Carlos. A. **Entrevista Carlos Augusto Calil**, Estadão, 9 abr. 2010, São Paulo: Estadão. Entrevista concedida a José Luis Conceição. 2010.

CALIL, Carlos Augusto. Invenção do Brasil. In: BORGES, Adelia; BARRETO, Cristiana (orgs.). **Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. 2007. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAUHY, Paulo. Moçambique, 2014. Disponível em: <http://abacai.org.br/patrimonio_imaterial/mocambique/> Acesso em: 20 ago. 2016.

CENTRO CULTURAL. Discoteca Oneyda Alvarenga. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/Colecoes_Discoteca.html> Acesso em: 25 out. 2016.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR (CNFCP). Sala do Artista Popular –SAP. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=46> Acesso em: 17 ago. 2016.

CESCHIN, Luciana. **Acervos digitais, memória e patrimônio: discursos, técnicas e tecnologias no processo de musealização do acervo Bar Ocidente em Porto Alegre/RS**. 2015. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) Programa de Pós Graduação em Tecnologia – Linhas Mediações e Culturas, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular” revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CONCEIÇÃO, José L. **Misturar artes para entender o Brasil**. Estadão, São Paulo, d4 Caderno2, 9 abr. 2010.

CORRÊA, Ronaldo de O. Aprender as Formas de Fazer: o corpo como artefato da cultura. In: Queluz, Marilda L. P. (org.). **Design & Cultura Material**. Curitiba: Editora UTFPR, 2012. p. 255-272.

CORÁ, Maria A. J.; JUNQUEIRA, L. A. P. Política Cultural de Patrimônios do Brasil: do material ao imaterial. In: XXXVI Enanpad. Rio de Janeiro. XXXVI Enanpad, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do XXXVI Enanpad**, p. 1-16, 2012.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR**. 2008. 305 p. Tese (Doutorado Ciências Humanas) – Programa do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade

Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveiral; RIAL, Carmen; QUELUZ, Gilson Leandro. "A finalidade é a gente trabalhar aqui mesmo, no ateliê [...]" Processos de refuncionalização dos ateliês de artesãos (ãs) no circuito econômico cultural em Florianópolis, SC. In: RIAL, Carmen; SILVA, Sandra R.; SOUZA, Angela M. (ORG). **Consumo e Cultura Material: perspectivas etnográficas**. 1ed. Florianópolis: Editora da UFSC, v. , p. 49-74, 2012.

COSTA, Célia. B. da. A escuta do outro: dilemas da interpretação. **Revista de Historia Oral**, Rio de Janeiro, v.17, n.2, p. 47-65, jul./dez. 2014.

CRESTO, Lindsay J. A re-significação da relação entre design e tecnologia na obra dos irmãos Campana. 2009. 282 p. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Programa de Pós-graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

CRESTO, L.; QUELUZ, M. O design-arte dos irmãos Campana. **Cultura Visual**. Salvador: EDUFBA, v.1, n. 12, p. 27-43, 2009.

CHOQUE CULTURAL. Galeria. Disponível em:
<<http://www.choquecultural.com.br/pt/>>. Acesso em: 02 ago. 2016

CURY, Marília X. **Exposição: concepção, montagem, avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez. 2007.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DENIS, Rafael C. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Revista Arcos**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 14-39, out. 1998.

DICIONÁRIO MPB. Lélia Coelho Frota. Disponível em:
<<http://dicionariompb.com.br/lelia-coelho-frota/biografia>>. Acesso em: 27 ago. de 2016.

DORNAS, Adriana; Almeida, Marcelina das G. de. Relações Contemporâneas: moda e cultura, o designer Ronaldo Fraga e suas coleções. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 2, n.1, p. 165-176, 2015.

ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Disponível em:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

FERREIRA, Maria A. **Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea**. In: VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2011, Guarapuava. Anais.... Guarapuava: VIII Encontro Nacional de História da Mídia, p. 1-10, 2011.

FOCHI, Marcos A. B. Hip hop brasileiro. Tribo urbana ou movimento social? FACOM. **Revista de Comunicação** da FAAP, v. 18, p. 57-68, 2007.

FOLHA ILUSTRADA. Abertura de mostra com obras de Niemeyer. Folha de S. Paulo, São Paulo, jun. 2014. Disponível em <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/25905-abertura-de-mostra-com-obras-de-niemeyer#foto-401249>> Acesso em: 10 nov. 2016

FONSECA, Maria C. L. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina ; CHAGAS, Mário. (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 59-79.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANCO, Maria I. M. **Museu da Cidade de São Paulo: um novo olhar da sociomuseologia para uma megacidade**. 2009. 335 p. Tese (Doutorado em Museologia) – Departamento de Arquitetura, Urbanismo, Geografia e Artes, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2009.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX**. Aeroplano Editora, 2005.

FUNDAÇÃO DARCY RIBEIRO (FUNDAR). Sobre Darcy Ribeiro. Disponível em: <<http://www.fundar.org.br/fundacao/abre.php?abre=28>> Acesso em: 18 ago. 2016.

FUNDAÇÃO DARCY RIBEIRO (FUNDAR). Biobibliografia Berta Ribeiro. Disponível em: <<http://www.fundar.org.br/controller.php?pagina=29>> Acesso em: 18 ago. 2016.

FONSECA, Maria C. L. O patrimônio enquanto categoria de pensamento. In: ABREU, Regina ; CHAGAS, Mário. (ORG). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, p. 59-80 , 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GOMES, João C. T. **Glauber – esse Vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

GONÇALVES. José R. S. Ressonâncias, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 13, p. 15-36, jan./jun., 2005.

GONÇALVES, José R. S. Os museus e a representação do Brasil. In: Gonçalves, José R. S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de

Janeiro: Coleção Museu Memória e Cidadania, 2007. p. 81-106

GONÇALVES, José R. S. O patrimônio enquanto categoria de pensamento. In: ABREU, Regina ; CHAGAS, Mário. (ORG). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, p. 25-34, 2009.

GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GRUNEWALD, Rodrigo de A. (org). **Toré**. Regime do índio do Nordeste. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 2004.

GRÜNEWALD, Rodrigo de A. Toré e Jurema: Emblemas Indígenas no Nordeste do Brasil. **Ciência e Cultura**, Brasil, v. 60, n. 4, p. 43-45, 2008.

GRUPO CUPUAÇU. Trajetória. São Paulo. Disponível em: <<http://xn--grupocupuau-v9a.org.br/historia/>> Acesso em: 02 nov. 2016.

GALERIA ESTAÇÃO. Artistas. Disponível em: <<http://www.galeriaestacao.com.br/>>. Acesso em: 20 ago. de 2016.

GONRING, G. M. (O que) pode a curadoria inventar? Galáxia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. n. 29, p. 276-288, jun. 2015.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Identidades e Mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HARPER'S BAZAAR. Regina Ponte. Disponível em: <<http://harpersbazaar.uol.com.br/estilo-de-vida/quem-passou-pela-nova-sede-da-a-casa-em-sao-paulo/attachment/regina-ponte/>> Acesso em: 3 nov. 2016.

ICOM. Definições. Disponível em: <http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx> Acesso em: 20 nov. 2016.

INFOART SP. A Mão do Povo Brasileiro, 2016. InfoArt Sp. Agenda Cultural, São Paulo, 31 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.infoartsp.com.br/agenda/a-mao-do-povo-brasileiro-1969-2016/>> Acesso em: 25 nov. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN). Livros de Registro. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>> Acesso em: 20 ago. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN). Roda de Capoeira. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/66?>> Acesso em: 16 ago. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Museu e Turismo: estratégias de cooperação**. Brasília, Brasília: IBRAM, 2014.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN).
Certidão de registro. Brasília: IPHAN. 2007.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN).
Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão: Dossiê do Registro como Patrimônio Cultural do Brasil. São Luís: IPHAN. 2011.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN).
Dossiê Feira de Caruaru. Inventário Nacional de Referência Cultural. Medeiros B. T. F. de. (Cord.). Recife: IPHAN, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN).
Feira de Caruaru, 2006?, Disponível em
<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/61>> Acesso em: 10 dez. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN).
Dossiê. Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil. Brasília: IPHAN. 2007.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL (IPHAN).
Dossiê 5, Jongo no Sudeste. Brasília: IPHAN. 2007.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). **Almanaque Socioambiental Parque Indígena do Xingu:** 50 anos. São Paulo: Instituto Socioambiental. 2011.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). Parques urbanos municipais de São Paulo: subsídios para a gestão. Org. Marussia Whately... [et al.]. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2008.

KERSTEN, Márcia Sholz de Andrade; BONIN, Anamaria Aimoré. Para pensar os museus, ou 'Quem deve controlar a representação do significado dos outros?' **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 3, p. 117-128, 2007.

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, v.1, n. 26, p. 81–97, dez. 2015.

LAGROU. Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, Campinas, n, 2, v. 1, p. 1-26, 2010.

LEMONS, Carlo A. C. Oscar Niemeyer em São Paulo. In: ITAÚ CULTURAL. **Oscar Niemeyer.** Clássicos e inéditos. São Paulo, Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2014. p. 78–93.

LIMA, Ana G. M. de. Uma biografia do Kájre, a Machadinha Krehô. In: GONÇALVES, J. R. S.; BITAR.; GUIMARÃES, R. S. **A Alma das Coisas:** patrimônio, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Editora Mauad, FAPERJ, 2013. p. 185-210.

LISBOA, Fatima S. G. **Un artiste intellectuel: Glauber Rocha et l'utopie du Cinema Novo (1955-1971)**. 2000. Tese (Doutorado em Études sur l'Amérique Latine, Histoire) - Université de Toulouse II le Mirail, 2000.

MAIA, António A. O Pós-colonial a partir de Stuart Hall, Ella Shohat e Chinua Achebe. **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, São Paulo, ano 8, n. 15, p. 9-35, ago. 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Tradução: Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004.

MENDES, Mariuze Dunajski. Cultura Material e Design: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: Queluz, Marilda L. P. (org.). **Design & Cultura Material**. Curitiba: Editora UTFPR, 2012. p. 15-33.

MENESES, Ulpiano T. B. de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). **Museu: Dos Gabinetes de Curiosidade a Museologia Moderna**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MENESES, Ulpiano T. B. de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, São Paulo, n. 115, p. 103-117, 1983.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v. 2, n.1, p. 9-42, jan/dez. 1994.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n.21, p. 89-104, 1998.

MERLO, Márcia. O que faço com meus diários de campo? Inquietações de uma antropóloga no design e na moda. In: CAMPOS, G. B; SILVA, J.. (Org.). **Design, Arte, Moda e Tecnologia**. São Paulo: Rosari, UAM, PUC-Rio, UNESP-Bauru, 2010. p. 408-419.

MONACHESI, Juliana. Apoteose cenográfica divide opiniões. Folha de São Paulo. Ilustrada, São Paulo, 23 mar. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2303200006.htm>>. Acesso em: 05 dez. 2016.

MULLER, Caroline. **(In)vestindo histórias: O processo de Patrimonialização do acervo de indumentária do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) de Porto Alegre – RS (2003-2015)**. 184 p. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

MUSEU AFRO BRASIL. Apresentação. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/apresentacao>> Acesso em: 10 nov. 2016.

MUSEU AFRO BRASIL. **Plano Museológico Museu Afro Brasil**. São Paulo, 2011.

MUSEU DA CIDADE. Casa do Sertanista. Disponível em: <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/casadosertanista.php>> Acesso em: 3 set. 2016.

MUSEU DA CIDADE. Pavilhão das Culturas Brasileiras. Disponível em: <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/pavilhaodasculturas.php>> Acesso em: 5 set. 2016.

MUSEU DA CIDADE. Museu da cidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/museu.php>> Acesso em: 3 ago. 2016.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP). Arte Urbana Contemporânea. De dentro e de fora. Inside out Outside In, São Paulo, 2011, Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=107> Acesso em: 4 jan. 2016.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MAPS). Seminário a mão do povo brasileiro. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/mediacaoprogramaspublicos_a-mao-do-povo-brasileiro.php> Acesso em: 10 dez. 2016.

MUSEU DO ÍNDIO. O Museu. Disponível em: <<http://www.museudoindio.gov.br/o-museu/apresentacao/historia>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

NEMER, José A. Fragmentos de um diálogo. In: BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. **O Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras Misturas**. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 2010. p. 231-255.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da Curadoria**. Rio de Janeiro, Cobogó: 2014.

OLIVEIRA, Fabiano Lemes. O Parque do Ibirapuera: Projetos, Modernidades e Modernismos. In: 5º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2003, São Carlos. **Anais do 5º Seminário DOCOMOMO Brasil**. São Carlos: DOCOMOMO Brasil, p. 1-17, 2003.

PACELLI, Shirley. A necessidade da beleza. Estado de Minas Impresso, Belo Horizonte, 09 set. 2015. Disponível em: <http://impresso.em.com.br/app/noticia/cadernos/cultura/2015/09/19/interna_cultura,161191/a-necessidade-da-beleza.shtml> Acesso em: 30 out. 2015.

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana**. São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

PARQUE IBIRAPUERA. Pavilhão das culturas brasileiras. São Paulo. Disponível em: <<http://parqueibirapuera.org/equipamentos-parque-ibirapuera/pavilhao-das-culturas-brasileiras/>> Acesso em: 20 set. 2016.

PEDROSA, Adriano. Concreto e cristal: aprendendo com Lina. In: MASP. **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cobogó, 2016. p. 14-21.

PEREIRA, Alexandre B. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova**, São Paulo, n 79, p. 143-162, 2010.

PEREIRA, Edmundo. Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande (PE). In: Grünwald, Rodrigo (org). **Toré**. Regime do índio do Nordeste. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 3-15, 1989.

QUAGLIATO, Adriana N. **Mostra do Redescobrimento: arte barroca e espetacularização**. 2007. 177p. Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Universidade de Campinas, Campinas. 2007.

RAMASSOTE, Rodrigo M. O Tambor de Crioula Revisitado. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN), **Os Tambores da Ilha**. Brasília: Iphan, 2007. p. 13-33.

RAMOS, Fernão P. Breve Panorama do Cinema Novo. **Revista Olhar**, São Carlos, v. 2, n. 4, p. 123-141, dez. 2000.

RAMOS, Francisco Régis Lopes Ramos. **A danação do objeto: O museu no ensino de História**. Chapecó: Argos, 2008.

REIS, Claudia Vendramini. **Pavilhão das Culturas Brasileiras: O uso social do acervo Rossini Tavares de Lima**. 2014. 57p. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) - Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

REIS, Daniel. A janela, o museu e a imaginação. Espaços e exposições no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 135-150, 2013.

RIBEIRO, Ana Luisa C. Caminho expográfico de Lina Bo Bardi. In: XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP, 2012, Campinas. **Anais do XXI Encontro Estadual de História**. Campinas: ANPUH-SP, 2012. p.1-13.

RODRIGUES, Mayra. **Exposições Lina Bo Bardi**. 2008. 143 p. TCC (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROSA, Flávia T. M. **O Brasí Cabôco de Zé da Luz: um passeio pela representação do sertão e de si**. 2008. 92p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens) Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, Espaço de Arte Miguel. Disponível em:
<<http://www.miguelsalles.com.br/peca.asp?ID=1835049&ctd=11&tot=40&tipo=17>>
Acesso em: 20 ago. de 2016.

SANDIN, Gustavo B. Calil, um provocador da cultura em São Paulo. Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo, São Paulo, 05 ago. 2015.
Disponível em <<http://www3.eca.usp.br/noticias/todo-paulistano-deve-um-obrigado-ao-professor-calil>> Acesso em: 15 ago. 2016.

SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-20121. **Debates**, 2014. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 12, p. 55-62, jun. 2014.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: Uma escola de teatro contra a província. 2011. 526 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2011.

SANTOS, Joelina M. da Silva. **As toadas do bumba-meu-boi**. Sobre enunciados de um gênero discursivo. 2011. 258 p. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Araraquara, 2011.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975). **Caderno aTempo**: Histórias em arte e design. Barbacena: EdUEMG, vol. 2, p. 25-44, 2015.

SANTOS, Walter. Paulo Mendes da Rocha fala sobre projeto para o Parque do Ibirapuera. Organic News Brasil, São Paulo, jun. 2016. Disponível em:
<<https://www.organicnewsbrasil.com.br/atitudes-sustentaveis/arquitetura/paulo-mendes-da-rocha-fala-sobre-projeto-para-o-parque-do-ibirapuera/>>. Acesso em: 7 nov. 2016

SÃO PAULO (BRASIL). Prefeitura do Município de São Paulo. Processo cautelar n. 2004 – 0.208.101-0, Exequente: Ministério Público do Estado de São Paulo. Executado: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo, v. 1, p. 1 a 311, 2004.

SÃO PAULO (BRASIL). Prefeitura do Município de São Paulo. Processo cautelar n. 2004 – 0.208.101-0, Exequente: Ministério Público do Estado de São Paulo. Executado: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo, v. 2, p. 311 a 750, 2006.

SÃO PAULO (BRASIL). Prefeitura do Município de São Paulo. Processo cautelar n. 2004 – 0.208.101-0, Exequente: Ministério Público do Estado de São Paulo. Executado: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo, v. 3, p. 750 a [?], 2010.

SARDELICH, Maria E. Obra e legado de Augusto Rodrigues para a Educação Brasileira. In: II Congresso Brasileiro de História da Educação. História e memória da educação brasileira, 2002, Natal. **Anais do II Congresso Brasileiro de História da Educação**. Natal: 2002.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAURA, Soraia C. **Planeta de Boieiros**: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do Bumba-meu-Boi. 2008. 475 p. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO (SMC). “1º Seminário do Pavilhão das Culturas Brasileiras acontece em novembro”. *Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC)*, 2010. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/culturas_brasileiras/noticias/?p=8421> Acesso em: 10 ago. 2016.

SHOHAT, Ella. Notes on the post-Colonial. **Social text**, Third World and PostColonial issues. Durham: Duke University Press, n. 31/32, p. 99-113, 1992.

SINAENCO. **Estudo dos parques paulistanos**. CORRÊA, João A. de M; BERGSTRON, Cesar; TADDEI, Pedro (Cord). São Paulo: Sinaenco, 2008.

SODRÉ, João C. de A. A casa bandeirista de Luiz Saia no IV Centenário de São Paulo: restauração e preservação da identidade paulista. In: V Seminário DOCOMOMO Brasil, 2003, São Carlos. **Anais do V DOCOMOMO Brasil**. São Carlos: SAP/EESC/USP, 2003. P. 1-12.

SUMAIA, Villela. Mestres da cultura popular transformam feira de artesanato em galeria de arte, Agência Brasil, 2016. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-07/pmestres-da-cultura-popular-transformam-feira-de-artesanato-em-galeria-de>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

TERRA, Fernanda. **Mestres da Gravura**. Coleção Biblioteca Nacional. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios, 2011. 97 p.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Fazer é pensar, pensar é fazer**: O trabalho e os artefatos na Fábrica Zeferino, Novo Hamburgo, RS. 2014. 191p. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. 2014.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado**: História Oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

UCHÔA, Delson. Delson Uchôa Biografia. Disponível em: <<http://www.delsonuchoa.com/biografia>> Acesso em: 7 jan. 2017.

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. UNESCO: 2007.

UNESCO. **Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural**. UNESCO: 2002.

UTFPR. Mediações e Culturas. Disponível em: <
<http://www.utfpr.edu.br/curitiba/estrutura-universitaria/diretorias/dirppg/programas/ppgte/areas-pesquisa/tecnologia-e-interacao>>. Acesso em: 02 ago. 2016

VINCENT, Nina. Planète Métisse: uma exposição antropológica no Museu do Quai Branly. **Enfoques** - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p.114-141, jun. 2013. Disponível em: <http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1> Acesso em: 22 nov. 2016.

WALTER, Ana L. W. **Circulação de artefatos artesanais**: as interações entre a Cooperativa de Artesanato do Oeste e Sudoeste do Paraná e o Programa Trinacional Ñandeva em Foz do Iguaçu – PR. 173 p. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

APÊNDICE A – Ficha de perfil

FICHA_DE_PERFIL_NOME DO INTERLOCUTOR (A)	
Foto	Nome: Nome completo do interlocutor (a).
Fotografia do interlocutor (a)	Idade e data de nascimento: Idade e data de nascimento (dia/mês/ano).
	Local: Especificar local de nascimento e onde o (a) interlocutor (a) mora atualmente.
	Contato: Especificar todos os meios e endereços disponíveis para contato (e-mail, telefone, endereço, facebook).
	Perfil: Breve relato sobre os fatos mais relevantes no perfil do (a) interlocutor (a). Neste item podem ser descritos os principais trabalhos, publicações, curadorias, etc.
	Função em Puras Misturas: Descrever a atuação do interlocutor na exposição Puras Misturas e no Pavilhão das Culturas Brasileiras.
	Formação: Descrever a formação acadêmica do interlocutor (a).
Atuação Profissional: Descrever a área de atuação profissional do interlocutor (a).	
Curadorias: Descrever todas as curadorias (ou co-curadorias) realizadas pelo interlocutor (a).	
Publicações: Publicações feitas pelo interlocutor (a).	
Principais projetos realizados: Descrever outros projetos relevantes do interlocutor (a).	
Informações adicionais: Informações relevantes encontradas durante a pesquisa.	
Autora: Yasmin Fabris - PPGTE-UTFPR, 2015.	
Fontes: Especificar as fontes dos conteúdos expostos.	

Fonte: Da autora (2015) adaptado de Ceschin (2015).

APÊNDICE B – Protocolo de transcrição

EN ARQ Nº 1_FULANO_MÊS/ANO	
Classificação: EN ARQ Nº 1_FULANO_MÊS/ANO	Data da Transcrição: MÊS/ANO
<p>Tema: Principal tema abordado.</p> <p>Lugar: Onde foi realizada a entrevista.</p> <p>Data: Dia, mês e ano da entrevista.</p> <p>Entrevistado (a): Nome do entrevistado (a) e três letras iniciais do nome – entre parêntesis - que será utilizada como código na indicação dos turnos.</p> <p>Elementos: Elementos principais da entrevista.</p> <p>Resumo: Indicação dos temas retratados na entrevista.</p> <p>Duração: Tempo de duração da entrevista.</p>	
Autor/Vinculação: Nome do entrevistador e vinculação institucional	
Localização de Arquivos:	
Turno:	Texto:
01.	E. AB.
02.	E. AB.
03.	E. AB.
04.	E. AB.
05.	E. AB.
06.	E. AB.
Símbolos utilizados na transcrição	
(...)	Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno
negrito	Palavras enfatizadas com destaque pelo participante
[texto]	Comentários ou observações do transcritor(a)
-----	Trechos não compreendidos no momento da transcrição
Observações: Observações relevantes na transcrição.	

Fonte: Da autora (2015). Adaptado de Corrêa (2008).

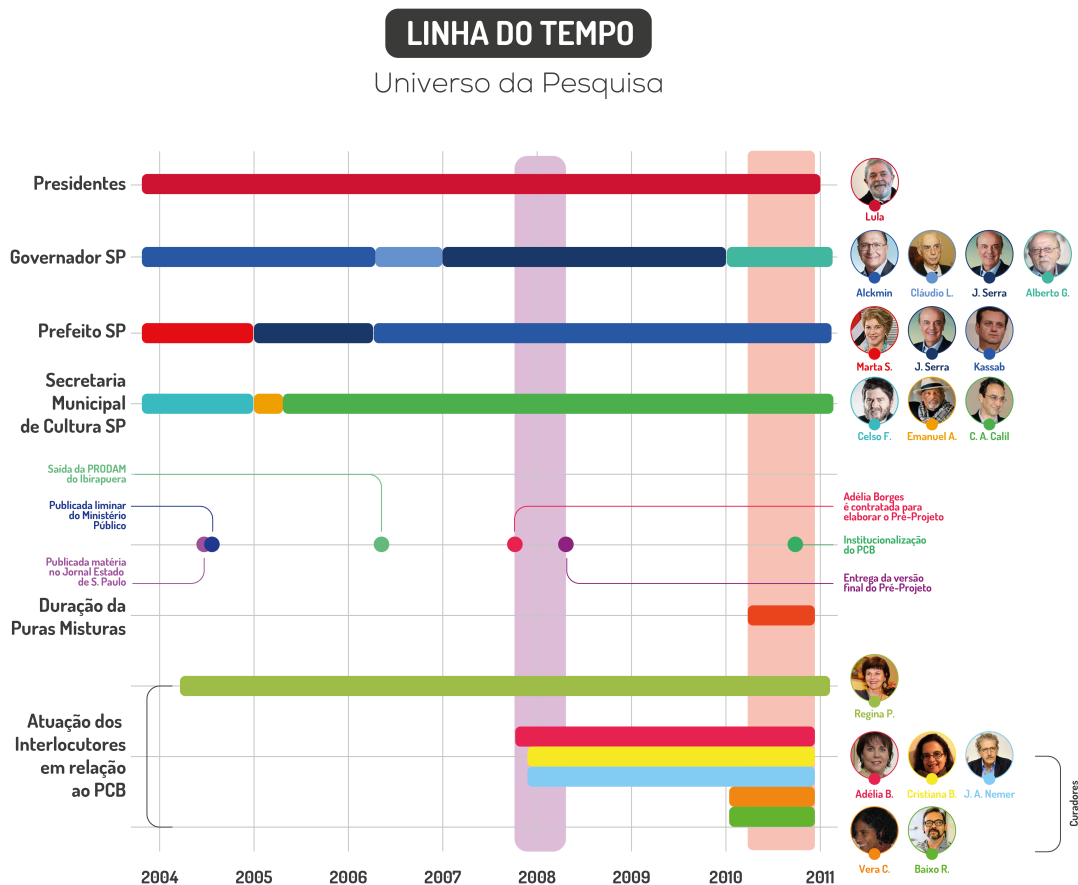
APÊNDICE C – Tabelas de temas

Tabela de Temas 1										
	Entrada/Atuação na Puras Misturas	Acervo Rossini	Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira	Pré-Projeto de Uso Cultural do Pavilhão	Puras Misturas - Idealização/ Conceito	Curadoria	Expografia	Evento de Abertura	Repercussão	Percepção
Adélia Borges										
Cristiana Barreto										
José Alberto Nemer										
Vera Cardim										
Baixo Ribeiro										
Pedro Mendes da Rocha										
Regina Ponte										

Tabela de Temas 2								
	Trajeto	Viva a diferença	Abre-alas	Da Missão à missão	Fragmentos de um diálogo	Extramuros	Patrimônio Imaterial	Referências na criação
Adélia Borges								
Cristiana Barreto								
José Alberto Nemer								
Vera Cardim								
Baixo Ribeiro								
Pedro Mendes da Rocha								
Regina Ponte								

Fonte: Da autora (2015). Adaptado de Pereira (2014), Miller (2016) e Walter (2016).

APÊNDICE D – Linha do tempo Universo da Pesquisa



APÊNDICE E – Termo de autorização



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
 Diretoria Geral do Campus Curitiba
 Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
 Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente e graciosamente, José Alberto Nemer, portador do RG nº MG 3498886, inscrito no CPF/MF sob nº 07456379653, residente à Rua Angustura, nº 229, na cidade de Belo Horizonte, MG, **AUTORIZO** o uso de minha imagem, áudio e transcrições, parcial e/ou total, de entrevistas por mim concedidas a Yasmin Fabris, portadora do RG nº 80270534, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), destinado a compor o conteúdo de sua dissertação e material impresso ou eletrônico como livros e artigos científicos e de divulgação, além de montagem de disciplinas acadêmicas e palestras, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade. Fico condicionado, o meu poder de veto sobre qualquer tema, assunto ou dado disponibilizado até o momento da publicação.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha imagem e informações fornecidas à Yasmin Fabris, da forma que melhor lhe aprouver, em mídias impressas e digitais, independentemente do processo de transporte de sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações / exibições, no Brasil ou no exterior, por meio de qualquer meio de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional, sendo certo que o material cujo uso oral é autorizado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade de Yasmin Fabris, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor sobre as mídias impressas e digitais, de que trata o presente, Yasmin Fabris poderá fazer uso de imagens e informações por mim a ele fornecidas, em mídias impressas e digitais de cunho científico e cultural. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, seus direitos sobre os materiais, não cabendo a mim direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título, deste que destinado à produção de obra intelectual de cunho científico e cultural.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo imagens e textos obtidos pela autora Yasmin Fabris, e/ou cedidos ao pesquisador por mim.

Belo Horizonte, 08 de março de 2016.

José Alberto Nemer



UTFPR / PPGTE
 Av. Sete de Setembro, 3165
 CEP 80230-901 Curitiba Paraná Brasil
<http://www.ppgte.cefetpr.br>
 Telefone PPGTE: (41) 3310-4711 Fax: (41)3310-4712

APÊNDICE F – Termo de autorização



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
 Diretoria Geral do *Campus* Curitiba
 Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
 Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente e graciosamente, CRISTIANA NUNES GALVÃO DE BARROS BARRETO, portador do RG nº 4.818.646-6, inscrito no CPF/MF sob nº 049072798-09, residente à Rua Marquês de Paranaguá, nº 164, na cidade de São Paulo - SP, **AUTORIZO** o uso de minha imagem, áudio e transcrições, parcial e/ou total, de entrevistas por mim concedidas a Yasmin Fabris, portadora do RG nº 80270534, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), destinado a compor o conteúdo de sua dissertação e material impresso ou eletrônico como livros e artigos científicos e de divulgação, além de montagem de disciplinas acadêmicas e palestras, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade. Fico condicionado, o meu poder de veto sobre qualquer tema, assunto ou dado disponibilizado até o momento da publicação.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha imagem e informações fornecidas à Yasmin Fabris, da forma que melhor lhe aprouver, em mídias impressas e digitais, independentemente do processo de transporte de sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações / exibições, no Brasil ou no exterior, por meio de qualquer meio de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional, sendo certo que o material cujo uso oral é autorizado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade de Yasmin Fabris, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor sobre as mídias impressas e digitais, de que trata o presente, Yasmin Fabris poderá fazer uso de imagens e informações por mim a ele fornecidas, em mídias impressas e digitais de cunho científico e cultural. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, seus direitos sobre os materiais, não cabendo a mim direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título, deste que destinado à produção de obra intelectual de cunho científico e cultural.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo imagens e textos obtidos pela autora Yasmin Fabris, e/ou cedidos ao pesquisador por mim.

São Paulo, 28 de maio, de 2016.

Cristiana Nunes Galvão de Barros Barreto
 Nome

Cristiana



UTFPR / PPGTE
 Av. Sete de Setembro, 3165
 CEP 80230-901 Curitiba Paraná Brasil
<http://www.ppgte.cefetpr.br>
 Telefone PPGTE: (41) 3310-4711 Fax: (41) 3310-4712

APÊNDICE G – Termo de autorização



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
 Diretoria Geral do *Campus* Curitiba
 Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
 Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Pelo presente instrumento, eu, Adélia Lúcia Borges, portador do RG nº 5.080.907-6, inscrito no CPF/MF sob nº 513.449.208-53, residente à rua Simão Álvares nº 1001 casa 5, na cidade de São Paulo - SP, abaixo firmado e identificado, **AUTORIZO** graciosamente o uso de minha imagem, áudio e transcrições, parcial e/ou total, de entrevistas por mim concedidas a Yasmin Fabris, portadora do RG nº 80270534, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), destinado a compor o conteúdo de sua dissertação sobre a exposição Puras Misturas, da qual fui curadora-chefe, e material impresso ou eletrônico como livros e artigos científicos e de divulgação, além de montagem de disciplinas acadêmicas e palestras, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade científica e acadêmica.

O uso das citações da minha entrevista e de textos preparados por mim e por minha equipe para a exposição Puras Misturas fica liberado para a dissertação e artigos científicos, sempre com a citação das fontes. Outros usos terão que ser previamente aprovados por mim. Esse termo não inclui imagens, cujos direitos de reprodução pertencem a terceiros. O termo também não inclui a íntegra do texto para o módulo "Da Missão à missão", que só poderá ter trechos reproduzidos, em aspas.

Estou ciente de que essa autorização se destina à produção de obra intelectual organizada por Yasmin Fabris. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo minha entrevista a Yasmin Fabris e textos a ela fornecidos por mim, desde que citadas as fontes.

São Paulo, 30 de maio de 2016.

Adélia Lúcia Borges



UTFPR / PPGTE
 Av. Sete de Setembro, 3165
 CEP 80230-901 Curitiba Paraná Brasil
<http://www.ppgte.cefetpr.br>
 Telefone PPGTE: (41) 3310-4711 Fax: (41)3310-4712

APÊNDICE H – Termo de autorização



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
 Diretoria Geral do *Campus* Curitiba
 Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
 Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

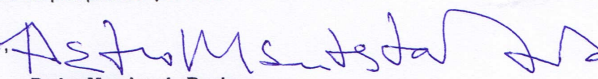
Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente e graciosamente, **Pedro Mendes da Rocha**, portador do RG nº 11.583.645-7, inscrito no CPF/ MF sob nº 083.964.498 / 13, residente à Rua Oliveira Dias, 60 / 01, Jardim Paulista, na cidade de São Paulo / SP, **AUTORIZO** o uso de minha imagem, áudio e transcrições, parcial e/ou total, de entrevistas por mim concedidas a Yasmin Fabris, portadora do RG nº 80270534, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), destinado a compor o conteúdo de sua dissertação e material impresso ou eletrônico como livros e artigos científicos e de divulgação, além de montagem de disciplinas acadêmicas e palestras, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade. Fico condicionado, o meu poder de veto sobre qualquer tema, assunto ou dado disponibilizado até o momento da publicação.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha imagem e informações fornecidas à Yasmin Fabris, da forma que melhor lhe aprouver, em mídias impressas e digitais, independentemente do processo de transporte de sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações / exibições, no Brasil ou no exterior, por meio de qualquer meio de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional, sendo certo que o material cujo uso oral é autorizado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade de Yasmin Fabris, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor sobre as mídias impressas e digitais, de que trata o presente, Yasmin Fabris poderá fazer uso de imagens e informações por mim a ele fornecidas, em mídias impressas e digitais de cunho científico e cultural. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, seus direitos sobre os materiais, não cabendo a mim direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título, deste que destinado à produção de obra intelectual de cunho científico e cultural.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo imagens e textos obtidos pela autora Yasmin Fabris, e/ou cedidos ao pesquisador por mim.


São Paulo, 10 de Junho de 2016.


Pedro Mendes da Rocha




UTFPR / PPGTE
 Av. Sete de Setembro, 3165
 CEP 80230-901 Curitiba Paraná Brasil
<http://www.ppgte.cefetpr.br>
 Telefone PPGTE: (41) 3310-4711 Fax: (41)3310-4712

APÊNDICE I – Termo de autorização



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
 Diretoria Geral do *Campus* Curitiba
 Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
 Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente e graciosamente, REGINA CÉLIA POUSA PONTE, portador do RG nº 3.365.491-8, inscrito no CPF/MF sob nº 211.508.508-68 residente à AV. HIGIENÓPOLIS nº 111-AP 143, nº _____, na cidade de São Paulo - SP, **AUTORIZO** o uso de minha imagem, áudio e transcrições, parcial e/ou total, de entrevistas por mim concedidas a Yasmin Fabris, portadora do RG nº 80270534, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), destinado a compor o conteúdo de sua dissertação e material impresso ou eletrônico como livros e artigos científicos e de divulgação, além de montagem de disciplinas acadêmicas e palestras, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade. Fico condicionado, o meu poder de veto sobre qualquer tema, assunto ou dado disponibilizado até o momento da publicação.


Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha imagem e informações fornecidas à Yasmin Fabris, da forma que melhor lhe aprouver, em mídias impressas e digitais, independentemente do processo de transporte de sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações / exposições, no Brasil ou no exterior, por meio de qualquer meio de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional, sendo certo que o material cujo uso oral é autorizado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade de Yasmin Fabris, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor sobre as mídias impressas e digitais, de que trata o presente, Yasmin Fabris poderá fazer uso de imagens e informações por mim a ele fornecidas, em mídias impressas e digitais de cunho científico e cultural. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, seus direitos sobre os materiais, não cabendo a mim direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título, deste que destinado à produção de obra intelectual de cunho científico e cultural.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo imagens e textos obtidos pela autora Yasmin Fabris, e/ou cedidos ao pesquisador por mim.

Belo Horizonte, _____ de Maio, de 2016.

REGINA CÉLIA POUSA PONTE
 Nome _____



UTFPR / PPGTE
 Av. Sete de Setembro, 3165
 CEP 80230-901 Curitiba Paraná Brasil
<http://www.ppgte.cefetpr.br>
 Telefone PPGTE: (41) 3310-4711 Fax: (41)3310-4712

APÊNDICE J – Termo de autorização



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
 Diretoria Geral do Campus Curitiba
 Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
 Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente e graciosamente, Julia Lucia Cardim de Casqueira portador do RG nº 15710.839-9, inscrito no CPF/MF sob nº 1098.290.888-26, residente à Rua Barboza 789, nº _____, na cidade de São Paulo - SP, **AUTORIZO** o uso de minha imagem, áudio e transcrições, parcial e/ou total, de entrevistas por mim concedidas a Yasmin Fabris, portadora do RG nº 80270534, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), destinado a compor o conteúdo de sua dissertação e material impresso ou eletrônico como livros e artigos científicos e de divulgação, além de montagem de disciplinas acadêmicas e palestras, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade. Fico condicionado, o meu poder de veto sobre qualquer tema, assunto ou dado disponibilizado até o momento da publicação.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha imagem e informações fornecidas à Yasmin Fabris, da forma que melhor lhe aprouver, em mídias impressas e digitais, independentemente do processo de transporte de sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações / exibições, no Brasil ou no exterior, por meio de qualquer meio de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional, sendo certo que o material cujo uso oral é autorizado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade de Yasmin Fabris, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor sobre as mídias impressas e digitais, de que trata o presente, Yasmin Fabris poderá fazer uso de imagens e informações por mim a ele fornecidas, em mídias impressas e digitais de cunho científico e cultural. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, seus direitos sobre os materiais, não cabendo a mim direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título, deste que destinado à produção de obra intelectual de cunho científico e cultural.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo imagens e textos obtidos pela autora Yasmin Fabris, e/ou cedidos ao pesquisador por mim.

São Paulo, 23 de maio, de 2016.
 Belo Horizonte, _____ de _____, de 2016.

Nome Julia Lucia Cardim de Casqueira



UTFPR / PPGTE
 Av. Sete de Setembro, 3165
 CEP 80230-901 Curitiba Paraná Brasil
<http://www.ppgte.cefetpr.br>
 Telefone PPGTE: (41) 3310-4711 Fax: (41) 3310-4712

APÊNDICE K – Termo de autorização



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
 Diretoria Geral do *Campus* Curitiba
 Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
 Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E TEXTO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo firmado e identificado, autorizo voluntariamente e graciosamente, José Carlos Ribeiro dos Santos, portador do RG nº 13.263.027, inscrito no CPF/MF sob nº 082.001.558/03, residente à Rua Cayowaa, nº 1965, na cidade de São Paulo - SP, **AUTORIZO** o uso de minha imagem, áudio e transcrições, parcial e/ou total, de entrevistas por mim concedidas a Yasmin Fabris, portadora do RG nº 80270534, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), destinado a compor o conteúdo de sua dissertação e material impresso ou eletrônico como livros e artigos científicos e de divulgação, além de montagem de disciplinas acadêmicas e palestras, desde que não haja desvirtuamento da sua finalidade. Fico condicionado, o meu poder de veto sobre qualquer tema, assunto ou dado disponibilizado até o momento da publicação.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha imagem e informações fornecidas à Yasmin Fabris, da forma que melhor lhe aprouver, em mídias impressas e digitais, independentemente do processo de transporte de sinal, suporte material, tratamento gráfico e audiovisual, reprodução e distribuição que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações / exibições, no Brasil ou no exterior, por meio de qualquer meio de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional, sendo certo que o material cujo uso oral é autorizado destina-se à produção de obra intelectual organizada e de titularidade de Yasmin Fabris, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor sobre as mídias impressas e digitais, de que trata o presente, Yasmin Fabris poderá fazer uso de imagens e informações por mim a ele fornecidas, em mídias impressas e digitais de cunho científico e cultural. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, seus direitos sobre os materiais, não cabendo a mim direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título, deste que destinado à produção de obra intelectual de cunho científico e cultural.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo imagens e textos obtidos pela autora Yasmin Fabris, e/ou cedidos ao pesquisador por mim.

São Paulo, 20 de dezembro, de 2016.

José Carlos (Baixo) Ribeiro dos Santos



UTFPR / PPGTE
 Av. Sete de Setembro, 3165
 CEP 80230-901 Curitiba Paraná Brasil
<http://www.ppgte.cefetpr.br>
 Telefone PPGTE: (41) 3310-4711 Fax: (41)3310-4712