



EXPOSIÇÕES SÃO BOAS PARA PENSAR: ESTRATÉGIAS EXPOGRÁFICAS E CURATORIAIS PARA UMA NARRATIVA HISTÓRICA SOBRE O POPULAR

EXHIBITIONS ARE GOOD TO THINK: EXPOGRAPHICAL AND CURATORIAL STRATEGIES FOR A HISTORICAL NARRATIVE ABOUT POPULAR CULTURE

Yasmin Fabris / UFPR

Ronaldo de Oliveira Corrêa / UFPR

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar as estratégias expográficas e curatoriais utilizadas para sustentar narrativas históricas sobre o popular em uma exposição. Para isso, analisamos a mostra temporária *Puras Misturas*, encenada em 2010 no Pavilhão das Culturas Brasileiras. Dentre os espaços da exposição, daremos destaque ao módulo histórico, denominado *Da Missão à missão*, que pretendia, segundo as curadoras, “pontuar” iniciativas já empreendidas no país que visavam documentar a diversidade cultural brasileira. Por material, utilizamos documentos referentes ao projeto expográfico, disponibilizado pelo arquiteto da mostra, e as narrativas dos(as) profissionais envolvidos diretamente com a conceituação do evento, acessadas por meio de entrevistas.

PALAVRAS-CHAVE

Pavilhão das Culturas Brasileiras; Puras Misturas; Cultura Popular; Expografia e Curadoria.

ABSTRACT

This article has as an objective to present the expographic and curatorial strategies that were used to sustain historical narratives about the popular culture on an exposition. To that end, I analyse the temporary exhibition *Puras Misturas*, staged in 2010 on Pavilhão das Culturas Brasileiras. Among the spaces of the exposition, I will highlight the historical module, called *Da Missão à missão*, which intended, according to the curators, to “punctuate” initiatives already undertaken in the country that documented the diversity of the brazilian culture. As a reference data, I use documents related to the expographic project, made available by the architect of the exposition, and the narratives of the professionals that were directly involved on the conceptualization of the event, accessed though interviews.

KEYWORDS

Pavilhão das Culturas Brasileiras; Puras Misturas; Popular Culture; Exhibition Design; Curatorship.

Introdução

A inauguração do Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010, com a mostra temporária *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 de cultura Carlos Augusto Calil¹ (Gestão 2005-2012), de valorizar as práticas subalternas², inaugurando um museu especialmente voltado para cultura brasileira. A exposição que anunciou a instituição museológica tinha como missão apresentar ao público alguns dos fundamentos definidos no projeto conceitual do Pavilhão. A *Puras Misturas*, desse modo, pretendia desconstruir as hierarquias entre as produções eruditas e populares, articulando uma nova narrativa sobre a arte e a cultura do país.

A exposição, idealizada pelas curadoras gerais Adélia Borges³ e Cristiana Barreto⁴, previu a construção de cinco módulos expositivos⁵ que trabalhavam de maneiras distintas a temática popular. Conforme apresentado no catálogo da mostra, a *Puras Misturas* almejava celebrar “a riqueza e a diversidade da cultura do Brasil, apresentando um contraponto entre várias formas de criação artística produzidas em diferentes tempos e lugares”. Assim, as curadoras afirmam que ao construir diálogos entre as culturas letradas e iletradas tinham como objetivo evidenciar como ambas estão em um processo permanente de “recriação e ressignificação” (BORGES, 2010, p. 133). É relevante destacar que a mostra teve ainda o dever de apresentar ao público parte das peças do acervo Rossini Tavares de Lima, que pertenciam ao antigo Museu do Folclore, e foram transferidas para o Pavilhão das Culturas Brasileiras para integrar o acervo da nova instituição.

Neste artigo damos destaque a um dos módulos da *Puras Misturas*, denominado *Da Missão à missão*, que estruturava uma narrativa histórica sobre a trajetória das políticas empreendidas no Brasil para documentar e dar visibilidade às práticas populares (BORGES, 2010). A construção de uma cronologia, segundo as curadoras, era importante para localizar o Pavilhão das Culturas Brasileiras em uma série de iniciativas que vinham sendo desenvolvidas desde a década de 1930, com a Missão de Pesquisas Folclóricas⁶ encabeçadas por Mario de Andrade.

Para analisar o argumento estruturado no espaço expositivo, direcionamos nosso olhar para as estratégias curatoriais e expográficas utilizadas na construção do módulo. Sendo assim,

ao pensar a *Puras Misturas*, buscamos compreender os modos como foram organizados e articulados os argumentos no campo expositivo.

O título deste artigo, *As exposições são boas para pensar*, é uma referência clara ao texto de Appadurai e Breckenridge (2007) por acreditarmos, 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 essas instituições.

Tomamos como base esses autores para destacar o papel das exposições e coleções no processo de formação da identidade nacional (APPADURAI; BRECKENRIGDE, 2007). Os autores 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 estagio na sua *biografia cultural*.

O método abordado para este estudo baseia-se na reconstrução do evento, com foco na curadoria e expografia. A expografia foi acessada por meio do projeto expográfico da *Puras Misturas*, disponibilizado pelo arquiteto da exposição Pedro Mendes da Rocha⁷, e por fotografias do evento, cedidas pelas curadoras. Para acessar o projeto conceitual da mostra, utilizamos as falas de Adélia Borges e Cristiana Barreto⁸, profissionais envolvidas na etapa de concepção da *Puras Misturas*, obtidas por meio de entrevistas para autora.

No intuito de identificar algumas das estratégias curatoriais e expográficas utilizadas para a construção de uma narrativa histórica sobre o popular, organizamos este texto em três seções. Na primeira, apresentamos as bases teóricas para interpretação da curadoria e expografia da exposição. Na segunda, nos atentamos ao objeto de estudo deste texto, o módulo *Da Missão a missão*, procurando evidenciar as estratégias materiais e discursivas utilizadas na construção da narrativa histórica. Por fim, nas considerações finais demonstramos como a articulação entre curadoria e expografia construiu, no mesmo ambiente expositivo, argumentos complementares e contraditórios à conceituação geral da mostra.

Construindo narrativas: o papel da expografia

O museu é um espaço que acondiciona 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, buscamos compreender as estratégias expográficas e curatoriais utilizadas para construção de narrativas sobre o popular 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 e curatorial 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 envolvidos na transposição de um objeto para o museu 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 espaço, 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 as mostras (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 exclusividade dos museus de arte. A autora dedica-se a análise dessa 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 brancas⁹ 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 fundamenta 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. A definição proposta por Gonçalves (2004) 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 pretendo demonstrar com este trabalho 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. 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 concebem as mostras.

CORREA, Ronaldo de Oliveira; FABRIS, Yasmin. Exposições são boas para pensar: estratégias expográficas e curatoriais para uma narrativa histórica sobre o popular, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3618-3632.

Meneses (2013) ao refletir sobre exposições, afirma que a característica basilar destes eventos 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 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.

Na próxima seção busco explicitar como essas relações foram construídas na arena expositiva da *Puras Misturas*. Tenho como recorte o núcleo histórico da mostra, chamado *Da Missão à missão*. Por meio da análise deste espaço veremos que a enunciação dos argumentos históricos se deram no cruzamento entre as estratégias utilizadas pela linguagem curatorial e o projeto expográfico.

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 e registro voltadas para as culturas populares no Brasil.

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 texto localizado no início do percurso expositivo apresentava ao público os objetivos idealizados para aquele espaço:

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)¹⁰.

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 responsável pela expografia optou por articular 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 com 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.

A estratégia curatorial, que previa a justaposição do conteúdo textual da linha do tempo com artefatos, foi também 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 este recurso no ambiente da mostra foi atualizado pela expografia.

No módulo *Da Missão à missão*, o conteúdo dos painéis não eram apenas apoio para a compreensão dos objetos expostos, e sim espinha dorsal da narrativa que estava sendo apresentada. Os artefatos, de modo contrário, passaram a assistir/ autenticar as argumentações exibidas na linha do tempo. É possível perceber, então, que o panorama histórico não foi elaborado com base na seleção dos artefatos, mas a seleção se deu a partir dos recortes temporais estabelecidos.

Na reconstrução deste módulo daremos destaque a alguns trechos do ambiente que ganharam relevância durante as entrevistas com os(as) profissionais envolvidos(as) no projeto da exposição. Apresentaremos na sequência dois fragmentos do módulo que foram referenciados com frequência pelos(as) interlocutores(as), buscando evidenciar as estratégias expográficas utilizadas nessas duas ocasiões.

O primeiro momento localiza-se no terceiro painel da linha do tempo, marcado pelo ano de 1938, momento de início da Missão de Pesquisas Folclóricas. Nesse trecho, além da explicação textual do evento, foram apresentados alguns dos artefatos mapeados pelos pesquisadores durante as Missões. Um deles era a viola do Zé da Luz¹¹ e, o outro, o tambor de crioula¹². 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 narrativa apresentada nos painéis. Na primeira estação, os tambores eram apoiados pelo texto intitulado “Caso de polícia”, em que as curadoras 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 das Missões 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 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).



Figura 1: 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: à esquerda, no trecho voltado às Missões de Pesquisa Folclórica e à direita 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, o mesmo objeto representava a prática Tambor de Crioula do Maranhão, bem cultural registrado pelo IPHAN em 2007.

Assim, os tambores foram 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, a ser testemunho da repressão policial às praticas negras no início do século XX. 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 históricos e, também, a apresentação de documento tradicionais como forma de autenticar acontecimentos históricos. Sendo assim, neste momento da narrativa da mostra, as curadoras afirmam que a solução expográfica – a vitrine – potencializou as argumentações históricas concebidas para aquele trecho da exposição.

A partir das conceituações proposta por Gonçalves (2004), pode-se pensar que nesse momento da exposição a cenografia construiu uma ambientação que apresentou um discurso que colaborou com a recepção estética do visitante, instigando sua imaginação ao apresentar um mesmo artefato envolvido por significações distintas em diferentes trechos mostra.

O segundo momento selecionado para análise trata das estantes alocadas ao fundo do espaço expositivo do módulo *Da Missão à missão*. Esses mobiliários 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, conforme explicitado pelas curadoras, apresentar ao público alguns dos artefatos procedentes do acervo Rossini Tavares de Lima. Para isso, o suporte expositivo foi segmentado igualmente em três tipologias, cada qual

representada por uma cor. A primeira, marcada pela cor amarela, expunha lamparinas de lata reciclada e máscaras de folguedos, a segunda, de cor vermelha, expunha instrumentos musicais e por fim, a terceira, na cor verde, peças confeccionadas em cerâmica (BORGES; BARRETO, 2010).



Figura 2: 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 nesse suporte expositivo os pigmentos marcavam o agrupamento de objetos semelhantes:

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. Aí 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).

O arquiteto reconhece que ao compor a estante ultrapassou seu objetivo de apresentar uma narrativa expográfica "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 a solução expográfica com os modos como Lina Bo Bardi apresentou a cultura material popular na década de 1960. Na exposição “Nordeste” de 1963 e na “A Mão do Povo Brasileiro” de 1969, Bo Bardi acomodou artefatos de origem popular em caixotes de maneira que apresentavam tamanhos diferentes. Apesar da semelhança visual entre as expografias, Pedro Mendes da Rocha não reconhece que houve a influência e salientou que, para ele, a madeira não era o suporte mais adequado para expor as obras selecionadas para a exposição por não estabelecer contraste cromático com a materialidade das peças populares.

Os artefatos alocados nas estantes estavam amparados unicamente pela informação de procedência do acervo. Não havia, dessa forma, qualquer aparato textual que comunicasse ao leitor a origem das peças, seu contexto original, ano de fabricação ou seus autores. Sobre esse modo de expor os artefatos, Vera Cardim, curadora que atuou em outro trecho da linha do tempo, comenta sobre a contradição entre o modo de expor na estante e a conceituação que atravessava a exposição:

[...] 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).

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, nas palavras de Adélia Borges, mostrar ao público a “força de uma coleção preciosa” (BORGES, 2010, p.149).

Justamente 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. Esse modo de expor tensionava e contrariava as prescrições estabelecidas no projeto conceitual do museu e a narrativa da própria exposição, que pretendia dissolver as hierarquias entre a produção erudita e popular.

Desse modo, nesse segundo momento selecionado para análise, é possível perceber que a organização dos artefatos na exposição ao invés de corroborar com o discurso que estava subjacente à *Puras Misturas*, adicionou ruídos à argumentação curatorial. A justaposição das peças populares em um grande mosaico acabou por evidenciar que os artefatos e os sujeitos e comunidades responsáveis por suas criações permaneciam ofuscados na narrativa da mostra.

É possível notar que no mesmo ambiente expositivo as soluções expográficas empregadas ora reforçaram os argumentos curatoriais, como no caso do Tambor de Crioula, e, noutros momentos, evidenciaram e estruturaram ruídos à construção da narrativa histórica. A organização dos artefatos e documentos 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 ajudou a explicitar as assimetrias de tratamento entre os objetos, tensionando a narrativa subjacente à exposição.

Considerações Finais

Por meio da análise realizada, foi possível perceber que o visitante, durante o percurso no módulo, era tocado por diferentes estratégias expositivas que tinham por finalidade a construção de uma cronologia histórica sobre as práticas populares. Foram expostos textos, fotografias, ilustrações, documentos, esculturas, artefatos utilitários, instrumentos musicais, entre outros objetos. Neste sentido, a atuação do arquiteto e do *designer* gráfico foi indispensável para dar coesão à narrativa idealizada pelas curadoras. 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.

O núcleo histórico, conforme foi denominado no projeto da exposição, apesar de apresentar um panorama extenso, utilizou soluções 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, como no caso do Tambor de Crioula. A maneira como os objetos foram apresentados na estante contrariava o discurso da exposição, sustentando argumentos opostos aos idealizados para mostra que reforçavam as assimetrias entre práticas hegemônicas e subalternas.

A *Puras Misturas*, deste modo, ao construir conceitualmente narrativas sobre o popular, nos permitiu refletir sobre a relevância dos modos de expor na construção dos argumentos de uma exposição. A mostra inaugural do Pavilhão das Culturas Brasileiras, ao mesmo tempo articulou um discurso que legitimava à inserção da produção popular no museu, (re)colocou e (re)encenou, na arena expositiva, as assimetrias que constituem a história e a prática das culturas populares no Brasil.

Notas

¹ Graduado em cinema pela Universidade de São Paulo onde leciona no Departamento Cinema Rádio e Televisão. 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.

² Tomamos, 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.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ Os módulos expositivos eram: *Viva a diferença*, *Abre-Alas*, *Da Missão à missão*, *Fragmentos de um Diálogo e Extramuros*. A divisão dos espaços, segundo o projeto da exposição, previam a separação dos módulos em núcleo histórico e núcleo propositivo. O módulo *Da Missão à missão*, objeto de estudo deste artigo, faz parte do núcleo histórico da *Puras Misturas*.

⁶ 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).

⁷ Arquiteto graduado pela Universidade de São Paulo, com extensa atuação profissional desenvolvendo projetos expográficos.

⁸ O uso dos nomes dos profissionais envolvidos na *Puras Misturas* foram autorizados para fins acadêmicos. As declarações de autorização encontram-se sob posse da autora.

⁹ 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).

¹⁰ Os textos de parede e outros documentos que possibilitaram a reconstrução da exposição foram cedidos pelas curadoras para a autora. Mais informações podem ser acessadas em Fabris (2017).

¹¹ Severino de Andrade Silva (1904-1965) poeta e violeiro paraibano (ROSA, 2008).

¹² “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).

Referências

- 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.
- BARRETO, C. Entrevista concedida. Novembro de 2015. São Paulo, SP.
- BORGES, Adélia. Caleidoscópio. In: BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. *O Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras Misturas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 2010
- BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. *O Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras Misturas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.
- BORGES, A. Entrevista concedida. Novembro de 2015. São Paulo, SP.
- CERQUEIRA, V. C. De. Entrevista concedida. Maio de 2016. São Paulo, SP.
- 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.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- 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, Lisbeth R. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo, 2008. In: APPADURAI, A. *A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural*. Tradução Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008
- 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.
- 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, Francisco Régis Lopes Ramos. *A danação do objeto: O museu no ensino de História*. Chapecó: Argos, 2008.
- ROCHA, P. M. Entrevista concedida. Novembro de 2015. São Paulo, SP.
- ROSA, Flávia T. M. *O Brasil 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.
- 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-obrigadoao-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.

Yasmin Fabris

Doutoranda em Design pela Universidade Federal do Paraná. Mestra em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná na linha de pesquisa Mediações e Cultura (2017). Em suas pesquisas, dedica-se às temáticas: cultura popular, arte popular, museu e patrimônio.

Ronaldo de Oliveira Corrêa

Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008). Mestre em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2003). Professor da Universidade Federal do Paraná, atuando nos cursos de Design, Graduação e Pós-Graduação. Áreas de interesse: cultura material, memória e trabalho, sistemas técnicos e tecnologia, produção e crítica de imagem.