

(Re)encenando o popular: narrativas sobre a cultura brasileira em uma exposição

(Re)enacting the popular: narratives about Brazilian culture in an exhibition

Yasmin Fabris*

* Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil
Doutoranda em Design
yasfabriss@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8513-3552>

Ronaldo de Oliveira Corrêa**

** Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil
olive.ronaldo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

Resumo

Os museus, em especial os vinculados aos projetos de identidade nacional ou de um argumento ligado 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 por grupos ou minorias. Desse modo, pretendemos compreender como os museus (re)constroem e (re)encenam narrativas sobre as identidades brasileiras. Para isso, analisamos os discursos agenciados pelo Pavilhão das Culturas Brasileiras, museu que tem como missão, segundo seu projeto conceitual, apresentar ao público as diferentes práticas – materiais e imateriais – que convivem no país. Temos por objetivo explicitar como a exposição que inaugurou a instituição, denominada Puras Misturas, construiu relações simbólicas que enunciaram argumentos sobre a cultura brasileira. A partir da análise da encenação da mostra, buscamos evidenciar as contradições e tensionamentos estruturados pelos modos de expor artefatos populares e hegemônicos no museu.

Palavras-chave: museu; exposição; cultura popular; Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Abstract

Museums, especially those associated to projects of national identity or that have an argument linked to the State, are generally spaces with little or no openness to diversity of discourses on the memories of events lived and shared by groups or minorities. In this way, we intend to understand how museums (re)construct and (re)enact narratives about Brazilian identities. To this end, we will analyze the discourses of Pavilhão das Culturas Brasileiras, a museum that intends, according to its conceptual design, to present to the public the different practices – material and immaterial – that coexist in the country. We aim to explain how the exhibition that inaugurated the institution, called Puras Misturas, built symbolic relations that enunciated arguments about Brazilian culture. From the analysis of the exhibition, we seek to highlight the contradictions and tensions structured by the ways of exposing popular and hegemonic artifacts in the museum.

Keywords: museum; exhibition; popular culture; Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Introdução

O Pavilhão das Culturas Brasileiras localiza-se no Parque Ibirapuera,¹ no complexo museal de uma das maiores cidades da América Latina: São Paulo.² A instituição foi idealizada na gestão do secretário municipal de São Paulo, Carlos Augusto Calil, com o objetivo de apresentar ao público do parque diferentes manifestações culturais do país, tanto aquelas de natureza material quanto as chamadas imateriais.³ Neste texto, temos como recorte a exposição que inaugurou o museu em 2010, denominada Puras Misturas.

A mostra, que ficou em cartaz de abril a novembro, teve curadoria geral de Adélia Borges⁴ e curadoria geral adjunta de Cristiana Barreto.⁵ As duas profissionais, além de organizarem a exposição, foram responsáveis pela elaboração do projeto conceitual do museu, do qual foram retiradas as principais diretrizes

-
- 1 O Parque Ibirapuera localiza-se em São Paulo, 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).
 - 2 Entre os museus do Parque Ibirapuera está o Museu de Arte Moderna (MAM), o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e o Museu Afro Brasil – que contém planta idêntica ao Pavilhão das Culturas Brasileiras.
 - 3 Pode-se interpretar que a visão dos(as) curadores(as) a respeito das práticas imateriais alinhava-se com o que estava previsto no pré-projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras. No documento definiu-se como patrimônio imaterial o “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 Comunicação, 2008, p. 79).
 - 4 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 em 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.
 - 5 Historiadora, mestra em antropologia social e doutora em arqueologia pela Universidade de São Paulo. cursou o pós-doutorado no Museu de Arqueologia e Etnologia – USP. Sua atuação como curadora teve início no ano 2000, na Mostra do Redescobrimto: Brasil + 500, no módulo dedicado à arqueologia.

para composição da Puras Misturas. Desse modo, a compreensão desse documento é fundamental para a interpretação das narrativas estruturadas no campo expositivo.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o texto definia que a nova instituição deveria proporcionar um espaço onde os brasileiros pudessem se reconhecer e serem reconhecidos. Essa visão atualizada do *brasileiro(a)* era 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 Comunicação, 2008, p. 9).

Definiu-se, então, que o 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 Unesco, de 2001.⁶ No documento também 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 Comunicação, 2008).

A partir dessa definição, as curadoras elaboraram na Puras Misturas uma narrativa expositiva dividida em cinco módulos temáticos que agenciavam, a

6 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 quatro temas, sendo eles: Identidade, Diversidade e Pluralismo; Diversidade Cultural e Direitos Humanos; Diversidade Cultural e Criatividade; Diversidade Cultural e Solidariedade Internacional (Unesco, 2002).

partir de estratégias expográficas distintas, a ideologia do novo museu. Neste artigo, selecionamos para sustentar nosso argumento um trecho da mostra denominado “Fragmentos de um diálogo”. Este era o último ambiente com que o visitante tinha contato na deambulação prevista no espaço expositivo. Olhar para os modos como o espaço foi organizado possibilitou reflexões sobre como os museus (re)constroem e (re)encenam narrativas sobre as culturas brasileiras. Por meio da análise de sua materialidade pretendemos compreender como a exposição construiu as relações simbólicas que enunciaram argumentos sobre os tensionamentos que atravessam a produção das camadas populares.

Nosso recorte previu a análise das estratégias expográficas e curatoriais agenciadas na Puras Misturas. Não nos atentamos, portanto, às ações educativas, estudos de recepção e análise formal das obras expostas, embora reconheçamos que essas instâncias fizeram parte da constituição do argumento geral da mostra.

Escolhemos como procedimento metodológico para obtenção de documentos as entrevistas narrativas temáticas. Ao eleger esta estratégia tivemos como objetivo, conforme já apontado Corrêa (2008, p. 31), “compreender as percepções e construções individuais a respeito da realidade sócio-histórica”. Sendo assim, não temos como propósito identificar verdades sobre fatos, e sim entender como diferentes experiências de vida constroem memórias e perspectivas distintas sobre um mesmo acontecimento. Por material, utilizamos, além do projeto conceitual do museu, as entrevistas transcritas com as curadoras, as plantas do desenho expográfico da Puras Misturas e fotografias da mostra. Destacamos que os documentos utilizados para elaboração deste texto, assim como os trechos transcritos das entrevistas, foram cedidos e tiveram sua divulgação autorizada pelos(as) profissionais que atuaram na exposição.

Museus e as encenações do popular

Ao buscar compreender como os museus (re)constroem e (re)encenam narrativas sobre as identidades brasileiras, escolhemos nos atentar aos artefatos e os modos como são organizados no mundo. Por isso, dos olhares possíveis para a Puras Misturas, enfocamos as escolhas curatoriais e expográficas. Nossa intenção é que, ao olhar para os objetos e para a forma como eles são expostos no espaço museológico, possamos falar sobre pessoas e culturas. Almejamos,

apoiados em Miller (2013), demonstrar que os artefatos são mais do que signos ou símbolos que representam sujeitos. Propomos, em vez disso, evidenciar que as coisas nos formam, nos significam e nos constituem.

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. Nesse sentido, Meneses (1998) alerta para a capacidade das exposições museológicas de ressemantizar os objetos, depositando neles camadas de significados que os cristalizam em estratos privilegiados. Interpretamos, dessa 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. Elas não são, contudo, espaços voltados somente para “cultura letrada” ou “cultura erudita”. Pelo contrário, os produtos das culturas populares também são incorporados e expostos nessas instituições do modo como acontece com a chamada produção erudita (Gonçalves, 2007).

Certamente, é preciso reconhecer que o processo de assimilação desses produtos não ocorre de maneira homogênea. Por fim, o que tentaremos 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, p. 87):

Ao adquirir, por variados meios, objetos das mais diversas procedências, ao classificá-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.

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, possibilita a interpretação de uma sociedade e a construção de uma identidade supostamente reconhecível por toda uma nação.

Acreditamos que discorrer sobre uma exposição de artefatos populares permite travar reflexões sobre categorias que são (e estão) tensamente e contraditoriamente construídas, dentro e fora do museu. Tomamos as palavras de García Canclini (1983) para justificar, em parte, a relevância dos estudos das culturas populares, grafada no plural, que combate a visão desse conceito como um conjunto de tradições ou como expressão autônoma do povo. Tentaremos, dessa forma, nos apoiar nesse 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), reconhecemos que essa assimetria, decorrente do conflito dos grupos subalternos com as práticas hegemônicas, explicita 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 os setores hegemônicos travar debates que delimitam o que está dentro e fora de seu circuito de produção, circulação e consumo.

Na próxima seção, portanto, pretendemos identificar como, no módulo “Fragmentos de um diálogo”, foi reencenado o debate sobre popular como forma de reificação do discurso da identidade nacional.

Fragmentos de um diálogo

“Fragmentos de um diálogo” era o módulo que pretendia estabelecer “diálogos entre as várias dimensões da criação artística brasileira” (José Alberto Nemer, entrevista em novembro de 2015). Esse 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 ressignificação, 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.

A partir desse 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 seria uma instituição voltada para o diálogo entre as diferentes culturas do país. 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. Essa 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 estabeleciam relações entre as produções de origem popular e produções de origem erudita.⁷

7 Utilizamos a oposição entre erudito e popular como forma de marcar as categorias operacionalizadas pelos curadores da exposição ao se referirem às obras provenientes de diferentes contextos.

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 às vezes você opõe coisas por contraste, às vezes você põe por afinidade, às vezes elas estão amalgamadas, né? (Adélia Borges, entrevista 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. Dessa maneira, além das fusões (dos amálgamas), deveriam também ser mostradas as oposições e resistências que permeiam o processo de corporificar objetos. A narrativa do módulo deveria criar uma trama de artefatos que daria ênfase, por vezes, às 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 preestabelecidos. 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 xilogravura⁸ como técnica principal para impressão das obras. Desse modo, era a técnica – a xilo – que unia tematicamente os artefatos expostos. Assim, a partir da escolha de um tema – que poderia variar desde uma técnica, como no caso supracitado, até um artefato ou uma celebração –, que os curadores selecionavam as peças e agenciavam 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”,

8 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 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” (Terra, 2011, p. 11).

“Árvores da vida”, “Totens da terra”, “Bandeira”, “Ícones da fé” e “Engenhos de voar”. Cada um desses temas deu origem às ilhas expositivas que estabeleciam relações entre artefatos. Ainda, foi projetado um filme de 5min56s⁹ em looping, com roteiro elaborado por Cristiana Barreto, que trabalhava, por meio de imagens, as aproximações temáticas abordadas ao longo do percurso no módulo.



Figura 1. Planta baixa do módulo “Fragmentos de um diálogo”. Na imagem, a disposição dos núcleos temáticos no ambiente expositivo (esquema gráfico dos autores, adaptado de projeto expográfico cedido por Pedro Mendes da Rocha).

9 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.

Torna-se relevante destacar que nesse módulo atuaram, além das curadoras gerais, um curador convidado: o artista plástico e doutor em artes plásticas José Alberto Nemer.¹⁰ Segundo o curador, ele foi o responsável por definir, em conjunto com Adélia Borges, os doze temas que originaram as ilhas que compunham o módulo.



Figura 2. Vista do módulo “Fragmentos de um diálogo”. A fotografia, capturada do piso térreo, permite a visão aérea do ambiente (imagem cedida por Cristiana Barreto).

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 485 m². O local dedicado a acomodar o 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 do ambiente. Ao contrário dos outros

10 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 em 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.

módulos da Puras Misturas, em que a expografia orientava o percurso do visitante, nesse 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,¹¹ a maioria dos núcleos não tinham temas que estabeleciam relações evidentes entre si. Dessa forma, a deambulação no espaço expositivo era feita de modo mais fluido do que nos outros ambientes da exposição.

No trajeto idealizado pelos(as) curadores(as), esse módulo seria o último ambiente interno a ser visitado pelo público. Ao alcançar esse momento da narrativa, o expectador 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, esse módulo tinha como pretensão um argumento assumidamente fragmentado. Para justificar essa escolha os curadores informaram que o espaço iria propor temáticas que poderiam ser trabalhadas em futuras exposições do museu. Essa decisão conceitual dos(as) curadores(as) determinou que a materialidade do espaço também fosse pulverizada. Dessa 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 por meio da diferença topográfica, quando da utilização de tablados, ou pelo uso de vitrines de vidro. Em alguns casos houve, 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.

11 Foram eles: “Tupi or not tupi” e “Na pele”; “Totens da terra” e “Árvores da vida”.

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. 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. (Adélia Borges, entrevista em novembro de 2015).

Para analisar a expografia e os conceitos curatoriais abordados no espaço, optamos por descrever e analisar uma das doze ilhas que compunham o módulo. Acreditamos que por meio dessa análise poderemos problematizar e interpretar as narrativas sobre cultura popular que foram articuladas no ambiente. A escolha por esse núcleo foi feita a partir de um procedimento sistemático: primeiro, reconstruímos todas as ilhas da exposição, descrevendo os artefatos, os textos e as soluções do arquiteto para cada célula; em seguida, verificamos em qual dos espaços os artefatos tensionavam, de modo mais explícito, as narrativas dos(as) curadores(as). Com base nesse processo, escolhemos os núcleos temáticos que contemplavam a atuação dos(as) três profissionais. Assim, a partir desses critérios, definimos que teríamos como recorte a ilha “Corpos de pano”, que levanta, por meio da expografia, questões relevantes sobre como a produção das classes populares é apresentada em espaços hegemônicos. Pretendemos, por meio da descrição detalhada dessa célula temática, evidenciar os aspectos que fundamentaram a construção da narrativa expográfica, considerando que é na materialidade da exposição que a linguagem curatorial ganha voz.

Corpos de pano: tensões e contradições

Inaugurando o trajeto no módulo “Fragmentos de um diálogo” estava a célula “Corpos de pano”. Nesse 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 de artefatos, que eram originários de contextos culturais distintos, os(as) curadores(as)

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 a materialização dessa 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.¹² Na segunda, que continha o mesmo tamanho, foi exposta uma única boneca assinada pelo estilista Ronaldo Fraga.¹³ Entre as vitrines foi alocada, sobre módulo elevado, a cadeira Multidão, projetada pelos designers Fernando e Humberto Campana,¹⁴ que possui assento revestido com bonecas de pano produzidas em uma comunidade do interior da Paraíba.

Quanto à autoria das peças,¹⁵ 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(as) que atuaram no projeto, apenas os designers que desenharam o mobiliário. Na estrutura que dava sustentação à poltrona, abaixo do título da célula, foi grafado o texto curatorial que contextualizava o espaço:

12 Acervo folclórico que serviu como base para construção do acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

13 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 ultrapassa 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; Almeida, 2015, p. 171).

14 Designers brasileiros de maior destaque internacional. Seus trabalhos são reconhecidos pela utilização de materiais inusitados, como mangueiras de PVC, bichos de pelúcia, plástico bolha, entre outros (Cresto; Queluz, 2009). Ver Cresto (2009).

15 Os dados técnicos das obras que compunham o módulo “Fragmentos de um diálogo” foram acessados por meio de documentos disponibilizados pela curadora Cristiana Barreto.

Bonecas que a tradição constrói com retalhos.

Atravessam o tempo de todas as idades, espelham o tempo de todas as culturas.

Sempre com a cara de seu povo.



Figura 3. Célula “Corpos de pano” (foto de Mariana Chama, cedida por Cristiana Barreto).

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 dessa ilha foram alocados em duas vitrines diferentes – uma contendo bonecas de origem popular e outra contendo uma boneca de origem erudita. Nesse caso, a cor vermelha coloriu o fundo das duas vitrines, que apresentavam tamanho idêntico. Entendemos 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” (Adélia Borges, entrevista em novembro de 2015).

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”.

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. As bonecas, desse modo, foram submetidas a uma homogeneização de sentido, de autor e de origem, enquadrando-se apenas na categoria útil: artefato popular.

A forma como as duas vitrines foram construídas de modo isolado, em contraposição, reiterava a narrativa sobre cultura que enxerga semelhanças e relações estéticas entre artefatos do circuito erudito e objetos populares, mas, ao mesmo tempo, recolocava a oposição entre as duas esferas. A expografia, nesse caso, foi capaz de revelar uma contradição no discurso curatorial que tensionou grande parte do argumento tratado durante todo percurso da exposição. É inevitável, nesse caso, não levantarmos a questão da origem desses 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 4. Célula “Corpos de pano”. Vitrine com as bonecas populares (foto de Mariana Chama, cedida por Cristiana Barreto).



Figura 5. Célula “Corpos de pano”. Vitrine com a boneca de Ronaldo Fraga (foto de Mariana Chama, cedida por Cristiana Barreto).

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, havia 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. Cabe, aqui, fazermos uma reflexão comparativa com outro trecho da exposição. No módulo “Viva a diferença”¹⁶ foram apresentados diversos bancos, de diferentes origens – coletivos indígenas, grupos populares, designers e arquitetos – e temporalidades distintas, que permitiam a interação, por meio do toque, dos visitantes. Naquele espaço, diferentemente deste, não havia qualquer barreira espacial que resguardasse os objetos. Pelo contrário, o público era convidado a interagir sensorialmente com os bancos do modo que fosse mais conveniente.



Figura 6. Cadeira Multidão alocada na célula temática “Corpos de pano”
(foto de Mariana Chama, cedida por Cristiana Barreto).

16 A descrição do espaço pode ser vista em Fabris e Corrêa (2016).

Na narrativa geral da exposição, pode-se pensar que a poltrona Multidão atingiu um status que os bancos, alocados no início do percurso expositivo da Puras Misturas, não alcançaram. Lá, o objeto cotidiano banco podia ser usado pelo(a) visitante; aqui, o objeto cotidiano cadeira não podia sequer ser tocado pela audiência. Então, quais sentidos foram colados a esse artefato ordinário para que ele não pudesse ser experienciado na exposição? Quais argumentos ele deveria sustentar para ser exposto desse modo, como obra de arte?

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 essa união, o curador 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 moda 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. 231).

Para interpretar o argumento do curador é necessário que saibamos de uma informação: as bonecas populares expostas na vitrine eram provenientes de um acervo de folclore, iniciado ainda na década de 1940. Esse acervo, intitulado Rossini Tavares de Lima, que pertencia ao antigo Museu de Folclore, estava sob a guarda da prefeitura de São Paulo e foi um dos elementos que mobilizou a idealização do Pavilhão das Culturas Brasileiras.¹⁷ A nova instituição nasceu, então, com a missão de tornar públicas essas peças. Embora o Pavilhão tomasse por base os artefatos dessa coleção, havia, registrado no projeto conceitual do museu, a necessidade de adquirir obras mais recentes e que se alinhassem ao que estava sendo proposto para o novo espaço museal.

A partir dessa informação, interpretamos que ao aproximar as criações contemporâneas dos artefatos de origem popular, provenientes do acervo Rossini, havia a intenção de atualizar o acervo e demonstrar como a mesma tipologia

17 A transferência do acervo para prefeitura de São Paulo e o processo de criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras pode ser visto em Fabris (2017).

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 à interpretação da controversa 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 potência, logo, e em consequência, retirando do conhecimento subalterno sua potência.

Sobre o mesmo trecho da exposição, Adélia Borges (2010, p. 185) 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.

Na fala da curadora, pode-se perceber que eram os objetos eruditos que desempenhavam o papel de ressignificar a produção popular, não o contrário. Nesse sentido, pode-se retomar o projeto conceitual do museu, onde já se expressava a intenção de adquirir peças contemporâneas justamente para atualizar o acervo Rossini Tavares de Lima. Compreendemos que a ânsia pela atualização desse acervo tinha como base a intenção de superar os preceitos folcloristas,¹⁸ que viam a cultura popular como manifestação de um passado estanque. Assim, acreditamos 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 enunciando argumentos contrários.

18 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 (Abreu, 2003; Corrêa, 2008). 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.

A própria cadeira escolhida para integrar a célula, a Multidão, explicitou um tensionamento entre erudito e popular. As bonecas criadas pelas artesãs de Esperança (PB), 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 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. Desse 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.

Conclusão

Cabe, neste momento, retomar um questionamento apresentado por Meneses (1994, p. 24): “O que é uma exposição: uma exibição que oferece ao olhar objetos, ou ideias?” 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 essas afirmações, advoga

contra a existência da exibição neutra de artefatos. Argumento com o qual concordamos veementemente.

Embora concordemos com Meneses (1994) quando ele afirma que nas exposições museológicas os artefatos são organizados para produção de sentidos, também acreditamos que, por vezes, a própria organização dos objetos e sua materialidade é capaz de contradizer os argumentos a eles (objetos) impostos no espaço expositivo. Nos parece que foi isso que aconteceu no “Fragmentos de um diálogo”. A materialidade das coisas e os modos como foram encenadas explicitaram as fissuras e assimetrias que atravessam essas produções, dentro e fora do museu.

Na exposição foram reeditados – a partir de novas estratégias – os antigos discursos que consagram a união entre identidade nacional, miscigenação e a rica e positiva cultura nacional brasileira (Abreu, 2003). Como vimos na apresentação da ilha “Corpos de pano”, a relação assimétrica entre a cultura hegemônica e a subalterna (Chartier, 1995) não pôde ser dissimulada pela narrativa curatorial. A montagem proposta, desse modo, ao invés de ofuscar as hierarquias, evidenciou as marcas e esquecimentos daqueles que vivem nas margens do mercado de circulação e consumo da arte.

Referências

- ABREU, M. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, M.; SOIHET, R. *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 1-21.
- BARONE, A. C. 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.
- BORGES, A. Caleidoscópio. In: BORGES, A.; BARRETO, C. *Pavilhão das Culturas Brasileiras: puras misturas*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010. p. 133-209.
- BORGES COMUNICAÇÃO. *Pré-projeto de uso cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira*: Parque Ibirapuera, São Paulo. Relatório Final. São Paulo, 2008.
- CHARTIER, R. “Cultura Popular” revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- CORRÊA, R. de O. *Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis*, Santa Catarina, BR. 2008. Tese (Doutorado Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CRESTO, L. J. *A re-significação da relação entre design e tecnologia na obra dos Irmãos Campana*. 2009. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

CRESTO, L. J.; QUELUZ, M. L. P. O design-arte dos irmãos Campana. *Cultura Visual*, Salvador, n. 12, p. 27-43, out. 2009.

DORNAS, A.; ALMEIDA, M. 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.

FABRIS, Y. *Puras misturas: as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010*. 2017. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

FABRIS, Y.; CORRÊA, R. de O. Viva a Diferença: contradições e inversões nos discursos sobre cultura popular em uma exposição. In: JORNADAS LATINO-AMERICANAS DE ESTUDOS SOCIAIS DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA/ESOCITE 2016, 11., 2016, Curitiba. *Anais [...]* Curitiba: Esocite 2016, 2016. p. 1-12.

GARCÍA CANCLINI, N. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GONÇALVES, J. R. S. Os museus e a representação do Brasil. In: GONÇALVES, J. R. S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Brasília: Ministério da Cultura/Iphan, 2007. p. 81-106. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

MENESES, U. 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, U. T. B. de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MILLER, D. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NEMER, J. A. Fragmentos de um diálogo. In: BORGES, A.; BARRETO, C. *Pavilhão das Culturas Brasileiras: puras misturas*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010. p. 231-255.

TERRA, F. *Mestres da Gravura*. Coleção Biblioteca Nacional. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios, 2011.

UNESCO. *Declaração universal sobre a diversidade cultural*. 2002.

Recebido: 31/01/2018 Aceito: 29/11/2018 | Received: 1/31/2018 Accepted: 11/29/2018



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.