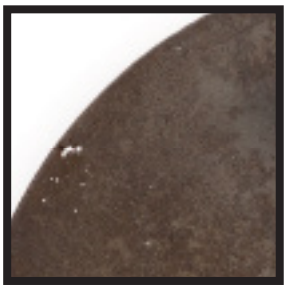
> Viva a diferença: estratégias de agenciamento da cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras

Yasmin Fabris
> yasfabriss@gmail.com
Doutoranda em Design pela Universidade Federal do Paraná

Ronaldo de Oliveira Corrêa
> olive.ronaldo@gmail.com
Professor da Universidade Federal do Paraná



Resumo>

Este artigo tem por objetivo apresentar uma discussão sobre as estratégias de agenciamento da cultura material popular em uma exposição. Para isso, analisamos um trecho da mostra Puras Misturas, que ficou em cartaz de abril a setembro de 2010 no Pavilhão das Culturas Brasileiras, onde foram expostos bancos produzidos em diferentes contextos – hegemônicos e subalternos - no Brasil. Como estratégia metodológica, realizamos o cruzamento entre a materialidade da mostra, acessada por meio do seu projeto expográfico, com as narrativas das curadoras que idealizaram a exposição. Por fim, demonstramos que os modos de apresentar os artefatos populares na Puras Misturas estruturaram argumentos que acabaram por tensionar os discursos previstos para a arena expositiva.

Palavras-chave>

Cultura popular; Cultura material; Exposição; Pavilhão das Culturas Brasileiras.

> Viva a diferença: estratégias de agenciamento da cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras

Yasmin Fabris
> Universidade Federal do Paraná

Ronaldo de Oliveira Corrêa
> Universidade Federal do Paraná

1 Introdução

Ao serem apresentados em contextos museológicos os artefatos tem seus sentidos deslocados e, na arena expositiva, são agenciados e colados novos significados à sua materialidade. No caso das exposições, os sentidos dos objetos são selecionados e articulados de modo a corroborar e construir um discurso determinado pelos sujeitos que articulam as mostras. Meneses (1994) argumenta, por exemplo, que os artefatos de uma exposição aparecem fundamentalmente como suporte das significações propostas pela própria exposição. Os objetos quando apresentados nos museus, deste modo, articulam narrativas que podem sustentar ou contrariar as significações que atravessavam sua vida social fora dessas instituições.

Neste texto, buscaremos compreender como artefatos de grupos subalternos foram apresentados em uma exposição. Para isso, nos atentaremos a encenação da *Puras Misturas*, mostra que inaugurou o Pavilhão das Culturas Brasileiras, e ficou em cartaz de abril a setembro de 2010. O Pavilhão é um museu sediado na cidade de São Paulo – SP, no parque Ibirapuera. Sua idealização e implementação se deu na gestão do prefeito Gilberto Kassab (Gestão 2006-2012) e do secretário municipal de cultura Carlos Augusto Kalil (Gestão 2005-2012). O museu, segundo seu projeto conceitual, tem como objetivo a salvaguarda e divulgação da diversidade cultural brasileira. A exposição, idealizada pelas curadoras gerais Adélia Borges[1] e Cristiana Barreto[2], teve como propósito apresentar ao público os modos como a instituição interpretava as manifestações culturais do Brasil. A *Puras Misturas*, segundo as curadoras, foi estruturada em diálogo com os preceitos estabelecidos no projeto conceitual do museu[3].

A linguagem curatorial – que privilegiava a articulação entre produções eruditas,

1 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.

2 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.

3 O projeto conceitual do museu foi elaborado por consultoria especializada, coordenada por Adélia Borges, em 2007, a pedido da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

populares e indígenas[4] – previa um ambiente expositivo dividido por módulos temáticos que propunham, a partir de estratégias expográficas distintas, narrativas sobre as culturas materiais e imateriais do país.

Dentre os módulos da exposição[5], teremos como enfoque o ambiente intitulado *Viva a diferença,* que inaugurava o percurso do visitante na *Puras Misturas*. Após ultrapassar o hall de entrada da mostra, ele marcava o primeiro contato do público com a narrativa expográfica. O espaço apresentava uma seleção de bancos provenientes de diferentes contextos – hegemônicos e subalternos – sem nenhuma diferenciação topográfica. A audiência, ao adentrar no ambiente, podia experenciar, por meio do toque, os artefatos.

Vale pontuar que, ao utilizarmos os termos hegemônico e subalterno estamos nos filiando à teoria proposta por García Canclini (1983) que define que as culturas populares se constituem em um processo desigual de apropriação dos bens culturais e econômicos, de uma nação ou etnia, por parte de seus setores subalternos. Ainda, suas especificidades correspondem às maneiras próprias que esses sujeitos e coletivos representam, reproduzem e reelaboram simbolicamente suas relações sociais. Deste modo, assim como o autor, não acreditamos que exista "a cultura subalterna" ou traços essenciais do popular. O uso do termo subalternidade visa enfatizar, neste texto, sua oposição conflituosa com os setores hegemônicos. Na exposição, como veremos adiante, a tríade popular-erudito-indígena aparece, na expografia e nas narrativas curatorias, de modo pacificado a fim de dar relevo à noção de diálogo e troca entre diferentes formas de ser, estar e perceber o mundo.

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

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

> produtos coletivos da vida humana, mediadores de relações, constituídos em processos dinâmicos de externalização de indivíduos e so-

4 A classificação que opõe o popular, o erudito e o indígena estava presente nos arquivos curatoriais, disponibilizados pelas curadoras Adélia Borges e Cristiana Barreto para esta pesquisa. Manteremos a classificação ao longo deste texto como forma de explicitar essa tensão.

5 A Puras Misturas foi dividida em cinco módulos temáticos, nomeados da seguinte forma: Viva a Diferença, Abre-alas, Da Missão à missão, Fragmentos de um diálogo e Extramuros.

> ciedades na história. Envolve continuidades, contradições e rupturas na performatização cotidiana do ser e estar no mundo e no tempo (MENDES, 2012, p.18).

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

Refletir sobre as trajetórias que compõem a biografia cultural dos artefatos[6] possibilita desvendar aspectos importantes das transformações e adaptações que ocorreram nas suas materialidades. Pode-se interpretar, assim, como são acionados mecanismos de *ativação* e *desativação* dos significados que se inserem ou se acomodam nos objetos (MENDES, 2012). O museu é um espaço onde estes mecanismos estão em constante negociação. Um artefato, quando exposto no museu, sofre o que Ramos (2008) chama de *metamorfose*. Ao tornar-se peça de museu, cada objeto entra numa reconfiguração de sentidos. Neste processo, os artefatos são agenciados, tendo seus sentidos ativados/desativados para sustentar narrativas determinadas (idealizadas) pelos sujeitos responsáveis pelas exposições.

O museu desloca os artefatos e os exibe envolvidos em uma outra rede de significados, instituindo algo necessariamente diferente: a cultura exposta. Retira os objetos da vida social e transforma-os em coisa exibida (RAMOS, 2008). Cabe, aqui, retomarmos uma explicação feita por García Canclini (1983) quando ele se questiona: "como um museu poderia ajudar-nos a apreender o significado dos objetos, as relações entre uma máscara e uma vasilha, um manto e uma festa?" (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 105). Para o autor, em primeiro lugar precisamos reconhecer que os museus são diferentes da vida. A sua tarefa não é de realizar reproduções fiéis da realidade, mas reconstruir as relações que envolvem os objetos em vida. Deste modo, os museus não podem permanecer apresentando artefatos solitários nem ambientes minuciosamente reencenados; devem, em vez disso, exibir os vínculos que envolvem os artefatos e as pessoas, de forma que seja possível compreender seus significados (GARCÍA CANCLINI, 1983). Ramos (2008), formula conclusão similar ao afirmar que o objeto de museu é sempre objeto recolocado, não sendo possível (nem recomendável) ter a condição anterior, enquanto em vida. Por isso a crítica destes autores às exposições que tentam reencenar no museu os ambientes e os contextos espaciais que acomodavam os artefatos enquanto objetos presentes (atuantes) nas relações sociais.

Para Ramos (2008), o artefato, ao perder seu valor de uso nas exposições, transfigura-se em objeto narrado, ou, em alguns casos, em objeto narrador. A partir disso, pode-se pensar que nas exposições as coisas ganham poder ao sustentar, refratar, acomodar ou contrariar narrativas a elas impostas. Sobre este tema referenciamos Rafael Cardoso (1998), historiador que dialoga com a área do *design*. Ao discorrer sobre o fetichismo dos objetos, o autor levanta algumas reflexões acerca dos significados "colados" nos artefatos, tema central neste artigo. Cardoso (1998) afirma que nenhum significado que acompanha o objeto preexiste

6 Ao utilizarmos a biografia cultural dos artefatos fazemos referência à Kopytoff (1986).

a transformação da matéria-prima pela atividade humana. Ou seja, conforme afirma esse autor, as coisas não contêm atributos inerentes, como significados autônomos, e sim são investidos de significações por meio de mecanismos de atribuição e apropriação decorrente dos processos de produção, circulação e uso[7].

Este artigo, portanto, tem como objetivo discutir as estratégias de agenciamento da cultura popular na *Puras Misturas*. Tomamos por base, nesta questão, a noção suscitada por Gell (2018) que defende que a agência social pode ser exercida, também, pelas "coisas" e em relação às "coisas". O autor pondera que os artefatos não são agentes autossuficientes, mas agentes secundários – sem, necessariamente impor a hierarquia entre coisas e pessoas – que adquirem um tipo de agência quando estão enredados no tecido de relações sociais.

Compreendemos que a análise dos modos de expor os artefatos na arena expositiva do módulo *Viva a diferença* possibilita reflexões sobre os sentidos que foram sustentados e/ou contrariados pela montagem da mostra. Pretendemos demonstrar que, por vezes, os mecanismos utilizados pelas curadoras para acionar determinadas significações nos objetos – com a seleção e organização das peças dentro do museu – são desacionados pela própria materialidade dos artefatos.

Não temos como pretensão, portanto, alcançar os estudos de recepção e os modos como os visitantes significaram as relações materiais e simbólicas estruturadas no campo expositivo. A estratégia metodológica selecionada para esta pesquisa se baseia em fontes documentais e orais que possibilitaram a reconstrução da exposição. Sendo assim, buscamos acessar as intencionalidades que atravessaram as escolhas das curadoras na idealização do espaço. Para isso, analisamos o projeto conceitual do museu e documentos referentes à criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras e realizamos entrevistas com os(as) profissionais envolvidos(as) na elaboração da *Puras Misturas*. Vale destacar que os documentos consultados estavam, em grande parte, alocados nos acervos particulares dos interlocutores desta pesquisa e, por isso, a aproximação com esses sujeitos – possibilitada pelas entrevistas – foi crucial para o processo de reconstrução do evento. Nesses arquivos, tivemos acesso ao projeto expográfico, aos documentos curatoriais, além do catálogo da mostra.

Este artigo, portanto, se divide em dois momentos: o primeiro, que se dedica aos documentos referentes à idealização da exposição, e o segundo, que tem como enfoque a montagem do espaço expositivo. Pretendemos, com essa divisão, compreender como os conceitos curatoriais foram reforçados ou refratados na materialidade da *Puras Misturas*.

2 Narrativas sobre a diferença

No *Viva a diferença*, bancos de diversas tipologias sofreram a reconfiguração típica dos objetos expostos em contextos museológicos. As curadoras, profissionais responsáveis por articular conceitualmente a exposição, ao selecionar, posicionar, relacionar e legendar

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

os artefatos criaram uma nova trama sinestésica que editou os significados que envolviam os bancos na sua vivência fora do museu. Ainda, é possível pensar que essa reconfiguração ocorreu para sustentar um argumento previamente definido para exposição. Este, então, será assunto desta seção deste texto: compreender quais eram os argumentos que estavam, idealmente, projetados para a mostra de bancos. Para isso, retomamos o projeto conceitual do museu e as narrativas das curadoras.

Já no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, elaborado em 2007, estava registrada a intencionalidade de criar, na inauguração do museu, uma exposição de bancos chamada *Viva a diferença!*. Seria agregado, então, ao núcleo histórico e propositivo da mostra uma instalação que as autoras do documento chamaram de "exposição usável"

> o conjunto de mostras de abertura se completa com a exposição usável "Viva a diferença!, a ser instalada na entrada, funcionando como uma área de acolhimento aos visitantes. Essa mostra junta banquinhos projetados e/ou feitos por povos indígenas, em variados formatos e grafismos; por comunidades artesanais de várias partes do país, em modelos tradicionais; por artesãos contemporâneos próximos do conceito de arte; e por designers desde o início do século 20, demostrando a riqueza da cultura material brasileira (BORGES, 2008?, p. 8).

Segundo o projeto conceitual, este espaço iria apresentar bancos de origem indígena, bancos elaborados por comunidades artesanais tradicionais, bancos criados por artesãos contemporâneos que se enquadrariam próximos a um conceito de arte, e bancos de *designers*. Sendo assim, as curadoras definem quatro tipologias de artefatos para representar a cultura material brasileira.

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

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

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

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

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

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

Sobre esta última caracterização, o autor ainda ressalta que se somam também as questões da qualidade relacionadas ao campo da arte, tal como, a necessidade de um sujeito que cria, o autor/artista, seja ele (ela) popular, primitivo, indígena ou urbano. No entanto,

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

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

Por fim, a última classificação do sistema de objetos artesanais exposta por este autor, ainda com base no trabalho de Novelo (1982), é a sua caracterização como produto ideológico, onde seria possível depositar a nacionalidade ou identidade nacional. Nessa última definição, a atenção recai sobre a descrição física, técnica e decorativa do objeto e sobre outros parâmetros como procedência geográfica e atribuição de significados ideológicos, ofuscando, assim, "as formas sociais de produção" destes artefatos pelos seus autores (CORRÊA, 2008).

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

A outra classificação, caracterizada como "artesãos contemporâneos próximos ao conceito de arte", referencia um sistema de produção de objetos que respeita algumas das prescrições relacionadas com o campo da arte (como qualidade estética e originalidade), e, como afirma Corrêa (2008), reconhece a existência de um autor/artista. Contudo, ao mesmo tempo que as curadoras individualizam a prática e o saber fazer - antes comunidade, agora artesão -, a hierarquia é mantida quando, no texto, estes sujeitos não rompem a classificação "artesão", sendo reconhecidos, assim, como artesão(ã)-artista[8] ou quase-artista. Pode-se pensar, neste caso, que a autoria reconhecida é um estatuto da arte hegemônica, sendo o reconhecimento do sujeito autor/produtor um tensionamento para a própria categoria artesanato trabalhada pelas autoras.

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

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

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

Como dito pela curadora Cristiana Barreto, e explicitado no nome escolhido para mostra, a exposição tinha o propósito evidenciar as misturas que constituem as culturas

8 Termo cunhado por Corrêa (2008).

brasileiras. Além disso, a curadora esboça uma preocupação de que esta narrativa fosse construída de modo didático, que possibilitasse que as pessoas se reconhecessem ao longo da exposição:

> A gente não queria dar uma aula de antropologia, sabe? A gente queria que as pessoas fossem mais seduzidas pelos objetos, pelas coisas, pelos temas. Porque todo mundo se reconhece ali, todo mundo já foi numa festa de São João, todo mundo já (…) teve um objeto de lata reciclada em casa ou sei lá (…) reconhece a letra de uma musica. Então essa era um pouco a ideia da instituição, um lugar onde as pessoas se reconhecessem e perceberem que a cultura tem essa dimensão histórica (BARRETO, 2015). [Entrevista concedida em novembro de 2015]

Cristiana Barreto também menciona sua contribuição à exposição no que tange os modos de apresentar as culturas indígenas, tema de sua atuação enquanto pesquisadora. A curadora tinha como intenção dar ênfase os processos de atualização que envolvem a cultura material ameríndia. Além disso, como definido no projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, havia a preocupação em referenciar na exposição os bens de natureza imaterial. Segundo consta no projeto, esta abordagem do museu, que contempla a imaterialidade da cultura brasileira, era um diferencial da instituição frente à outras voltadas para a mesma temática.

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

A partir dessa explanação, podemos direcionar nossa análise às escolhas expográficas e curatoriais feitas na montagem da *Puras Misturas*. Assim, na próxima seção o enfoque será a arena expositiva. Acessamos a materialidade da exposição a partir do projeto expográfico da mostra, disponibilizado pelo arquiteto responsável pelo desenho do espaço, e de fotografias, cedidas pelas curadoras.

3 Viva a diferença

Logo no início, antes de entrar na sala expositiva, o visitante defrontava-se com o seguinte texto estampado em um pilar ao lado da entrada do ambiente que acondicionava as obras:

> **VIVA A DIFERENÇA!** Todos os objetos aqui presentes têm a mesma função: eles servem para sentar. No entanto, cada um é diferente do outro. Os indígenas, feitos em uma só peça de madeira, seguem

> formatos e grafismos plenos de significados que atravessam gerações. Os bancos populares, de autoria anônima, trabalham com materiais que estão à mão na comunidade em que vivem seus artesãos e tantas vezes encerram valiosas lições de conforto ergonômico e de uso apropriado de matérias-primas. Já os bancos feitos por designers em alguns casos bebem direto da lição popular; em outros, reinventam o sentar num léxico contemporâneo. Ao expô-los em conjunto, queremos celebrar a riqueza e a diversidade da cultura brasileira. Entre, observe, sente-se, fique à vontade que a casa é sua[9] (BARRETO, 2015).

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

Ao ingressar na sala o público avistava 75 banquinhos dispostos diretamente ao chão, sem diferenciação topográfica. A ordem dos bancos não era aleatória. Cada um deles era acompanhado por uma legenda que denunciava sua origem, sua autoria (ou a falta dela) e, em alguns casos, o material utilizado na confecção do artefato. A posição fixa da legenda, colada ao piso, acusava o arranjo estático dos bancos - tratava-se de uma exposição interativa, em que o toque era permitido, mas os artefatos deveriam ser mantidos ou recolocados na posição pré-determinada. Apesar do posicionamento estático, o modo como os bancos foram dispostos no espaço expositivo, próximos uns dos outros, sem fitas que demarcavam o trajeto da deambulação, demonstrava ao visitante que não havia uma ordem estabelecida para interação com os artefatos.

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

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

Fotografia 1 - Vista geral do módulo *Viva a diferença*. Ao fundo é possível visualizar o hall de entrada da exposição (Fotografia de Mariana Chama cedida por Barreto, 2015).

Dos bancos expostos, tive acesso à legenda de 71 deles, disponibilizadas para esta pesquisa pela curadora geral da exposição, Adélia Borges. Por meio da listagem, foi possível perceber que os artefatos estavam presentes, quantitativamente, da seguinte maneira na exposição: 18 bancos eram originários de coletivos indígenas, 33 bancos eram de origem popular e 21 bancos tinham origem erudita, com autoria de *designers* ou arquitetos. Os bancos indígenas eram originários de 8 povos: os Juruna (1 banco), os Karajá (2 bancos), os Mehinako (7 bancos), os Suyá (4 bancos), os Trumai (1 banco), os Wai Wai (1 banco), os Waurá (1 banco) e os Tukano (1 banco). Quanto aos populares, a maioria deles constavam com autoria desconhecia ou não continham esta informação. Algumas legendas destinavam a autoria para Associações de Artesãos. Apenas 3 das 33 legendas dos bancos populares informavam o autor da peça, sendo elas as dos bancos do arquiteto Francisco Fanucci e dos artesãos Véio[10] e José Paraguai[11]. Neste caso, o arquiteto Francisco Fanucci tinha exemplares em duas categorias: popular e erudito. O popular tratava-se de uma "réplica de banco caipira da Serra da Mantiqueira"[12], enquanto que o erudito era um "redesign" de um banco caipira. A autoria reconhecida de Véio justifica-se também por ele ser um artista popular que circula no circuito hegemônico da arte. Nota-se, de modo curioso, que na legenda de seu banco sua ocupação profissional é descrita como "artesão" e não como "artista". Assim, neste momento da exposição, a atividade laboral de Véio é classificada como "artesão" enquanto que, em outros módulos da mostra, sua atuação profissional é (re)qualificada e sua atribuição passa a ser "artista". Os bancos de origem erudita apresentavam em sua totalidade a informação de autoria preenchida. Entre os artefatos selecionados para representar esta tipologia, estavam criações consagradas do *design* brasileiro, como o banco Girafa de Lina Bo Bardi, Marcelo

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

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

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

Ferraz e Marcelo Suzuki e o banco Mocho de Sergio Rodrigues.

Figura 2 - Vista do módulo *Viva a diferença*. Em primeiro plano "Banco de Madeira" de autoria desconhecida, ao fundo "Banco Mocho" de Sérgio Rodrigues (Fotografia de Mariana Chama cedida por Barreto, 2015).

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

Figura 3: Bancos confeccionados com assento em tiras de náilon ou palha entrelaçada foram alocados lado a lado (Fotografia de Mariana Chama cedida por Barreto, 2015).

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

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

Ainda sobre a expografia, é possível perceber que o ambiente respeitava algumas das prescrições estabelecidas pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha, como a relação entre a expografia e o edifício[13]. Por exemplo, eram os pilares do edifício que determinavam a área destinada ao módulo. O ambiente relacionava-se com a arquitetura do Pavilhão, acomodando-se entre os pilares e acompanhando o contorno do vão central do prédio. Embora o espaço estivesse em diálogo com a arquitetura predial, as muretas que delimitavam a extensão do ambiente tinham formato linear, contrastando, assim, com a forma orgânica presente no rasgo central do prédio.

13 Segundo informação disponibilizada pelo arquiteto, a relação entre a expografia e o edifício do museu era uma das prescrições de seu trabalho. Assim, as características da arquitetura do prédio deveriam orientar as escolhas feitas na montagem da exposição. Como exemplo ilustrativo, Pedro Mendes da Rocha descreve o posicionamento do módulo Abre Alas, localizado após o módulo Viva a Diferença, que ocupa um ambiente estreito e, por isso, dispõe de aparato expositivo também estreito e alongado.

Figura 4 - Vista do módulo *Viva a Diferença* (Fotografia de Mariana Chama cedida por Barreto, 2015).

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

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

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

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

Além dos recursos expográficos, que tornaram possível a experiência estética e a apreensão de conteúdos (GONÇALVES, 2004), a seleção das peças também foi importante para a materialização da narrativa. No caso do módulo *Viva a diferença*, as peças expostas

tinham como propósito representar os três segmentos do acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras: o indígena, o popular e o erudito. A escolha por essas três esferas da cultura denunciava, para além de uma política de aquisição de acervo, o partido ideológico do museu.

Além disso, a escolha pelos bancos para sustentar a narrativa da exposição retomava as pesquisas pessoais das organizadoras da mostra. Vale ressaltar que esta não foi a primeira vez que as curadoras Adélia Borges e Cristiana Barreto trabalharam com a temática dos bancos. Adélia Borges já havia proposto temas similares em 2002 no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, em 2005 no *Carreau du Temple* em Paris, e em 2006 no Museu da Casa Brasileira em São Paulo - esta última com co-curadoria de Cristiana Barreto.

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

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

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

A escolha pelos bancos é justificada, na narrativa de Adélia Borges, pela sua presença na vida cotidiana. Ou seja, ao recorrer aos bancos como objeto gerador da metáfora[14], elas acionam um repertório visual que é comum a todos os visitantes. Essa estratégia é eficaz

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

quando reconhecemos que no percurso da exposição o visitante é um ser ativo que se envolve em um jogo de representações e projeções a partir de sua própria história e experiência de vida (GONÇALVES, 2004). Contudo, a explicação da curadora de que os bancos são objetos presentes na vida cotidiana justifica apenas a apresentação dos artefatos "populares" e "eruditos", visto que em coletivos indígenas a ideia de sentar em um móvel (banco) como algo cotidiano não existe. Nestes grupos, só se sentam em bancos pessoas que exercem atividades especiais ou de posição hierárquica diferenciada como os mais velhos, xamãs e líderes.

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

Pode-se pensar, a partir de Meneses (1994), que os bancos agiram, ao mesmo tempo, como *objeto metonímico* e *objeto metafórico*. Com a metonímica o objeto perdeu seu valor documental e tornou-se ícone cultural, algo emblemático. Isso ocorreu justamente quando os objetos foram agenciados para afirmação ou reforço de identidades (MENESES, 1994).

> Imaginar-se que é possível, por intermédio de exposições museológicas, expressar a "significação" de determinado grupo ou cultura, "povo", nação ou segmento social é ingenuidade em que os museólogos não poderiam cair. Não é possível, decididamente, exibir culturas (e as categorias correlatas que acabou de se apontar) (MENESES, 1994, p. 29).

O uso metafórico dos bancos se deu, conforme define Meneses (1994), quando os objetos passaram a ilustrar sentidos, conceitos, ideias e problemas que não foram deles extraídos, mas de fontes externas. Assim, os artefatos foram explorados não como fonte documental, mas como suporte para performatizar um argumento curatorial alheio a materialidade dos bancos.

No entanto, dentre a infinidade de objetos que compõem o nosso cotidiano, qual a intencionalidade que ultrapassa a escolha por este artefato? Conforme mencionado acima, esta é a quarta vez que a curadora Adélia Borges utiliza bancos como mote para uma exposição. Esta fixação pode ser justificada pela atuação da curadora em projetos na área do *design*. A cadeira, e por consequência o banco, é um fetiche na prática profissional dos *designers* de produto. Desta forma, em exposições de *design* que privilegiam artefatos assinados, as cadeiras e bancos estão sempre presentes como representantes de um bom projeto, frequentemente, julgado a partir das prescrições funcionalistas[15].

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

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

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

Além do que o corpo das peças possibilitava interpretar, os dados técnicos, fixados abaixo de cada banco, também informavam diferenças substanciais entre os artefatos: alguns possuem autoria, outros não. A ausência desta informação na maioria dos bancos de origem popular reproduz um discurso folclorista que ainda enxerga a produção do povo como anônima. Muitas vezes, nos artefatos populares, nem mesmo o local de origem da peça é informado. Em outros casos, sequer mencionavam a existência de autor. No texto de parede que introduzia o módulo, esse mesmo posicionamento já havia sido colocado. As curadoras afirmaram: "Os bancos populares, *de autoria anônima*, trabalhavam com materiais que *estão à mão na comunidade* em que vivem seus artesãos e tantas vezes ensinam valiosas lições de conforto ergonômico e de uso apropriado de matérias-primas" [grifo nosso].

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

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

Figura 5 - Banco de origem popular que apresenta o título "Banco de pedreiro". Na legenda do artefato, não constava nenhuma informação sobre a autoria da peça (Fotografia de Mariana Chama cedida por Barreto, 2015).

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

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

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

Ainda, pode-se pensar que a presença dos bancos indígenas no museu contrasta também com os padrões estéticos comumente atribuídos a esse espaço. Lagrou (2010) constata que a 'eficácia da arte' para estes coletivos não reside em sua qualidade formal, mas na capacidade agentiva da forma, do objeto e das imagens. Para a autora, o deslocamento da atenção para a eficácia do artefato na análise de produções ameríndias permite, inclusive, fugir dos pressupostos estabelecidos nas discussões sobre arte no ocidente (LAGROU, 2010).

4 Considerações finais

Com a justaposição desses diferentes artefatos, a arena expositiva criou, por meio de uma tensão hermenêutica, uma "trama de contraste" que evidenciou o jogo de dominação e resistência entre os objetos (RAMOS, 2008, p. 22). Entendo, a partir de Ramos (2008), que os bancos agiram como objetos geradores que possibilitaram reflexões sobre a relação entre

sujeitos e artefatos. Por meio da análise da expografia, foi possível perceber que o argumento das curadoras foi, por vezes, contrariado pela materialidade dos objetos. O nivelamento da topografia da exposição, que tinha como objetivo expor os bancos em igual importância, não alcançou algumas hierarquias que constitui o próprio corpo do artefato. Na arena que estrutura a narrativa, além das contaminações e semelhanças, ficaram também evidentes as disputas, as tensões, as hierarquias e as resistências daqueles que não se deixaram hibridizar.

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

Os bancos, ao tornarem-se peças de museu foram submetidos a uma reconfiguração de sentidos (RAMOS, 2008). No caso dos bancos indígenas, houve a reconfiguração dos sentidos mágicos, místicos ou rituais colados/incorporados aos artefatos. Desta maneira, conforme argumenta García Canclini (2015), os artefatos inseridos no novo sistema cultural submeteram-se a novas relações sociais e simbólicas que transformam seu significado inicial. Essa mudança, segundo o autor, não implica necessariamente na degradação do sentido do artefato, pois muitas vezes esse deslocamento de sentido é autorizado pelo produtor. No entanto, é necessário nos atentarmos para as relações de poder que envolvem a análise intercultural, ou seja, identificar aqueles que dispõem de maior força para deslocar, impor, obscurecer o significado desses objetos.

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

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

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

Assim, as curadoras ao idealizarem o *Viva a diferença* optaram por estruturar um argumento de que os artefatos são criados em uma sociedade dinâmica, onde os processos de fusão estão imbricados na própria performance de corporificar coisas. O poder dos artefatos de nos constituir[16] não foi tema levantado por esta instalação, pelo menos até onde pudemos acessar. Embora não houvesse esta preocupação evidenciada, ao alocar no espaço expositivo objetos de múltiplas formas e épocas, as curadoras acabaram por demonstrar que diferentes sujeitos de tempos distintos utilizam formas, técnicas e estratégias construtivas diferentes, formulando sentidos específicos para suas produções e se constituindo, assim, de maneiras diversas. Contudo, é importante ressaltar que essas formas distintas de objetificar representam, para além de contatos românticos e fusões pacíficas, a apropriação desigual do capital cultural entre diferentes camadas da sociedade (GARCÍA CANCLINI, 1983).

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

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

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

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

16 Fazemos referência à teoria de Daniel Miller (2012) que advoga pela mútua constituição entre sujeitos e artefatos.

atuações e prescrições de uso do espaço.

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

Ao visitar a *Puras Misturas* pudemos refletir sobre as negociações que envolvem a organização de exposições. Percebemos que expor é agenciar, dentro de um espaço hegemônico, narrativas sobre práticas sociais, pessoas e temporalidades. Os tensionamentos e incoerências verificadas na mostra nos ajudaram a entender que a neutralidade da exposição é uma ilusão, e que todos os esforços para montagem dos argumentos expográficos estão pautados por ideologias que as vezes são conflitantes e tensamente reunidas na arena expositiva.

Por fim, se faz importante ponderar, que os documentos acessados para elaboração desta pesquisa não permitiram entender os modos com que o público vivenciou a exposição. Os estudos de recepção, portanto, se constituem como uma lacuna deste trabalho, podendo corroborar ou contrariar os argumentos apresentados neste texto.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Cristina. Entrevista concedida. Novembro de 2015. São Paulo.

BARRETO, Cristina. Textos curatoriais. Novembro de 2015. São Paulo.

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

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

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

BORGES COMUNICAÇÃO LTDA. **Conteúdo da exposição de lançamento da nova instituição.** "A mão do povo". São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2008?.

BORGES, Adélia. Entrevista concedida. Novembro de 2015. São Paulo.

CHARTIER, Roger. **"Cultura Popular" revisitando um conceito historiográfico.** Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

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.

CARDOSO, Rafael. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Revista Arcos**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 14-39, out. 1998.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GALERIA ESTAÇÃO. Artistas. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/>. 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.

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.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. Ubu Editora, 2018.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. **The social life of things: Commodities in cultural perspective**, v. 68, p. 70-73, 1986.

LAGROU. Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa: revista de antropologia e arte**, Campinas, n. 2, v. 1, p. 1-26, 2010.

LIMA, Ana G. M. de. Uma biografia do Kàjre, a Machadinha Krehô. In: GONÇALVES, J. R. S.; BITAR.; GUIMARÃES, R. S. **A Alma das Coisas:** patrimônio, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Editora Mauad, FAPERJ, 2013. p. 185-210.

MENESES, Ulpiano T. B. de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, São Paulo, n. 115, p. 103-117, 1983.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.

MENDES, Mariuze Dunajski. Cultura Material e Design: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: Queluz, Marilda L. P. (org.). **Design & Cultura Material.** Curitiba: Editora UTFPR, 2012. p. 15-33.

MENDES, Mariuze Dunajski. **Trajetórias sociais e culturais de móveis artesanais trançados em fibras:** temporalidades, materialidades e espacialidades por estilos de vida em contexto do Brasil e Itália. 349 p. Tese (Doutorado Ciências Humanas) – Programa do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez. 2007.

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

NOVELO, Victória. Intoducción. In: _____ (coordenadora) **La capacitación de artesanos en México**, una revisión. México: PyV, S.A. de C.V, 2003.

NOVELO, Victória. Para el estudio de las artesanías mexicanas. In: BEST MAUGARD, Adolfo. **Antologia de textos sobre arte popular**. México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, (1982.

RAMOS, Francisco Régis Lopes Ramos. **A danação do objeto:** O museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2008.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975). **Caderno aTempo:** Histórias em arte e design. Barbacena: EdUEMG, vol. 2, p. 25-44, 2015.

Viva a diferença: popular culture agency strategies in Pavilhão das Culturas Brasileiras

Abstract: This article aims to present a discussion about strategies of agency of popular material culture in an exhibition. For this purpose, we analyzed a part of Puras Misturas, exhibition that happened at Pavilhão das Culturas Brasileiras from April to September 2010, which presented/exposed seating furniture produced in hegemonic and subaltern contexts in Brazil. The methodological strategies were based on the intersection between the exhibition's expography, accessed through the architectural project, with the narratives of curators who idealized the exhibition. Lastly, we will demonstrate that the way of presenting popular artifacts in this exhibition built arguments that strained the discourses that were planned for the exhibition arena.

Keywords: Popular culture; Material culture; Exhibition; Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Recebido em 30 de setembro de 2018
Aprovado em 29 de outubro de 2019