

Da Missão à missão

Na mostra que anuncia o Pavilhão das Culturas Brasileiras, não poderíamos deixar de lembrar que muito já foi feito em nosso país com o objetivo de conhecer, documentar e preservar a diversidade. O módulo “Da Missão à missão” pontua algumas das iniciativas que foram fundamentais para chegarmos até aqui e agora, apresentando um resumo do histórico incluído no projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras (ver página xx a xx deste livro). O título alude ao fato de que essa linha do tempo começa pela Missão de Pesquisas Folclóricas, empreendida em 1938 por Mário de Andrade, e termina com a missão da nova instituição.



Nomes como Renato Almeida, Cecília Meirelles, Berta Ribeiro, Darcy Ribeiro, Abelardo Rodrigues, Lina Bo Bardi, Gilberto Freyre, Edison Carneiro, Aloisio Magalhães, Lélia Coelho Frota, Maureen Bisilliat, Janete Costa, Jacques Van de Beuque, Dodora Guimarães e Ruth Cardoso são alguns dos mencionados nos painéis. Entre as iniciativas coletivas, têm destaque a evolução do movimento folclórico brasileiro, desde a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947, pelo governo federal, e especialmente seu ramo paulista, com a realização da *Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares* no Parque do Ibirapuera, em 1954, e a instalação do Museu de Artes e Técnicas Populares, mais tarde rebatizado de Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, em 1961, no prédio da Oca, também no Ibirapuera.

Para algumas das iniciativas, abrimos um espaço maior, dispendo em ilhas, na frente dos painéis, objetos referentes àquele período histórico. O espaço maior é ocupado por uma estante com trinta metros de comprimento e três de altura, dispendo obras coletadas ao longo de décadas pela equipe do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, e que agora integram o principal acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras em seu nascedouro. A reunião de alguns instrumentos musicais, utensílios de barro, lamparinas de lata reciclada, máscaras de folgedos variados e cestarias com diferentes formas e tramas permite vislumbrar a força de uma coleção preciosa, que deverá ser objeto de exposições aprofundadas ao longo dos anos, na medida em que seus objetos forem documentados e estudados pela equipe do museu. Há ilhas menores para instrumentos coletados por ocasião da Missão de Pesquisas Folclóricas e alguns objetos utilitários da coleção de Lina Bo Bardi.



Dispostos em 180 metros lineares, os painéis exigem certamente mais de uma visita para sua apreensão. Num país em que ainda ocorre de quem chega à administração pública querer no mínimo apagar os traços de seus antecessores e muitas vezes começar do zero novos empreendimentos, puxando para si todo o seu mérito, quisemos deixar claro que o Pavilhão das Culturas Brasileiras é uma continuidade e desdobramento das ações de grandes homens e mulheres de nosso país. Mesmo extenso, o quadro é incompleto e deverá ser aprofundado no decorrer da vida do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Quisemos, assim, homenagear seus realizadores, pedindo-lhes licença para prosseguir nesse caminho em comum.

No decorrer da linha do tempo, é possível ver que, contrariamente ao temor dos folcloristas, as expressões das culturas do povo brasileiro não morreram. Elas se encontram tão ou até mais vivas do que estiveram no passado. Um fato novo na cena cultural e política do início do século 21 no Brasil é que o povo não é mais apenas objeto de estudo e de atenção por parte dos pesquisadores, e sim autor-protagonista de sua própria história. As comunidades periféricas sempre produziram arte; a diferença recente é que a periferia está “invadindo” o centro. Essa força cultural que brota pelas bordas é apresentada rapidamente na mostra.

Por serem dupla face, os painéis oferecem a possibilidade de contrapontos curiosos e esclarecedores. Na parte dedicada à Missão, mostramos num nicho dois tambores-de-crioula recolhidos pelos pesquisadores em um depósito policial de São Luis do Maranhão, testemunhos de um tempo em que essas manifestações afro-brasileiras eram altamente reprimidas pelo governo. No lado oposto, os mesmos instrumentos são mostrados em outro contexto: a prática do tambor-de-crioula foi reconhecida como patrimônio imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2007.⁵³



53 O decreto 3551, de 2002, dispõe sobre o que pode ser considerado patrimônio imaterial do povo brasileiro, ou seja, “conhecimentos e modos de fazer

enraizados no cotidiano das comunidades, rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de

outras práticas da vida social”. De 2002 a 2009, 16 bens foram inscritos no livro de registros do patrimônio intangível, provenientes de várias regiões do país.



Ao final da evolução histórica, apresentam-se em síntese o projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, publicado na primeira parte deste livro, e o projeto de restauro e adaptação arquitetônica do prédio, de autoria de Pedro Mendes da Rocha. Ele mantém as virtudes da arquitetura original, preservando as qualidades do desenho de Oscar Niemeyer, sobretudo a amplitude de espaço e a leveza do edifício, e adaptando-o para o novo uso, com a criação de auditório, oficinas e reserva técnica, entre outras instalações.

Apresentam-se ainda novas peças que foram adquiridas pela Secretaria Municipal de Cultura em 2009 para integrar o acervo do Pavilhão. A aquisição teve ênfase na contemporaneidade e contemplou obras de artistas como Artur Pereira, Chico da Silva, GTO, Ulisses, Véio e Zé do Chalé; artefatos de povos indígenas de várias partes do país, como os Wajãpi e os Tiryó do Amapá e os Mehinaku de Mato Grosso; peças de artesanato de comunidades de vários estados; e ainda peças de design popular, criadas por pessoas que driblam a miséria com alta inventividade.

A imagem que simultaneamente abre e fecha a linha do tempo é a da colcha de retalhos. Esse objeto banal de nosso cotidiano, tradição cultivada por mulheres de todo o país que aproveitam sobras de pano das mais distintas e criativas maneiras, é um símbolo dos valores que nortearão o Pavilhão das Culturas Brasileiras





Abre-alas

Fotografias dos pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas de caminhão, a cavalo, atravessando um rio sobre uma balsa e até mesmo a pé, utilizadas no início da linha do tempo, nos lembram que as pessoas que homenageamos precisaram “comer muita poeira” nos rincões do país para levantar as histórias e estórias desse Brasil profundo que nos interessa trazer à luz. Longe do conforto do ar condicionado dos gabinetes, os integrantes das equipes de Mário de Andrade, de Rossini Tavares de Lima, de Aloisio Magalhães e de tantos outros foram a campo. Essas imagens nos inspiraram a criar um módulo que funcionou como o nosso “Abre-alas”: nele dispusemos obras de arte e artefatos utilitários que tinham em comum o fato de serem meios de transporte, como se eles estivessem nos conduzindo ao longo dessa viagem.

Sobre um módulo de madeira que mimetiza um barco, juntaram-se objetos de procedências e pulsões diversas, prescindindo de rótulos e classificações. O artista carioca Bispo do Rosário, normalmente classificado no nicho da arte do inconsciente, compareceu com sua obra *Vinte e um veleiros*. O artista contemporâneo mineiro Paulo Laender, com sua *A barca dos desejos*, escultura em madeira laminada. Em geral disposto no gueto da arte popular, o sergipano Véio – apelido de Cícero Alves dos Santos – apresentou-se com suas esculturas de madeira em que o sentido do movimento é simultaneamente evidenciado e negado, num raciocínio que pode receber vários rótulos, mas seguramente não o de “popular”.



José Francisco da Cunha Filho, o mestre Cunha de Jaboatão de Guararapes, Pernambuco, com seus delirantes carros e aviões feitos de cabo de vassoura e restos de madeira; José Maurício dos Santos, de Juazeiro do Norte, Ceará, com seus portentosos navios de flandres, Mestre Françuí, com seus helicópteros, aviões e balões; Mestre Fida – Valfrido de Oliveira Cezar –, de Pernambuco, com um barco de madeira, foram outros participantes do módulo.

Puxando a embarcação, três preciosidades do acervo Rossini Tavares de Lima: uma cerâmica policromada representando Exu, feita por Tamba – Cândido Santos Xavier, de Cachoeira, Bahia; e duas figuras de proa de barcos do médio Rio São Francisco feitas pelo mais notável escultor de carrancas de que se tem notícia, o Mestre Guarany, apelido de Francisco Biquiba de la Fuente Guarany, de Santa Maria das Vitórias, BA. Não por acaso, elementos que têm conotação espiritual de abrir caminhos. Exu é o orixá da comunicação e do movimento, aquele a quem se devem fazer oferendas em primeiro lugar para que tudo corra bem. As carrancas, por sua vez, teriam o poder de afugentar espíritos ameaçadores à navegação.

Os objetos, assim, nos convidam simultaneamente a uma viagem ao Brasil profundo e àquele que está ao nosso lado e dentro de cada um de nós.





Fragmentos de um diálogo

Ao se abrir para criadores tão diversificados, o “Abre-alas” já anuncia as “puras misturas” que são apresentadas na exposição *Fragmentos de um diálogo*, localizada nos 800 m² do piso rebaixado do edifício. Ela foi concebida como o módulo propositivo do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Assim, deveria apresentar a proposta conceitual da nova instituição de fazer pontes entre as culturas letradas e iletradas, ou cultas e populares, de vários tipos, procedências e significados, evidenciando como elas se alimentam umas das outras, num processo de permanente recriação por amálgama, oposição ou justaposição, entre tantas outras formas de contatos e transformações.

Esse processo de recriação, que a nosso ver é o traço distintivo da cultura brasileira, a contribuição que ela tem a dar ao mundo, foi descrito poeticamente pela crítica Lélia Coelho Frota como “as fronteiras ondulantes” que caracterizam a cultura brasileira. Lélia, alias, foi uma preciosa interlocutora durante a gestação da exposição, e só não pôde participar de sua equipe por já estar sofrendo, na época, da doença que a levaria a falecer, em maio de 2010.

Em vez de nos determos num único tema para mostrar essa circularidade, resolvemos fazer a aposta um tanto arriscada de pontuar doze células temáticas, que deveriam mostrar a extensão desse fenômeno na cultura brasileira, e ao mesmo tempo pontuar temas que seriam posteriormente aprofundados pela instituição. Ou seja, teríamos aí pequenos trailers de filmes ainda não realizados. Essas células são explicitadas nos textos de José Alberto Nemer e Cristiana Barreto.

O modo de fazer a mostra também foi arriscado, numa curadoria a seis mãos em que não havia nichos exclusivos de cada curador, mas sim um diálogo – por vezes exaustivo – entre nós. Outro risco: a mistura, muitas vezes numa mesma célula, de artes visuais ditas populares, modernas e contemporâneas, e de arte indígena, arqueologia, design, moda e artesanato, que costumam estar longe ou num “outro lado”. Pudemos, assim, dispor obras originais de nomes consagrados como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e tantos outros ao lado de peças anônimas e pouco conhecidas.

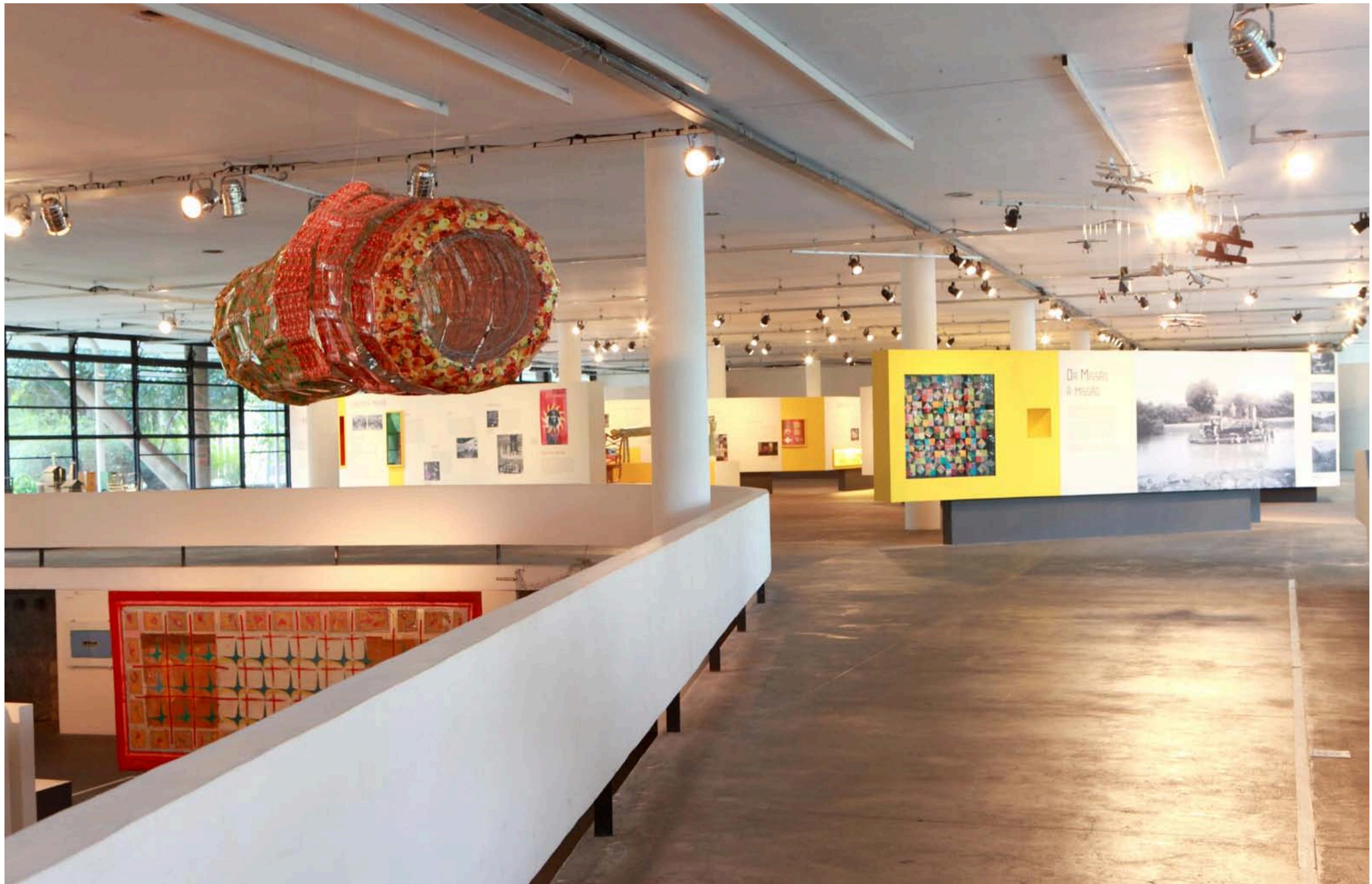


Alguns artistas eruditos convidados se recusaram a participar ao saber que seu trabalho ficaria próximo ao de artistas populares. Alguns perguntaram quão próximos ficariam, e em que contexto. Outros tiveram uma adesão entusiasmada ao projeto justamente por essa proximidade, como Alex Flemming e Luiz Hermano – esse último criou o seu *Zeppelin* especialmente para a mostra.

Um desejo foi o de utilizar ao máximo o acervo Rossini Tavares de Lima, que nessas aproximações seria ressignificado. Seu conjunto de bonecas de pano e outros materiais ganha nova dimensão ao lado da poltrona *Multidão*, de Fernando e Humberto Campana. Ex-votos da mesma coleção são examinados sob uma nova luz ao estarem próximos a obras de Antônio Maia, Farnese de Andrade e Efraim Almeida. Procuramos utilizar também outros acervos municipais que estavam encaixotados, como as bonecas Karajá pertencentes ao Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura.

A inclusão ou não da arte urbana foi motivo de longa reflexão. Para além das classificações, seguramente não há arte mais popular hoje, mais disseminada e em contato com as pessoas do que ela. No entanto, tirá-la de seu contexto das ruas e colocá-la dentro de um espaço museológico não significaria um desejo de cooptação? Ou um simulacro? Entre as várias artes urbanas, algumas são mais aceitas pelo *establishment*, como o grafite e o *sticker*, enquanto outras mais transgressoras, como a pichação – ou o “pixo”, como os praticantes o chamam – são banidas. Como nos mover dentro desse universo?





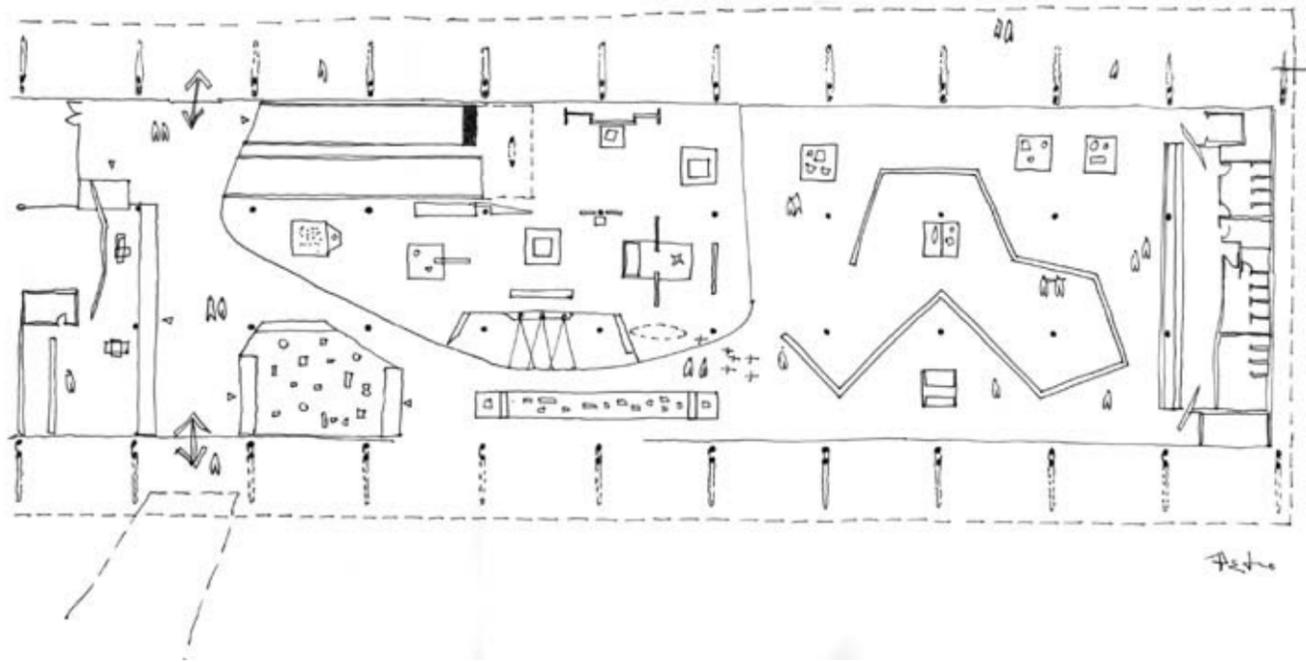


Nossa resposta foi dupla. Convidamos os curadores Baixo Ribeiro e Eduardo Saretta para promoverem a grafiteagem de uma das paredes externas do edifício, batizada de *Extramuros*, o que manteria a sua característica de espaço aberto. Melhor ainda que esse espaço se situe no Parque do Ibirapuera, um dos lugares de São Paulo onde jovens tribos urbanas de vários tipos e matizes se reúnem tradicionalmente aos fins de semana.

A outra resposta foi a inclusão projeções de grafites e pichações num vídeo que deveria ampliar os diálogos das células, trazendo virtualmente para dentro da exposição coisas que por princípio seria impossível ter ao vivo (o contraponto entre pichação e arte rupestre, por exemplo) ou elementos visuais que amplificassem a compreensão do conteúdo de cada célula. Tecnologia nem sempre utilizada quando se fala de criações do povo, a projeção multimídia buscou enfatizar a contemporaneidade da proposta de estabelecimento desses diálogos entrecruzados. Elaborado pelo Estúdio Preto & Branco, o vídeo teve projeções numa parte do anel que circunda o piso rebaixado, em três telas de 1,75 m de altura e 8 m de comprimento, cada uma permitindo a exibição simultânea de até três imagens.

O projeto arquitetônico da exposição, de autoria de Pedro Mendes da Rocha, manteve o tom da mistura ao dispor as peças em espaços abertos, sem compartimentos. Assim, foi possível usufruir não só os objetos expostos, mas também o edifício, e sem perder a comunicação com a paisagem tão privilegiada do Parque.







Reconhecer-se

Uma linha mestra do projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras é o desejo de contribuir para que possamos, todos, nos ver como produtores de cultura, e não apenas consumidores e espectadores. Como podemos avaliar se esse objetivo foi alcançado na primeira de suas exposições? *Puras Misturas* foi inaugurada em 11 de abril de 2010; este livro está sendo finalizado cinco meses depois. Nesse intervalo de tempo, nossa maior alegria é constatar que, sim, pessoas de diferentes estratos sociais têm se “re-conhecido” na mostra.

Já na festa de abertura essa característica se fez sentir. É verdade que a densidade emocional costumeira das inaugurações ajudou, especialmente nesta realizada numa manhã ensolarada de domingo, com a presença de cerca de 1.400 pessoas e a apresentação de cinco grupos musicais – Toré dos índios Pankararu, Congada de São Benedito, Moçambique de São Benedito, Bumba-meu-boi do Grupo Cupuaçu e Hip Hop da Praça São Bento, escolhidos para representar a enorme diversidade de expressões encontradas no âmbito da cidade de São Paulo.

Entre autoridades, artistas e *habitués* de vernissages, chamava atenção a presença de vendedores ambulantes do Parque; índias Kadiwéu, vindas especialmente do Mato Grosso do Sul para o evento; e famílias de frequentadores do Ibirapuera, que aos domingos se transforma numa grande festa democrática.

Na semana seguinte à abertura, oito índios Pankararu que haviam se apresentado na inauguração voltaram à mostra, agora na condição de visitantes. No final de seu expediente como pedreiros numa obra vizinha ao prédio, eles percorreram atentamente a exposição, detendo-se especialmente na documentação sobre os Pankararu feita em 1938, por ocasião da Missão de Pesquisas Folclóricas. Mais do que ouvir, eles é que deram uma aula aos educadores sobre a sua cultura.

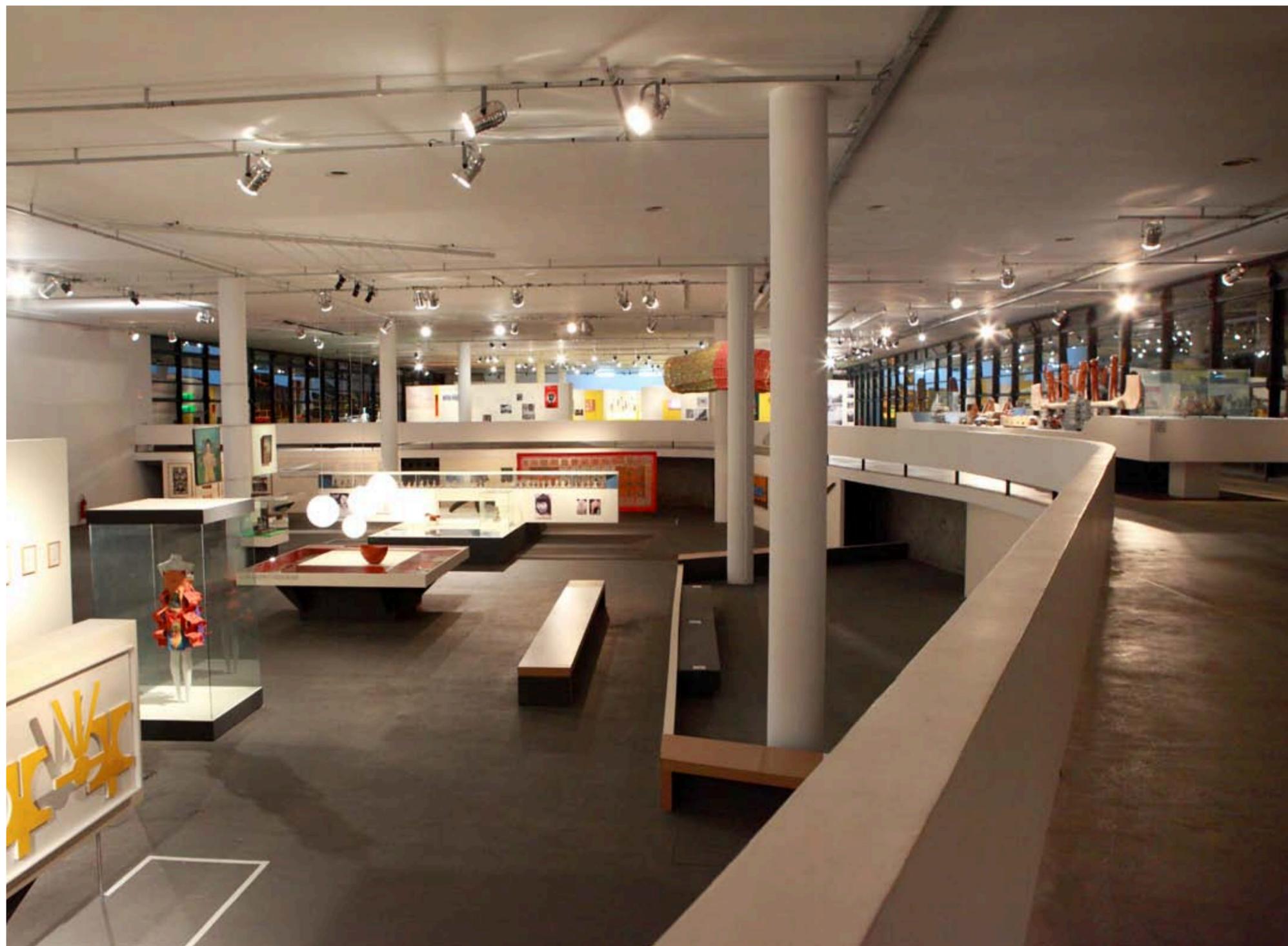
O episódio é descrito aqui como um indicativo de um serviço educativo pautado pelo diálogo e não pela imposição de conteúdo, em que a fala e o aprendizado são mútuos. Como diz Vera Barros, coordenadora do programa educativo, em texto nesta publicação, o sentimento inicial de inadequação próprio de quem não frequenta museus e instituições culturais, tem se transmutado no desdobramento da visita. De uma forma ou de outra, há um sentimento de “sentir-se em casa”, que em geral termina com uma ampliação da autoestima.



Brasil = Puras Misturas. Brasileiro, como sou, como tu és! <i>Diego Curita</i>	Parabéns Brasil pela sua diversidade tão rica. <i>Celina Rios</i>	Espaço de encantamento, encontro interior! <i>Magaly Pessoa Nunes</i> <i>Maia, Salvador, BA</i>	Maravilloso lugar... magia pura... sensibilidade y vida... <i>Mari Alcalde</i>	Uma exposição diferente, interativa, atual e histórica. Riqueza cultural do nosso país. <i>Flávio Nunes, 06.06.2010</i>	Muito boa para registrar o passado de nossos antecedentes <i>Emef Prof Jorge Americano</i>
Adorei a exposição! O Brasil é isso... Puras Misturas! <i>Michel Leandro</i>	Esse lugar é a cara misturada do BR! <i>Andréa dos Santos</i>	Excelente muestra del arte refinado brasileiro, que indica la riqueza de las diversas comunidades del país. <i>Marielle Villas, Peru</i>	Agradeço a oportunidade de poder conhecer a história do início dos registros da "pura mistura". <i>Maristela</i>	Bem interessante ver os traços da nossa cultura, especialmente ver o meu estado representado pelas panelas de barro que preparam as deliciosas moquecas capixabas!!! <i>Marcela, Guarapari – ES, 18.06.2010</i>	Ajuda no conceito da diversidade de opiniões, de raça, cores <i>Emef Pracinhas da FEB</i>
Conhecer mais de nossa cultura e arte é como abrir um espaço maior de esperança para o nosso futuro. <i>Sérgio Palmares</i>	Fiquei super emocionada e ainda mais orgulhosa de ser brasileira! <i>Flávia</i>	A great collection! Thanks for showing us the diversity & beauty of Brasil. <i>Kassa Darge, Filadélfia, EUA</i>	Bom resgate (de Prodam a Museu) para a nossa cultura! <i>Nádia</i>	Parabéns pela exposição, cada detalhe lembra um pouco da infância na casa da minha avó. <i>Lucineide, 11.04.2010</i>	As diversidades resistem mesmo frente à massificação e permanecem <i>Emef Euclides da Cunha</i>
Adorei o museu e principalmente os bancos. Parabéns! <i>Mariana Cunha, 9 anos</i>	Um espaço sagrado e rico em diversidades étnicas do nosso povo, aquele povo "mané". Amei tudo isso! <i>Márcia Oliveira, Rio Grande, RS</i>	Que orgulho desta criatividade do nosso povo brasileiro! <i>Nilce)</i>	Nós adoramos a parte da arte das mulheres rendeiras. Muito lindo! <i>Thiago Grinaldi</i>		

Nos relatórios mensais feitos pelos educadores, uma das perguntas a que devem responder é se a exposição continua a ser fonte de conhecimento para eles. As respostas são estimulantes, revelando momentos emocionados de trocas quando os visitantes contam suas próprias histórias ao se depararem com as peças da exposição e uma fonte permanente de novos olhares, pois partem de uma vivência e de um posicionamento pessoal.





Mesclas da vida

A decisão de buscar em *Puras Misturas* cortes transversais que permitissem a aproximação, o contraste e o contraponto entre temas, linguagens, suportes e formas de criação cultural vindos de tempos, lugares e meios sociais distantes certamente poderia resultar num bricabraque sem sentido. Preferimos ficar com a imagem do caleidoscópio.

O *feedback* animador do público não nos permite afirmar categoricamente se conseguimos criar essa imagem, porque ficou faltando o *feedback* da crítica. A mostra recebeu uma pífia cobertura da imprensa, incompatível, se não com a sua inovadora proposta, ao menos com o seu porte: cerca de 1.650 peças expostas, mais de trezentos participantes (entre artistas populares e eruditos, designers e grupos indígenas ou de artesãos) e uma área de cerca de 2.500 m². Ela ainda marcava o retorno à vocação cultural do último edifício do principal parque da cidade de São Paulo que ainda era ocupado por repartições públicas. E mais: comportamento inusual em nossa época, a mostra foi totalmente bancada com recursos públicos, da Secretaria Municipal de Cultura.

O preconceito contra a arte popular e contra o artesanato sem dúvida contribuiu para esse silêncio. Pode ter concorrido para isso também o fato de que a exposição é, em si mesma, inclassificável – não é propriamente de arte (moderna, contemporânea ou popular), nem de design ou de artesanato, não é antropológica ou histórica, mas é um pouco de tudo isso, uma “geléia geral”. Em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o personagem Riobaldo afirma: “eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...”.

Num alentador ensaio sobre a obra, Davi Arrigucci Jr. fala do desejo de Riobaldo “de entender as coisas claras, delimitando os opostos”, que acaba por “se defrontar com a mistura do mundo”. Arrigucci aponta que esse mundo misturado “é objeto de uma representação ficcional também misturada”; “curiosamente, porém, a construção dessa linguagem mesclada obedece a uma intenção explícita e paradoxal de pureza”.⁵⁴

Se as classificações da arte e da cultura separam coisas indissociáveis, no Pavilhão das Culturas Brasileiras elas pretendem estar juntas – como na vida, aliás. Esperemos agora que, com a benção dos homenageados e a ajuda dos entes espirituais e simbólicos que a mostra evocou, que o batismo dessa primeira exposição do Pavilhão das Culturas Brasileiras inspire a todos nós para uma mistura tão radiosa e tão competentemente construída como a que o mestre da literatura empreendeu.

54

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, n° 40, p. 7-29, Nov. 1994.

Arrigucci é professor de Teoria Literária na FFLCH da USP.

Os dilemas das *Puras misturas*

A exposição *Puras misturas* anuncia um novo espaço museológico voltado para a celebração da diversidade cultural, com foco nas ditas artes populares. Logo na entrada, a instalação usável de banquinhos, “Viva a diferença!”, celebra a diversidade com que um banquinho pode ser concebido, fabricado e usado nos quatro cantos do país.

Neste ambiente, os bancos indígenas se sobressaem pela maestria do talho artesanal da madeira e pela beleza de suas formas. Mas, assim vistos, como peças de mobiliário, unidos por sua função utilitária, o visitante fica alheio aos muitos outros significados simbólicos que os bancos adquirem em suas culturas de origem. O mesmo vale para os outros bancos, feitos por artesãos do Nordeste, por trabalhadores rurais, por operários da cidade ou por designers da indústria moveleira; a diferença é que, para todos estes, há uma familiaridade bem maior do público com seus contextos.

Essa assimetria resume, de certa forma, os desafios e dilemas da proposta museológica de fazer dialogar, em pé de igualdade, universos estéticos de diferentes culturas. Se aqui a certeza da inclusão das culturas indígenas não gera dúvidas – afinal os povos indígenas do Brasil são, além de indígenas, também brasileiros –, as formas de realizar museologicamente esta inclusão, a integração e o diálogo da produção indígena com as demais formas de expressão e arte popular brasileira implicam escolhas complexas, com inúmeros desdobramentos não só estéticos, mas sobretudo éticos.

Como construir museologicamente as comparações ou simetriações? Quais concepções nativas de estética estão em jogo? Um universalismo é possível? A questão, apesar de muito contemporânea, tem uma longa história e até hoje parece sem solução. Sally Price⁵⁵ sublinha a necessidade de criar condições de igualdade para as produções de diferentes culturas, mostrando não só a *produção* de artistas indígenas, mas também *seu próprio discurso estético*.

Contextualizar, sem pretender ser um museu etnográfico, ou deixar os objetos falarem por si, sem escamotear as desigualdades históricas e culturais? Como lidar com a autoria individual do artista indígena ou popular: como nos moldes de valorização da arte erudita ou por meio da apresentação coletiva de uma identidade étnica ou um grupo de artesãos? Ênfase nos objetos ou nas expressões imateriais? O que é mais representativo: o objeto “tradicional” ou a produção “híbrida” contemporânea?

Algumas dessas questões se aplicam às artes de todas as minorias ou daqueles grupos cuja produção cultural foi historicamente marginalizada. Outras são dilemas específicos da museologia da produção indígena, por não ser, essa produção, considerada como “nossa”, mas sim pertencente a um universo outro, o universo de uma genérica categoria do imaginário brasileiro chamada “índios”.

De volta à instalação usável de banquinhos, o observador atento perceberá que alguns designers se inspiraram nos desenhos e formas das peças indígenas, e também que alguns bancos indígenas já foram feitos para o mercado de um artesanato “étnico”. É aí que começam as puras misturas.

55

O livro de Price, *Arte primitiva em centros civilizados* (2000), coloca abaixo de forma definitiva o fetichismo europeu sobre a arte primitiva, propondo

novas formas de musealizar os objetos etnográficos.





Na exposição *Puras misturas*, tanto no módulo histórico intitulado “Da Missão à missão”, como no módulo propositivo “Fragmentos de um diálogo”, procuramos explorar alguns desses dilemas, mais com o intuito de debatê-los do que de propriamente resolvê-los. Permeando esses dilemas, esteve sempre a intenção de mostrar a fluidez de fronteiras entre as artes eruditas e as artes populares, salientando a circularidade de processos contínuos de alimentação, apropriação e recriação entre os dois polos para, assim, desconstruí-los.

Muitas das escolhas curatoriais de *Puras misturas* ancoraram-se na história e nas experiências progressas, uma vez que museus e exposições já lidaram com alguns dos dilemas apontados acima, que se tornaram, inclusive, temas clássicos na museologia de conteúdos etnográficos e antropológicos. Mas não só as experiências do passado serviram de referência; também procuramos dar conta dos novos significados que as artes indígenas, a arte popular, a arte urbana e alguns outros gêneros híbridos vêm adquirindo no Brasil do século 21, sem perder de vista a proposta geral da nova instituição.

Ao longo do século 20, a produção de grupos e povos mais ou menos distantes da civilização ocidental aos poucos migrou dos tradicionais museus de antropologia para os museus de arte. Contudo, aprendemos que nem sempre basta expor, lado a lado, obras de arte moderna ou contemporânea e obras de outras culturas, como tentaram os modernistas europeus no início do século. Não basta colocar em pé de igualdade obras de arte de diferentes procedências para tirar de vez as maiúsculas das palavras Arte e Cultura, como o fizeram os surrealistas. É preciso estabelecer relações que iluminem a compreensão de ambas as culturas.

No Brasil, as exposições de arte muito tardiamente contemplaram as artes indígenas, exibindo-as, senão em pé de igualdade com a arte ocidental, ao menos nos mesmos espaços expositivos. A Bienal de São Paulo, a partir de 1963, começou a se interessar pelas artes pré-colombianas de outros países, mas peças do Brasil somente ganharam destaque vinte anos depois, com a exposição *Arte plumária do Brasil*.⁵⁶ Outras mostras, como *Tradição e ruptura* (1984), são feitas de forma anexa ou em paralelo às grandes mostras de artes.

Foi apenas em 2000, com a gigantesca *Mostra do redescobrimto*, que se adotou uma postura deliberada de integrar as artes indígenas, desde seus primórdios pré-coloniais, ao universo das artes visuais brasileiras. Prevaleceu a perspectiva histórica das grandes retrospectivas, e as artes indígenas permaneceram confinadas na distante posição das “origens”, ou das “raízes” primordiais. Ficou em aberto a questão de como fazer a relação dessas obras de arte com o presente, de como nacionalizá-las e entendê-las verdadeiramente como parte do universo das artes visuais brasileiras.

No mundo globalizado do século 21, as fronteiras entre quem são os “outros” e quem somos “nós”, que asseguravam as diferenças da nossa sociedade para as antes primitivas e agora “primeiras”, tornam-se fluidas e transitórias. O exemplo da participação ativa de comunidades indígenas na elaboração de seus próprios museus, como o museu Kuahi,⁵⁷ dos povos indígenas do Amapá, ou em programas de pesquisa e salvaguarda de seu patrimônio, como aconteceu com a pintura corporal e arte gráfica dos Wajápi,⁵⁸ são resultantes de um duplo processo de amadurecimento.

De um lado, as comunidades tradicionais percebem suas tradições estéticas como um instrumento efetivo de afirmação de suas identidades específicas e, de outro, a sociedade nacional valoriza a complexidade dessas tradições estéticas, ancoradas em tradições orais, conhecimentos e cosmologias nem sempre visíveis e tangíveis.

56

A VII Bienal, em 1963, traz as exposições *Arte do Peru pré-hispânico; Argentina, arte antes da história e 30 peças de ourivesaria do Museo del Oro da Colômbia*. Esta bienal abriu caminho para outras tentativas como as da VIII (1965), IX (1967) e

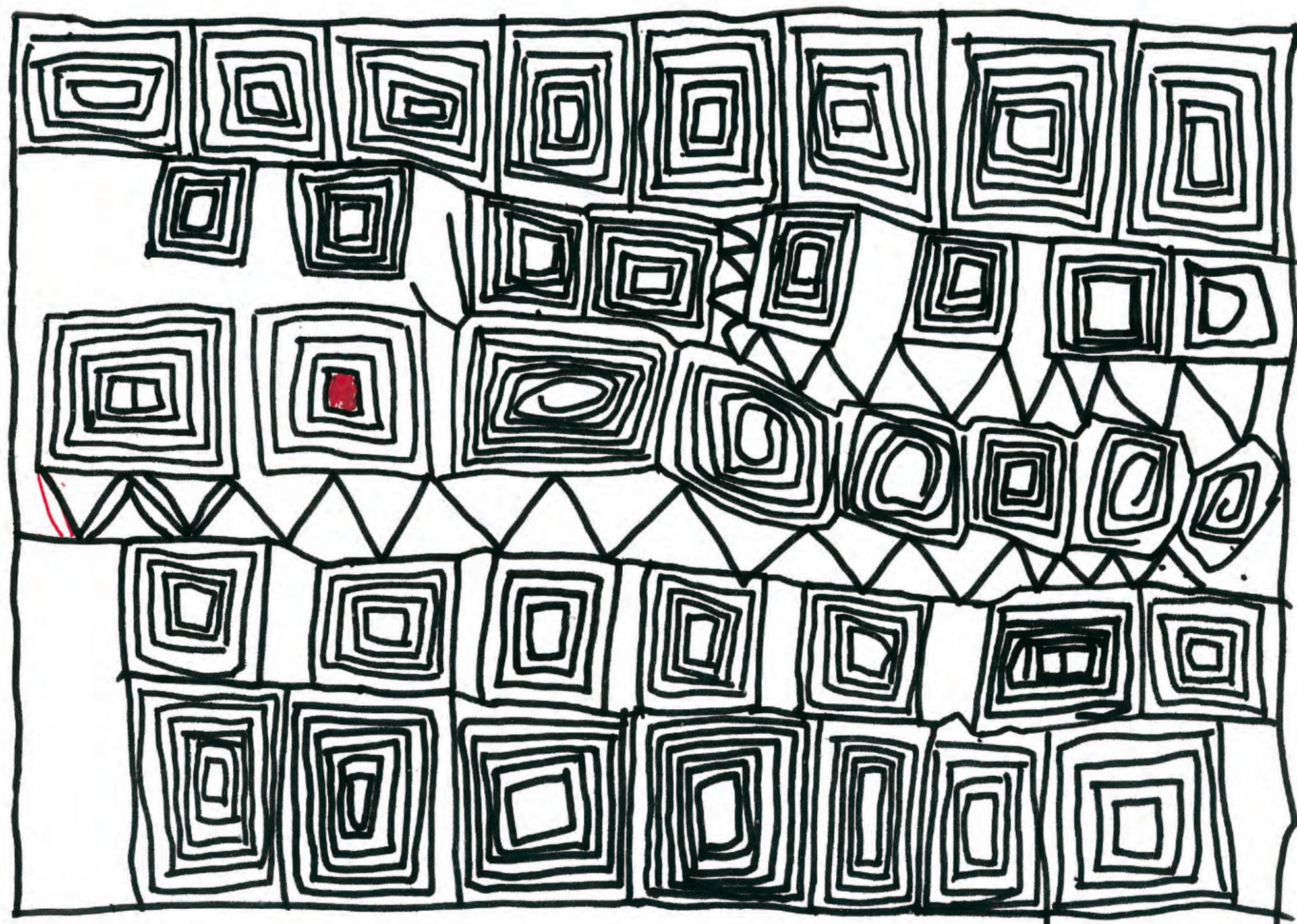
principalmente da XVI (1981), que conseguiu reunir novamente um grande conjunto de peças arqueológicas, na exposição intitulada *Música e dança no antigo Peru*.

57

O Museu Kuahi foi criado em 2008 pelos povos indígenas do Oiapoque, Amapá, com a proposta de integrar a produção estética de povos indígenas distintos, promovendo atividades de intercâmbio entre as aldeias, instituições acadêmicas e museus.

58

Em 2003, a *Arte Kusiwa* – pintura corporal e arte gráfica dos Wajápi, povo indígena do Amapá – foi reconhecida como Patrimônio Imaterial Nacional pelo IPHAN e como obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco.



Fragmentos de um diálogo

Com o mesmo espírito questionador do surrealismo europeu, o modernismo brasileiro conseguiu subverter a ideologia romântica da identidade nacional, na qual a cultura indígena aparecia sempre alicerçada na figura do índio herói, do bom selvagem, do índio civilizado, tal qual a *Tracema*, do romance homônimo de José de Alencar, ou o *Peri*, da ópera *O guarani*, de Carlos Gomes.

Do ponto de vista estético, o modernismo, ao romper com os cânones da arte acadêmica, propõe aproximar as artes eruditas das populares, incluindo os elementos “não domesticados” e irreverentes das culturas indígenas e populares em um novo conceito de brasilidade. Assim, vários artistas plásticos, escritores e músicos se interessaram pelas tradições populares, exaltando os hibridismos e as misturas, de certa forma personificadas em Macunaíma, o rebelde herói nacional que nasce negro, vira índio e depois branco, do romance de mesmo nome escrito por Mário de Andrade. A produção indígena, ainda pouco conhecida, inspirou os modernistas brasileiros das mais variadas formas na música, nos temas literários e nas linguagens pictóricas.

Na música, Villa-Lobos se inspirou nos cantos e danças indígenas para compor poemas musicais como “Amazonas”, “Uirapuru”, “Saci Pererê” e “Iara”. As lendas amazônicas povoaram a nova literatura, como nos poemas de Raul Bopp (“Cobra Norato (Nheengatú da margem esquerda do Amazonas)”, de 1931) ou nas *Lendas, crenças e talismãs da Amazônia*, ilustradas por Vicente do Rego Monteiro⁵⁹. Victor Brecheret recuperou a linguagem das gravuras rupestres na sua “fase marajoara” e a poética da expressão corporal indígena dos rituais xinguanos, como na sua *Luta dos índios Kalapalo*.

O diálogo dos modernistas com as artes indígenas (no qual incluíram também a arte rupestre e objetos arqueológicos, como a cerâmica marajoara) foi decisivo e pioneiro. Inaugurou um olhar genuinamente interessado na estética indígena. Ao contrário da atitude mais etnográfica, adotada pelos folcloristas da época, os artistas modernistas não só pesquisavam e documentavam, mas também criavam em cima do que descobriam.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sugere que a antropofagia de Oswald de Andrade tenha sido a única contribuição realmente anticolonialista. “Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária [...]” Para ele, Oswald foi o grande “teórico da multiplicidade, e hoje, todo o mundo está descobrindo que é preciso hibridizar e mestiçar [...]”.⁶⁰

Em “Fragmentos de um diálogo” revisitamos esta atitude pioneira e revolucionária, retomando o dilema antropofágico “Tupi or not tupi”. Estendemos esse diálogo entre os modernistas e as culturas indígenas até os dias de hoje, em que, no próprio Parque do Ibirapuera, as linhas modernas do prédio semiesférico projetado por Oscar Niemeyer despertam no imaginário dos frequentadores a imagem bastante estereotipada da oca indígena. Real ou imaginária, depurada ou estereotipada, a estética indígena faz parte do universo artístico moderno do brasileiro.

A antropologia hoje se debate sobre a adequação de considerarmos arte a produção indígena. Três posições resumem o debate. A primeira vê, em nosso desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente, isto é, julgando o que é belo, mais uma veneração obsessiva por objetos de arte do que um interesse real nessas outras culturas.⁶¹ A segunda diz que não podemos reservar o conceito de arte apenas à tradição ocidental e negar que a produção das chamadas sociedades primitivas possa surgir de atitudes

59 *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*. Adaptação de P. L. Duchartre, Ilustrações de Vicente do Rego Monteiro, Paris, 1923.

60 Eduardo Viveiros de Castro em entrevista a Pedro Cesarino e Sérgio Cohn. *Revista Azougue-Saque/Dádiva*, Rio de Janeiro: Programa

Cultura e Pensamento, MinC, n. 11, p. 11-12, jan. 2007.

61 Entre os que defendem este argumento estão o filósofo francês Pierre Bourdieu e o antropólogo inglês Alfred Gell, em sua obra póstuma *Art and agency: an*

anthropological theory. Oxford, Clarendon Press, 1998.



e sentimentos comparáveis aos dos artistas europeus.⁶² A terceira acredita que, assim como no passado a arte serviu para marginalizar “outros povos” e diferenciá-los dos europeus civilizados, hoje ela pode ser usada para incluí-los numa cultura mundial de povos igualmente civilizados.⁶³

Na base do debate reside o fato de que muitos povos não concebem a arte como um domínio autônomo; não separam arte de artefatos, não separam o belo do útil. Não existem criações feitas apenas para serem contempladas. A fruição estética está em todas as esferas da vida, tanto nos objetos rituais como nos do cotidiano. Por isso, antropólogos como Els Lagrou acreditam que somente quando o design vier a suplantar as “artes puras” ou as “belas artes” é que teremos na sociedade ocidental um quadro similar ao das sociedades indígenas.⁶⁴

Assim, o design talvez seja a alternativa mais próxima a uma linguagem estética comum às duas culturas. Nas artes indígenas, a pintura corporal, junto com os adornos, não é meramente decorativa; elas fabricam a pessoa que é pintada, sua identidade em relação à sua família, sua aldeia e seu mundo em geral. Da mesma forma, são os motivos pintados à superfície da cerâmica que definem sua função, e é o desenho formado na trama dos trançados que lhe dá um nome, uma identidade específica. Aquilo que está na pele ou na superfície, a roupa dos seres e das coisas, confere-lhe capacidades e atributos específicos.

Ao se transpor esses motivos e desenhos para objetos da cultura ocidental, não é uma coincidência que eles imediatamente confirmem nova identidade aos objetos. Os tecidos “étnicos” da Arte Nativa Aplicada são um bom exemplo desse processo. A padronagem dos tecidos carrega consigo outra identidade, desperta a atenção para essas culturas indígenas pouco conhecidas, ainda que as roupas, xales e cortinas feitos desses tecidos pertençam a contextos distintos. Aqui, o diálogo entre culturas se estabelece pelas marcas de identidade.

Os mesmos desenhos que os Kadiwéu aplicam sobre seus corpos e vasilhas e que tanto instigaram antropólogos como Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro a decodificar seus significados foram transpostos para as paredes de Berlim. O projeto da Brasil Arquitetura, vencedor de concurso internacional para a revitalização de um cinzento bairro da capital alemã, utilizou seis desenhos feitos por índias Kadiwéu para a confecção dos azulejos que dariam cara nova às fachadas do bairro. De novo, aqui, a superfície ressignifica o conteúdo.

As artes indígenas nos ensinam a aproximar arte e artefato, contemplação e funcionalidade, lembrando-nos da capacidade estética, que tem toda criação humana, de agir e transformar o mundo. Nessa esfera de aproximações, os diálogos se tornam possíveis também com outros gêneros artísticos híbridos contemporâneos, como o grafite e a tatuagem. O grafite urbano traz a arte rupestre do passado arqueológico para os muros da cidade contemporânea, assim como as tatuagens “tribais” transferem os motivos da cerâmica marajoara para a pele das tribos urbanas.

Os sentidos dos diálogos são múltiplos. Assim como o design da Arte Nativa Aplicada se apropria dos grafismos indígenas, a arte gráfica Kusiwa dos índios Wajãpi se apropria do símbolo da bandeira nacional. Parece haver uma sintonia, ou uma onda de frequência, em que essas transferências ocorrem mais facilmente, sem comprometimentos, para criar novas caras para a cultura brasileira.

“Fragmentos de um diálogo” aponta para esse tipo de criatividade subjacente às diferentes maneiras de sermos brasileiros até então fora do foco dos museus e exposições de arte.

62 De acordo com o antropólogo italiano Carlo Severi em *Antropologie de l'Art*. Paris: PUF, 1992.

63 Howard Murphy em *The anthropology of art. Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1994.

64 Els Lagrou, em seu livro *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.



A exposição *Puras misturas* se encerra com uma amostra do grafite paulistano nas paredes externas do Pavilhão, em mais um módulo intitulado “Extramuros”,⁶⁵ dialogando com a paisagem do Parque do Ibirapuera.

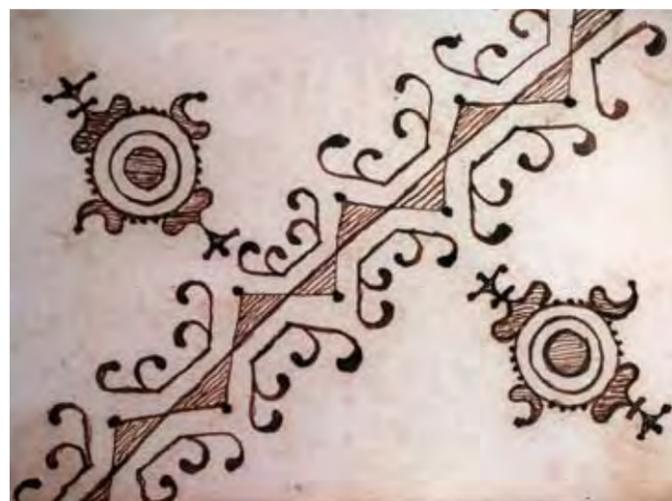
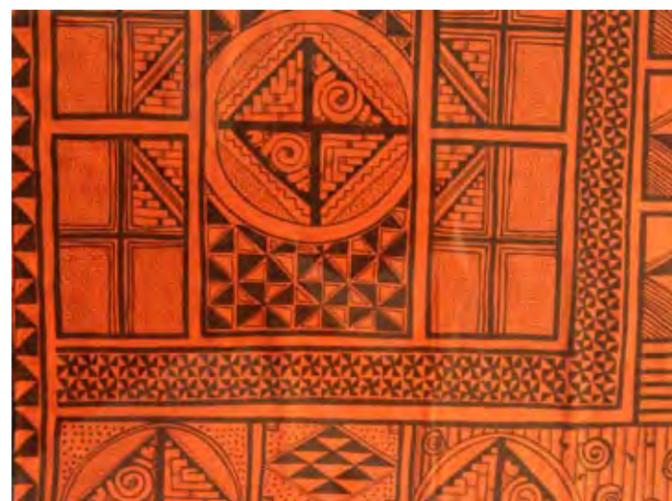
Aqui o público dialoga estreitamente com os personagens e as paisagens criadas nas paredes, verdadeiras telas delimitadas pelas vigas de sustentação do prédio. Grupos e famílias tiram fotos na frente dos painéis, como se eles fossem monumentos de cartão-postal. Crianças percorrem com a mão os traços dos desenhos, repetindo os gestos dos artistas, entrando na fantasia do cenário. É esta possibilidade de coexistência e sobreposição entre dois mundos que não se excluem mutuamente a lição a ser aprendida com nossas puras misturas.



65
Ao longo do processo curatorial, a inclusão do grafite gerou muitas negociações. Surgiram ponderações sobre o lugar do grafite (se dentro ou fora e se de

dentro para fora ou vice-versa), sobre as diferentes implicações éticas, estéticas e políticas em se abrir espaços expositivos para o grafite e o pixo nos pavilhões do

Ibirapuera, além, é claro, de preocupações de ordem técnica com a própria conservação arquitetônica do prédio de Niemeyer.



Entre arte e artefatos

Para além das exposições, existem também as funções de salvaguarda, preservação e constituição de novos acervos. Algumas coleções de artefatos indígenas pertencentes à Secretaria Municipal de Cultura foram herdadas pelo novo Pavilhão das Culturas Brasileiras, e cabe à equipe da nova instituição não só integrá-las ao seu acervo, mas também usá-las e ressignificá-las, de acordo com a futura programação.

Testemunhos de práticas de colecionamento diversas, das expedições de Orlando Villas Bôas ao Xingu à pesquisa etnográfica de Lux Vidal entre os Kayapó-Xicrin, uma coleção de 250 bonecas karajás doadas pelo escritor José Mauro de Vasconcelos reflete a preocupação do século 20 – e que hoje parece estar em vias de superação – com a ameaça de extinção ou decadência das culturas indígenas.

Daqui para a frente, o que colecionar? A maioria dos povos indígenas não guarda as peças produzidas para ocasiões rituais. Máscaras, instrumentos musicais, plumárias e outros adornos, fora da arena em que são utilizados, perdem sua razão de ser. São encostados e “morrem” lentamente ou são descartados propositalmente.

A antropóloga Els Lagrou nos lembra que o hábito de fazer peças para ser contempladas sem ser usadas simplesmente não existe entre nenhum dos povos indígenas. Assim, qualquer proposta de colecionamento seguindo critérios nativos parece deslocada em um museu que não é indígena.

Privilegiar a produção contemporânea, documentar a revitalização de culturas indígenas por meio da retomada de suas tradições estéticas, agora conscientemente inseridas nas estruturas da sociedade nacional, são tarefas que cabem bem à nova instituição.

A produção do projeto “Artesãs do Maramara”, que reúne as mulheres Tiriyo e Kaxuyana, do Amapá, na arte da tecelagem com sementes e miçangas é um bom exemplo desta produção. Essa é uma arte com um vasto repertório de técnicas e desenhos, e que se mantém viva e dinâmica, incorporando novos estilos e usos. O uso das miçangas na tecelagem das tangas e cintos, ao contrário do que se poderia supor, é bastante tradicional, desde que foram introduzidas no século 19 pelos escravos fugidos da Guiana holandesa. Hoje, esta tradição é mantida com o uso de miçangas tchecas, mais uniformes no tamanho e que propiciam desenhos com contornos mais precisos e regulares. O uso das sementes é mais recente, adquirido dos povos vizinhos, os Wayana, o que constitui um desafio às nossas ideias sobre o tradicional e o genuíno nas artes indígenas e nas artes populares em geral.

O uso e incorporação de materiais “modernos” em artefatos “tradicionais” causa ainda muita estranheza a um público acostumado a associar autenticidade à pureza das tradições, negando às culturas minoritárias o direito a se modernizarem, sob o risco de se “contaminarem”. No entanto, a produção indígena contemporânea está repleta de inovações, não só no uso das matérias-primas, sem, no entanto, comprometer o uso de objetos na reatualização de suas identidades indígenas.

A substituição das plumas por canudos plásticos nos diademas kayapós mantém o esquema de cores tradicionais, com as plumas de araras-vermelhas mais longas no centro. Os homens continuam envergando ritualmente essa forma de diadema, cujas variantes e compostos de cores codificam os privilégios herdados por cada indivíduo.





“As culturas são feitas para dialogar”, dizia o *slogan* que, no início do novo século, anunciou a criação de um museu em Paris para abrigar as coleções de culturas antes ditas “primitivas”, mas agora reconhecidas como “primordiais”.⁶⁶

Para muitos, o reconhecimento das qualidades estéticas das artes dos povos mais ou menos distantes da civilização ocidental é razão de celebração, sinal de que foram abolidas as fronteiras entre a arte erudita ocidental e as artes dos povos historicamente marginalizados. Para poucos, a aproximação e a tentativa de equivalência entre a arte ocidental e as artes dos outros povos são apenas mais uma apropriação indevida.

O que se vê hoje no Museu do Louvre, em Paris, na nova ala das “artes primordiais”, criada em 2002 como prenúncio do novo museu, não é a arte pós-colonial contemporânea do Terceiro Mundo, muito menos uma arte que comenta a presença nesse mundo do colonizador. O que se vê são as mesmas relíquias da colonização, apenas agora descontextualizadas, ou melhor, inseridas em um contexto que não é mais o do outro, mas o nosso, ou melhor, o deles, europeus.

No Brasil, a fronteira entre “nós” e “outros” parece ser mais sutil (mas também, às vezes, simplesmente mais escamoteada). Aqui, os diálogos entre culturas vêm acontecendo de forma mais ou menos dinâmica, intensa e conflituosa ao longo dos últimos quinhentos anos. Onde o antropofagismo cultural é epidêmico e as misturas cada vez menos puras, o papel do museu talvez não seja o de *promover* o diálogo, pois ele acontece cotidianamente nas ruas, nas esferas virtuais, nas sobreposições do grafite urbano, nos hibridismos musicais, nos saraus literários da periferia e nas novas línguas da internet, de forma cada vez menos territorializada espacial e socialmente.

No Brasil contemporâneo, o papel do museu talvez seja mais o de “descoleccionar” e “desierarquizar” os gêneros artísticos, como diria Néstor Canclini,⁶⁷ e fazer com que o público se reconheça e se identifique nesta ou naquela mistura, vendo-se como uma parte do grande emaranhado cultural que os diálogos constroem. Descoleccionar, no caso, significa questionar os enquadramentos institucionais da produção erudita, das tendências conceituais e das vogas do mercado de arte; desierarquizar implica repensar a assimetria da “reflexão crítica culta” *versus* a “espontaneidade” da criação popular.

Pronto, está aberto o diálogo. *Puras misturas*, por encerrar uma proposta para um novo espaço cultural, é um projeto aberto, para ser debatido.

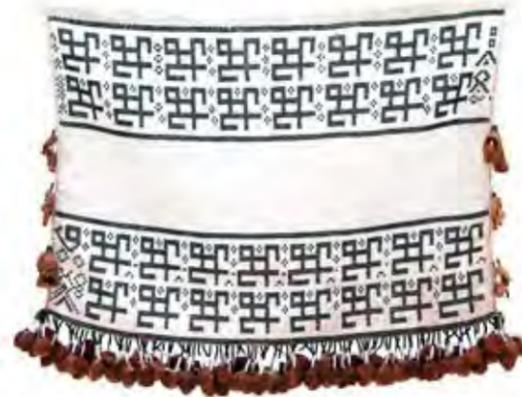
Afinal, as culturas são feitas para dialogar.

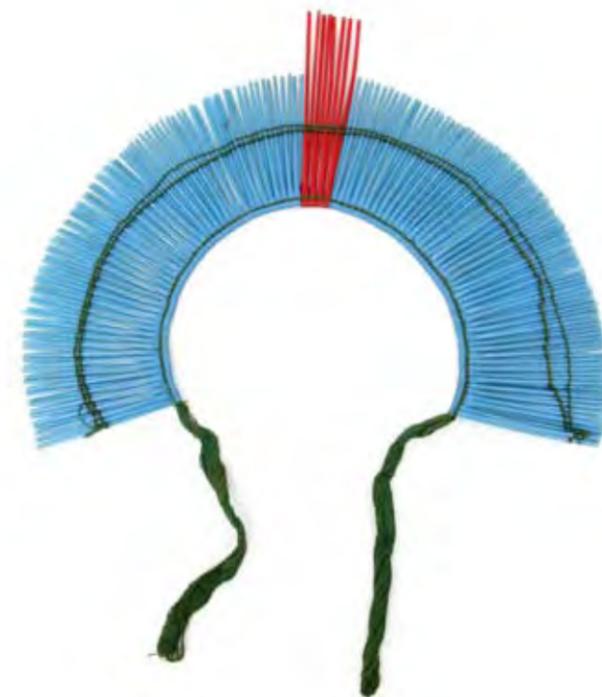
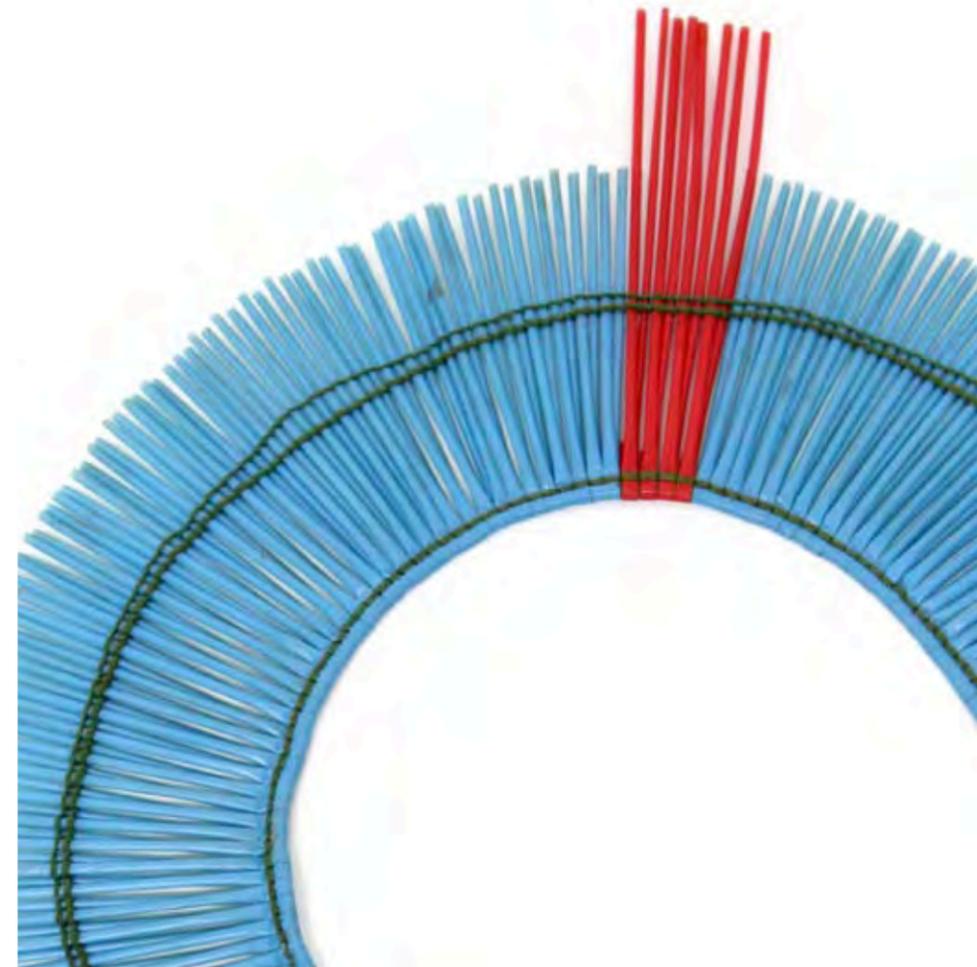
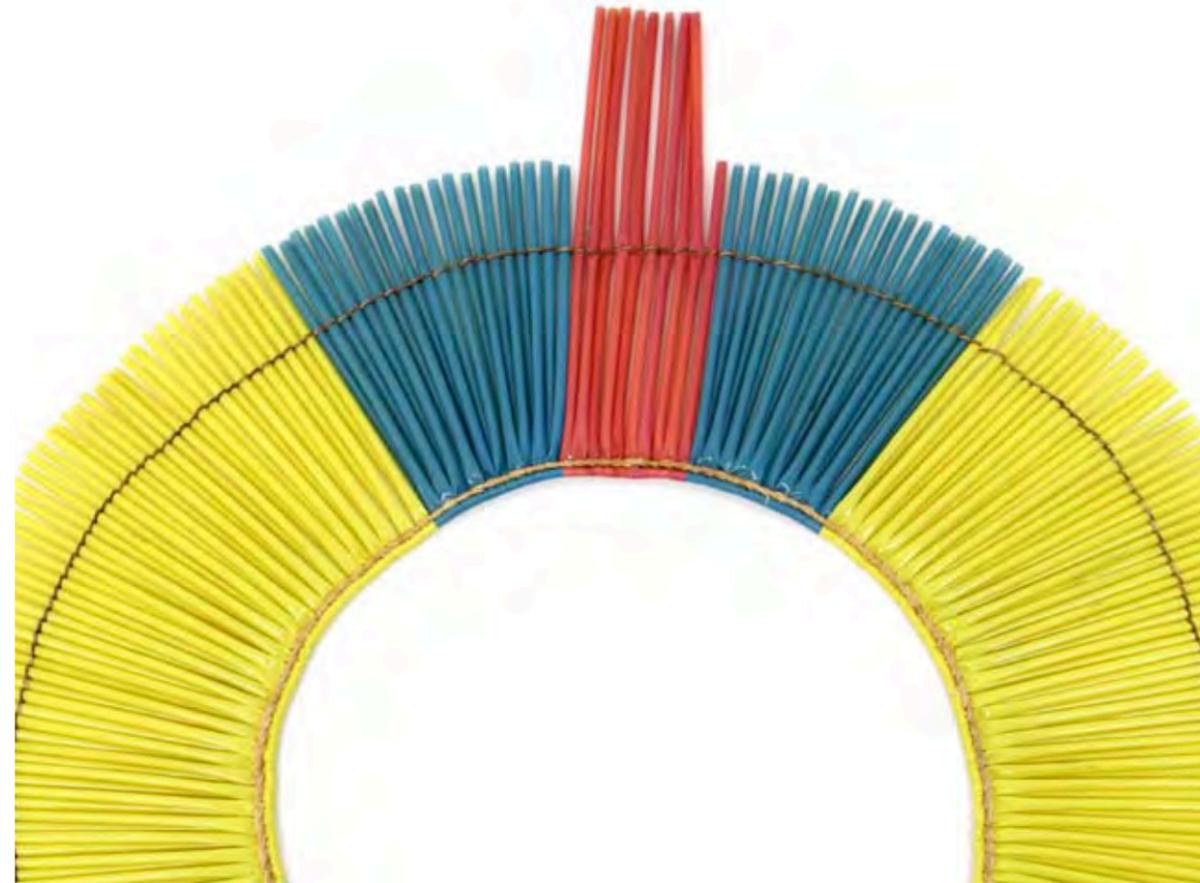
66
Em 2006, a campanha que anunciava a criação do museu do Quai Branly trazia o *slogan* escrito sobre fotomontagens mostrando grandes

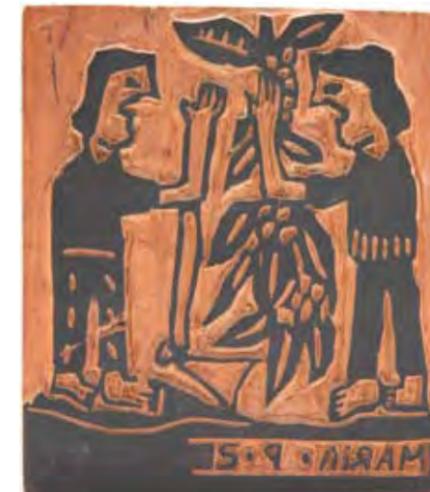
objetos exóticos cravados no centro de famosas praças parisienses. A campanha respondia ao mal-estar causado por outra, em 2002, que anunciava a nova ala no Louvre

dedicada às “artes primordiais” (ou *arts premiers*), na qual uma pessoa, diante de um objeto exótico, dizia: “Eu estou no Louvre”.

67
CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloisa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.







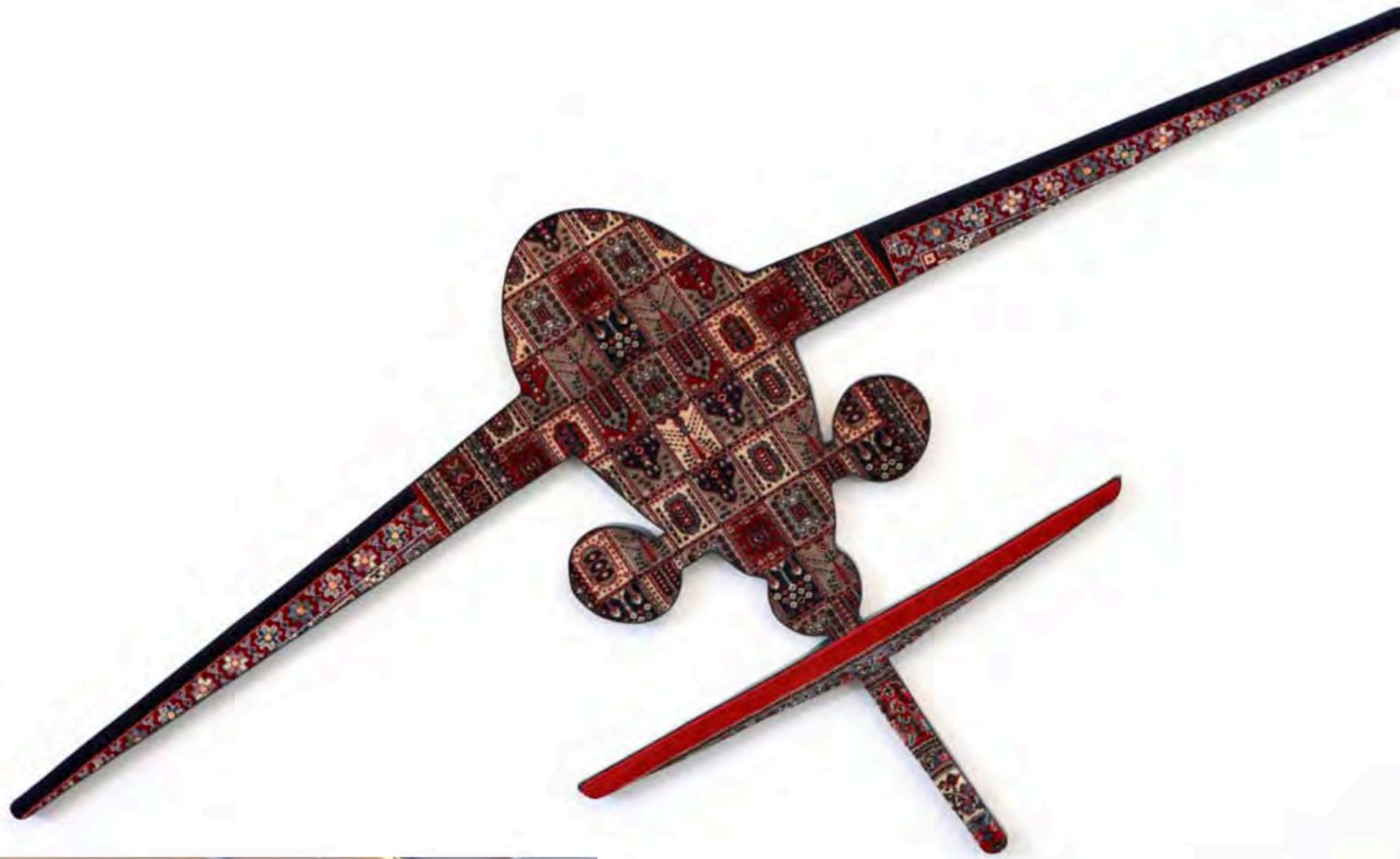
O diálogo

Inseridos no espírito da exposição *Puras misturas*, os “Fragmentos de um diálogo” pretendem instaurar uma constelação, um sistema de circulação de luz, quando uma obra exposta joga sobre as outras sua aura reveladora e, solidariamente, celebram uma comunhão. Partindo do que poderíamos considerar como algumas matrizes do imaginário brasileiro, às vezes pinçadas da Coleção Rossini Tavares de Lima, outras vezes surgidas do convívio e da reflexão sobre a arte atual, a reunião de obras de arte tão diversas no tempo e no espaço acaba por mostrar a força de sua unidade intrínseca. Como toda a mostra, trata-se também aqui de esboçar as possibilidades de conexão antropológica e a analogia estética entre diferentes segmentos da manifestação cultural brasileira. O conjunto reunido e as surpreendentes constantes que ele revela dão a certeza de que a diversidade converge e a circularidade se faz.

Esse colóquio busca antecipar uma fruição mais profunda da cultura no país, como uma profecia autorrealizadora. Pintura, escultura, desenho, fotografia, arte plumária, pintura corporal, design, tatuagem, arte de rua, tecelagem, objetos de toda ordem se agrupam para estabelecer diálogos e fazer emergir interfaces entre as muitas nuances da produção. Entre elas, estão os dois polos mais imediatos, o da arte popular e o da arte das elites. Por mais que se tente abolir essas duas classificações ou edulcorar seus nomes na tentativa vã de atenuar seus eventuais estigmas, elas permanecem guardiãs de seus respectivos códigos genéticos, com suas complexas implicações históricas, econômicas e sociais. O encontro face a face das produções populares e das elites nos “Fragmentos de um diálogo” evidencia a natureza espontânea de uma e a reflexão crítica da outra. A produção erudita expõe, em larga medida, a radiação cultural, o enquadramento institucional, os critérios compartilhados e as tendências em voga. Em contrapartida, a arte popular escapa a esses condicionamentos. Sua condição marginal em relação aos fatores de influência parece facilitar o florescimento de critérios de inventividade pessoal, nascidos do próprio impulso do artista diante da atividade criadora.

Mas é exatamente no território da criação que essas obras vão se encontrar e, expostas, emanam seu brilho próprio, fazem prevalecer suas especificidades, contribuem para a dimensão genuína de nossa construção cultural e de nossa originalidade.

O “original”, aqui, não é obrigatoriamente “o novo”, mas a capacidade de rever, de atualizar, de interpretar de forma singular os estímulos da realidade. Por extensão, a originalidade deve ser entendida como a propriedade que algo ou alguém possui de se reconhecer nas origens e de criar uma obra que as reflita. Talvez seja esta a principal lição do modernismo com seu conceito de antropofagia, assim como da Missão Folclórica de 1938 idealizada por Mário de Andrade, embrião ideológico do Pavilhão das Culturas Brasileiras. “Longe de um perfil nostálgico ou regressivo, este é um museu da contemporaneidade, capaz de responder com uma ação afirmativa a questões que o acirramento da globalização trouxe para o presente e o futuro das culturas mundiais”, afirma a curadora Adélia Borges no projeto original do Pavilhão. A ideia subjacente é identificar a tradição e reinventá-la. Vinda do latim, *traditio*, do verbo *tradere*, tradição é o ato de transmitir, mas não só aquilo que se adquiriu anteriormente. A tradição, em seu sentido pleno, integra o que existia ao que existe pela primeira vez. Ela faz ser, de novo, o que foi. Transmitir e inventar são operações civilizatórias. Ao conservar e transmitir o que se sabe, a sociedade cria a si mesma e faz com que seja, de novo, tanto o que foi como aquilo que quer ser.



Os fragmentos

As bonecas de pano recolhidas no Norte e no Nordeste do Brasil por Luís Saia e sua equipe, na década de 1930, renascem agora na cadeira dos irmãos Campana e nas criações do designer de modas Ronaldo Fraga. A presença das criações contemporâneas desses últimos evidencia a força inspiradora da criação espontânea do povo, num movimento de convergência entre polos distintos de uma mesma cultura.

A gravação em madeira, a xilogravura, serviu e ainda serve como linguagem altamente expressiva dos poetas e ilustradores do cordel, como J. Borges. Para além da materialidade de uma técnica de impressão tão arcaica quanto permanente, essas publicações trazem, quase sempre, a narrativa do mundo sertanejo, dos costumes, dos fatos em evidência, como crônicas do cotidiano. Mas é na atemporalidade do discurso formal do cordel que se encontra a obra de Gilvan Samico, mergulhada na mítica popular e em sua reelaboração, erigindo-a a solenes e ritualísticas construções. A mesma técnica da xilo é usada por Rubem Grilo num finíssimo reagrupamento figurativo, à moda das frisas, em que o insólito e o humor nos trazem para os embates da contemporaneidade.

Para fugir da ilha onde estava preso, Dédalo inventou suas próprias asas e as de seu filho Ícaro, fixando as penas com cera. Mas, diante da euforia do voo, Ícaro quis subir em direção ao céu, derretendo tudo e desabando sobre o mar. A universalidade dessa passagem mitológica pode sugerir o caráter ao mesmo tempo artesanal e vulnerável da criação, com o constante salto no vazio que caracteriza toda atividade artística. Mas pode sugerir, também, neste Brasil de Santos-Dumont, uma reflexão poética sobre a frequência com que artistas e criadores de diferentes épocas e esferas tratam a representação das máquinas de voar. De sabor simultaneamente naif e pop, com um rigor pictórico que beira a metafísica, a obra de Alcides Pereira dos Santos ostenta a pujança dos engenhos de transporte imaginários. A ironia e os conflitos entre Ocidente e Oriente constroem os *Flying Carpets* de Alex Flemming, enquanto o *Zepelin* de Luiz Hermano sobrevoa o espaço da mostra, conjugando a engenharia lúdica à poética do refugio. Os aviões de Francisco Cunha nascem como aves voadoras, maquinetas ambíguas e surrealistas, alertas para uma revoada em território de sonho.

A cultura dos povos indígenas no Brasil não poderia deixar de entrar em nosso caldeirão étnico com sua força e inteligência formal. Da arquitetura às artes plásticas, da pintura corporal às tatuagens das tribos urbanas, dos ritos à escultura, há sempre uma presença dessa criação genuína e telúrica. De suas casas, nasceu a oca de Oscar Niemeyer. Da coreografia ritualística de suas lutas nasceu o registro escultórico em bronze de Victor Brecheret. De sua iconografia original nasceram as figuras *art déco* de Flávio de Carvalho e Di Cavalcanti. Os desenhos kadiwéus se reencontram no design de superfície da Arte Nativa Aplicada, assim como as pinturas nos corpos das mulheres ou das bonecas karajás vão se reencarnar hoje em peles tatuadas dos jovens urbanos.

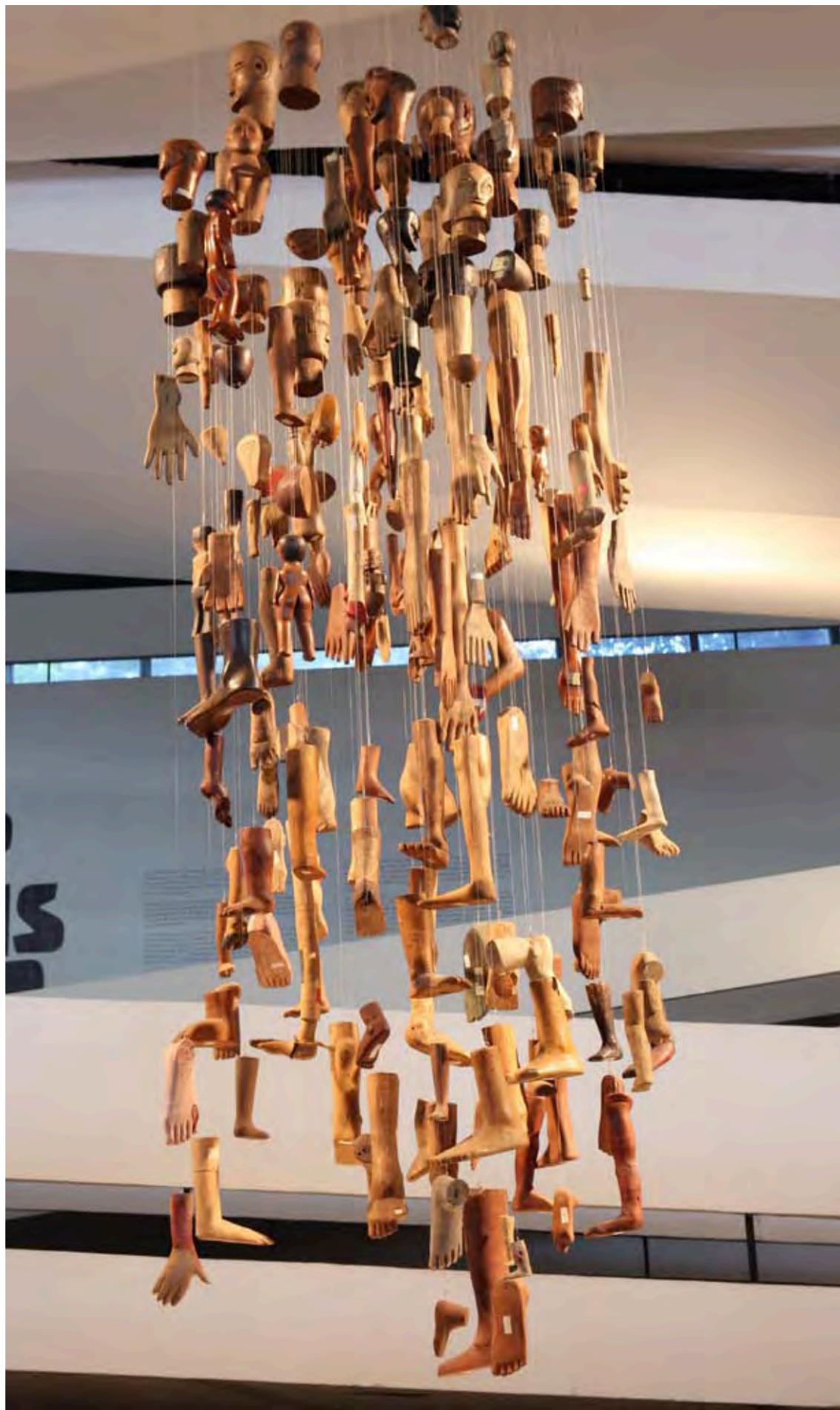


Como símbolo maior do Brasil, a bandeira tem sua estrutura e suas cores herdadas do Império, acrescidas do positivismo de Auguste Comte com sua trilogia do amor, do progresso e da ordem. Vem daí a ideia de que o Estado, como um grande pai, é o administrador do dinheiro que o povo ganha com o trabalho e responsável pela harmonia entre seus filhos, as classes sociais. A bandeira nacional transforma-se, então, no objeto iconográfico mais contundente dentro dessa relação, às vezes para responder às expectativas institucionais do Estado, outras vezes para criticá-lo. A bandeira está sempre no cotidiano do povo, para buscar, em aventuras gráficas as mais inusitadas (do cinto indígena mehinako às assemblages do artista popular Pardal), uma espécie de pertencimento. Fazer a bandeira, afinal, é uma tentativa de renovar as esperanças na nação.

Na bipartição da cultura entre arte popular e arte das elites, o que sempre se viu foi a produção espontânea do povo inspirar os criadores eruditos. As colunas do Palácio da Alvorada fazem o caminho inverso. Nascidas na prancheta culta de Oscar Niemeyer, essas formas se replicam pelo Brasil afora, em múltiplas e surpreendentes invenções. O nacionalismo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, com a criação de Brasília, deixou marcas profundas na esfera popular, afirmando o candango como o homem que participa da utopia e plasma a história material do país. Da arquitetura dos subúrbios às lameiras de caminhão, passando pelas mais variadas citações no cotidiano, as colunas do Alvorada adquiriram uma dimensão de ícone. E não é na coluna original de Brasília, mas sim na já reelaborada mítica do povo que artistas contemporâneos, como Emmanuel Nassar e Delson Uchôa, vão buscar referência iconográfica e ideológica. Este fenômeno mostra bem o movimento de convergência que, em certos períodos, acontece entre esses dois polos de uma mesma esfera. Com o recuo do tempo, assistimos agora às colunas do Alvorada transitarem com desenvoltura expressiva entre a cultura popular e a das elites. Fecha-se, assim, um ciclo completo de criações e recriações de uma forma paradigmática do vocabulário visual brasileiro, mostrando a permeabilidade da cultura e a circularidade de seus elementos.

Entre as pesquisas empreendidas e o extenso material coletado pela Missão Folclórica, encontra-se um conjunto de peças que inventariam a atividade das rendeiras do Norte e Nordeste do Brasil. Este rico arsenal de tramas alcança a contemporaneidade por meio do design em cerâmica de Carolina Harari, da porcelana de Marcelo Rosembaum, das roupas de Lino Vilaventura e das luminárias das artesãs da Coopa-Roca. Nos três primeiros casos, trata-se de designers bem inseridos no circuito da produção cultural, atuando, cada um, em sua linguagem específica. No caso das artesãs, é a renda trazida como tema de desenhos e texturas de objetos realizados pelas participantes da Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha e TTLLeal.





Tal como o inventário das rendas, o conjunto de ex-votos exposto é parte da Coleção Rossini Tavares de Lima. As figuras votivas populares foram referência para a criação de obras de alguns artistas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970, como Antônio Maia e Farnese de Andrade. Continua sendo nas obras de artistas contemporâneos, como Efraim Almeida. Maia usa o ex-voto como ponto de partida e de chegada, figurando-o sobre a tela, às vezes incluindo outros componentes da religiosidade popular, como as toalhas dos altares. Evidencia-se em sua obra o encantamento diante da singeleza das soluções e das formas puras que nascem de mãos anônimas. A obra de Farnese se caracteriza pelo uso do ex-voto num sentido menos formal e mais antropológico, com toda a carga simbólica da pátina do tempo, da memória material, das fotos de arquivo, dos objetos de família. Tudo resulta numa dilacerante nostalgia drummondiana, acrescida de ameaçadora força corrosiva. Efraim Almeida faz uma síntese, tanto da fonte original quanto da experiência dos artistas que o precedem. Sua obra é mais econômica, enxuta, minimalista mesmo. Conjuga alguns elementos do rito religioso com pequenas esculturas em madeira, de refinada fatura artesanal.

O patrimônio imaterial da cultura brasileira serve também de inspiração para artistas de diferentes épocas e tendências. As tradicionais festas de São João, com suas bandeiras e danças, iluminam pinturas e cerâmicas de Fúlvio Pennachi, assim como as noites e os céus cheios dos balões de Alberto da Veiga Guignard.





Numa montagem lado a lado, encontram-se obras de Artur Pereira, José Antônio da Silva e Tarsila do Amaral. O primeiro, com esculturas em madeira, grandes troncos sobre os quais pousam pássaros e descansam bichos. São como árvores da vida, próximas ainda das colunas salomônicas do barroco mineiro. O segundo, numa pintura de grandes dimensões, personagens de um cotidiano rural saem do plano bidimensional e se projetam para participar da cena. Os desenhos a lápis de Tarsila representam árvores e pequenos animais. Há entre os três uma desconcertante aproximação formal. As estruturas arredondadas, arestas docemente atenuadas, vegetação robusta e galhos roliços. Não há qualquer edulcoramento de detalhes. Impõe-se a sensualidade das linhas curvas, no desenho e no volume. É a mesma natureza sintética e sensual que vamos encontrar nas obras dos dois artistas populares e nas da artista modernista. Não teria Tarsila, impulsionada por sua pesquisa da mítica brasileira, atingido esse ponto nevrálgico do temperamento popular, esse tempero típico da alma do povo? Não teria ela buscado – e encontrado –, por meio da reflexão intelectual, uma expressão plástica atávica, uma memória da forma dócil e vigorosa da natureza? “À geometria de angulosidade cubista acrescenta ritmos sinuosos e envolventes de uma tradição barroca mais nossa, tropicalizada; mescla também a recuperação de temas, iconografia e cores das manifestações genuinamente populares”, atesta Roberto Pontual em seu livro *Arte brasileira contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriand*, editado em 1976. Artistas vivendo em tempos e universos diferentes e sem qualquer contato, Artur Pereira, José Antônio da Silva e Tarsila do Amaral encontram-se aqui, no mesmo território profundo da essência brasileira, unidos por uma mítica comum e cristalinamente atemporal.





Tocando o plano onírico, arquiteturas imaginárias se erguem nas obras de Rubem Valentim, Mauro Fuke e Zé do Chalé. Na pintura de Valentim predominam as cores puras e chapadas, para melhor desenhar o signo oriundo da tradição afro-brasileira. Em Mauro Fuke fala-se da máquina inutilitória, do engenho insólito, da construção lúdica, da delicada artesanaria e do extremo sentido do fazer. Os totens de Zé do Chalé navegam pelas mesmas águas dos dois outros artistas, mas com uma rusticidade primeva, uma brutalidade essencial, uma urgência em compor cenários que se superpõem em sucessivas torres e minaretes.

Lista de Participantes de Puras Misturas

Abelardo da Hora, PE
 Alcides Pereira dos Santos, SP
 Alessandra Vieira, AL
 Alex Cerveny, SP
 Alex Flemming, SP
 Alex Vallauri, SP
 Antonio Maia, SE
 Armin Guthmann
 Arte Nativa Aplicada, SP
 Arteboa, MS
 Arthur Bispo do Rosário, RJ
 Artur Pereira, MG
 Associação Artesanal de Paraibuna, SP.
 Associação dos Artesãos de Estação da Luz, MG
 Associação dos Artesãos de Santa Cruz de Chapada do Norte, MG
 Bete Paes, PE
 Cândido Calça, SP
 Carla Barth, SP
 Carlos Fernando Ekhardt, PE
 Carlos Motta, SP
 Carlos Simas, MG
 Caroline Harari, SP
 Cecília Meirelles, RJ
 Celso Brandão, AL
 Chivitz, SP
 Claude Lévi-Strauss, França
 Claudia Moreira Salles, SP
 Conceição dos Bugres (Conceição Freitas da Silva), MS
 Coopa-roca - Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha, RJ
 Cultura Marajoara
 Delia Beru, SP
 Delson Uchôa, AL
 Denise Andrade, SP
 Dominique Gallois, SP
 Efrain Almeida, CE
 Emiliano di Cavalcanti, RJ
 Emmanuel Nassar, PA
 Erotildes Macedo dos Santos
 Evandro Teixeira
 Expedito Sebastião da Silva, CE

Farnese de Andrade, MG
 Fernando Campana, SP
 Fernando Chaves, SP
 Fernando Guerra, SP
 Fernando Rodrigues, AL
 Fida (Valfrido de Oliveira Cezar), PE
 Flávia Pagotti Silva, SP
 Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany, BA
 Francisco Fanucci, SP
 Francisco Moreira da Costa, RJ
 Françaú (Francisco Dias de Oliveira), CE
 Fulvio Pennachi, SP
 Funcionários do Pavilhão Armando Arruda Pereira, São Paulo
 Gabriel Sierra, Colômbia
 Getúlio Damado, MG
 Gilvan Samico, PE
 Hans Flieg, SP
 Humberto Campana, SP
 Ilse Lang Silva, RS
 Irinéia, AL
 Isabel Gouvêa, BA
 Ivan Rezende, RJ
 J. Borges, PE
 JCL (José Costa Leite), PB
 João das Alagoas (João Carlos da Silva), AL
 João Francisco da Silva, AL
 João Wainer, SP
 José Alberto Júnior, ES
 José Antonio da Silva, SP
 José Augusto Reis
 José Francisco da Cunha Filho, PE
 José Francisco de Azevedo, MG
 José Maurício dos Santos, CE
 José Paraguai, CE
 Juba e Lelé, MG
 Lars Diederichsen, SP
 Lina Bo Bardi, SP
 Lino Villaventura, CE
 Luiz Calazans, SP
 Luiz Hermano, SP
 Luiz Santos, PE

Marcel Gautherot, RJ
 Marcelo Ferraz, SP
 Marcelo Rosenbaum, SP
 Marcelo Suzuki, SP
 Márcio Vianna
 Mario Grisolli, RJ
 Marko Brajovic, SP
 Maureen Bisilliat, SP
 Mauro Fuke, RS
 Michel Arnoult, SP
 Miguel Paladino, SP
 Milton Guran, RJ
 Minhau, SP
 Miroslav Javurek
 Mônica Nador, SP
 MZK, SP
 Natanael, MG
 Neco, RJ
 Nelson Kon, SP
 Nelson Schiesari, SP
 Nido Campolongo, SP
 Nino (João Cosme Felix), CE
 Oscar Niemeyer, RJ
 Oswald de Andrade Filho, SP
 Pardal (Laudecir Marcelino), SC
 Patrícia Fernandes, SP
 Patricia Naves, MG
 Paulo Cezar de Jesus, BA
 Paulo Laender, MG
 Pedro Useche, SP
 Povo indígena Juruna, Alto Xingu, MT
 Povo indígena Kadiweu, MS
 Povo indígena Kamayurá, MT
 Povo indígena Karajá, MT
 Povo indígena Karajá, TO
 Povo indígena Mehinaku, MT
 Povo indígena Suyá, MT
 Povo indígena Tiriyo, AP
 Povo indígena Trumai, MT
 Povo indígena Tukano, AM
 Povo indígena Urubu-Kaapor, MA
 Povo indígena Wai wai, AP
 Povo indígena Wajãpi, AP
 Povo indígena Waurá, MT

Rafael Morgan, MG
 Rodrigo Almeida, SP
 Rodrigo Calixto, MG
 Rodrigo Gonçalves, MG
 Ronaldo Fraga, MG
 Rubem Grilo, RJ
 Rubem Valentim, BA
 Sergio Rodrigues, RJ
 Sônia Baiocchi, DF
 Tamba (Cândido Santos Xavier), BA
 Tarsila do Amaral, SP
 Titus Riedl, CE
 TT Leal, RJ
 Ulisses Pereira Chaves, MG
 Véio (Cícero Alves dos Santos), SE
 Vicente Rego Monteiro, PE
 Victor Brecheret, SP
 Vieira, AL
 Vitalino Pereira dos Santos, PE
 Vittório Torchetti, MG
 Vladimir Kozák, PR
 Wagner Porto, PE
 Xavier Moreau
 Zé do Chalé (José Cândido dos Santos), SE

... e muitos outros cujos nomes não conseguimos identificar.

As siglas não se referem aos locais de nascimento, e sim aos locais em que se dá (ou se deu) a atuação maior dos participantes.



Os conceitos de folclore e cultura popular

Este artigo trata-se de uma discussão sobre o conceito de cultura popular, e não sobre o conceito de cultura em geral. Para mais informações sobre o conceito de cultura em geral, veja o artigo Cultura.

O novo museu a ser criado no Parque do Ibirapuera nascerá já como herdeiro de um rico patrimônio representado pelo acervo do antigo Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, que deverá ser transferido para o Pavilhão Armando Arruda Pereira quando da sua implantação. Isso significa então que o novo museu deverá apenas reconstituir o antigo, para salvaguardar e exibir ao público o seu acervo? Pretendendo ser um museu contemporâneo, a nova instituição não poderá limitar-se a essa tarefa, embora inclua entre suas metas estratégicas a salvaguarda e comunicação desse patrimônio. Como então integrar essas ações a um novo museu? Cabem aqui algumas considerações.

Dada a natureza sistêmica das ações de um museu, a preservação e transmissão do patrimônio representado pelo seu acervo é inseparável de uma concepção geral que define sua visão, missão, objetivos e estratégias de ação. Assim, ao incorporar ao seu patrimônio novas coleções ou mesmo todo um acervo, o museu terá de readequar o uso que fará deles em suas exposições, programas de ação educativa e cultural ou outras atividades, em consonância com seus próprios princípios, pois coleções e acervos são em certo sentido inseparáveis da concepção que presidiu à sua constituição.

Em que a concepção de um Museu do Folclore se distingue da ideia de um museu de arte e cultura popular ou de um museu das culturas de um povo? Este é um terreno escorregadio, em que é necessário proceder a algumas distinções, retrocedendo na história, para se chegar a definir o perfil e o enfoque de museus que tenham essas diferentes referências a orientar a sua ação.

Os conceitos de folclore e cultura popular

No bojo do pensamento evolucionista que permeia todo o século 19, a invenção do “folclore” se aparenta mais às concepções que então dominavam o debate no campo da antropologia nascente do que às conotações políticas associadas com frequência aos termos “povo” e “popular” – sempre perigosamente próximos à ideia de “populismo”, cuja demagogia repudiamos, ou de “popularesco”, de cuja vulgaridade o bom gosto nos obriga a nos distanciarmos. No entanto, em sua origem, o termo “folclore” remete a um universo que já fora antes designado como “cultura do povo” ou “cultura popular”, ainda no século 18, mas com um sentido distinto e específico.

Esses termos referiam-se então à literatura dos antigos contos, fábulas e lendas, sagas, poemas e cantigas conservados pela tradição oral camponesa, matéria pela qual iriam se interessar o filósofo e poeta Johann Gottfried von Herder (1744-1803) e os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), que depois transformariam essas narrativas nas famosas histórias contadas às crianças que todos conhecemos.

Igualmente apaixonados pela língua alemã, filologia e história, tanto o filósofo quanto os irmãos escritores iriam buscar nessas tradições uma espécie de característica peculiar de um povo, que se define por sua língua e se expressa nessas narrativas que, perpetuando-se desde tempos imemoriais, condensariam em si o “espírito” desse povo (*Volksggeist*). A esse tipo de criação Herder foi o primeiro a dar o nome de *Kultur des Volkes*, “cultura do povo” ou “cultura popular”. Vivendo numa área de fronteira na região do Báltico, em contato com poloneses, lituanos, estonianos, finlandeses, a noção de *diferença* tornou-se importante para ele, resultando daí sua noção de *cultura de um povo*, em que se expressaria sua *identidade*.

A Alemanha em que vivia era então um dos raros territórios da Europa que ainda não conseguira unificar-se sob o poder de um Estado, constituindo-se como uma mesma nação e um único povo, e nisso a questão da língua tinha o peso de um indício revelador. De fato, enquanto as narrativas do povo conservavam a tradição da língua germânica, entre as elites e a nobreza – parte de uma mesma aristocracia

que transitava sem obstáculos entre as casas reais europeias – falava-se, sobretudo, o francês. Como pensar que, sem uma língua comum, esses diferentes grupos pudessem identificar-se como parte de um mesmo povo? Assim, desde o seu surgimento a noção de “cultura popular” carrega consigo uma dimensão política ligada à identidade de um povo e à unidade de uma nação.

Essa visão da cultura, que acentua as singularidades dos diferentes povos sedimentadas ao longo da história, num processo de tipo orgânico – como aquele que se associa ao *cultivo* da terra, ao qual o termo *cultura* está ligado –, estará no cerne de uma concepção característica do romantismo que Herder ajudará a consolidar, em oposição à visão universalista do pensamento da Ilustração europeia. De fato, classificando e ordenando em gêneros e espécies o mundo da natureza e das sociedades humanas segundo uma hierarquia que vai do simples ao complexo, o racionalismo ilustrado pretendera, na França, resumir na Enciclopédia todo o conhecimento acumulado ao longo da história humana, num momento em que se acreditava chegar ao ponto culminante da civilização, em que o saber da razão comandaria a vida social.

“Cultura” e “civilização” constituíram assim o eixo de dois modelos distintos, a partir dos quais o século 19 transformaria o estudo do homem em uma nova ciência, a antropologia, permitindo compreendê-lo, em que pesem suas diferenças, como parte de uma mesma espécie humana. No primeiro desses modelos, o homem será considerado a partir das criações do seu espírito, sua língua ou sua arte, em que se condensa o significado de seus costumes, suas crenças, seus valores e suas instituições sociais – numa palavra, sua *cultura*. Da perspectiva do outro, ele será visto a partir do grau menor ou maior de complexidade dessas mesmas instituições que organizam sua vida em sociedade e que são determinadas – dependendo também do seu domínio técnico sobre a natureza – pela constituição racial de seu povo, seus costumes, valores e crenças, que se expressam nas criações do seu espírito, em sua língua como em sua arte, organizando as diferentes sociedades numa linha contínua que vai da *selvageria* à *barbárie* e desta à *civilização*.

Ambos os modelos são solidários de uma concepção da história pensada como processo de evolução, isto é, transformação em direção a um fim, passando do inferior ao superior. Uma verdadeira febre de história toma conta do século, e se história é evolução, então será preciso refazer o projeto classificatório da Enciclopédia, desdobrando-o no tempo em histórias evolutivas particulares, da natureza aos seres vivos, das raças às línguas, das sociedades às civilizações.

Daí que a história natural se transformasse no pensamento de Darwin em estudo sobre a origem das espécies e, depois, desse lugar ao nascimento da biologia, projetando a busca da origem e evolução para o interior dos organismos vivos. Da mesma perspectiva, a arqueologia procuraria encontrar no passado a chave para a evolução das civilizações, assim como a filologia buscava a origem e o caminho evolutivo das línguas e a antropologia, a evolução das raças e das sociedades humanas, indo de sua origem num mundo “primitivo” em direção à “civilização”.

Como, porém, refletir a partir desses parâmetros, que dominam a mentalidade do século 19 em todos os campos do saber, quando se trata de pensar a própria sociedade onde se vive? A resposta seria a retomada dos temas já explorados por Herder e os irmãos Grimm, e que constituíam na Inglaterra o universo das chamadas “antiguidades populares”. Foi em 1846 que o arqueólogo William John Thoms, numa carta endereçada ao jornal *The Athenaeum*, sob o pseudônimo de Ambrose Merton, rebatizou essas “antiguidades populares” com “uma boa palavra anglo-saxã, *folk-lore*”, para designar o conjunto de “usos, costumes, cerimônias, crenças, romances, refrãos, superstições etc. dos tempos antigos”, que constitui o *“saber tradicional do povo”*.⁶⁸

^[68]
^[68] A carta de William John Thoms, dirigida sob o pseudônimo de Ambrose Merton ao jornal londrino The Athenaeum, foi publicada em artigo

^[68] de agosto de 1962 por Renato Almeida, reproduzido no site Jangada Brasil, www.jangadabrasil.com.br/revista.

Tido como “curioso e interessante”, esse universo seria objeto de um colecionismo *sui generis* dos chamados “antiquários”, que consistia em “reunir um número infinito de fatos minuciosos que ilustram a matéria mencionada [...], uma soma de pequenos fatos, muitos dos quais, tomados separadamente, parecem triviais e insignificantes, mas quando considerados em conjunto com o sistema no qual os entrelaçou [a] grande mentalidade [de Jacob Grimm], adquirem então um valor que jamais sonhou atribuir-lhes o que primeiro os recolheu”. A coleta dessas “curiosidades populares” seria tarefa tanto mais urgente quanto mais estivessem em risco de desaparecimento.

Recuperava-se assim parte das preocupações de Herder e dos irmãos Grimm, mas atribuindo-lhes já um sentido diverso. Longe da conotação política a que remetia a antiga noção de “cultura do povo”, essas “antiguidades populares” ou “folclore” tinham agora apenas o sentido de “curiosidades do povo”, que logo passariam a ser estudadas de uma perspectiva não muito distante do saber antropológico que então se constituía. Na verdade, tratava-se de realizar uma espécie de arqueologia de nossos próprios costumes “arcaicos”, nossas técnicas ainda “primitivas”, nossos valores e crenças ainda “atrasados” – “lendas” e “superstições” que ainda não haviam alcançado o pensamento racional – que, encontrados no seio do povo, vindos do passado, persistiam no presente como “sobrevivências” de estágios “inferiores” do pensamento e de fases distantes da organização social pelas quais haviam passado nossas sociedades.

Uma nostalgia de tipo romântico ainda poderá atribuir a essas “sobrevivências” o valor de documento capaz de evocar um passado distante, a ser piedosamente resgatado antes de sua total extinção. Por outro lado, sem evocar conscientemente as conotações valorativas negativas implícitas no pensamento evolucionista, o estudo dessas matérias seria, com o passar do tempo, transformado em “ciência do folclore”, conservando em seu referencial teórico noções como a de “sobrevivências” culturais, nas quais se incluiriam precisamente as “lendas”, “superstições” e “crendices” populares...

Por isso mesmo, fora do mundo dos especialistas ou aficionados por esse tipo de estudos, para a grande maioria das pessoas, um senso comum impregnado do cientificismo evolucionista do século 19 não deixará de associar ao termo “folclore” um sentido de atraso, arcaísmo e irracionalidade, longe do “progresso” e da “civilização”. Essa é a ambiguidade essencial que desde o seu nascedouro marcou o termo “folclore” como sinônimo de “cultura do povo” e “cultura popular”, ora valorizando o conjunto de expressões da cultura a que se refere como uma “essência” congelada do passado capaz de exprimir a identidade de um povo, ora descartando-o como “curiosidades” interessantes, porém negligenciáveis à luz do progresso do presente.

É relevante notar que o interesse por essa matéria heterogênea que o termo recobre, essencialmente ligada ao mundo rural e às tradições da vida camponesa, equipara seu estudo ao das “sociedades primitivas” de que se ocupava a antropologia, com toda a carga, mesmo inconsciente, de preconceito de que se reveste esta designação, opondo os “povos primitivos” das sociedades tribais africanas, americanas ou asiáticas – povos não arianos e não europeus – ao “progresso” e à “civilização”, entendida segundo o modelo dos valores e das formas de organização das sociedades urbano-industriais europeias.

Assim, pensado como “cultura do povo” ou “saber tradicional do povo” de determinado lugar ou país, os estudos europeus sobre folclore nunca tomaram como seu foco de interesse as culturas dos povos nativos de outros continentes, objeto de uma disciplina à parte. Por isso não estranha que, num caso como o do Brasil, ainda que os povos indígenas fossem nativos de nosso território e não de lugares distantes, a mesma ausência de registro sistemático de suas culturas esteja presente entre nossos folcloristas que, no entanto, eram capazes de realizar um extraordinário trabalho etnográfico no registro, documentação e salvaguarda das “manifestações folclóricas” de nosso país, como atestam Câmara Cascudo, Renato Almeida, Edison Carneiro ou Rossini Tavares de Lima, para mencionar apenas alguns, entre os grandes nomes dos estudos folclóricos no Brasil.

Por outro lado, é relevante salientar também que o interesse pelo folclore surge na Europa, e em especial na Inglaterra, precisamente no momento em que as tradições do mundo rural estão de fato em vias de desaparecimento, sob o impacto da Revolução Industrial. Se a noção de “folclore” ainda quisesse dar conta da “cultura do povo”, ela deveria a partir de então ampliar seu significado, para incluir também o que passaria depois a ser chamado especificamente de “cultura popular”, designando costumes, crenças, tradições, ritos, celebrações festivas, criações materiais etc., característicos dos extratos da população trabalhadora mais pobre das cidades europeias do século 19.

Tratava-se então dos migrantes rurais expulsos do campo e incorporados como mão de obra pela expansão industrial, vivendo nos “tugúrios erguidos ao lado dos palácios da indústria”, como os descreve Alexis de Tocqueville, ou que, no mundo contemporâneo, podem ser encontrados nas favelas e bairros pobres da periferia de nossas grandes cidades. De todo modo, as manifestações culturais incluídas no âmbito do folclore e da cultura popular sempre estiveram vinculadas a grupos subalternos de uma dada sociedade.

Compreende-se assim que os termos “cultura do povo”, “folclore” e “cultura popular”, geralmente usados como sinônimos, não recobrem exatamente os mesmos significados, já que têm, como suporte conceitual e referência social, universos socioculturais distintos. Por outro lado, é notável que a conotação política associada à ideia de uma “cultura do povo” que exprime uma “identidade nacional” tenha permanecido em estado latente no uso desses termos, pronta para ser acionada a cada vez que se põe em questão o sentido de pertencimento a uma nação.

Não por acaso, no Brasil, Sílvia Romero estaria entre os primeiros a se interessar, no último quartel do século 19, pela recolha da poesia e dos contos populares brasileiros com uma preocupação semelhante à de Herder e dos irmãos Grimm, num momento em que, aplicado à realidade brasileira, o pensamento evolucionista europeu dominante levava a duvidar da viabilidade de se construir uma verdadeira “nação” com uma população formada por descendentes de raças “inferiores” de indígenas e negros africanos. A originalidade de Sílvia Romero consistiu precisamente em se opor de certo modo à ideia de “degeneração” provocada pela mistura das raças, um dos cânones do pensamento da época, defendendo, ao contrário, o potencial inédito que oferecia ao país a miscigenação racial e o hibridismo cultural daí resultante.

Mais tarde, nos anos de 1920 e 1930, como se sabe, também os modernistas paulistas, em especial Mário de Andrade, retornariam ainda ao espírito do pensamento de Herder ao tomar o “folclore” como base a ser apropriada e reaproveitada em vista da formação de uma cultura erudita autenticamente brasileira, capaz de expressar nossa “identidade nacional”. Um dos exemplos mais significativos desse empenho está na obra musical de Heitor Villa-Lobos ou, apropriando-se dessa temática em sentido inverso, no *Manifesto antropológico* de Oswald de Andrade.

Uma nova proposta

Esta longa digressão histórica deve ter permitido explicar a razão pela qual, ao se incorporar a um possível Museu das Culturas do Povo as coleções do acervo do antigo Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, formadas no espírito da “ciência do folclore”, elas deverão necessariamente ser requalificadas, em termos de sua adequação a esse novo museu e sua missão. Um museu contemporâneo que tem a diversidade pluriétnica e multicultural do povo brasileiro como seu foco de interesse, considerando-a responsável pela criação de um patrimônio cultural material e imaterial a ser preservado, só poderá pensar a cultura em sentido plural – *culturas* –, longe da visão nostálgica da singularidade de uma suposta “cultura nacional” homogênea e “autêntica”, expressão da “identidade nacional”.

Ao mesmo tempo, ao se voltar para as *culturas do povo* brasileiro, e não se identificar como um museu de “cultura e arte popular”, o novo museu explicitamente reivindicada como seu patrimônio as culturas dos povos indígenas, visando “nacionalizá-las”. Em vez de considerar esses povos, como habitualmente se faz, enquanto grupos “distantes”, cujas culturas devam ser objeto apenas dos museus de etnologia e antropologia, muitas vezes mais próximos dos museus de história natural do que dos museus de arte e cultura que conhecemos, o museu pretende reconhecê-los como legítimos membros da nação e do povo brasileiro, malgrado a diversidade e a autonomia

de suas formas de organização social, valores, crenças, costumes etc., em relação às formas hegemônicas da sociedade nacional. Assim também as criações de suas culturas deverão ser incorporadas como parte indissociável do patrimônio material e imaterial das culturas do povo brasileiro, reconhecendo aos povos indígenas o direito à sua própria história – longe da visão que os congela no passado, no início da nossa história – graças à qual a dinâmica da cultura lhes permite, assim como aos demais grupos da sociedade brasileira, transformar, resignificar e reinventar suas próprias tradições culturais, em contato com a sociedade nacional e, no caso do novo museu, a realidade contemporânea da metrópole paulistana.

Por outro lado, a designação de *culturas do povo* visa incluir também no âmbito do museu o patrimônio representado pelas formas de cultura dos segmentos tradicionais da sociedade brasileira que ainda vivem em muitas partes do interior do Brasil, e que por certo não se reconheceriam na inclusão de suas manifestações culturais na chamada “cultura popular”, apesar da ambiguidade que hoje marca o termo. Essas manifestações – das quais tantas evidenciam a apropriação da cultura barroca colonial, sagrada e profana, por tradições culturais afro-brasileiras! – seriam incluídas como parte do “folclore nacional”, se não se devesse desconstruir essa noção, precisamente para dissociar tais expressões das culturas do povo das conotações valorativas associadas ao termo folclore ou às preocupações com sua “origem”, “anonimato”, “autenticidade”, “descaracterização” etc. que tradicionalmente marcaram os estudos dessas matérias.

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

Assim também o museu buscará promover e divulgar modos de *reinvenção*, *reapropriação* e *troca* que se dão entre temas, linguagens e formas de expressão das produções materiais e simbólicas que constituem o patrimônio das culturas do povo brasileiro.

Entretanto, nenhum desses conceitos e valores ganhará expressão concreta no novo museu a ser criado, sem que este se proponha igualmente a promover a inclusão dos criadores e produtores das expressões culturais tradicionais e populares, bem como do público visitante, como protagonistas das suas mais diversas modalidades de ação, garantindo a incorporação de novas perspectivas e visões de mundo distintas aos seus programas. Embasadas na atividade de pesquisa, as exposições e as ações socio-educativas e culturais do museu deverão permitir a criação de novos contextos de apropriação do patrimônio, representado pelo seu acervo e suas coleções, convidando o público a gerar novos recortes e reinterpretações das tradições que carrega consigo e engajando-o enquanto participante ativo na reformulação de percursos e distâncias entre o passado e o presente.

É desse modo que o museu deixa de ser um lugar de memória para se tornar um lugar de criação de memória, um espaço de (re)apropriação e (re)invenção de memórias coletivas. Nessa medida será possível desconstruir, na própria prática das ações do museu, os modelos conceituais que definiram as culturas do povo brasileiro a partir de um ambíguo lugar de subalternidade, para que os criadores e produtores populares possam se reconhecer em um novo lugar de dignidade e autoestima, e o patrimônio material e imaterial das culturas do povo possa ser apropriado como legítima herança de todos os brasileiros.

Como se constrói conhecimento social?

O programa educativo de *Puras misturas* está baseado na pergunta “como se constrói conhecimento social?” Os visitantes são os protagonistas da visita à exposição. Eles constroem suas próprias opiniões a partir de enfoques temáticos sugeridos pelos educadores em investigações pessoais ou em pequenos grupos e por meio de exercícios de arte. Estudantes e público dão sentido às suas próprias experiências no espaço expositivo e tiram suas conclusões para depois trocarem ideias com todos. Uns aprendem com os outros e todos recebem informações de várias fontes, com autonomia. Os educadores intervêm, se necessário, sugerindo conexões interculturais sobre, por exemplo, questões estéticas, sociais, políticas e antropológicas, ou mudanças de percurso, para incitar a curiosidade intelectual, considerando o acaso como um importante aliado. Fazem prevalecer perguntas e não respostas, para levar os visitantes a pensar e desconstruir as categorias do certo e do errado e o papel dos educadores de museus e instituições culturais.

Dessa forma, imaginário, histórias pessoais e informações trazidas pelos visitantes se conectam com as obras de arte e objetos culturais de valor estético e conteúdo simbólico, proporcionando uma conversação cultural – uma rede poética, e não lógica, que recria e resignifica impressões, lembranças e memórias. A partir de suas ações e comentários, os visitantes produzem conhecimentos, revelam e reverberam o sentimento de pertencimento do patrimônio que é a diversidade da cultura material e imaterial brasileira. Um relato da educadora Ariane Neves, de maio de 2010, dá mostras desse sentimento:

Ao receber um grupo de mulheres que trabalhavam como cozinheiras ou responsáveis pela limpeza de uma creche, a coordenadora me pediu que fizesse um roteiro voltado às memórias infantis, já que eram mulheres que lidavam com crianças todos os dias e que por isso deveriam lembrar de sua própria infância e também da importância do alimento nessa etapa da vida. Foi uma visita muito interessante: a todo o momento as visitantes lembraram as cantigas de roda, as comidas mais apreciadas pelas famílias, as formas de fazê-las... De preparar um simples cafezinho a cantar uma cantiga afro-brasileira, fizemos tudo em conjunto. Um momento especial e simbólico. Estamos em contato com presente e passado. Mesmo que não indiquemos este aspecto da exposição, o ancestral é citado a todo tempo para explicar como se faz algo hoje em dia, e o sagrado, para dizer o porquê de existir uma fita amarrada ou do uso de objetos curiosos. Exercício de memória não só para os adultos, mas para relatos que os jovens trazem de suas famílias. Trabalhamos a questão da identidade, que nem sempre estava clara. O caminho que temos escolhido é o de seguir em frente olhando para trás e voltar novamente a outras questões do presente.

Os estudantes do ensino fundamental de escolas públicas, que compõem a maioria dos visitantes, têm se reconhecido na exposição e expressado suas múltiplas singularidades. O mesmo tem acontecido com os integrantes de instituições culturais e assistenciais e com o público espontâneo que visita o Pavilhão das Culturas Brasileiras. Há um sentimento inicial de inadequação, comum em quem não frequenta museus e instituições culturais, mas que se transmuta no desdobramento da visita. O fato de as pessoas, em geral, não terem clareza do que seja cultura popular e erudita torna-se território interessante para as provocações dos educadores e para a troca de saberes não escolarizados. É nesse território que elas começam a se dar conta do que é a cultura brasileira, da qual fazem parte. É o que nos mostram os relatos abaixo:

A exposição convoca as pessoas a fazerem relações com suas próprias vidas, sem a necessidade de estímulos externos. Uma acompanhante de um grupo fez um relato muito bonito para as crianças: sua mãe era rendeira, muito pobre. Fazia renda por metro para vender e improvisava os bilros com coquinhos furados e bastõezinhos, como os que temos em exposição. Suas agulhas eram, simplesmente, espinhos de porco-espinho, pois não havia dinheiro nem para as agulhas industrializadas.

Relato da educadora Carolina Lopes

Fizemos uso do material pedagógico, principalmente imagens impressas e plastificadas. Em determinado núcleo, as imagens são “acionadas” para criar diálogos com os elementos expostos. Geralmente fazemos um roteiro de pesquisa, descobertas, investigação. Dependendo da faixa etária, utilizo cantos e danças para figurar não só as manifestações, mas para que a própria letra do “ponto”, canto ou toada responda às indagações dos visitantes. Recebemos um grupo de uma instituição de ensino chamada Miosótis, que fica na região do Campo Limpo. No decorrer da visita, no encontro com os instrumentos de percussão, os mais velhos do grupo disseram conhecer manifestações culturais como o jongo, o coco e a ciranda. No mesmo instante, cantamos juntos, dançamos dentro do espaço expositivo. Ao finalizarmos, pediram que fizéssemos uma ciranda do lado de fora, e essa ação se estendeu à capoeira, roda de coco, jongo e *break*, dança de rua da cultura *hip-hop*.

Relato da educadora Ariane Neves

Puras misturas tem sido um espaço privilegiado para o desenvolvimento de processos de percepção e reflexão que permitem que as pessoas se apropriem do seu universo cultural, sem preconceitos, ampliando a autoestima. Os relatos abaixo trazem exemplos desses processos:

Um rapaz me abordou, num fim de semana, perguntando-me sobre os bancos, e ficou interessadíssimo conversando sobre a exposição. Em seguida, quando passamos pela linha do tempo, nos cangaceiros do Mestre Vitalino, ele me perguntou sobre o artesão e, depois de ouvir minha explicação, ele me disse, com grande orgulho, que era neto do cangaceiro Barba Dura, que havia sido companheiro de Lampião. Disse também que tinha a roupa de cangaceiro do avô na casa da mãe dele e que por isso havia reconhecido os bonecos do Mestre Vitalino.

Relato do educador Gustavo Motta

A sensação de pertencimento e apropriação do espaço de trabalho é importante para que os educadores estabeleçam uma autonomia. Percebendo isso procurei, logo nas primeiras semanas, aproximar as equipes de trabalho da exposição através de uma reunião dos educadores com a equipe de segurança, bombeiros e produção. Conversamos sobre a função e a importância de cada equipe, compartilhamos informações sobre as obras e questões operacionais, dificuldades através de relatos de situações do dia a dia, pensamos no que um pode ajudar ou esperar do outro e concluímos juntos que devemos a todo momento trabalhar em parceria, formando assim uma única equipe. Convidamos a todos para uma visita comentada à exposição.

Relato da supervisora da equipe de educadores Renata Madureira

O bombeiro civil Bira (Ubirajara Freire Santos), natural da cidade de Salvador, que trabalha no Pavilhão da exposição *Puras misturas*, fez uma participação especial numa visita com adolescentes, contando como se utiliza o jequi e o monzuá para a pesca. Este grupo acreditava que nenhum museu poderia ser melhor e mais dinâmico que o Museu do Futebol e, no final da visita, havia mudado completamente de opinião.

Relato da educadora Carolina Lopes

A questão da religiosidade está presente e é recorrente nas conversas dos educadores com o público, que expressa muitos preconceitos. Expressa, ao mesmo tempo, muita fé, mas de forma equivocada, ao avesso, com certa vergonha de manifestar-se sobre as suas crenças, especialmente as relacionadas às religiões afro-brasileiras. Alguns educadores ampliam o campo do que seja religiosidade com outras mitologias brasileiras, como no exemplo abaixo:

A pedido de uma professora que queria tratar da religiosidade e do corpo, costurei narrativas das mitologias tupinambá, cristã, afro-brasileira e alguns trechos de Guimarães [Rosa], na minha fala sobre algumas das peças expostas. O percurso foi sendo montado conforme os alunos apontavam peças em que as palavras e estados de espírito da minha narrativa se entrelaçavam com a visualidade. Assim, transitamos entre várias mitologias, inclusive a partir de histórias que eles acrescentavam às minhas. Descobriam-se, por meio de semelhanças ou diferenças, a presença do pai e filho, das criações, destruições e recriações, das posturas hieráticas, do poder de seres e objetos mágicos como a serpente, o boi, os pássaros, o cajado, as máscaras, as roupas e das pinturas corporais.

Relato da educadora Thaís Assunção

O grupo (de uma Escola Municipal de Educação) estava acompanhado de uma inspetora do colégio à qual eles eram claramente hostis (algumas alunas vieram me pedir no início da visita para que eu a mantivesse longe do grupo e não a deixasse interferir). Para complicar a situação, a inspetora era muito jovem e tinha pouca autoconfiança – o que gerava uma reação, da parte dela, também hostil aos alunos. A visita seguiu com esse clima por um bom tempo, até que, em dado momento, na linha do tempo, alguns alunos notaram a carta de permissão do chefe de polícia para a realização de sessões de macumba e de tambor-de-crioula. Conteí para eles a origem da “macumba” como um termo negativo ou pejorativo, por conta do preconceito e da violência policial que essas manifestações sofriam (e ainda sofrem, ainda que em menor escala) – o que os surpreendeu e interessou muito. A inspetora começou, em seguida, a nos falar sobre o assunto e a explicá-lo de maneira muito clara e inteligente (explicando inclusive as diferenças entre umbanda e candomblé) – o mais surpreendente foi que, não apenas os alunos que estavam na conversa se interessaram pelo assunto, como também os demais (que estavam vendo outras coisas) se reuniram em volta dela e começaram a lhe perguntar coisas e a entabular uma conversa. Não sei quão racional foi o pensamento deles, mas, em vista da conversa sobre preconceito e violência – e tendo como contrapartida uma iniciativa simpática e propositiva por parte da inspetora (que depois me contou que era estudante de licenciatura em História) –, certamente eles notaram o comportamento preconceituoso que tinham com a inspetora e, talvez inconscientemente, corrigiram esse comportamento. Não apenas o corrigiram como passaram, até o fim da visita, a se dirigir diretamente a ela. Uma das meninas que me havia pedido para manter a inspetora longe, inclusive, fez um relato sobre a “macumba” que ela frequentava. Foi talvez a experiência mais viva e prática que tive na exposição.

Relato do educador Gustavo Motta

A macumba tem parecido um assunto impossível de se furtar da exposição; quando não sou eu quem dele se lembra, sou dele lembrada. Tenho aproveitado o ensejo não só nas minúcias da chave religião/religiosidade, mas na perspectiva da história, lembrando que muitas vezes repetimos juízos que não são de fato nossos.

Relato da educadora Thaís Assunção

Em alguns depoimentos descobri peculiaridades (aprendizado do educador) desta religiosidade pouco discutida no universo de crianças e jovens. A estudante Liliam da Silva, que nos visitou com a escola, tem uma avó que é nascida e mora em Queimadas, na Bahia, e que realiza na sua casa o cariru, uma manifestação religiosa afro-brasileira composta por música (principalmente por percussão), dança, comida específica (a missão é justamente oferecer a comida às crianças) e incorporação dos médiuns (momento de transe). Comentou que tinha um pouco de medo, pois era muito nova, e que mesmo assim gostava de ver.

Relato da educadora Ariane Neves

Os educadores da equipe do Programa Educativo de *Puras misturas* têm sido continuamente retroalimentados com relatos e vivências do público e, a partir disso, redimensionam seus projetos pessoais, como uma certa “alquimia”. Os educadores assumem riscos e se avaliam continuamente, com relatórios diários. A proposta curatorial singular dessa exposição confirmou o fato de que a educação em museus e instituições culturais não pode ser reduzida a um instrumento da educação formal, mas tem de ser um campo de inter-humanidades e microutopias.

Durante esse tempo percebi que essa exposição cria uma relação próxima com o público e, por isso, acabou criando uma dinâmica que faz com que o nosso trabalho seja prazeroso, pois sempre há uma troca de informação e aprendizado, uma fonte mútua de conhecimento. É muito interessante e comum que em muitas das visitas o público acabe falando mais e contando suas lembranças.

Relato da educadora Marina Herling

Em uma das vezes em que fiz a atividade de observação silenciosa, que aconteceu na parte da exposição onde estão os ex-votos, uma visitante, aluna de uma EMEF (Escola Municipal de Ensino Fundamental), disse que gostou muito de poder observar a obra em silêncio, sem nenhum barulho que “atrapalhasse a sua imaginação”. Isso me chamou a atenção para a importância de o educador distinguir o momento de observação do momento da dispersão.

Relato do educador Ruy Ludovice

[O trabalho na exposição] está sendo uma descoberta surpreendente, pois a troca entre os objetos e o público se dá naturalmente, não precisando necessariamente de um mediador para que esta relação se estabeleça. [...] Percebi que essa aproximação torna a exposição convidativa e faz com que o visitante se “sinta em casa”. Um bom exemplo é o de um senhor que foi visitar a exposição três vezes em finais de semanas distintos e comentou que não se cansava dessa visita. Tanto que um dia ele apareceu e perguntou se eu poderia atender um grupo de escoteiros de Rio Claro, que ele havia encontrado passeando pelo parque, e para quem sugeriu que visitassem a exposição.

Relato da educadora Marina Herling

Texto elaborado com depoimentos da equipe do Programa Educativo do Pavilhão das Culturas Brasileiras, exposição *Puras misturas*. Educadores: Ariane Neves, Carolina Lopes, Gustavo Motta, Marina Herling, Ruy Ludovice e Thaís Assunção. Supervisora: Renata Madureira.

Eduardo Subirats

Culturas populares e crise civilizatória

1.

É um conceito complexo. Suas definições são ostensivamente polivalentes, ambíguas, contraditórias. Talvez se possa falar, inclusive, de zonas obscuras e territórios proibidos nas definições correntes de cultura; e também em seu sinônimo ou, talvez, até mesmo, antônimo: “civilização”. Essas ambiguidades não estão ligadas somente ao “objeto cultura”: estão ligadas também às mudanças em seu conceito e às transformações de nossa própria consciência em relação a elas. Para Giambattista Vico, o primeiro filósofo da cultura em um sentido moderno, era uma realidade privilegiada, porque reunia todas as expressões do espírito humano. A máxima délfica do “conhece-te a ti mesmo” aplicava-se tanto à cultura como à sua expressão coletiva. Tal era o significado elementar de sua *Scienza Nuova*: a síntese de antropologia e teoria linguística, de história das religiões e de sociologia, uma ciência do espírito que, ao mesmo tempo, era uma filosofia e uma história de culturas.

Entretanto, esse conceito humanista de cultura foi eliminado ao longo de sucessivos fenômenos sociais paralelos. Fenômeno central na expansão e definição da “cultura ocidental”, o colonialismo compreende um processo contínuo e inacabado de destruição e conversão, de subordinação e hibridação de memórias, identidades, idiomas, conhecimentos e formas de vida constitutivos das culturas históricas “não ocidentais”. A ascensão da sociedade industrial significou um deslocamento posterior das formas e dos valores éticos e estéticos que definiam as culturas humanistas a favor de um princípio funcional de cálculo e controle sociais. Como consequência, o estado industrial totalitário transformou a cultura em um sistema administrado de normas, valores e símbolos. A sociedade pós-histórica é definida a partir da recodificação da cultura como espetáculo comercial administrado corporativamente. Sob essas sucessivas figuras, foi dissolvida integralmente a unidade entre formas de vida e reprodução material, valores éticos, estéticos e religiosos que definia o conceito humanista de cultura formulado por Vico, Herder ou Schiller.

As ambiguidades semânticas da palavra cultura complicam-se ainda mais quando se leva em conta sua ambígua relação com o conceito de civilização. Cultura, cultivo e culto são categorias etimologicamente associadas. Nas grandes culturas históricas do Oriente Médio e da Grécia, no hinduísmo ou no islã, nas culturas dos incas ou dos maias, os sistemas de produção, os rituais e as expressões artísticas, assim como o cultivo do conhecimento filosófico e científico constituem realidades interligadas. É rigorosamente impossível fazer uma delimitação cirúrgica de um âmbito “cultural” falso que segregue os aspectos “simbólicos” da vida humana ou seus sistemas semi-óticos de comunicação. Os mistérios de Eleusis foram uma das expressões espirituais mais elevadas do mundo grego. Seus rituais de iniciação ligados à imortalidade e à transcendência são inseparáveis do processo de fecundação e desenvolvimento das sementes e, com elas, da manutenção das economias que garantiam a reprodução dos animais e a sobrevivência dos humanos. O mesmo se pode dizer do culto do milho e das águas subterrâneas nas culturas mesoamericanas.

Civilização, ao contrário, tem sido, desde suas origens, um conceito jurídico e formal. Seu ponto de partida eram os elaborados rituais no comer e no vestir da aristocracia europeia e a forma jurídica de representação humana frente ao Estado inauguradas pelo direito romano. Desde Napoleão – que usou esse termo pela primeira vez nas campanhas militares do Egito – até as guerras do Afeganistão e do Iraque, os nomes da civilização foram hasteados como estandarte triunfal das máquinas imperiais da sociedade industrial.

O termo “civilização” foi estilizado como expressão geral da cultura. Compreende ao mesmo tempo seus fundamentos jurídicos e seus avanços tecnológicos, sua organização social e suas expressões artísticas. Entretanto, as guerras e os genocídios sucessivos que aconteceram em seu nome provocaram também o contrário: a oposição entre cultura e civilização. Marx e Ruskin, Tönnies, Spengler ou Mumford destacaram os aspectos negativos que o desenvolvimento da civilização levava consigo: fragmentação social, conflitos de classes, racismo e violência, a destruição de memórias

e identidades e a instauração de megamáquinas de dominação política e militar. O triunfo da civilização marca o final da cultura entendida em um sentido ético, estético e espiritual. A visão mais pessimista desse desmoronamento das culturas tradicionais foi formulada por Freud e Einstein. Ambos contemplaram o futuro de uma civilização cujas forças destrutivas já poderiam ter sido controladas pelo homem. Hoje confrontamos este dilema sob uma constelação terminal: *clash of civilizations*.

Quando as complexidades do conceito de cultura são acrescidas pelas ambiguidades inerentes ao popular na sociedade contemporânea, multiplicam-se as discrepâncias, os contrassensos e os prejuízos. Se chamarmos de “cultura” popular a música e a dança flamenca ibérica ou os rituais sagrados *huicholes*, que tipo de conceito de cultura estaremos utilizando? Cultura como cultivo e culto? Cultura como “semiotexto”? Cultura *versus* civilização? Cultura como destino dos povos e das nações? Cultura como espetáculo?

Federico García Lorca deu expressão à música e à poesia ciganas, indissolivelmente ligadas às formas de vida e do destino cósmico de uma das memórias mais antigas que configuraram o mosaico das culturas ibéricas. Não resta dúvida, entretanto, de que os shows de flamenco também são um espetáculo musical na cultura comercial de promoção turística global. Nesse sentido, acho importante lembrar os modelos normativos do popular no século 20.

Os fascismos europeus instauraram uma cultura popular politicamente desenhada e industrialmente disseminada. É digno de nota o caso do nacional-catolicismo espanhol, que alçou a ritos primitivos de afirmação nacional e autoritária as procissões de encapuzados inquisitoriais e de mães dolorosas, sob as figuras agonizantes dos cristos ensangüentados em semanas santas. Sob sua identidade popular manipulada, apagavam-se os últimos sinais dos povos e das culturas ibéricas, e a memória de sua persistente destruição ao longo de séculos.

O modelo pós-moderno dessa produção de uma *Volkskultur* ou *pop culture* e da subsequente administração semiótica de uma identidade popular e nacional é apresentado por Joseph Goebbels. No entanto, o programa de uma cultura popular definido por esse líder nacional-socialista não se articulava em torno de um conceito de raça, nem do populismo caudilhista ao estilo de Mussolini ou Perón. A importância de Goebbels deve-se a uma definição do popular que, através dos meios modernos de produção e reprodução técnicas, elevava um romantismo populista à posição de identidade nacional e global.

O segundo caso que quero lembrar encontra-se exatamente no lugar oposto ao primeiro: em 1964, o regime militar que ocupou Brasília, com a conivência dos poderes globais da Europa e dos Estados Unidos, instalou tanques e canhões em frente ao Museu de Arte Moderna de Salvador, na Bahia, no qual Lina Bo havia organizado uma grande exposição de arte popular brasileira.

Por que dois regimes ideológica e politicamente afins operavam de maneira tão diametralmente oposta ao “popular”? O que distingue a *Volkskultur*, o populismo de Mussolini ou a *pop culture* pós-moderna do projeto de uma cultura popular definido e reconstruído por intelectuais como Mário de Andrade, João Guimarães Rosa, Lina Bo, Josué de Castro ou Darcy Ribeiro? Ou, ainda, por intelectuais da grandeza de Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos ou Guillermo Bonfill Batalla, na América espanhola?

Pode-se definir um conceito hermenêutico de cultura: é também uma visão humanista da cultura em um sentido radicalmente novo da palavra “humanismo.” Seu ponto de partida são os idiomas antigos da América. São os deuses, as cosmologias e as formas de vida ligados às culturas populares herdeiras das culturas antigas. Seu ponto de partida constitui também um compromisso intelectual com os dilemas gerados por séculos de poder colonial. Seu objetivo é a restauração de suas memórias e a afirmação de uma criatividade do popular a partir dessas memórias culturais. É, além disso, um compromisso que não desconhece o problema fundamental que ameaça essas culturas antigas e populares da América e do mundo: a fome. Definitivamente, o projeto que todos esses e muitos outros intelectuais latino-americanos abraçaram, em meados do século passado, compreendia um processo social democrático e um princípio de soberania que permitia integrar as culturas antigas populares a um processo

autônomo e altamente original de toda a região. Esse projeto foi eliminado pelas ditaduras fascistas e, subsequentemente, dispersado pela máquina acadêmica e pelas indústrias culturais globais.

É, certamente, um humanismo novo em relação ao paradigmático “humanismo” definido pela historiografia do Renascimento europeu ou o humanismo moralista à *la* Ortega e Gasset. E trata-se de uma hermenêutica cultural que tampouco se deixa enquadrar nas categorias tradicionais de um Herder ou um Karl Kerényi. Um humanismo que parte de um fato diferente, que ignorou e continuará ignorando a boa consciência europeia e norte-americana: o fenômeno colonial e as culturas que destruíram ao longo de sua expansão ou de seu processo civilizatório. É um humanismo repleto de concepções mitológicas americanas sobre o cosmos e a sexualidade, sobre a vida e a morte, sobre a natureza e o significado sagrado da obra artística. O humanismo dos ritos indígenas de “cura da terra” no Brasil; o humanismo das deusas tlaloquianas de Juan Rulfo; o humanismo do *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade; o humanismo xamânico de Arguedas; o humanismo sociológico de Josué de Castro.

Sérgio Buarque de Holanda colocou o simbolismo mítico do coração e a cordialidade no centro de sua reconstrução antropológica e histórica da cultura brasileira. *Raízes do Brasil* traçava, assim, um conceito de cultura fundado na vida emocional, na união erótica e simbólica do branco, do índio e do negro, nas confrontações violentas e nas negociações sociais e sentimentais entre senhores feudais e escravos, entre monarquistas e imperialistas, e revolucionários ou positivistas liberais. A concepção dinâmica da cultura desenvolvida por Gilberto Freyre ou Darcy Ribeiro contempla por igual o complexo processo de conflitos e conciliações sociais e simbólicos, étnicos, religiosos e sociais.

De Tarsila do Amaral a Lina Bo desenvolve-se um mesmo perfil social, estético e espiritual das culturas populares americanas, em clara contraposição às alienações da cultura industrial, da cultura instrumental ou da cultura institucional. A criação popular – a dinâmica criadora que permitiu a transformação e a adaptação das culturas populares, quer se trate das notas musicais ou dos conhecimentos naturais dos quais se valem os povos da América em sua luta pela sobrevivência – é o que constitui o ponto de partida de suas expressões artísticas. Tanto a antropologia romântica do popular de Buarque de Holanda como a antropofagia de Oswald de Andrade contemplam, ao mesmo tempo, uma original unidade do arcaico e do moderno, da expressão selvagem com a estética da abstração. Todos esses artistas e intelectuais mostram a mistura de raças, de línguas e cosmologias, e formas de ser não como “diversidade” cultural, nem “multiculturalismos”, nem “hibridismos”, mas como um processo criador do novo.

A superioridade teórica do conceito de cultura de Darcy Ribeiro a respeito dos *cultural studies* consiste em assumir plenamente as dolorosas consequências do processo e da destruição coloniais: desenraizamento, deslocamentos massivos e transplantes impostos por força militar, sucessivos sistemas e estratégias de opressão econômica, mestiçagem compulsiva, destruição e hibridação de memórias e formas culturais, genocídios. Esse intelectual não foi o último a formular um sentido à sua luta pela sobrevivência. “Povos condenados a integrar-se à civilização industrial” – esta é a categoria central de Darcy que quero destacar neste panorama da história das culturas: “Povos que possuem somente o futuro da humanidade”.⁶⁹

69

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979. p. 94.

2.

Em 1917, Heitor Villa-Lobos iniciou uma nova etapa de sua criação musical com os poemas sinfônicos “Amazonas” e “Uirapuru”. Em composições anteriores e, em particular, em “Três danças características”, já havia incorporado motivos musicais indígenas e afro-brasileiros. Entretanto, naquelas obras sinfônicas, a integração do popular é concretizada em uma paisagem musical que associa o inconfundível caráter de sua obra posterior: a síntese de uma composição romântica dotada de elementos impressionistas com a polirritmia e a atonalidade e os ritmos expressionistas modernos, inspirados a partir da música popular. “Uirapuru” introduz, ainda, um elemento mitológico, tirado da literatura oral amazônica: a transformação de um pássaro sagrado em humano.

A exploração de novas tonalidades, novos sons e novos ritmos alcança mais tarde sua expressão completa em seus *Choros*, compostos entre 1920 e 1929. Estes podem ser definidos como uma síntese dos *chorões* populares brasileiros e dos poemas sinfônicos, mas são um gênero em si mesmos, no qual a improvisação, a expressão “selvagem” e uma explícita liberdade instrumental, tonal e compositiva alcançam uma forma mais articulada e consistente.⁷⁰ O comentário que Artur Rubinstein fez em relação à partitura para piano “Rudepoema” talvez possa ser aplicado ao conjunto dessas obras de Villa-Lobos. São, de fato, uma “tentativa monumental de expressar a origem dos caboclos nativos do Brasil, sua dor e sua alegria, suas guerras e sua paz, culminando em uma dança selvagem...”⁷¹

Abaporu é outra lenda na história cultural brasileira. O óleo que Tarsila do Amaral pintou em 1928 com esse título, como presente de aniversário para seu companheiro Oswald de Andrade, tornou-se motivo de inspiração do *Manifesto antropofágico* deste último, criado no mesmo ano. Além disso, desse quadro pode-se dizer, também, que constitui uma síntese de elementos populares e modernos. Sua bidimensionalidade, suas cores locais e puras, sua abstração formal e cromática, e sua composição “cubista” remetem igualmente à arte indígena, às expressões culturais afro-brasileiras e à vanguarda parisiense da época.

Uirapuru e *abaporu* são palavras do idioma tupi-guarani. Significam, respectivamente, “homem-pássaro” e “homem que come”.⁷² Mas comer e voar não deixam claro apenas o fio condutor que reúne a música, a pintura e a poesia desse período em um diálogo artístico que concretizou o núcleo espiritual da cultura brasileira moderna. Ambas as metáforas revelam, ao mesmo tempo, uma perspectiva intelectual e artística da maior riqueza. *Uirapuru* – a lenda da dupla metamorfose de um pássaro cósmico em humano, e deste em pássaro sagrado – deixa clara uma concepção cíclica e infinita do ser e da música como sua expressão metafísica. *Abaporu* é a metáfora de uma antropologia que gira em torno da comida e do comer, e de um humanismo radical centrado na fome humana e animal. Entretanto, podemos acrescentar algo mais. O universo social e espiritual que é abraçado por este homem-pássaro e pelo homem-que-comer pode ser resumido, em uma frase, em dois grandes momentos da cultura brasileira e do pensamento moderno: a revolução antropofágica de Oswald de Andrade e a geopolítica da fome, de Josué de Castro.

Quando em seu *Manifesto antropofágico* Oswald de Andrade proclamava, em tom jocoso, que só faltava tirar a roupa para poder alcançar a felicidade perdida da idade de ouro, apontava para algo mais que um simples repúdio da sempre bem-vestida razão colonial do Ocidente. Com essas palavras, Oswald destacava também o conceito cósmico de uma existência humana harmoniosamente integrada à totalidade do ser. É o que expressava em seus aforismos como uma “rítmica religiosa”, em nome de um deus

entendido como a “consciência do Universo Incriado” e governado pelo princípio solar da vida, que os poetas da *Antropofagia* transformaram na deusa Guaraci.⁷³ O comunismo originário dos povos indígenas, a concepção afirmativa de uma existência sem culpa nem sacrifício, a harmonia edênica do ser: estes eram os princípios cosmológicos elementares da filosofia antropofágica que Oswald de Andrade desenvolveu em seu manifesto e em seus ensaios posteriores; e estas eram as instituições elementares que subjaziam à pintura de Tarsila do Amaral e da épica macunaímica de Mário de Andrade.

De sua parte, a obra de Josué de Castro deveu seu impacto global à sua análise tenaz dos processos de colonização e industrialização que presidem a administração geopolítica da desnutrição e da consequente degeneração biológica dos povos em escala planetária. Mas o que quero salientar aqui não são suas conclusões nem suas propostas frente ao fenômeno massivo da fome gerada pelas leis da civilização: desejo destacar o ponto de partida filosófico de sua obra ou, mais precisamente, de seu humanismo.

Esse humanismo pode ser resumido por uma perífrase: Castro não era maltusiano nem ricardiano. Não partia da premissa geral de uma sociedade concebida como produto colateral do mercado. Portanto, tampouco aceitava a lógica naturalizada pelo liberalismo econômico segundo a qual as formas de vida, culturas e povos que não se adaptem às suas exigências sistêmicas precisam fatalmente desaparecer da face da Terra. Mas Castro tampouco era marxista, porque seu ponto filosófico de partida não era a produção. Era a fome. E nem mesmo a fome constitui, em primeiro lugar, uma realidade econômica. Seu significado encontra-se, do ponto de vista do humanismo castriano, mais perto da concepção antropológica que Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade haviam concretizado na figura do *Abaporu*: o homem-que-comer. Para Castro, a fome era a condição material da vida humana e animal, uma dimensão ontológica fundamental, que abraçava necessidades biológicas e tradições culturais, constelações ecológicas e relações sociais. Era a energia vital de um cosmos articulado de mangues e mocambos, de animais, vegetais e humanos, sob a luz mística daquele Nordeste brasileiro que descreveu poeticamente em um de seus livros mais fascinantes: *Homens e caranguejos*.

Devo destacar, com ênfase especial, algo que, para a organizada apatia intelectual da academia norte-americana e europeia, é inconcebível ou indesejável: a concepção antropológica que representa o *Abaporu* supõe uma subversão radical das sucessivas idealizações do humanismo filosófico ocidental. É uma ruptura tão radical quanto a revolução “copérnica” da teoria do inconsciente de Freud.⁷⁴ Significa uma transformação profunda de nossa concepção do humano na mesma medida em que o integra em um universo de inter-relações com vegetais e animais, tradições culturais e formas de vida, ali onde imperaram as abstrações do *homo faber*, de um sujeito jurídico de intangíveis direitos humanos, ou do sujeito econômico de produção e consumo.

Quero insistir ainda que essa humanização da sociedade que propuseram igualmente a poética antropofágica, de Oswald de Andrade, e a filosofia política da fome, de Josué de Castro, não procedia somente da tradição crítica europeia de Marx e Nietzsche, ou de Bachofen e Freud, ou do cubismo e do surrealismo franceses. Esta concepção radicalmente crítica e radicalmente afirmativa da vida humana, que ficou clara no *Movimento antropofágico* ou em uma obra poética como *Homens e caranguejos*, está íntima e profundamente enraizada nas culturas populares brasileiras.

70
TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos, The Life and Works, 1887-1950*. Jefferson NC e Londres: McFarland & Co, Inc. Publishers, 1995. p. 84 e seguintes.

71
Citado por Simon Wright, *Villa-Lobos*. Oxford, Nova York: Oxford University Press, 1992. p. 49.

72
Abaporu é uma síntese circunstancial dos vocábulos na língua tupi-guarani “abá”, que significa índio, humano ou pessoa, e “poru”, vertido como “antropófago”. (Cf. Moacyr Costa Ferreira, *Dicionário morfológico tupi-guarani*. São Paulo: Edicon, 2000.) No

contexto da estética antropofágica concebida por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, este humano-antropófago está associado intimamente com a defesa da oralidade no sentido mais amplo da palavra. A

oralidade antropofágica representada por este Abaporu compreende, de um lado, a “desmistificação da dialética de escrita, morte e conversão que configura interiormente o processo colonizador”; e, de outro, supõe a erotização da boca e da comida. (Cf. Eduardo

Subirats, A penúltima visão do paraíso. São Paulo: Studio Nobel, 2001, p. 75 e seguintes.) Aqui quis resumir esses significados no enunciado “homem que come”.

73
ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. In: ANDRADE, O. *Obras completas, do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. v. 6, p. 13 e seguintes. Por outro lado, a Deusa Ci,

Mãe da Floresta, é a personagem literária central em torno de cujos poderes cósmicos, representados no muiiraquitã, acontece o destino épico do *Macunaíma* de Mário de Andrade.

74
castro, Josué de. *Homens e caranguejos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967. Geopolítica da fome: Ensaio sobre os problemas de alimentação e de produção. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968. v. I, p. 45 e seguintes.

3

Você me perguntará: o que são essas culturas populares? Como acontece com tantas palavras e valores enfraquecidos ao longo de sua clonagem e da colonização midiáticas, os significados do “popular” são incertos. As indústrias culturais confiscaram esse nome para designar seus produtos degradados de consumo massivo: do Big Mac do McDonald’s à *Marilyn* de Andy Warhol e aos videoclipes da Madonna, o popular confunde-se com uma reprodução mecânica e eletrônica, cujas cores artificiais, tonalidades planas e texturas lisas apagaram definitivamente os sinais das experiências e as memórias humanas. Ao longo da americanização das culturas nacionais e regionais latino-americanas, o triunfo do pop sobre o popular é idêntico a um processo de banalização dos signos, uniformização das linguagens e transubstanciação espetacular da existência humana, o que frequentemente tem sido celebrado sob a bandeira colonial da mestiçagem dos signos – ou seja, a hibridação subalterna e a redução semiótica da cultura. Entretanto, se o popular foi absorvido pelo pop, como distinguir, então, as culturas populares tradicionais de seus subprodutos semioticamente administrados, industrialmente reproduzidos e comercialmente empacotados?

Temos de partir, em primeiro lugar, de uma regra de ouro: as culturas populares não são outra coisa senão culturas históricas. E são históricas as culturas articuladas em torno de uma memória, quer seja oral e artística, quer seja ritual, quer seja escrita. São populares aquelas culturas integradas em torno de valores sagrados e formas de vida que sustentam essas memórias. Nesse sentido, são históricas e populares a escultura de barro do artista Ulisses Pereira Chavez, do Vale do Jequitinhonha. São populares os contos e poemas *quichuas* reunidos por José María Arguedas. E é popular a concepção religiosa do mundo dos camponeses mesoamericanos na narrativa de Juan Rulfo ou de Miguel Ángel Asturias. As culturas populares são as culturas dos povos unidos pelos laços da memória que se concretizam em suas expressões rituais, religiosas e artísticas.

Esses valores espirituais da cultura popular não se opõem necessariamente a um universo erudito, nobre e sublime de uma suposta cultura aristocrática ou superior. Acontece o contrário. Desde as épicas antigas até a novela moderna, o popular e o nobre têm sido a cara de uma única e mesma realidade. A verdadeira nobreza é aquela que se origina na memória cultural dos povos. No mundo moderno, essa unidade das criações mais originais e das tradições mais populares tem sido precisamente uma constante, não a exceção. A incorporação das lendas populares de *Des Knaben Wunderhorn* na música sinfônica de Mahler ou o diálogo com as culturas celtas e normandas na pintura de Asger Jorn são exemplos paradigmáticos nesse sentido, e intencionalmente esquecidos pelos defensores do pop comercial.

Outras expressões artísticas são também memoráveis. Guimarães Rosa construiu uma épica moderna a partir da língua e das lendas do sertão brasileiro. Em *Macunaima*, os deuses e as memórias dos povos amazônicos fazem uma crítica dionisíaca da civilização industrial. A arquitetura de Lina Bo elevou a arte popular a uma expressão espiritual autenticamente aristocrática.⁷⁵

E as *modinhas*, nas *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos, também são o resultado de um diálogo entre o popular e o erudito. Haviam chegado ao Brasil com a aristocracia colonial portuguesa. Mas somente quando essas melodias saíram do piano dos salões para o violão das ruas é que adquiriram uma vitalidade original, como assinalou Mário de Andrade.⁷⁶ Finalmente, Villa-Lobos as retirou das ruas para colocá-las na sala de concertos e transformá-las em uma autêntica expressão paisagística brasileira. Em todos esses exemplos, o popular concretiza-se como memória e resistência, como inovação formal e racionalidade funcional, e como princípio expressivo de integração social dos diferentes instrumentos e vozes de um concerto nacional, regional e universal.

A academia anglo-saxã produziu e esbanjou, nas duas últimas décadas do século passado, dois significados que pretendiam reverter as semiologias uniformizantes da cultura industrial. Multiculturalismo era um deles. O hibridismo foi sua perseverante companheira de viagem. Por cima ou por baixo desses *slogans*, o discurso pós-estruturalista da diferença traçava seu ostensivo horizonte teórico. Os modelos empíricos de tal programa de colonização cultural estão ao alcance de todos. McDonald’s é um modelo de *pop culture* multiculturalista, porque seus menus de consumo massivo compreendem, junto ao clássico hambúrguer ocidental, rolinhos primavera asiáticos e tacos e burritos mexicanos. A Coca-Cola é o seu complemento hibridista. Síntese quimicamente simulada de uma noz africana e das folhas de coca americana. Sua representação propagandística canibaliza, por sua vez, as semiologias de identidade nacional, social ou de gênero específicas de cada grupo consumidor. Na sociedade do espetáculo na qual a democracia foi rebaixada às funções de consumo de *spots* publicitários, este multiculturalismo hibridista representa a expressão máxima de uma liberdade mercantilmente sublimada no reino da transcendência fetichista e sua gaseificada felicidade.

Mas a diferença semioticamente desenhada que permite distinguir o sabor do sanduíche Big Mac ou o conforto do hotel Paris-Las Vegas oculta, ao mesmo tempo, um denominador comum: a manipulação transgênica dos alimentos e os baixos índices nutritivos de seus ingredientes ou a má qualidade do desenho e dos materiais arquitetônicos. A teoria desconstrucionista esconde, em sua própria definição da *différence*, características diferenciais no interior do espetáculo que são construídas a partir de um mesmo logos da representação, da mesma forma que a designação comercial da felicidade gerada pelo seu consumo não coloca em questão a contaminação química ou simbólica de seus produtos. Multiculturalismo e hibridismo não significam nem reconhecimento de uma pluralidade cultural, nem muito menos um diálogo criado entre valores espirituais, experiências e memórias de culturas capazes de se reconhecer em sua diferença. E, sim, impõem todo o contrário: a neutralização do conflito com o logos colonial, que se dispersa nos fluxos do espetáculo a título de significado sem referente: *l’outre*.

Como definir, então, essas culturas populares? Ou, mais precisamente, como sair do dilema entre seu processo de extinção material sob os desígnios do mercado global e das estratégias de sua dispersão espiritual sob os signos do espetáculo?

Talvez possamos agora voltar nossos passos para Oswald de Andrade. Seu manifesto expôs a revolução antropofágica como revelação da própria memória, como um redescobrimto das tradições comunitárias antigas, e como o restabelecimento da idade de ouro na qual já existiam a fraternidade comunista e a liberdade surrealista. Oswald queria também um só ritmo sagrado, que fosse a expressão da alma cósmica do universo infinito e incriado. Sabemos que esse universo harmônico e infinito atravessa todas as mitologias do continente americano, de incas a *huicholes*. *Uirapuru* foi a expressão poética dessa harmonia infinita em um quadro musical da paisagem amazônica.

Essas paisagens e esses ritmos cósmicos marcam as origens da cultura brasileira moderna. Foram o resultado “da luta do homem contra suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país, sempre na esperança generosa de conformar sua inspiração e as manifestações cultas da nacionalidade numa criação mais funcionalmente racional”, para lembrar, mais uma vez, as palavras de Mário de Andrade.⁷⁷ Mas não podemos deixar de nos fazer uma última pergunta, nem de expressar com ela um temor: é possível repetir esse diálogo criador entre cultura popular e erudita, e entre tradição e modernidade sob os funestos signos do início do nosso século? É possível recriar os sons e as cores, as palavras e as formas de uma cultura artística que integre prazerosamente o popular, suas memórias e valores na civilização moderna? Ou nos encontramos

75

FERRAZ, Marcelo C. (Ed.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. p. 141.

76

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. p. 25.

77

Ibid., p. 33.

frente a um paraíso definitivamente erradicado pelos novos deuses da aldeia global? E podemos apenas rir e chorar “Bye Bye Brazil”, como a Caravana Rolidei no filme de Carlos Diegues?

O mundo definido hoje pela aldeia e a guerra globais não é precisamente o sonhado pelos poetas que criaram o “Uirapuru” e o *Abaporu*. Tampouco responde pelas tradições humanistas da filosofia moderna de Marx e Kropotkin ou de Buber e Tillich. Nem é o universo gerado a partir do *Geist der Utopie* – o espírito da utopia da música, da plástica e da arquitetura europeias do século 20. Acontece o contrário. O culto supersticioso da tecnologia industrial e do mercado impôs a cultura do espetáculo como lei absoluta e realidade única. O futuro se abre hoje sob os poderes corporativos da cultura midiática como um pesadelo totalitário em meio a um mundo acossado por uma destruição ecológica e social em grande escala. Nas trevas desse nihilismo cumprido, aquele projeto musical e poético de humanizar a humanidade a partir das memórias de seus povos resplandece como uma única luz.