

ABRE-ALAS: UMA ENCENAÇÃO SOBRE A CULTURA MATERIAL POPULAR NO PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS

ABRE-ALAS: A STAGING ABOUT POPULAR MATERIAL CULTURE ON PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS

Yasmin Fabris / UFPR
Ronaldo de Oliveira Corrêa / UFPR

RESUMO

Neste artigo, pretendemos compreender como os museus constroem, por meio da montagem de suas exposições, narrativas sobre as culturas brasileiras. Temos por objetivo explicitar como a exposição Puras Misturas, que inaugurou o Pavilhão das Culturas Brasileiras, construiu relações simbólicas que enunciaram argumentos sobre a cultura material e imaterial do país. Para a elaboração da nossa análise, reconstruímos um dos trechos da mostra, denominado *Abre-alas*, a partir das narrativas dos sujeitos que atuaram na sua concepção e montagem - curadoras e o arquiteto responsável pela expografia – e do projeto conceitual da instituição. Por fim, demonstraremos que a exposição atualizou e (re)encenou, por meio da organização dos objetos e dos conteúdos expostos, os discursos hegemônicos que atravessam as práticas e a teoria sobre as culturas populares no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Exposição; Cultura Popular; Pavilhão das Culturas Brasileiras.

ABSTRACT

In this article, we intend to understand how museums construct, through the assembly of their exhibitions, narratives about Brazilian cultures. Thus, we aim to explain how the exhibition Puras Misturas, which inaugurated the Pavilion of Brazilian Cultures, built symbolic relations that enunciated arguments about the material and immaterial culture of the country. For the elaboration of our analysis, we reconstruct one of the excerpts from the exhibition, called Abre-alas, based on the narratives of the subjects who worked on its conception and assembly - curators and the architect responsible for the expography - and the conceptual institution design. Finally, we will show that the exhibition updated and (re)staged, through the organization of objects and exposed contents, the hegemonic discourses that crosses practices and the theory about popular cultures in Brazil.

KEYWORDS: *Exhibition; Popular Culture; Pavilhão das Culturas Brasileiras.*

Introdução

Este trabalho pretende identificar como as narrativas sobre cultura popular foram enunciadas em uma exposição. Temos, 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.

O 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 Lima¹, 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 Borges². Esta assessoria definiu, em um documento de 172 páginas, as missões que envolveriam a nova instituição.

A Puras Misturas foi, então, a exposição de abertura do museu e tinha como intuito apresentar à sociedade algumas das temáticas definidas no projeto conceitual do recém criado Pavilhão das Culturas Brasileiras. A mostra, idealizada por Adélia Borges e Cristiane Barreto³, contava com cinco módulos temáticos⁴ que expunham, a partir de estratégias distintas, narrativas sobre a cultura material e imaterial do Brasil. Neste trabalho, analisamos o módulo intitulado *Abre-alas*, que propunha referenciar os empreendimentos teóricos de documentação e salvaguarda das culturas populares do país.

Almejamos compreender, ao analisar a concepção e montagem do *Abre-alas*, como os(as) curadores(as), profissionais capacitados em estruturar conceitualmente narrativas, idealizaram representações sobre as culturas brasileiras na exposição. Da mesma maneira, preocupados com a materialidade das coisas, buscamos 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.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; FABRIS, Yasmin. Abre-alas: uma encenação sobre a cultura material popular no pavilhão das culturas brasileiras. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1761-1775.

Esta pesquisa foi desenvolvida com base em entrevistas realizadas com os 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 Rocha⁵, arquiteto responsável pela expografia da mostra. Ainda, outros documentos foram levantados em arquivos públicos, como na Assessoria Jurídica da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Na sessão seguinte iremos compreender o projeto conceitual do museu, documento que serviu como base para as concepções teóricas e ideológicas articuladas na montagem da *Puras Misturas*. A interpretação deste documento é primordial para que possamos analisar a montagem do módulo *Abre-alas*.

O projeto de um museu

Conforme dito anteriormente, entendemos que apresentar o Pré-Projeto de Uso Cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira⁶ é essencial para percebermos as intenções que atravessaram a criação de um novo museu municipal voltado à cultura popular⁷. Ao analisar este documento, é explícito que o argumento primeiro que justifica a criação da nova instituição voltada 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 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 constituição⁸.

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 (BORGES..., 2008). O projeto explicita que a nova instituição tem 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

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; FABRIS, Yasmin. *Abre-alas: uma encenação sobre a cultura material popular no pavilhão das culturas brasileiras*. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1761-1775.

que visava colocar em diálogo diferentes culturas que convivem no país, na intenção de dissolver as oposições entre o erudito e o popular.

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 Unesco⁹, 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 às 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 essa 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 Folclóricas¹⁰, 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 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. 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

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; FABRIS, Yasmin. Abre-alas: uma encenação sobre a cultura material popular no pavilhão das culturas brasileiras. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1761-1775.

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”.

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.

Agora, depois de percorrermos parte do contexto que envolveu a *Puras Misturas*, apresentaremos 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 o módulo *Abre-alas* foi delineado, demonstrando sua estrutura e algumas das escolhas realizadas pelas curadoras.

Abre-alas

O módulo *Abre-alas* era o segundo espaço que o visitante tinha contato ao percorrer a *Puras Misturas*. Este, ao contrário de outros ambientes da mostra, não teve um curador convidado e foi idealizado, sobretudo, pela curadora geral 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 que transpunham a 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. 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 sergipano Bispo do Rosário¹¹, os baianos Mestre Guarany¹² (Francisco Biquiba) e Tamba¹³ (Cândido Santos Xavier), o mineiro Paulo Laender¹⁴, o sergipano Véio (Cícero Alves dos Santos), os pernambucanos Mestre Cunha¹⁵ (José Francisco da Cunha Filho) e Mestre Fida¹⁶ (Valfrido de Oliveira Cesar), e os cearenses José Maurício dos Santos¹⁷ e Mestre França¹⁸ (Francisco Dias de Oliveira) (BORGES; BARRETO, 2010).



Figura 1: Vista lateral do módulo *Abre-alias*. Acima do módulo, foram penduradas esculturas de aviões diretamente no teto do edifício. Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

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 (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.

Importante atentar que a montagem do módulo apresenta relações intertextuais entre os artefatos selecionados, seus significados religiosos e a narrativa expográfica. Pode-se pensar que as curadoras operacionalizaram uma relação entre a posição das peças e as questões imateriais da religiosidade afro-brasileira. A posição da escultura de Exu, na proa da jangada, se relacionada com o ritual religioso em que Exu é o primeiro que desce para abrir os caminhos para os orixás. A relação também pode ser construída com as carrancas do Rio São Francisco e as práticas de um tipo de catolicismo popular e místico. A metáfora do barco e a topografia náutica é transposta metaforicamente para a configuração do módulo: a proa que abre passagem, as carrancas que protegem o barco na viagem e Exu que abre os caminhos são indicadores dos adensamento que transformam coisas ordinárias em extra-ordinárias.

Ao interpretamos a montagem do módulo, para além de uma reunião de artefatos temáticos, veremos que as curadoras agenciaram os significados que atravessam a biografia social dos objetos selecionados. Na organização do espaço, são acionadas estratégias para que haja o adensamento das significações das peças, com a finalidade de sustentar os argumentos que estavam subjacentes à construção do ambiente. Deste modo, o posicionamento dos objetos sobre a jangada – na frente, ao fundo, no centro ou pendurados ao teto – se articulava com uma intencionalidade das curadoras de criar a topografia mágica do *Abre-alas*.



Figura 2: Em primeiro plano, as carrancas do Rio São Francisco assinadas pelo Mestre Guarany. Sob redoma de vidro, a jangada de Exu do artista Tamba. 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).

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. Pode-se pensar, ainda, que havia a intencionalidade de neutralizar as possibilidades de enunciação do acervo, ou seja, de ocultar a voz social que estava marcada na constituição da coleção. A encenação do módulo, assim, no lugar de recolocar o argumento folclorista, o apagava.

A preocupação de atualização da visão sobre a cultura popular já estava registrada no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras. No documento, por exemplo, a intenção de combater a interpretação das culturas como estanque é reforçada pelo interesse contínuo em atualizar as visões folcloristas e o acervo Rossini, 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, 2008; 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 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.

Outra informação relevante que está operacionalizada no depoimento de Adélia Borges se refere ao modo como a autora interpreta a organização do *Abre-alas*. Ao tratar o módulo como “instalação” há uma atualização das categorias trabalhadas na exposição. Neste sentido, não se trata mais de uma montagem de artefatos por similaridade plástica ou de forma – temática -; mas sim uma instalação que pretende mobilizar os artefatos de origem popular ao modo de “obra de arte”. O modo como a curadora trabalha, a partir do conceito de instalação, se articula com as soluções que os museus contemporâneos tem operado as coleções etnográficas.

Ainda, se retomarmos os textos da curadora Adélia Borges que abordam a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras e seu projeto conceitual, apresentado na sessão anterior deste artigo, vemos que sua argumentação reitera a ideia de culturas em processo de diálogo, de um convívio entre diferentes manifestações culturais que, por isso, trocam significados e se recriam. Os textos produzidos pelas curadoras na ocasião de encenação da mostra também salientavam que o intuito da Puras Misturas era celebrar a *riqueza* e a *diversidade* da cultura brasileira. O modo

como a curadoria narra sobre a exposição não contempla, por exemplo, os embates, as disputas e o processo desigual de assimilação ou ressignificação que envolve essas culturas. É possível interpretar, a partir do projeto conceitual do museu, que os argumentos utilizados pelas curadoras recolocam o mito da miscigenação e do caldeirão cultural trabalhado por Chauí (2001). A atualização do mito, nesse caso, se dá pela reformulação discursiva que, no lugar do termo miscigenação – já criticado pela sociologia paulista –, utiliza a ideia de multiculturalismo. O mito fundador, então, se atualiza a partir do viés multicultural e pluriétnico.

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, 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) – erudita e popular, como empregam as curadora, é mesmo limitada, pois ambas se constituem num processo interpenetrado. Todavia, destacamos, 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.

No módulo *Abre-alas*, a tentativa de atualização da cultura popular se deu ao serem aproximadas às peças do 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, os de artefatos expostos no *Abre-alas* apresentavam sentidos, origens e temporalidades diversas.

Nota-se, assim, que o principal artifício utilizado na construção do espaço expositivo foi a justaposição de objetos que tinham um tema em comum. Artefatos com biografias distintas foram agrupados a fim de agenciar a narrativa estabelecida pelas curadoras. Perguntamo-nos, então, se as peças de origem hegemônica, “peças de autor”, seriam apresentadas do mesmo modo, agrupadas na exposição. A estratégia que previu a reunião de objetos, apresentando-os em multidão foi recorrente para sustentar os argumentos curatoriais da Puras Misturas¹⁹. No caso do *Abre-alas*, foi por meio do adensamento do número de artefatos, que apresentavam diversos 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, entendemos que a solução expográfica do módulo, que previu a criação de grandes estruturas expositivas, dava suporte a narrativa curatorial que não almejava dar destaque a um ou outro objeto, mas criar multidões de artefatos para, no adensamento, sustentar o argumento da exposição.

É possível, então, uma reflexão sobre esta estratégia expográfica, que corriqueiramente expõe artefatos populares de modo adensado ou em ‘diálogo’ com a produção hegemônica. A justaposição de objetos na Puras Misturas pretendia sustentar o argumento curatorial que as culturas brasileiras estão em constante contato, convívio e interferência por meio da aproximação de artefatos com biografias distintas.

Ainda, a filiação aos argumentos de Mario de Andrade, já previstos no projeto conceitual do museu e materializada no *Abre-alas*, localizava a instituição numa linha teórica inquestionável, sobretudo no contexto das políticas de patrimônio da cidade de São Paulo. A referência às Missões Folclóricas na montagem do módulo,

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; FABRIS, Yasmin. *Abre-alas: uma encenação sobre a cultura material popular no pavilhão das culturas brasileiras*. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1761-1775.

marcava como a instituição tinha como prioridade, nesta montagem, explicitar os conceitos ideológicos subjacentes à formalização do Pavilhão, a despeito de reverenciar peças e manifestações da cultura material e imaterial brasileira.

Conclusão

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 Chauí (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” (CHAUÍ, 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.

Notas

¹ O acervo Rossini Tavares de Lima 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 (Bolognini, 2008). Nos anos seguintes, foi transferido para diversas sedes e passou a integrar diferentes instituições. A denominação, que homenageia seu fundador – Rossini Tavares de Lima – veio com a falecimento do professor, em 1987. Neste momento, a instituição que tinha como posse as peças passou a ser intitulada Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima. Com a extinção do museu, as peças que compunham seu acervo mantiveram a denominação. A história mais detalhada do acervo pode ser vista em Bolognini (2008) e Fabris (2017).

² 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.

³ 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.

⁴ Os módulos idealizados foram intitulados pelas curadoras da seguinte forma: Viva a diferença, Abra-alas, Da Missão à missão, Fragmentos de um diálogo e Extramuros. Alguns desses módulos contou com curadores(as) convidados que atuaram especificamente em um dos trechos da exposição.

⁵ Arquiteto graduado pela Universidade de São Paulo, com extensa atuação profissional desenvolvendo projetos expográficos.

⁶ A primeira versão do documento, datada de janeiro de 2008, está anexada ao processo administrativo 2004 – 0.208.101-0, que teve acesso por meio da Assessoria Jurídica da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O relatório final, foi disponibilizado por Cristiana Barreto, interlocutora desta pesquisa, que participou da elaboração do projeto.

⁷ 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 Manzatti, Maria Lúcia Montes, além da colaboração de outros profissionais. O relatório final, datado de abril de 2008, apresenta em 173 páginas o pré-projeto conceitual do museu.

8. O referido artigo determina que “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico” (BRASIL, 1988, p. 108).

⁹ 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).

¹⁰ 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).

¹¹ 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).

¹² Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1987) é um escultor Baiano. 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).

¹³ Escultor nascido em Cachoeira - BA, em 1938 (SALLES, 2016).

¹⁴ 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).

¹⁵ 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).

¹⁶ 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).

¹⁷ Escultor que tem como principal matéria-prima para suas obras as folhas de flandres. No *Abre-alas* a peça exposta foi “Navio de Flandres”.

¹⁸ Escultor cearense de Pontengi. Tem como temática de seu trabalho as aeronaves.

¹⁹ Em outros módulos da exposição o artifício de agrupamento e justaposição de objetos também foi utilizado. Pode-se citar o agrupamento temático de bancos, bonecas de pano, instrumentos musicais, entre outros.

Referências

ARTE POPULAR BRASIL. Mestre Fida. Disponível em < <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/09/mestre-fida.html>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

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.

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.

BORGES COMUNICAÇÃO LTDA. *Pré-projeto de uso cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira*. Parque Ibirapuera, São Paulo. Relatório Final. São Paulo, 2008.

BORGES, Adelia; BARRETO, Cristiana (orgs.). *Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2010.

BORGES, Adélia. Caleidoscópio. In: BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. *O Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras Misturas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 2010

BORGES, Adelia. Entrevista Concedida. São Paulo. Novembro, 2015.

- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- 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.
- ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 18 ago. 2016.
- 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.
- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Aeroplano Editora, 2005.
- 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.
- 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.
- SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-20121. *Debates*, 2014. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 12, p. 55-62, jun. 2014.
- UNESCO. *Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural*. UNESCO: 2002.

Yasmin Fabris

Doutoranda em Design pela UFPR, na linha de pesquisa Sistemas de Produção e Utilização. Mestre em Tecnologia e Sociedade pela UTFPR, na linha de pesquisa Mediações e Culturas. Participa do grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR). Possui graduação em Bacharelado em Design pela UTFPR, com habilitação em design gráfico e de produto. Professora do Instituto Federal do Paraná e membro no Núcleo de Artes e Cultura da instituição.

Ronaldo de Oliveira Corrêa

Mestre pelo PPGTE/UTFPR (2003), Doutor pelo PPGICH/UFSC (2008). Recebeu o Prêmio Capes de Teses - edição de 2009. Estágio de pós-doutorado CAPES no PPGAS/UFRGS (jul de 2012 a jul de 2013), sob a supervisão da Dra. Cornélia Eckert. Atualmente é professor na UFPR, onde atua na graduação e pós-graduação.