UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

TIAGO SOUZA MARTINS

A recorrência do excepcional: discursos sobre cultura popular e identidade latino-americana no pavilhão da criatividade

São Paulo
2015

TIAGO SOUZA MARTINS

A recorrência do excepcional: discursos sobre cultura popular e identidade latino-americana no pavilhão da criatividade

Versão corrigida

Dissertação apresentada a Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP, para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 17 de março de 2016. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:
Estudos Culturais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Régia Cristina
Oliveira

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades.
Biblioteca)

Martins, Tiago Souza

A recorrência do excepcional : discursos sobre cultura popular e identidade latino-americana no pavilhão da criatividade / Tiago Souza Martins ; orientadora, Régia Cristina Oliveira. – 2017
155 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2016.
Versão corrigida

1. Cultura popular – América Latina. 2. Memorial da América Latina. 3. Identidade cultural – América Latina. 4. Cultura material. 5. Exposições de arte. I. Oliveira, Régia Cristina, orient. II. Título

CDD 22.ed. – 306.098

Autor: MARTINS. Tiago Souza

Título: A recorrência do excepcional: os discursos sobre cultura popular e identidade latino-americana no pavilhão da criatividade.

Dissertação apresentada a Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP, para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:
Estudos Culturais

Aprovado em: 17/03/2016

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antônio Takao Kanamaru

Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades

Profa. Dra. Idalice Ribeiro Silva Lima

Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais. Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Prof. Dr. Renato Braz Oliveira de Seixas

Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades

*A todos los pueblos indigenas, negros y
pobres de América Latina. Por nuestra lucha.
Por la dignidad!*

AGRADECIMENTOS

Agô. Laroyê Legba! Ogunyê! Agradeço a Olonã por me guiar nas minhas escolhas e nos caminhos. Agradeço a Ogum pela força e coragem para seguir.

Este trabalho não existiria se não fosse a contribuição dos meu amigos: Leandro Reis, Jefferson Santos e Victor Balan. Salve família! Aos amigos companheiros de todos os momentos Caroline, Gabriel, Rafaela. Agradeço a minha mãe Ilda e meu pai Antônio minha mestra e meu mestre da vida, os professores e a todos os funcionários da USP (TODOS, sem deixar de lado os funcionários de limpeza e de segurança). Agradeço especialmente à minha orientadora Professora Régia C. Oliveira pela paciência e dedicação. A tentativa de fazer deste trabalho um estudo interdisciplinar resultou em frutuosas discussões e significativas contribuições dos professores Renato Seixas, Heloisa Barbuy, Stella Maris Vilaradaga e Julio Moracen pelas conversas esclarecedoras e apoio que deram para a realização deste trabalho. Para entender melhor a realização do Pavilhão assinalo a contribuição de Maureem Bisilliat, que muito atenciosamente me recebeu. Meu muito obrigado aos funcionários do Memorial da América Latina, que sofreram uma grande perda com o lastimável incêndio no Auditório Simón Bolívar em 2013. Aos funcionários do Pavilhão da Criatividade, Adriana Beretta, Carlos Dourado e Sidnei da Silva que, mesmo com as pouquíssimas verbas, continuam realizando dedicadamente seus trabalhos, a equipe da Biblioteca do Memorial da América Latina e aos funcionários do Memorial Darcy Ribeiro de Brasília, principalmente a Margareth, que muito me ajudou no levantamento e coleta das fontes, fundamentais para este trabalho além de mostrar-me um pouco da sua cidade. Agradeço a Beatriz pelo grande carinho, apoio e por me apresentar uma dimensão do mundo "popular" que eu não conhecia. Agradeço e dedico a todas e todos aqueles que contribuíram de algum modo para concluir essa etapa da vida. Muito grato.

Que Exu me conceda o dom da palavra. Laroyê!

RESUMO

MARTINS, Tiago Souza. **A recorrência do excepcional:** discursos sobre cultura popular e identidade latino-americana no pavilhão da criatividade. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Versão corrigida.

O trabalho apresentado busca discutir as ideias de identidade latino americana e de cultura popular, presentes no Pavilhão da Criatividade, espaço de exposição permanente do Memorial da América Latina, tendo em vista a seleção e o modo como os objetos são expostos ao público. A partir da apreensão, pela observação e análise, dos discursos especializados presentes no Pavilhão, somados à documentação levantada sobre o lugar, busca-se compreender como foi pensada a construção e relações entre latino-americanidade e a noção de cultura popular no local. Evidencia-se a percepção de uma ênfase pela busca, no Pavilhão da Criatividade, pelo “tipicamente” latino-americano por meio do artesanato, em detrimento da apresentação das dinâmicas e contradições vividas pelas culturas que constroem os objetos, do mesmo modo percebe-se a construção discursiva por meio da expografia de uma noção específica de cultura popular pensada a partir das mudanças, políticas, econômica e culturais dos anos oitenta. Trata-se de um trabalho interdisciplinar, empenhado em articular noções da museologia, história e dos estudos culturais.

Palavras-chave: Memorial da América Latina. Identidade. Cultura Popular. Artesanato. Cultura Material. Exposição.

RESUMEN

MARTINS, Tiago Souza. **La recurrencia del excepcional:** discursos sobre la cultura popular y la identidad latinoamericana en el Pabellón de la Creatividad. 2015. 155 p. Disertación (Maestría en Filosofía) - Escuela de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidad de São Paulo, São Paulo, 2016. Versión corregida.

El trabajo que se presenta es una búsqueda de analizar las ideas de identidad latinoamericana y la cultura popular presente en el Pavilhão da Criatividade (Pabellón de la Creatividad), el espacio de exposición permanente del Memorial de América Latina, en vista de la selección y la forma en que los objetos están expuestos al público. A partir de la toma, mediante la observación y el análisis de los discursos especializados presentes en el pabellón, se añadió a la documentación levantada sobre el lugar, buscamos entender la forma en que se pensó la construcción y las relaciones entre el latinoamericanismo y la noción de la cultura popular en el sitio. Destaca la percepción de un énfasis en la búsqueda, en el Pavilhão da Criatividade, por el "típicamente" latinoamericano por medio de las artesanías, a expensas de la presentación de la dinámica y las contradicciones experimentadas por las culturas que construyen los objetos, de la misma forma en que vemos la construcción discursiva a través de la expografía de una noción específica de la cultura popular pensada a partir de los cambios, políticos, económicos y culturales de los años oitenta. Trata es un trabajo interdisciplinario, comprometido a articular las nociones de la museología, la historia y los estudios culturales.

Palabras clave: Memorial de América Latina. Identidad. Cultura Popular. Artesanía, Cultura material. Exposición.

ABSTRACT

MARTINS, Tiago Souza. **Recurrence of exceptional:** discourses on Latin American popular culture and identity in Pavillon of creativity. 2015. 155 p. Dissertation (Master in Philosophy) - School of Arts, Sciences and Humanities of the University of São Paulo, São Paulo, 2016. Corrected version.

The present work seeks to discuss the ideas of Latin American identity and popular culture present in the Pavilhão da Criatividade, permanent exhibition space of the Memorial da América Latina, in view of the selection and the way objects are exposed to the public. From the apprehension, through the observation and analysis, of the specialized speeches present in the Pavilion, added to the documentation raised about the place, it is sought to understand how was thought the construction and relations between Latin American and the notion of popular culture in the place. Is evidenced a perception of an emphasis on the search, in the Pavilhão da Criatividade, for the "typically" Latin American by the handicraft, to the detriment of the presentation of the dynamics and contradictions lived by the cultures that construct the objects, in the same way is perceived the discursive construction by In the midst of the expography of a specific notion of popular culture thought out of the changes, political, economic and cultural of the eighties. It is an interdisciplinary work, committed to articulate notions of museology, history and cultural studies

Keywords: Memorial da América Latina, Identity, Popular Culture, Handicraft, Material Culture, Exposition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I Início das inquietações	11
II Objetivos e objeto de estudo: o desafio de circunscrever e delimitar	13
III Sobre museus, musealização e práticas discursivas	16
IV Trabalho de campo: considerações sobre as técnicas de pesquisa utilizadas	19
CAPÍTULO 1 - PORTA ADENTRO: UM MERGULHO NA EXPOSIÇÃO	29
1.1 Espaço expositivo: o acervo e o entorno	29
1.2 Um olhar de perto sobre o olhar de dentro	50
CAPÍTULO 2 - AMÉRICA LATINA E SUAS REPRESENTAÇÕES	53
2.1 Ponto de partida	53
2.2 "Terra non discoperta"	54
2.3 A “latinidade” da américa latina	62
2.4 Mas nem tudo era europa.	68
CAPÍTULO 3 – UM MEMORIAL PARA A AMÉRICA LATINA	79
3.1 Memorial e história.	79
3.2 Conjuntura e necessidades: a aposta pela unidade	83
3.3 Memorial, patrimônio e cidade	88
CAPÍTULO 4 - PAVILHÃO DA CRIATIVIDADE: A RECORRÊNCIA DA EXEPCIONALIDADE	94
4.1 Pavilhão, criatividade, resistência.....	95

4.2	Formação do acervo: a busca por "essencialidades" latino-americanas	104
4.3	"nem museu, nem shopping, nem mercado popular"	109
4.4	Discurso expositivo: entre a construção do eu e a representação do outro.	112
4.5	Porta de saída: recorrência versus excepcionalidade?	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS		125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		127
FONTES CONSULTADAS		134
ANEXO A - ROTEIRO DE ENTREVISTA COM MOUREEN BISILIAT		136
ANEXOII B - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM MAUREEN BISILIAT REALISADA NO DIA 05/11/2014		138
ANEXO C - PROJETOS PARA O PAVILHÃO DA CRIATIVIDADE		153

INTRODUÇÃO

Há uma gota de sangue em cada poema. Mario de Andrade (1917)

I- Início das inquietações

A ideia de fazer um estudo sobre o Memorial da América Latina vem desde o fim da graduação, quando ainda trabalhava como educador na Fundação Memorial da América Latina. De todos os espaços do Memorial, o Pavilhão da Criatividade foi o que mais me provocou. O fato de estar perto de peças que passaram pelas mãos de muitos latino-americanos, encantava-me e assim, buscava passar esse encanto para as pessoas com as quais tinha contato como educador. Percebia que a maioria do público tinha a sensação de entrar em um mundo novo; era uma incursão pelo "interior da América Latina". Com o tempo fui estudando o espaço, desvendando alguns de seus enigmas, imaginando e reconhecendo as pessoas por traz dos objetos e, aos poucos, percebendo que o que realmente me encantava não era os objetos em si, mas as pessoas que os fizeram; que os construíram. Ora, nenhum daqueles objetos estariam lá se não fossem essas pessoas, incluindo as que trabalharam para a existência da instituição. No entanto, havia uma questão que sempre me voltava à mente. A vida desses latino-americanos era tão excepcionalmente bonita como o Pavilhão da Criatividade quer retratar? E isso nos coloca em um confronto, ou diálogo entre representação e a vida cotidiana. Durante a graduação de História, após assistir algumas aulas da Unidade Curricular na UNIFESP: *História, Cultura Material e Museus* com o Professor Odair Paiva, despertou-me a ideia de pesquisar apenas o Pavilhão da Criatividade sob a perspectiva dos estudos de cultura material e museus na história. Foi durante esse curso que tive contato com o pensamento de Néstor Canclini, pesquisador argentino, radicado no México. Este autor realizou diversos estudos sobre as culturas na América Latina, auxiliando-me a pensar as questões que já me colocava. Após concluir a graduação, conquistei a oportunidade de desenvolver

esse assunto em um programa de mestrado. Pude assim lidar com essa questão, com as contradições e armadilhas que ela traz, de um modo mais distanciado, racional, no sentido da investigação, porém, nunca me esquecendo de que quando penso o artesanato dentro do Pavilhão da Criatividade estou também falando sobre pessoas reais, que por algum motivo se dedicaram a esse labor de moldar com as próprias mãos o mundo em que vivem. É interessante mencionar que foi requerido durante o processo seletivo, a leitura da obra “Culturas Híbridas”, de Canclini, demonstrando a importância do pensamento deste autor para o Programa, o que me motivou a continuar meus estudos nessa área. Isso é importante ser citado, por dois pontos: o primeiro refere-se ao modo como o autor trata as questões sobre o tradicional e o moderno, sem estabelecer esquemas fechados, ou maniqueísmos, permitindo uma perspectiva que leva em consideração a complexidade cultural do continente latino-americano; outro motivo é que trata-se de um autor latino-americano, que aborda essas questões buscando não simplesmente aplicar teorias construídas em outros lugares, mas, ao contrário, dialogando-se com elas na busca de entender, problematizando esse pedaço de terra, comunidade, imaginária e real que chamamos América Latina.

É interessante pensar que enquanto desenvolvo esse projeto, fatos vão se desenrolando, sobrepondo-se uns aos outros, mudando nossas concepções sobre a vida, o mundo e sobre o próprio trabalho acadêmico. Não consigo deixar de pensar (e isso tem relação direta com o meu objeto de pesquisa) que durante esse tempo de desenvolvimento do projeto e de enfrentamento de dilemas internos, muitas lutas aconteceram na América Latina: lutas por terras, pelos direitos de povos indígenas, quilombolas, contra os resquícios de tempos coloniais e ditatoriais. O aumento de imigração entre as populações latino-americanas é um fato, e andando nas ruas de São Paulo pode-se notar a presença de bolivianos, haitianos, peruanos, entre outros. Enfim, lutas de populações pelo direito de poder construir a representação de si mesmos, de narrar a própria história; lutas por direitos fundamentais que ainda não se concretizaram. São fatos que, aparentemente distantes de nós, também se inserem em nosso cotidiano e modificam nossa maneira de ver, pensar e representar o mundo e a nós mesmos. Em nosso objeto de pesquisa, que é ao mesmo tempo nossa fonte - a exposição sobre cultura popular latino-americana do Pavilhão da Criatividade dentro do Memorial da América Latina - estão colocadas todas essas questões de relação com o mundo, pois trata-se de um lugar “vivo”, dinâmico, feito e gerenciado por pessoas. E pessoas são dinâmicas. Há, nesse lugar, no Pavilhão da Criatividade, uma luta

pela representação de povos e nele está presente também o que poderíamos chamar de “a gota de sangue”¹. Reconhecer a presença de sangue aí, significa também pautá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição.

O Pavilhão é um espaço de exposição permanente que abriga mais de quatro mil objetos referentes ao artesanato produzido na América Latina. Um dos poucos espaços expositivos em São Paulo que propõe uma história com outros sujeitos da sociedade que não a memória da elite, apesar de ser o próprio espaço museológico (como forma de comunicação) uma tradição da elite européia, o que nos coloca, mais uma vez, no campo das contradições. Assim passamos a tentar entender esse lugar. O que me proporcionou conectar os temas de cultura popular na América Latina, temática pela qual tenho muita admiração e respeito, com a temática de patrimônio cultural. Fiquei perplexo ao perceber as tensões expostas que, ao mesmo tempo, inebriavam-me e me sufocavam, numa profusão de cores e texturas, o que me levou à construção de um projeto de pesquisa para apresentação no Programa de Pós em Estudos Culturais e ao desenvolvimento do trabalho que ora apresentamos.

II- Objetivos e objeto de estudo: o desafio de circunscrever e delimitar

A presente pesquisa busca apreender os elementos que constroem os discursos sobre e presentes no Pavilhão da Criatividade e como aí é pensada “a” latinidade. Este trabalho é, assim, uma reflexão sobre os sentidos dos discursos contidos no Pavilhão da Criatividade, um espaço de exposição permanente situado no Memorial da América Latina, instituição construída entre 1987 e 1989, sob a responsabilidade da secretaria de Cultura do Estado de São Paulo durante o governo de Orestes Quércia, foi projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, sob a concepção do antropólogo, romancista e político Darcy Ribeiro. O local foi tombado como patrimônio estadual pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT/SP) em 1997.

¹ Pegamos aqui emprestado o título do livro de Mario Chagas (2007): “Há uma gota de sangue em cada Museu”, que por sua vez se inspirou na obra de Mario de Andrade: “Há uma gota de sangue em cada poema”.

O Pavilhão, objeto de estudo desta pesquisa, abriga uma exposição dedicada à temática da identidade latino-americana por meio de objetos ligados ao artesanato e à cultura popular.

Partindo do questionamento sobre qual a razão de um espaço de exposição sobre arte popular da América Latina naquela época, algumas questões orientaram a presente investigação: Porque um Memorial para a América Latina no Brasil, mais precisamente em São Paulo? E, principalmente, por quem ele foi construído e sob quais circunstâncias? A partir dessas questões iniciais demos início à investigação. No início das atividades de mestrado, encontramos dificuldades de recortar um objetivo principal do projeto. Por se tratar de uma instituição complexa como o Memorial da América Latina, muitas vezes nos envolvíamos em discussões que nos levavam a trilhas paralelas. Isso porque as possibilidades de caminho e escolhas são muitas dentro de uma pesquisa. Assim, concentramos esforços em circunscrever e delimitar nosso objeto e objetivo da pesquisa, tarefa que não se mostrou fácil no início.

Inicialmente, parecia necessário para entendermos esse local, estudar toda a dinâmica da instituição, o que se revelou muito problemático, já que o Memorial é um lugar muito amplo, contendo outros espaços (biblioteca, auditório, praça cívica, galeria de arte) que dialogam com o Pavilhão da Criatividade, mas que são independentes entre si. Desse modo, a pesquisa, na compreensão de todo o Memorial, acabaria por se desdobrar numa tarefa imensa. Muitas vezes, o objetivo de estudar a exposição do Pavilhão da Criatividade confundia-se com a própria instituição do Memorial. Sabíamos ser importante considerar a instituição como um todo, no entanto, tomá-lo para a pesquisa demandaria um trabalho diferente, com talvez outras técnicas metodológicas e um tempo maior de pesquisa. Dessa forma, estabelecemos um recorte do objeto de estudo, necessário a toda pesquisa, e focamos na análise da exposição do Pavilhão da Criatividade. Isso não significa a desconsideração dos outros espaços do Memorial da América Latina, ao contrário, significa justamente a sua inclusão na percepção do Pavilhão. Pensando na importância da consideração do Memorial para a compreensão do Pavilhão da Criatividade, buscou-se um movimento metodológico que partiu do micro para o macro; do Pavilhão para o Memorial que o abriga, para novamente retornar ao Pavilhão, buscando desta forma, um entendimento mais ampliado sobre o mesmo. Assim, das questões levantadas sobre a

exposição, observaremos as ligações que as mesmas possuem com a concepção geral ou principal do Memorial da América Latina, sem perder de vista nossa problemática de pensar a exposição no Pavilhão da Criatividade, mais precisamente, os discursos aí desenvolvidos.

O caminho trilhado no refinamento dessas questões foi resultado de leituras, reflexões e reformulações do projeto de pesquisa. Essas reformulações do projeto deixaram mais claros os objetivos da pesquisa, possibilitando a superação de alguns entraves no desenvolvimento do projeto. Um desses entraves foi lidar, no início, com o que se colocou como necessidade de apreensão dos conceitos que permeiam a exposição, como “Cultura”, “Identidade” e “Cultura Popular” latino-americana. A tentativa de definir esses conceitos, *a priori*, para apreendê-los no Pavilhão da Criatividade, mostrou ser uma tarefa difícil e pouco apropriada para a compreensão dos discursos sobre e presentes no Pavilhão, uma vez que podemos entender esses termos também como processos e não conceitos fixos (Canclini, 2009 ; Larrain, 2003; Eagleton, 2005), portanto, como noções, que resultam de construções e reconstruções históricas e sociais, variando no tempo e no espaço. Dessa maneira, delimitamo-nos a analisar como essas noções são mobilizadas nos discursos da exposição, logo, a discussão acerca desses termos aparecerá à medida em que se faça a análise do objeto, permitindo-nos uma melhor apreciação do mesmo.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, foram levantadas as seguintes questões: qual ideia de cultura popular quer se passar por meio da exposição? Como está colocado a ideia de identidade latino-americana no contexto da exposição? Que significados são atribuído à ideia de “Criatividade” que dá nome ao Pavilhão? Todas essas questões nos levam a pensar a exposição como um discurso que a partir do desenvolvimento dessas noções, dão a elas significados particulares para comunicar sua mensagem ao público.

III- Sobre museus, musealização e práticas discursivas

O Pavilhão da Criatividade reúne cerca de quatro mil peças tridimensionais² referente à cultura material e à arte popular do continente latino americano. São peças de expressões artísticas populares, práticas sociais, rituais, atos festivos, conhecimentos e práticas relacionadas à natureza e ao universo de diversos povos latino americanos que estão distribuídas ao longo de seu percurso expositivo. O Pavilhão é um lugar que trabalha com práticas referentes aos museus e à museologia. Dessa maneira, pode-se dizer que ele lida com a noção de museal que, para Chagas (2003, p.64) quer dizer o empenho de articular no espaço (tridimensional) a narrativa das coisas e com as coisas. Para o autor, "do ponto de vista museográfico, a instituição museal é o campo discursivo; do ponto de vista museológico ela é um centro produtor de interpretação; do ponto de vista histórico-social ela é arena política" (p. 64). Lidaremos então, com uma instituição que está atravessada pelas instancias políticas e de poder, que, por meio da exposição, (re)produz interpretações sobre o mundo. Estando nessa comunicação a interpretação de que o planeja e o realiza.

Chagas aponta que "toda a instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Este discurso como é natural, não é natural, e compõe-se de som e de silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento" (p. 30). Trata-se de uma construção de sujeitos que o pensaram e conceberam uma instituição pública que se comunica com a população por meio de sua exposição (que revela os discursos aí presentes) e que, portanto, possui papel significativo na formação cultural da mesma (produtor de interpretação). Notamos assim que o que se discute (ou não) dentro do Pavilhão possui grande importância para a sociedade, ainda mais se levado em consideração que o Pavilhão é uma instituição pública e que deve prestar contas a sociedade que a financia. No mesmo sentido, Canciani (2008 b) sustenta que, os museus, por serem meios de comunicação em massa, possuem papel significativo na

² Catálogo Pavilhão da Criatividade, 1999. São objetos decorativos e utilitários de diversos materiais como, por exemplo, vasos de cerâmicas, utensílios de madeira, indumentárias em couro, plumagens, tecidos, etc.

democratização e na mudança do conceito de cultura. Sendo assim, não se pode isentar dos museus sua responsabilidade social.

O historiador Menezes (1994, p.11) pondera que existem duas modalidades de museus. Simplificadamente seriam elas: o museu como “templo” e o museu como “fórum”. O museu como “templo” é o local onde apenas se homologa o “patrimônio burguês”; seria uma espécie de “almoxarifado” do seu patrimônio e carregaria, em sua concepção, determinadas linhas ideológicas das elites econômicas e intelectuais utilizadas para legitimar sua posição na sociedade, agindo de forma “anestésica”, ou seja, não questionadora. Já o museu como “fórum” existe à medida que o espaço se caracterize por proporcionar o debate, criação e interpretação. Nesse sentido, o museu assumiria uma postura mais crítica em relação à sociedade, levando em conta a sua complexidade.

De acordo com Menezes (1994, p. 13), o museu como “templo” dissolve-se numa atmosfera de aparência “socialmente descompromissada, engolfando-se numa visão tão ingênua de indústria cultural que ignora até mesmo que interesses (seja lá o que isso designa) jamais são naturais, jamais são socialmente inocentes”.

De todo modo, no espaço em estudo, o Pavilhão da Criatividade, há a possibilidade de que as duas “modalidades” coexistam, em certa medida, ou seja, o museu como “fórum” e o museu como “templo”. No entanto, como argumenta a museóloga Marília Xavier Cury (2006), raramente fica claro para o público que existe uma seleção, um recorte, um processo que leva a instituição a preferir certos argumentos em detrimento de outros o que pode fazer, isso a partir do peso e autoridade da instituição, com que se confunda uma interpretação sobre a realidade como se fosse ela própria apresentada ali diante dos nossos sentidos.

É a partir dessas noções de museus e de *musealização* (CURY, 2006) que a análise dos discursos sobre e presentes no Pavilhão da Criatividade será feita.

No entanto, devemos ressaltar, como destaca Canclini (apud Menezes, 1994, p. 32) que

Assim como o conhecimento científico não pode abarcar toda a vida, tampouco restaurá-la, nem a museografia, nem a difusão mais contextualizada e didática alcançarão abolir a distância entre realidade e representação. Toda operação científica ou pedagógica sobre o patrimônio é uma metalinguagem, não

dá voz as coisas e sim fala sobre elas. O museu e qualquer política patrimonial tratam os objetos, os edifícios e os costumes de tal modo que, mais que os exhibir, fazem inteligíveis as relações entre eles, propõem hipóteses sobre o que significam para quem, hoje, os vê e os evoca. (Tradução livre)³

Se, de acordo com Canclini, o museu não pode ser um reflexo da realidade, mas uma metalinguagem que representa e fala sobre as coisas e, como Ulpiano Menezes pontuou, não existe interesses socialmente inocentes, podemos dizer que o Pavilhão é, portanto, um discurso sobre a realidade latino-americana, assim como pontuou Chagas.

Apoiamo-nos em Foucault (2004, p. 4) para quem a produção de um discurso “é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos”. Como salienta o autor, essa redistribuição é feita por meio de múltiplas linguagens e tem o poder de nomear, recortar, combinar, articular e desarticular as coisas, promovendo interdições e instituindo verdades. No caso em estudo, uma dessas linguagens é a expografia.

Deste modo, essa pesquisa visa analisar o Pavilhão da Criatividade como um meio de comunicação não neutro que (re)produz discursos de seus idealizadores. Esses discursos estão colocados em forma de exposição de objetos, ou seja, como Cultura Material. Sendo assim, a análise do discurso feito por meio da Cultura Material será o caminho para nossa interpretação do objeto da pesquisa. No entanto, como proceder para apreender esses discursos especializados do Pavilhão da Criatividade sobre a cultura e identidade latino-americana? A resposta a essa questão nos leva aos caminhos de pesquisa e às técnicas de investigação elegidas.

³ "así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica lograrán abolir la distancia entre realidad y representación. Toda operación científica o pedagógica sobre el patrimonio es un metalinguaje, no hace hablar a las cosas sino que habla de y sobre ellas. El museo y cualquier política patrimonial tratan los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, más que exhibirlos, hacen inteligibles las relaciones entre ellos, proponen hipótesis sobre lo que significan para quienes hoy los vemos o evocamos."

IV- Trabalho de campo: considerações sobre as técnicas de pesquisa utilizadas

No referente às técnicas metodológicas, foram realizados os seguintes procedimentos: a) levantamento de publicações em revistas especializadas e em notícias da imprensa sobre o Pavilhão da Criatividade e o Memorial da América Latina; b) levantamento de documentação no Pavilhão da Criatividade, no Memorial da América Latina e na Fundação Darcy Ribeiro⁴; c) observação sistemática da Exposição no Pavilhão da Criatividade e seu registro fotográfico; d) entrevistas com pessoas ligadas à fundação do Pavilhão da Criatividade⁵.

No referente ao levantamento de documentação, itens a e b, destacam-se : coletas de publicações em revistas especializadas sobre o Memorial da América Latina e sobre o Pavilhão da Criatividade; notícias da imprensa escrita sobre o Memorial e o Pavilhão da Criatividade na época de sua criação; processo de tombamento do Memorial ; publicações e folhetos desenvolvidos pelo e no Pavilhão; publicações e documentos disponíveis no Acervo da Fundação Darcy Ribeiro, referentes ao Pavilhão da Criatividade e ao Memorial da América Latina.

No tocante às fontes documentais, o acesso às publicações do próprio Memorial, como revistas, catálogos de exposição, permitiram analisar a produção da instituição, estas, vistas como discursos elaborados a partir de determinadas concepções e posições políticas.

⁴ A Fundação Darcy Ribeiro é uma instituição cultural e científica criada em 1996 pelo próprio Darcy para preservar administrar e colocar a disposição do público uma biblioteca e acervos de documentos e objetos sobre pesquisas realizadas pelo autor e a antropóloga Berta Gleizer Ribeiro com quem foi casado.

⁵ Inicialmente, pretendíamos realizar entrevistas com pessoas que trabalham no Pavilhão da Criatividade, dentre as quais, funcionários da segurança, da limpeza e do educativo, no sentido de conseguir mais vozes acerca do Pavilhão. Com esse intuito, essas pessoas foram procuradas para participarem da pesquisa, mas por diferentes motivos, não aceitaram o convite. A principal razão alegada foi a falta de tempo para a participação. Todavia, ainda que tenham se recusado a participar, indicaram Maureen Bisilliat, uma das responsáveis pela seleção dos objetos para o Pavilhão. Essa entrevista foi concedida em maio de 2015, constituindo-se em importante material para a pesquisa.

Foram buscadas como fontes primárias, relacionadas à construção e funcionamento do Memorial da América Latina (a partir de 1987 até o final dos anos 90). Estas fontes, presentes, em parte, no arquivo do próprio Memorial, no Arquivo do Estado de São Paulo e também na Fundação Memorial Darcy Ribeiro (sob a responsabilidade da Universidade de Brasília), ajudaram a pensar no contexto produtor da instituição; nos principais atores sociais aí envolvidos; nos fatores políticos, sociais e culturais que influenciaram em sua produção.

Para coleta de dados no Memorial Darcy Ribeiro, foi necessário, então, realizar uma viagem até o Distrito Federal, onde está localizado o acervo da Fundação, no *campus* da Universidade de Brasília, no intuito de levantar essa documentação referente ao Pavilhão. No acervo da instituição, conseguimos documentos de grande relevância para nossa pesquisa, como descrições e negociações sobre a compras dos objetos para o acervo; projetos, desenhos da exposição e correspondências dos autores durante a montagem. A análise desses documentos será apresentada paralelamente à “leitura” da exposição, como fontes secundárias.

Na Fundação Darcy ribeiro, toda documentação levantada estava em ótimo estado de conservação e muito bem organizada em pastas e subpastas, de acordo com a temática. Foram três dias intensos de pesquisa e apesar de ser trabalhosa a tarefa de procura, seleção prévia do material pertinente e digitalização, não houve grandes dificuldades no acesso. Também fui muito bem recebido e auxiliado pela equipe da Fundação Darcy Ribeiro. Digitalizamos ao todo 305 páginas de documentos. Estão nessa documentação textos sobre o Memorial e o Pavilhão; correspondências trocadas com reitores de universidades latino-americanas; comunicados internos; croquis e desenhos sobre a exposição do Pavilhão; notas fiscais e orçamentos de compras das peças do acervo.

Outro procedimento importante para a pesquisa foi a realização de observações sistemáticas do Pavilhão da Criatividade, buscando-se apreender como são organizadas e mostradas as peças selecionadas e, com elas, os “outros saberes” e técnicas populares. A observação do Pavilhão da Criatividade foi fundamental para a compreensão dos discursos ali desenvolvidos. É também percorrendo a montagem da exposição que será possível entender como no Pavilhão se materializa a ideia de criatividade, memória e história da

cultura popular latino americana, entre outros possíveis elementos constitutivos dos discursos no local.

A fim de apreendermos melhor o desenho do espaço, utilizamos como ferramenta de pesquisa o registro fotográfico da exposição. Trata-se de buscar, também pela imagem, os elementos que constroem os discursos sobre “a” latinidade. Esse recurso tem por fundamento buscar não tomar a fotografia como um documento absoluto, "espelho do real", mas relativo às percepções de quem a fez⁶.

Dentro do cronograma dedicamos várias visitas de observação ao espaço, onde foram tomadas as fotografias. Dessa maneira, podemos dizer que o registro, tanto do caderno de anotações, como o fotográfico, foram realizados num exercício contínuo de observar a exposição, sendo as fotografias inseridas no texto final produto de uma seleção.

Como desenvolve Martins (2009), a fotografia “como documento oficial”, envolve as mesmas dificuldades colocadas para as entrevistas quando as tomamos em termos absolutos, não considerando outros aspectos que aí estão colocados, como, por exemplo, no caso das entrevistas, as pausas, os silêncios, a gestualidade, o entorno e, no caso da fotografia, aquele que está fotografando ou sendo fotografado. A fotografia “fala” da imagem e de quem a registra, uma vez que se fotografa de um modo particular, a partir de um olhar, que também expressa um dado discurso, resultantes de um ponto de perspectiva, de um enquadramento que ao mesmo tempo inclui e exclui, e de sua seleção - nesse caso as falas e os silêncios se colocam em termos de luz e sombra. Desse modo, a posição daquele que faz o registro fotográfico também deve ser problematizada, constituindo-se ela mesma em um discurso sobre aquilo que vê e fotografa. Pois, como aponta Couchot (in DOMINGUES. 2009, p.398) "o sujeito sempre ocupa uma posição epistêmica, uma vez que é ele quem determina seu ponto de vista".

Segundo o antropólogo Guran, a fotografia é "uma extensão da nossa capacidade de olhar e se constitui em uma técnica de representação da realidade que, pelo seu rigor e particularismo se expressa através de uma linguagem própria e inconfundível" (1992, p. 15). Neste sentido, a fotografia no contexto desse trabalho é entendida como uma técnica

⁶ Todas as fotografias que constam nesse trabalho foram feitas por mim durante o período de pesquisa.

de representação desse nosso olhar para a exposição. É evidente, como mencionou Guran, que a fotografia possui suas particularidades. Para se poder ler um texto, por exemplo, é necessário ser letrado. Já com a fotografia, é possível haver o reconhecimento da figura, fazer a “leitura da mesma”, mesmo não sendo letrado. De todo modo, como desenvolve Martins (2008, p.42), nas investigações, “pesquisadores precisam de “muito mais do que uma foto para compreender o que uma foto contém”, por esse motivo optamos por articular a imagem com o texto, no sentido de melhor descrever e analisar o espaço em estudo.

Por fim, como técnica metodológica, foi realizada uma entrevista com Maureen Bisilliat, que participou do projeto do Pavilhão desde seu início e foi curadora do espaço até o ano de 2010. Para a entrevista, foi elaborado um roteiro⁷ de entrevista com questões norteadoras. A entrevista foi realizada de modo que a entrevistada pudesse falar de maneira mais fluída sobre as questões propostas.

Esse recurso foi fundamental para a apreensão das noções utilizadas pela instituição, como criatividade, arte, artesanato, memória, Cultura Material, Cultura Popular, Modernidade, Tradição, América Latina, Identidade, bem como e apoiada a essas noções, a entrevista foi fundamental para investigamos os critérios utilizados na seleção dos objetos; perceber como foi feita a valoração dos objetos e por quais motivos.

Tratamos dessa entrevista como um documento de memória sobre a construção do Pavilhão da Criatividade por uma de suas fundadoras, quer dizer, do mesmo modo que qualquer outro documento histórico que possa nos fornecer informações a respeito do objeto estudado, obviamente sabendo de suas particularidades.

No referente à memória, consideramos aqui tanto sua dimensão fisiológica quanto social. No primeiro caso, a memória é entendida como a “propriedade de conservar certas informações, por meio de um conjunto de funções psíquicas e cerebrais” (FREITAS, 2002. p. 61). No referente ao aspecto social, a memória, é pensada sendo formada por lembranças e esquecimentos, os quais resultam de uma interpretação sobre o que se fala, por isso é importante como qualquer outro documento, escrito ou oral, “oficial” ou “clandestino”. Segundo Sônia de Freiras, em estudo sobre a metodologia da história oral, “do ponto de

⁷ Anexo I e II

vista psicanalítico, o esquecimento não é visto como um fenômeno passivo ou uma simples deficiência do organismo. As lembranças que incomodam são 'expulsas' da consciência, mas continuam atuando sobre o comportamento inconsciente" (ibidem). Portanto, é importante ter em mente as nuances do discurso, os silêncios, longos ou curtos, gestos e ritmo da fala. De qualquer forma, mesmo atentos a essas questões metodológicas sobre a história oral como documento, a impressão que ficou da entrevista realizada com Maureen Bisilliat foi que, para a entrevistada, a fala e lembranças "surgiam" de modo muito natural, talvez porque a mesma esteja acostumada a conceder entrevistas sobre o tema e ser uma figura pública. Em todo caso a de ter atenção, pois entre 1987, quando iniciaram os projetos do Pavilhão até 2015, realização da entrevista, passaram-se vinte e oito anos, muitas coisas podem ter sido reinterpretadas, ocultadas intencionalmente, ou não.

Toda essa coleta de dados e informações, quer seja pela documentação levantada, quer seja pela entrevista realizada, foram meios essenciais para que conseguíssemos cercar melhor os discursos no e sobre o Pavilhão da Criatividade, pois como indica Foucault (1987, p.31)

A análise do campo discursivo (...); trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciado exclui

Nossa fonte e objeto de pesquisa principal é o Pavilhão da Criatividade; sua concepção, montagem e disposição dos objetos, aí buscaremos compreender a "estreiteza e singularidade" de seus enunciados, que trata-se como especificidade de um discurso expositivo.

A exposição, pensada como suporte para um ato discursivo (BITTENCOURT, 2003), será tomada por meio da observação, do acesso às fontes documentais e da entrevista, relacionadas ao Pavilhão da Criatividade. Nesses três movimentos metodológicos, buscaremos apreender os discursos sobre e presentes no Pavilhão da Criatividade. Para tanto, e, a partir dos discursos, buscaremos apreender o processo de montagem do espaço, ou seja, o processo de musealização (descontextualização/recontextualização) praticado no Pavilhão da Criatividade, o método

de trabalho adotado por seus responsáveis, a valoração dos objetos selecionados. Nesse ponto, as notícias de imprensa, as declarações da época da construção e constituição do acervo do Memorial serão utilizadas como apoio para apreendermos os planos da instituição. Pensando que a imprensa também é construída por meio de pontos de vistas particulares, buscaremos esses pontos de comparação para reconstituir os debates sobre os conceitos e noções utilizados na fase de sua produção, o que também será feito por meio da leitura de periódicos especializados e de entrevistas com pessoas envolvidas no projeto do Memorial e do Pavilhão.

Uma vez que o Pavilhão evidencia a existência de saberes e técnicas "populares", por vezes marginalizados, em detrimento de outros hegemônicos (CANCLINI, 2008 b; BARBERO, 2009; BURKE, 2010), pretendemos investigar como são organizados e mostrados esses saberes em sua expografia; que elementos constroem os discursos sobre e presentes no Pavilhão da Criatividade e como aí é pensada “a” latinidade.

Apoiados nas formulações de Foucault (1997) e Chagas (2003, 2006), podemos considerar que numa exposição, o discurso é construído com as coisas e pelas coisas; uma narrativa feita com “amostras” de “cultura material” de determinadas sociedades. Nesse ponto, é importante esclarecer o modo como lidaremos com essa questão.

Segundo o historiador Funari (2011, p.85), a “cultura material deve ser entendida como tudo que é feito ou utilizado pelo homem”, sendo assim, podemos entendê-la como documentos que se referem à relação das pessoas com o meio em que vivem. Trabalhamos com a hipótese de que na exposição há a intenção de comunicar ao público o que seria a “criatividade” dos latino-americanos. As peças em exposição seriam, assim, amostras materiais de técnicas, da transformação da matéria prima em objetos de uso. No entanto, não cabe a redução ao “mundo das técnicas”. Vários autores apontam que a técnica é apenas um elemento da cultura material. Pensando sobre a relação entre técnica e cultura com o mundo material, podemos entender, como propõe Pesez (1990, p. 186), que “as técnicas não são mais que um aspecto do elemento humano na cultura material: a experiência do homem no trabalho. São um componente; não toda a cultura material”.

Ao transformar os objetos materiais em documentos, ou seja, manifestações da cultura material realiza-se uma operação lógica e resignifica-se esses objetos, que passam a

ser lidos como narrativas sobre as sociedade que os produziram. Nesse processo, as pessoas são (ou deveriam ser) colocadas em primeiro plano. Ao mesmo tempo em que os objetos proporcionam indicadores sobre as condições de trabalho, as condições de vida ou a margem entre as necessidades e a satisfação (PESEZ, 1990, p. 21).

Assim, apoiados nessas noções, podemos entrever a construção da identidade ao mesmo tempo como cultural, material e social, pois, como afirma Pesez, a identidade “é material enquanto os seres humanos projetam simbolicamente seus 'si mesmos', suas próprias qualidades em coisas materiais, partindo de seu próprio corpo: se vêem a si mesmos nelas e as vêem de acordo com sua própria imagem” (p.32). Esse ponto é muito importante uma vez que pretendemos apreender essa relação material/cultural na exposição, como possibilidade e não como uma relação de determinação, relação esta que se encontra, por vezes, negligenciada dentro da exposição do Pavilhão da Criatividade.

Para dar conta dessa reflexão proposta o trabalho foi dividido em quatro capítulos.

O primeiro capítulo é um relato descritivo do Pavilhão da Criatividade sob a forma de uma caminhada pelo local. Esse capítulo foi pensado como uma apresentação do espaço ao leitor, por isso foi escrito em primeira pessoa, numa espécie de conversa sobre o que é “visto”; um levantamento daquilo que é pertinente de ser posteriormente discutido nos outros capítulos. Optamos por entrelaçar a narrativa escrita com a narrativa fotográfica, de modo a dar visibilidade ao Pavilhão no interior do trabalho. Isso coadunou-se com a necessidade de uma apreciação teórica sobre a função da fotografia nesta pesquisa, apresentada ao fim do capítulo, buscando com isso, dar uma melhor fluência da leitura. Trata-se, assim, acima de tudo, de um convite a visitação do espaço.

No segundo capítulo nos dedicamos a discutir a noção de “América Latina”, já que a proposta do espaço é colocar em questão a perspectiva sobre a identidade latino-americana no espaço do Pavilhão. A ideia é historicizar o conceito pensando em suas mudanças ao longo do processo histórico; refletir sobre a carga ideológica na criação desse termo “América” no século XVI e suas rupturas e continuidades na interpretação do que seria a “América Latina” no contexto das independências das colônias no século XIX e, depois, até o final do século XX. Essa trajetória, mesmo que de modo panorâmico, será

importante para localizarmos qual a noção de latinidade está vinculada ao Memorial da América Latina, ou seja, como esse conceito foi, e é, operado pela instituição.

A partir dessa reflexão passaremos a discutir no terceiro capítulo a história do Memorial da América Latina. A Principal questão a ser tratada será: Quais as razões políticas da criação do Memorial?

Faremos, nessa parte, um esforço de identificar sujeitos e grupos envolvidos no projeto de criação do Memorial da América Latina, pontuando suas ideias e concepções e como os conceitos empregados falam do e sobre o espaço. A ideia é pensar o Memorial a partir de seu contexto produtor; pensar as conexões entre a história local e global de maneira sincrônica, refletindo sobre o contexto das mudanças estruturais ocorridas no final do século passado e ligando a um contexto nacional para refletir sobre a posição do Brasil em relação à América Latina, no referente aos aspectos políticos, econômicos e cultural dessas relações. Buscaremos observar as relações de poder entre os países da América Latina, principalmente no contexto das redemocratizações e crises econômicas da década de 80. Nesse ponto, as notícias de imprensa e as declarações no contexto da construção e constituição do acervo do Memorial serão utilizadas como apoio para pensarmos nos planos discursivos da instituição e suas críticas na época.

Nesse capítulo, faremos também uma análise do contexto municipal e estadual, pensando no projeto de reordenação para a capital paulista. É importante observar a escolha da localidade para o Memorial e como isso se liga ao projeto dos governos do estado e município de reestruturação econômica e imobiliária, mais precisamente, dentro do processo de reestruturação urbana no bairro da Barra Funda (Metrô, Memorial, Terminal Intermodal, etc.) e quais as implicações políticas das escolhas feitas. Nesse ponto, faremos uma reflexão acerca da patrimonialização do Memorial como bem cultural pelo CONDEPHAAT. A ideia é entender como a política desenvolvida na cidade de São Paulo nos informa sobre a construção de um espaço dedicado à cultura e identidade latino-americana.

Esses três capítulos trazem, assim, informações importantes para a análise do Memorial, a ser apresentada no quarto capítulo deste trabalho.

No último capítulo nos dedicaremos à análise do espaço específico do Pavilhão da Criatividade. Aí utilizaremos como subsídios o registro detalhado do espaço feito no primeiro capítulo, para fazer uma reflexão sobre os discursos nele contidos. Cabe nesse capítulo questionar quem é representado, por quem e como. A partir dessas questões, faremos uma leitura crítica da expografia do Pavilhão, pontuando a narrativa proposta com seu acervo, pensando na exposição como suporte para um ato discursivo (BITTENCOURT, 2003), buscando, paralelamente, observar o processo de montagem do espaço, ou seja, como ocorreu o processo de musealização, descontextualização/recontextualização (CURY, 2006) dos objetos no Pavilhão da Criatividade e o método de trabalho adotado por seus responsáveis. Aqui será mobilizado o maior volume da documentação levantada (documentos, cartas, planos, cronogramas de trabalho, projetos e a entrevista concedida por Maureen Bisilliat) a fim de entrever e comparar os conceitos e noções utilizados na sua produção expostos nos capítulos anteriores. Além de Maureen e da própria exposição, outro personagem de profunda importância a ser tratado no capítulo será Darcy Ribeiro, criador e coordenador do projeto cultural do Memorial da América Latina. As teorias e a experiência do autor são fundamentais para entender os discursos da exposição.

De outro modo, buscaremos aproximar o Pavilhão dos debates das instituições museológicas de sua época. Para isso, será feita a leitura e análise de bibliografia sobre o tema. Aqui será de grande importância as obras de Néstor Canclini, "Culturas populares no capitalismo" (1983) e "Culturas Híbridas" (2008 b; 2009). Tratando, respectivamente, da noção de cultura popular, no final do século XX, mesmo contexto de criação do Memorial e suas transformações e relações com mercado turístico; da noção de *hibridismo cultural* na formação de identidades culturais na América Latina. Esses serão uns dos pontos de apoio para pensar as categorias de identidade cultural e popular no Pavilhão, já que o espaço põe em questão a existência de outros saberes e técnicas, por vezes postos à margem, em relação a produção cultural da elite hegemônica. Investigaremos como são organizados e mostrados esses "outros" saberes em sua expografia. Essas pareceu-nos ser considerações fundamentais para a realização de uma leitura crítica do discurso expositivo do Pavilhão da Criatividade. Buscaremos, no fundo, entender a visão de cultura latino-americana contida no Memorial da América Latina e sua implicação diante da sociedade, tema caro à disciplina de Estudos Culturais.

A contextualização indicada, juntamente com a documentação composta, não servirá para simplesmente "disseminar uma poeira de fatos" sobre o tema proposto, mas, como propõe Foucault (1987), para “pensarmos para além de operadores que sejam puramente psicológicos (intenção dos autores, forma e característica de seus espíritos, o rigor de pensamentos, temas que obcecaram os autores)” (FOUCAULT, 1987, p. 31). Poderemos, deste modo, perceber as formas de regularidade; de relações; analisar o jogo de seus aparecimentos e de sua dispersão, o dito e o não dito, dentro da "ordem expositiva" do Pavilhão da Criatividade.

Por meio desses capítulos propostos, o presente trabalho procurou tomar o Pavilhão da Criatividade como um meio de comunicação não neutro de (re)produção e (re)apropriação de enunciados em um constante diálogo entre a instituição, a produção de saberes erudito e populares (não-acadêmico). Entendemos que esses discursos especializados se manifestam nas falas oficiais de pessoas ligadas ao Pavilhão; na documentação ali produzida e na forma de exposição de objetos (seleção dos itens, disposição nos locais, iluminação, etc.), ou seja, como Cultura Material. Buscou-se, focalizar o espaço de exposição permanente situado no interior do Memorial da América Latina e que, pela exposição das peças e o modo como se faz apresentar, comunica-se continuamente com a população, imprimindo mensagens sobre os povos ali representados a partir dos objetos selecionados. Com isso, esperamos contribuir com a apreensão dos discursos oficiais desenvolvidos no Pavilhão da Criatividade sobre “a” latinidade e, nesses discursos, das noções que os constroem, dentre as quais, a ideia de criatividade para pensar os povos da América Latina.

CAPÍTULO 1 - PORTA ADENTRO: UM MERGULHO NA EXPOSIÇÃO

Convido o leitor a juntar-se a mim nessa primeira mirada para o Pavilhão da Criatividade Darcy Ribeiro. Entretanto, creio ser apropriado dizer que a experiência vivida no lugar dependerá do motivo que levou a pessoa a visitar o espaço; se foi por uma visita interessada no Pavilhão da Criatividade, exclusivamente; se para ir a um festival de cinema, uma apresentação de teatro ou de circo e, por isso, interessou-se em passar no espaço; se foi por um seminário de discussão acadêmica, pela arquitetura em si, para passar o tempo, esperar por alguém, por curiosidade, enfim. Inúmeras podem ser as motivações. O que faz alguém se movimentar até o lugar influenciará de alguma forma no modo como irá experienciá-lo. É evidente que somado a isso, as concepções políticas, a posição social do visitante, sua familiaridade com exposições ou com os objetos a serem vistos também influenciarão o olhar para a exposição. Admitido isso, nesse capítulo, pretendo fazer uma breve descrição, do ponto de vista de um visitante curioso⁸, como se estivesse caminhando pela exposição, observando e tomando notas do lugar e daquilo que me provocou de algum modo. A ideia é buscar uma aproximação com o espaço; apresentá-lo para melhor conhecê-lo.

1.1 Espaço expositivo: o acervo e o entorno

Chegar ao Memorial da América Latina pelo metrô ou por ônibus é relativamente fácil⁹. Poderíamos obter o endereço pela *internet* e descobrir a melhor forma de se chegar

⁸A respeito dessa posição em que me coloco nesse momento de apresentação do Pavilhão da Criatividade, importante trazer algumas considerações. De fato, poderia assumir inúmeros pontos de vistas, dentre os quais, de um pesquisador interessado em “artesanato”; de um museólogo, turismólogo; de um educador do Memorial, ou de um visitante participando de uma mediação agendada por alguma instituição, ou escola, dentre outras possibilidades. No entanto, preferi adotar esse modo, colocando-me como um “visitante curioso”, por dois motivos: primeiro, por ser uma categoria de público (“visitação espontânea”, nos termos de museologia e de educativos e administração de museus) com grande número de visitação no espaço do Pavilhão; segundo, por melhor se adequar à essa etapa de apresentação do espaço, na tentativa de descrevê-lo para apreender seu discurso expositivo, a fim de problematizá-lo mais adiante.

⁹Por relativamente fácil entende-se o cumprimento das seguintes condições: que se saiba da existência do lugar; que de algum modo a informação sobre o local tenha chegado até o receptor, e que haja interesse, tempo e recursos para a locomoção ao local.

ao local. Dentro da própria estação de metrô, há placas de indicação, se essa for a opção escolhida.

Ao sair da estação Barra Funda de metrô em direção ao Memorial, vemos uma grande área com formas bastante destoantes em relação ao entorno; um lugar aparentemente tranquilo, visto de fora, da movimentada plataforma de saída da estação. A princípio, percebemos um lugar com grande espaço aberto e construções monumentais; um local que, de alguma forma, provoca o olhar, principalmente se considerarmos que no entorno, grande parte das construções possuem formas quadradas. Quando nos deparamos com as curvas do conceito arquitetônico elaborado por Oscar Niemeyer, a imagem do local pode causar esse estranhamento.¹⁰

São doze portões de acesso em diversos pontos dos 84.480m² de terreno do Memorial, isso porque há uma extensa cerca em volta de toda sua área que o separa do entorno. O local está dividido em duas partes interligadas por uma ponte. Do metrô temos acesso aos dois lados, porém, escolhemos a saída que tem acesso direto ao lado em que está situado o Pavilhão da Criatividade. Caminhando por aí, vemos de longe, à direita da ponte, a “Mão da América Latina”, que é um de seus símbolos. Talvez o mais conhecido.

¹⁰ Abordaremos esse assunto no terceiro capítulo ao tratar a relação entre o Memorial da América Latina e seu entorno.

1.

Seguindo em frente, o visitante passará pelo prédio da administração - que ergue-se sobre quatro colunas aparentes, deixando um vão livre no andar térreo - em seguida, irá se deparar com um prédio com cerca de 150 m. de comprimento por 12 m. de largura (existe um restaurante anexo ao prédio, mas há entradas diferentes). Este é o Pavilhão da Criatividade Darcy Ribeiro, um edifício inserido entre os prédios da administração e do auditório “Simón Bolívar”, que também pertencem ao complexo arquitetônico do Memorial da América Latina. Pode-se identificar o prédio pelo seu nome colado com adesivos em português e espanhol, ou perguntando a algum funcionário da instituição.

2.

O local conta unicamente com um andar térreo, como se fosse um grande corredor sustentado por colunas e vigas de concreto. Possui uma de suas laterais fechadas com vidros escuros que não permitem ao visitante enxergar o que, ou quem, está em seu interior antes que entre. Quando tentamos olhar através dos vidros vemos a nós mesmos. Há, paralelamente, em toda a sua extensão, uma marquise que protege a entrada do edifício e propicia uma passagem coberta aos demais prédios do Memorial da América Latina.

Para entrar no espaço expositivo do Pavilhão, o visitante precisa abrir a porta puxando-a para si. Ao terminar este movimento, ele irá se deparar com uma profusão de formas, cores e materiais, como se abrissem a cortina de um palco de uma peça teatral. Ao mesmo tempo, o visitante percebe uma mudança repentina de ambiente: a luz é mais tênue, o próprio ar, o cheiro e o som são modificados. E, nesse momento, já submerso e olhando ao redor, descortina-se um mundo a parte. Há um grande deslumbramento com o que se vê. A sensação que se tem é de um mergulho em seu interior.

3.

Acredito que, mesmo que um visitante esteja preparado para o que será visto no Pavilhão da Criatividade, perceberá e provavelmente sentirá essa súbita mudança em seu corpo, pois a atmosfera do lugar e os objetos que estão em seu interior se contrastam com a percepção do que se teve do lado de fora.

Há uniformidade nos contornos dos prédios com seus traçados contínuos e os grandes espaços abertos e fluídos¹¹. Na parte exterior, impera o branco dos edifícios, na cor cinza e a dureza do piso de concreto com algum verde de plantas colocadas em pontos específicos, porém, o local mantém uma característica homogênea e monumental.

No interior, há a miudeza das peças, a irregularidade de formas rebuscadas e, principalmente, o contraste do colorido e da diversidade de objetos da exposição. As peças são tão numerosas e diferentes entre si que à primeira vista aparentam uma completa "desorganização".

¹¹ Essas são algumas das características mais marcantes da arquitetura modernista constantes nos projetos de Oscar Niemeyer. Aprofundaremos melhor essas questões no terceiro capítulo.

4.

Passada essa sensação primeira, olhando para frente, um objeto grande de cerâmica com inscrições em preto e vermelho chama a atenção. Há um grande diadema de penas ao fundo e no alto e uma canoa à frente e abaixo. Passo adiante, podemos olhar de perto para os detalhes das peças que estão dentro de vitrines de vidro. Existem placas de identificação e legendas, assim, confirmamos o que já se podia deduzir à distância, são utensílios de povos indígenas, são da região do alto Xingu. Nas vitrines: cestas, adornos, uma máscara, bancos de madeira em forma de pássaros e aquele objeto grande de cerâmica é identificado como uma “panela Kamalup do grupo indígena Waurá”.

5.

Ao lado esquerdo das vitrines está uma placa com um texto de Orlando Vilas Boas (1979):

A arte é inerente ao índio. Em tudo o que faz ela se manifesta, seja um simples arco, um requintado *kanitar* de penas, ou uma cerâmica zoomorfa caprichosamente pintada. No Alto Xingu a cerâmica é apenas utilitária. Apesar disso, uma panela só é uma panela quando totalmente enfeitada - se não for pintada não é panela. A pintura é demorada, seus ingredientes são segredos, e tudo desaparece quando levado ao fogo. O índio tem grande poder de concentração. As mínimas coisas tomam-lhe todo o tempo necessário, contanto que saiam bem feitas. Quando empenhado numa tarefa, seu esforço e sua atenção voltam-se totalmente para a ação. É com cuidado extremo que molda um banco em formato de ave, uma panela em forma de onça, associando, pelo esmero do trabalho a arte à mitologia (s/d).

6.

Seguimos para a direita, com a porta de entrada às costas, passamos por uma entrada que dá acesso aos sanitários, sigo mais um pouco e me detenho num ponto onde é preciso escolher um entre os três caminhos que é separado por cortinas feitas com cabos de aço: pelo centro; ao lado da parede do fundo; ou ao lado da parede de vidro. Essas cortinas não tapam o olhar, mas conduzem o caminho de forma linear, cercando-o e impossibilitando andar por entre as peças que estão, ou dentro das vitrines, ou colocadas em suportes de madeira. No entanto, existem intersecções que permitem voltar e visitar os outros espaços que ficaram para trás.

Na organização do espaço não há separações por salas ou paredes. São as já mencionadas cortinas, as vitrines e os suportes que delimitam o caminho e os espaços, possibilitando que se veja a sala com uma grande profundidade, até que o olhar se perca. Aqui percebemos-nos envoltos numa dimensão oceânica de objetos grande e pequeninos.

Tem-se pela frente um ambiente controlado: o ar, a luz e o caminho pré-determinado a seguir. É possível ver fantasias de carnaval, da escola de samba Vai-Vai de São Paulo (1989); fantasias da festa do Bumba-meu-boi, do Maranhão; muitos artesanatos, potes de cerâmica; máscaras de Orixás como as usadas em rituais do Candomblé; esculturas em madeira e em cerâmica de animais, de personagens mitológicos; pinturas, objetos sacros,

profanos, enfeites, rendas, entre outras coisas. É difícil quantificar as peças, que são muitas. À medida que percorro o espaço, percebo que são peças de diversas regiões do Brasil, com ênfase na região do nordeste. A maioria possui legendas de identificação indicando o nome do material utilizado e, quando sabido, sua autoria: Mestre Vitalino, O Louco, Ciça do Barro Cozido, Samico e outros mais. A sinalização visual é feita pelas placas com as legendas e algumas frases sobre artesanato e sobre as culturas indígenas do Brasil e algumas com as regras do lugar, como o de não tocar nos objetos.

7.

Avançando pelo espaço expositivo, deixo que os objetos conduzam meu olhar. Um manequim vestido com roupa de vaqueiro do sertão nordestino sobressai e chama a minha atenção. Com um traje típico todo feito em couro, como uma armadura, está em uma pose solene, imponente, segurando uma espingarda. Aos seus pés, esculturas de bois, painéis de barro da cidade de Goiabeiras no Espírito Santo e miniaturas de personagens das festas populares de Pernambuco, como o Maracatu, e a Dança do Sapo do Ceará. São cenas que compõem a vida social e cultural do nordeste brasileiro. Outro aspecto que também chama a atenção é que podemos ver o lado de fora do Pavilhão, lembrando que ainda estamos no Memorial da América Latina. É como emergir do mergulho por um instante, perceber que não está submerso por completo no ambiente, uma parada para tomar fôlego.

8.

À medida que sigo, vejo uma grande área aberta. Percebo que é uma maquete, que está abaixo do nível do solo, sob um piso de vidro. Como é permitido pisar, sigo em frente, notando, aos poucos, que é uma grande maquete do subcontinente latino-americano. Essa maquete possui miniaturas com representações da arquitetura, natureza e pessoas. Aproximando-me ainda mais, observo que são representações de manifestações culturais do subcontinente. E como não há as divisões políticas das cidades e países, podemos deduzir os lugares por aproximação e por suas particularidades geográficas e culturais mais marcantes, ou mais divulgadas, como o Tango, em Buenos Aires; o Carnaval, no Rio de Janeiro; o culto aos Orixás de Salvador; as *Cholas* bolivianas; as ruínas de Macho Picchu; as pirâmides maias e astecas no México e, também, trabalhos feitos pelo arquiteto Oscar Niemeyer, como os de Brasília, Pampulha, em Minas Gerais, Edifício Copan e uma auto-referência ao Memorial da América Latina, em São Paulo. É como se fosse uma “maquete resumo” das principais características culturais, sociais e históricas, desde o México até o sul da América do Sul. Nesse mesmo lugar, ao lado da maquete, junto à parede, há algumas fotografias do altiplano boliviano, alguns manequins vestindo roupas de festas tradicionais da Bolívia portando uma bandeira colorida.

9.

A sensação que tenho é a de poder passar o dia todo observando os detalhes da maquete num ato de descoberta constante, como se pudesse caminhar por todo o continente dando somente alguns passos. No entanto, é preciso seguir, percorrer o que ainda falta ver. Percebo que, ao contrário do que se tinha do lado de fora do Pavilhão, aqui o ruído é muito menor, o que favorece a concentração e contemplação das obras. Também não há nenhuma espécie de som que seja da própria exposição, apesar dela possuir muitos instrumentos musicais expostos e muitas representações de festas e rituais em que a música é um elemento fundamental.

Após passar pela maquete, atento-me para uma placa sinalizando que entrarei na parte do Pavilhão dedicada ao México. Não é uma sala específica, mas uma área que está separada das outras pelas próprias vitrines onde estão as obras. Há aí muitos tecidos e objetos artesanais de muitas regiões do México. Apesar de ser um percurso completamente horizontal, na parte destinada à república mexicana isso é quebrado devido à utilização de elevações em formato de escadaria piramidal, onde ficam manequins com roupas características de grupos indígenas de algumas regiões do país, castiçais e vasos de cerâmica. Aqui, como na parte dedicada ao Brasil, existe uma grande quantidade de objetos diversificados, ricos em cores, formatos e tamanhos oriundos de diversas regiões do país. Máscaras esculpidas em madeira, costuradas; cerâmica decorativa e utilitária;

roupas de festas profanas e sagradas. As legendas e placas de informação sobre as peças remetem aos tempos pré-hispânicos, fazendo uma conexão entre o artesanato produzido na época atual com suas heranças Maias e Astecas. As legendas apontam para as técnicas e as representações, mas, sobretudo, apontam para o caráter híbrido entre povos autóctones e europeus.

10.

O que está em maior evidência é um altar consagrado ao “Dia de los muertos” representando a festa dedicada aos mortos que acontece no dia de 2 de novembro em muitas cidades mexicanas. Flores, réplicas de alimentos típicos (como se fossem oferendas) copos e garrafas de tequila, charutos, muitas caveiras feitas de açúcar e de papel *machê*, em destaque está Catrina, personagem que representa a morte na festa dos *dia de los muertos*. Olhando para cima nota-se várias bandeirinhas com a representação do brasão da República do México, aparentemente é uma tentativa de recriar ao próprio festejo dentro da exposição. Percebo também alguns elementos aéreos pendurados. Atento-me a algo que ainda não avistei antes: em toda a extensão do Pavilhão há suportes fixados ao teto, cujo pé direito é bem alto, onde estão presas as luzes que iluminam o lugar e também de onde despendem objetos, como que alçando vôo pela exposição. São esculturas de criaturas “estranhas”; parecem monstros extremamente coloridos, como se tivessem saindo de um sonho.

11.

Mais à frente, vejo uma placa que sinaliza a “fronteira” entre México e Guatemala. Logo na entrada, surpreendo-me ao ver manequins vestidos com fantasias brilhantes e máscaras em forma de animais, feitas de madeira. Os manequins estão colocados em cima de um grande suporte em formato piramidal, sugerindo, as antigas construções dos Maias e Astecas que viveram em regiões da América do Norte e Central.

12.

13.

O espaço aqui é um pouco menor, mas o suficiente para caminhar em volta da “pirâmide” e observar as vitrines que cercam o espaço em formato quadrangular. Descubro que esses manequins se referem a uma festa encenada na Guatemala, chamado “Baile da la Conquista”, uma dança dramática em que é representada a conquista dos espanhóis sobre os autóctones que viviam na região onde hoje é a Guatemala. Além de mascaras de animais, existem outros personagens, como o “Conquistador Pedro de Alvarado”, o “Rei dos indígenas”, “Tecún Ummán, líder e guerreiro maia”, considerado um herói nacional em Guatemala, entre outros. Passando pelas vitrines pode-se ver exemplares de roupas tradicionais, cerâmicas e objetos da vida cotidiana de guatemaltecos, está presente também o milho, um dos principais alimentos diários no México e Guatemala. Há uma vitrine dedicada ao culto de um santo chamado Sán Simón, um santo popular não canonizado, porém de culto profundamente forte e arraigado na cultura guatemalteca, independente de sua “autorização” pelo Vaticano. Há também alguns objetos de devoção como amuletos e folhetos com orações oferecidas ao santo.

14.

Quando vejo que o próximo espaço é dedicado ao Peru é que me dou conta de que o Pavilhão da Criatividade está separado em áreas dedicadas a países específicos da América Latina. Até agora: Brasil, México, Guatemala e, em seguida, o Peru. A princípio, para quem está entrando no Pavilhão, não dá para saber quais serão os outros países.¹²

Apesar dos objetos pertencerem à mesma “natureza”, artesanatos, objetos de festas e cultos populares, e com materiais semelhantes, obviamente, não são iguais; cada país, cada artista possui uma técnica específica, resultando em obras totalmente distintas. No entanto, existe um traço comum a todos eles, pois os mesmos deixam transparecer uma narrativa partilhada sobre a “mistura” de culturas na América Latina.

A ala pertencente ao Peru segue a mesma estrutura do espaço mexicano. Vitrines como demarcação de território, uma pirâmide à esquerda com roupas artesanais e objetos de cerâmica. Nas vitrines, luzes mais intensas destacam duas em particular. Uma contém cabaças decoradas com desenhos. São os “Mates Burilados”. Feitos na província do Peru esses *mates* são cabaças ornamentadas com desenhos gravados em sua casca. Esses,

¹² Nesse exercício de observação do Pavilhão, sinto-me um pouco cansado, são muitas as referências. Lembrei que havia um banco ao lado da maquete, deveria ter descansado. De qualquer modo, não é possível ver e ler tudo com atenção em uma só visita.

especificamente, trazem motivos que representam o dia-a-dia de uma cidade, ou de uma vila, como festas, feiras de rua, transeuntes. Outros possuem narrativas sobre o ciclo de plantação do milho, desde a semeadura até a celebração de sua colheita.

15.

A segunda vitrine em evidência traz tecidos semi prontos, aqui, acredito que seja um recurso para focar a atenção na técnica utilizada na tecelagem e não nos tecidos em si, evidenciando mais o processo do que o produto final. Trata-se de uma técnica artesanal, cujos próprios instrumentos de trabalhos também artesanais, decorados com imagens de pessoas em trajes andinos. Os tecidos possuem desenhos geométricos de diferentes padrões e cores cada qual com seu significado particular.

A próxima seção não possui placa de indicação do país no início, mas as legendas identificam as peças como sendo do Equador. Aqui podemos observar tecidos característicos da região, chapéus “panamá” que, na verdade, são feitos no Equador e comercializados no Panamá. Eles tiveram esse nome divulgado por conta de ações dos Estados Unidos nesse país - como diz a legenda - e que portanto passaram a identificá-los. Bolsas *chigaras*, tecidas com palha de cactos que, por terem um método específico de tecelagem, são capazes de portar água.

16.

Na base dos suportes existe uma pequena área com pedras para manter os visitantes com uma distância dos objetos, mesmo assim é possível observar os tecidos um pouco mais de perto, podendo-se observar seus detalhes, ao contrário das últimas seções com suas altas elevações piramidais.

17.

18.

Passando ao último bloco, não há separação por vitrine e nem identificação no início. É um espaço um pouco menor que os outros. As legendas indicam que há peças do Paraguai, Uruguai e sul do Brasil, mais especificamente, do Rio Grande do Sul. Pela observação das legendas pode-se inferir que são peças ligadas à influência da cultura guarani na região sul da América Latina, pois são apresentados vasos e potes de cerâmica, além de trajes de uso ritual.

É interessante pensar a questão das vitrines, pois elas carregam uma duplicidade: permitem a observação próxima do objeto, mas, ao mesmo tempo, estabelece uma fronteira. Esse recurso usado para proteção das obras delimita e separa o objeto do alcance de quem o vê e produz, assim, uma espécie de "aura" para a peça, que pode, por esse recurso, ser transformada em um "objeto de desejo", (isso para dizer que dá vontade de tocar nas peças), o mesmo tipo de objetos que podemos encontrar em uma feira, ou em lojas especializadas. Além disso, pela vitrine, pode-se ver o reflexo de quem olha a peça, como se o visitante fizesse parte da vitrine, ou que também estivesse sendo observado.¹³

¹³ Essa questão será analisada com maior profundidade no quarto capítulo.

19.

Há uma grande diversidade de objetos de cerâmica, característica da região sul atribuídas às matrizes indígenas Guaraní. No centro desta ala encontra-se uma vitrine com santos diversos ligados ao universo religioso do catolicismo popular, denominada de “Santeria”. São pequenas esculturas feitas de santos em madeira com cores brilhantes. Ao lado esquerdo, presas à parede, ficam máscaras usadas na festa de *Areté-guasú*, são de figuras humanas com dois narizes, rostos retorcidos e também máscaras zoomorfas representando os "espíritos dos antepassados" do povo Chiriguano-Guaraní, também esculpidas em madeira.

20.

O Pavilhão da Criatividade ainda possui um auditório ao fundo, mas apresenta cronograma próprio. Por fim, a saída fica bem sinalizada, à esquerda. Saio e, novamente, vou de encontro com o cenário arquitetônico do Memorial da América Latina, emergindo mais uma vez do mergulho que estava até o momento. O colorido fica para traz, como se estivesse partindo de um sonho, ou de um mundo de fantasias. Deparo-me novamente com ângulos bem definidos, curvas dos edifícios alvos e suas vidraça espelhada.

21.

São então percorridos quase 150 metros de exposição, observando e tomando nota de muitos objetos referentes à visão de mundo, modos de saber e fazer; de explicações políticas e míticas sobre o mundo em que vivemos; de técnicas de trabalho; concepções de vida do que chamamos de América Latina.

Foram sete blocos percorridos, sendo eles, respectivamente, Brasil, a Maquete da América Latina, México, Guatemala, Peru, Equador e Paraguai/sul da América Latina. Milhares de peças vistas e algumas observadas com maior atenção, também muitas passaram despercebidas, todas buscando expressar as milhares de pessoas que criaram e interpretaram o mundo em que vivem por meio de suas obras. Ao fim dessa instigante e exaustiva jornada, resta agora refletir sobre a experiência vivida. E há muito o que pensar; há que se rever o olhar na exposição.

1.2 Um olhar de perto sobre o olhar de dentro

É evidente que toda a descrição feita acima não substitui uma visita ao espaço. Essa descrição busca, ao contrário, apresentar-se como um convite à visitação do local. No entanto, pareceu-nos que essa incursão, esse convite ao olhar, seria indispensável para análise e discussões que serão feitas ao longo deste estudo. É por meio dessa incursão que a pesquisa se desenvolve, funcionando como uma das bases para refletir fazer questionamentos, uma vez que faz parte de um trabalho de observação sistemática do ambiente expositivo. Mesmo porque, como já dissemos, é um olhar sobre a exposição; um olhar de quem já trabalhou na instituição; que se desenvolveu e retornou ao Pavilhão da Criatividade com outra posição, de pesquisador. Importante ressaltar que antes de se pretender aqui a imparcialidade, uma objetividade absoluta, acreditamos, pelo contrário, que é na singularidade de um olhar de pesquisador e na escolha de um caminho de pesquisa, do qual fazem parte, impressões, experiências de uma trajetória como educador de museu, levantamento de documentação, aporte teórico escolhido, que o trabalho se faz, também ele, singular.

Nesse capítulo de descrição busquei aproximar o leitor do objeto de estudo, mas fato é, que se cada um que ler esse texto fizer o mesmo veremos interpretações completamente distintas, consonantes ou dissonantes. Serão, então, olhares diversos, de sujeitos diferentes. Mas o que existe senão através de um olhar?

Como desenvolve Gilberto Velho (1997), a “realidade” está impregnada pela interpretação de quem a vê, sendo assim, ela é filtrada por um determinado ponto de vista. Isso não significa a proclamação da “falência do rigor científico no estudo da sociedade, mas a necessidade de percebê-lo enquanto objetividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa”. (1997, p. 130)

Dessa maneira, o presente capítulo, que também “abre” a dissertação, é nossa porta de entrada para a discussão; para a interpretação de parte daquilo que foi visto no decorrer desta pesquisa. Na construção da dissertação, optamos por entrelaçar dados e reflexões à medida que avançamos com o texto, buscando manter um equilíbrio entre a descrição do

fenômeno observado e a interpretação, de modo que a base empírica seja articulada e contrastada a com a teoria.

Como foi possível perceber, durante a descrição da visita à exposição do Pavilhão da Criatividade (mas também a outras exposições), há uma ordem das coisas, por mais “desordenadas” que elas possam parecer. Como vimos, existe um percurso com um sentido a se seguir, setas de indicação, legendas, uma entrada e saída em lugares pré-determinados, peças posicionadas em locais mais altos, próximas ou distantes, indicações de como comportar-se no interior do lugar. Aqui temos um tipo de ordem que também é corporal (CHAGAS, 2007). Contudo, seguindo essa ideia, podemos ver essa ordem na intenção de apontar semelhanças, de distinguir objetos em relação a outros em razão de tal, ou qual diferença. Quer dizer, uma determinada ordem discursiva da exposição, que buscamos verificar.

Segundo Foucault (1999), não há

nenhuma distinção que não resulte de uma operação precisa e da aplicação de um critério prévio. Um ‘sistema dos elementos’ – uma definição dos segmentos sobre os quais poderão aparecer as semelhanças e as diferenças, os tipos de variação de que esses segmentos poderão ser afetados, o limiar, enfim, acima do qual haverá similitude – é indispensável para o estabelecimento da mais simples ordem.” (1999, p. XVI)

É justamente a construção desse “sistema de elementos” que investigamos; a busca de uma determinada coerência no discurso que estabelece os objetos no espaço, que pretendemos investigar. Por tratar-se de um Memorial da América Latina, faz-se necessário apreender qual ideia de latinidade que se pretende movimentar nesse discurso. O que se entende por América Latina dentro do Pavilhão da Criatividade?

Segundo os historiadores Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1997), não há conceito, ou tradição, (por mais “inventado” que sejam) que nasça espontaneamente. Sempre existe por base um contexto, um interesse, ou uma prática. Para isso, tenta-se apoiá-los, os conceitos, em uma “continuidade histórica”; por onde se justifica uma sequência, ou, no mínimo, algo sob a qual essa ordem possa se legitimar. Assim, pode-se dizer que a América Latina - a qual é referida na exposição - “existe” porque a pensamos nestes termos; falamos sobre ela, criamos instituições em nome dela. O fato é que existe também um passado, real ou imaginado desta ideia - muitas vezes a dualidade persiste e é

difícil separá-las. Sendo assim, antes de perguntarmos qual América Latina o Pavilhão da Criatividade quer representar, é importante refletirmos, mesmo que em perspectiva panorâmica, sobre a construção da ideia de América Latina, ou das múltiplas Américas Latinas.

CAPÍTULO 2 - AMÉRICA LATINA E SUAS REPRESENTAÇÕES

“o mal que está na raiz de todo o processo histórico da ideia do descobrimento da América consiste no fato de se ter suposto que esse pedaço de matéria cósmica, que agora conhecemos como continente americano terá sido isso sempre, quando em realidade só o foi a partir do momento em que se lhe atribuiu essa significação e deixará de o ser no dia em que, por alguma mudança na atual concepção do mundo, já não se lhe atribua.” E. O’Gorman (1992, p. 63)

“Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma” Sérgio Buarque de Holanda (1989, p. 11)

“ser español, sino de América; ser americano, pero tener sus ojos puestos en Espanha y en las noticias que desde allí truen los galeones , asi llevo su vida en las colonias durante los primeros siglos de existencia.” Vargas Llosa (1976, p.64)

2.1 Ponto de Partida

As representações sobre a América Latina são amplas; advém de múltiplas temporalidades históricas, econômicas e culturais e, evidentemente, é caudatária de uma variedade de interesses. Então, como colocar dentro de um mesmo conceito (América Latina) lugares, povos e experiências distintas? A noção de América Latina surge de esforços intelectuais de buscar-se fazer conexões, entre países, culturas e povos. Pensado assim, podemos entendê-la como uma ação humana no sentido do seu desenvolvimento. Como toda ação humana, está sujeita - porém não determinada - a um contexto histórico. Para que possamos compreender como essa noção foi operada dentro dos discursos do Pavilhão da Criatividade no Memorial da América Latina, é importante perceber como se construiu e operou esse termo na história. Para tanto, partimos para uma operação de desnaturalização do termo, pensando que “América Latina” não é um conceito pronto; não

possui um significado “essencial”, mas é resultado de uma operação lógica que foi ontologizada durante um determinado processo histórico¹⁴.

O termo "América Latina" - e outros referentes ao subcontinente que agora denominamos de latino-americano, dentre os quais, *Iberoamérica*, *América Espanhola*, *Indoamérica*, *Hispanoamérica* - passou por inúmeras mudanças de significado durante a história de sua utilização. É nesse sentido, que não o pensamos a partir de uma ideia essencial, ontológica de América Latina, ele possui uma historicidade, e é esta historicidade que buscaremos abordar neste capítulo. É importante salientar que não pretendemos aqui traçar a história do termo em “sua perfeição crescente, mas, antes, as condições de possibilidade” (FOUCAULT, 2004, p. 53), buscando observar como se deu a construção e a apropriação do termo em determinados contextos.

2.2 "Terra non discope rta"

A noção de “América Latina” é composta pela junção de dois termos cujo significado foi construído sob uma ideia ontológica do continente e que se coloca como designativo geral, e homogeneizante, do espaço geográfico e das sociedades resultantes da colonização ibérica. A América Latina “nasce” a partir de uma ideia já formada sobre o termo “América”. Sendo assim, é preciso pensar nos sentidos desse termo desde o século XVI para depois refletirmos sobre as rupturas e continuidades de seus significados no século XIX, quando é adicionado o conceito de latinidade.

Desde que os europeus (em sua maioria portugueses, espanhóis e franceses) chegaram a essas terras, tenta-se classificá-la, categorizá-la e defini-la. Índias Ocidentais, Novo Mundo, América; hispânica, ibérica, anglo-saxônica e latina são alguns dos termos utilizados para isso. São palavras que não apenas tentam descrever, mas que carregam sentidos e juízos de valor embutidos. Muitos autores desde o século XVI questionaram-se

¹⁴ Sobre a relação entre história dos conceitos e história social ver. KOSELLECK (2006). Para o autor, é de extrema relevância saber a partir de quando os conceitos passam a poder ser empregados de forma rigorosa, no sentido de indicar uma concepção de mundo, em uma determinada época.

sobre que lugar seria esse e o que seriam seus habitantes¹⁵, fascinaram-se perante a novidade, no entanto, pensando, evidentemente, como referência, o seu local de origem.

Segundo o historiador mexicano Edmundo O’Gorman, a construção epistêmica do termo “América” começou no século XVI quando os colonizadores europeus inventaram o mesmo para nomear e dar sentido às possessões além-mar. O’Gorman em seu texto publicado em 1958 questiona a ideia de “descobrimento” e aponta para o caráter geopolítico do conhecimento. Desse modo, a construção da ideia de “América” possui uma data e um local definido. Nesse sentido, podemos dizer que a invenção da “América” surge a partir de uma visão de mundo cristã cujas atribuições se referem a um mundo novo, perante esses olhos, “pronto” para ser catequizado, povoado e transformado.

Esse ponto de vista foi um marco conceitual¹⁶ que permitiu considerar a ideia de América como construção dentro de uma lógica de colonialidade¹⁷, onde as relações de poder entre América e Europa eram postas numa lógica de dominação, mas também de interdependência, ou seja, não existiria América sem a Europa, e muito menos o "velho" continente seria o que é, sem o "novo".

¹⁵ O professor Rafael Ruiz analisa os diversos pontos de vistas com relação à liberdade dos índios no livro "Francisco de Vitoria e os direitos dos índios americanos" (2002). Para o autor, os conflitos gerados pela descoberta não foram apenas o confronto armado, mas também o confronto de ideias entre teólogos, juristas e homens da corte. "De um lado, aqueles que, ainda sujeitos a uma visão medieval (...) defendiam a escravidão dos índios como decorrência de sua própria natureza; de outro, aqueles que, abrindo caminho para uma visão moderna, colocavam como ponto de partida (...) o reconhecimento da liberdade dos índios" (p. 16.). O debate já estava colocado na época, podendo ser visto como o nascimento dos direitos humanos, no entanto, fato é que as práticas de conquista por meio da violência cultural e física, escravização, as *encomiendas*, seguiam como o *modus operandi* dos espanhóis, e portugueses. Havia dúvidas, quanto à humanidade (ainda há?) dos povos que viviam nessas terras antes do "descobrimento".

¹⁶ Edmundo O’Gorman costuma ser reconhecido como um "revisionista" latino-americano. Suas teses confrontavam com o que ele denominava de historiografia "positivista", ou "tradicional", buscando uma perspectiva americana da construção do conhecimento, permitindo a colocação de outros atores na história da América (MARINQUE. 1995).

¹⁷ Para Mignolo (2007) a colonialidade significa a relação de interdependência que as colônias mantinham com a Europa, quer dizer, o desenvolvimento europeu se deu por meio da exploração dos recursos do continente americano (e também africano). Ele se refere ao fato de não poder se dissociar a ideia de modernidade a de colonialidade, pois as colônias constituem-se como parte integrante e atuante do desenvolvimento do capitalismo.

O nome América é uma homenagem a Américo Vespúcio, responsável pela “descoberta” de que essas terras não eram, como acreditou Cristóvão Colombo em suas quatro viagens, ilhas asiáticas, mas sim um novo mundo que se descortinava aos olhos da Europa.

Dessa forma, foram projetados nesse local, desconhecido dos europeus, diversos mitos e crenças existentes no “velho” e “conhecido” continente: desde o jardim do Édem na terra, com seus habitantes num eterno estado de infância e felicidade, à perdida Atlântida, o mito do *El dorado*, até a ideia da terra da selvageria e da barbárie, de seres degenerados e sanguinários. É fato que o encontro com um “novo mundo” causou um impacto muito grande nas consciências europeias; foi um momento onde o conhecimento geográfico e filosófico sobre o mundo foi modificado, gerando, posteriormente, uma crise na concepção do homem europeu como centro do universo (HAZARD, 1948).

Do ponto de vista religioso, esse encontro era percebido a partir do providencialismo da história na terra, ou seja, fazia parte do plano de Deus que se encontrassem novas terras para poder levar a salvação do evangelho antes que o mundo acabasse, o que seria chamado por Las Casas de “façanha divina” (1986). A partir daí começa-se o processo de classificar, categorizar e enquadrar as novas terras e seus habitantes nas formas de conhecimento pré-definidas por uma cultura hegemonicamente cristã europeia.

Em 1556, foi editado uma coleção de relatos de viagem intitulada *Delle Navigazioni et Viaggi* (Sobre Navegação e Viagem) em Gênova, editada por Giovanni Ramusio. Para essa edição, foi feito um mapa por Giacomo Gastaldi a partir do relato de um capitão francês atribuído a Pierre Crignon (OKUNEVA, 2013). O mapa representa o território do Brasil sob um ponto de vista incomum. Vê-se no mapa o contorno da costa de parte da América do Sul que vai do "Maranhão" até o "Rio da Prata". A iconografia representa a geografia, a fauna e a flora e também indígenas e alguns europeus - podemos ver pela indumentária - além de monstros marinhos, muito comuns nos mapas e relatos dessa época, e embarcações portuguesas e francesas, reconhecidas pelos brasões nas velas. Entre outras coisas, no mapa, os índios estão coletando o pau-brasil e fazendo o escambo com os europeus que lhes entregam o que parece ser uma taça, prática que existiu no início dos contatos entre povos autóctones e europeus. O que chama a atenção neste mapa não é sua busca pela precisão com relação ao que é representado, mas a narrativa que nele se

desenvolve, da qual podemos observar algumas interpretações sobre o "descobrimento". A gravura nos apresenta dois pontos de vista diferentes.

Reprodução do mapa feito por Giacomo Gastaldi 1556. Obtido em: <http://terrabrasilis.revues.org/715>. Última visualização em 22/03/2017.

Em primeiro plano, que diz respeito ao presente (de quem o desenhou no século XVI), enxergamos dois fatos: um é a representação do escambo, troca de artigos feitas entre os povos da América e os europeus, uma das primeiras formas de contato de reconhecimento e negociação entre as culturas; o outro com relação à disputa entre franceses e portugueses pela exploração das terras, isso podemos ver nos brasões representados nas embarcações, o escudo português e a flor-de-lis representando os franceses. Isso é amplamente conhecido.

Mas há outra perspectiva, a que lhe dá "profundidade"¹⁸, e, simultaneamente, aponta a referência cardinal no mapa. Na gravura está representado logo abaixo do "ponente" (à oeste) uma frase que diz: "*terra non discoperta*". Essa segunda perspectiva nos leva ao futuro (do passado), ao que ainda não foi "descoberto", que ainda não foi classificado. Trata-se da representação de uma visão de mundo, que lhe confere um sentido, um ponto de fuga (possível ponto de chegada), onde se mesclavam representações do "real", geográfico, toponímico com o imaginário. Lembremos dos monstros marinhos, provavelmente representando os perigos encontrados no caminho, todos atribuídos à América. Há ainda outro ponto importante nesse mapa: o fato dele ter sido desenhado a partir do relato escrito por um francês, sobre as possessões portuguesas, editado e traduzido para sua publicação em Gênova. Isso evidencia o caráter "europeu" da construção do conhecimento sobre a "América". Destaca-se, também, a existência de uma veiculação de informações divulgando histórias sobre o outro lado do mundo, o que aponta para o aspecto coletivo da construção do conhecimento.

Uma das interpretações sobre o sentido da construção do termo "América", segundo Walter Mignolo (2007, p. 17), era de que

Desde Bartolomé de Las Casas, no século XVI, até Hegel, no século XIX, e desde Marx até Toynbee, no século XX, os textos que se tem escrito e os mapas que se tem traçado sobre o lugar que ocupa América na ordem mundial não se

¹⁸ É interessante notar que esses dois pontos de vistas contidos na gravura também estão divididos como duas formas de teorias ópticas. Vemos, na parte inferior, ainda a perspectiva plana medieval onde desenrola a ação com as personagens. Nota-se que os barcos são do mesmo tamanho das pessoas. À medida que se olha para a parte superior, o desenho vai ganhando ao poucos outra forma. É possível notar que as montanhas vão conduzindo para o ponto de fuga do desenho, o sol poente. Trata-se da perspectiva *artificialis* baseada em teorias geométricas de representação desenvolvidas durante o renascimento europeu. (MACHADO. 1984. p. 32). A gravura desenhada por Gastaldi encontra-se no limiar entre duas formas de ver e representa o mundo, um olho no medieval, e um olho na modernidade. O que faz pensar mais uma vez no impacto que teve o encontro dos europeus com essa parte do mundo na mudança de suas próprias consciências.

apartam de uma perspectiva europeia que se apresenta como universal (tradução livre)¹⁹

Foi a partir desta perspectiva que se construiu o conhecimento "oficial" sobre o mundo. Claro que, como havíamos dito, em contrapartida, a exploração das terras e o contato com pessoas antes desconhecidas produziu um processo de alargamento da visão de mundo europeia - a busca pelo *non descoberto*, rumo ao *ponente* - ampliando violentamente o "horizonte cultural-geográfico e, simultaneamente, os conceitos acerca das possíveis formas de vida humana" (ANDERSON, 2008, p. 44). Mas, conforme Mignolo (2007, p. 17),

É certo que os autores reconhecem que há um mundo e uns povos fora da Europa, mas também é certo vêem esse povos e os continentes em que habitam como 'objetos', não como sujeitos, e em certa medida, os deixam fora da história. (tradução livre)²⁰

A partir dessas considerações, é possível afirmar que a noção de América, e de seus povos, foram construídas primeiramente “fora” da América, numa posição hierárquica, a partir de um modelo idealizado de humanidade, ou seja, do Homem europeu branco e "civilizado". Nesse ponto podemos propor que a relação que os colonizadores espanhóis, portugueses e outros europeus mantiveram com o “outro”, o não europeu, foi criada a partir de categorias opostas como as de “civilização” e “barbárie”. E é por meio dessa classificação que se justifica a apropriação e colonização das terras ditas “americanas”. Primeiro do ponto de vista religioso, como a salvação, depois, no discurso laico como progresso e modernização, mas, por via de regra, como objeto.

Segundo Mignolo

A introdução dos índios na mentalidade europeia, a expulsão de mouros e judeus da península ibérica ao final do século XV e a redefinição dos negros

¹⁹ Desde Bartolomé de Las Casas, en el siglo XVI, hasta Hegel, en el siglo XIX, y desde Marx hasta Toynbee, en el siglo XX, los textos que se han escrito y los mapas que se han trazado sobre el lugar que ocupa América en el orden mundial no se apartan de una perspectiva europea que se presenta como universal.

²⁰ Es cierto que los autores reconocen que hay un mundo y unos pueblos fuera de Europa, pero también es cierto que ven a esos pueblos y a los continentes en que habitan como ‘objetos’, no como sujetos, y en cierta medida, los dejan fuera de la historia.

africanos como escravos deu lugar a uma classificação e categorização específica de humanidade (tradução livre)²¹.

Essa caracterização, criada a partir de uma perspectiva eurocêntrica, formou a ideia de “América” como um lugar selvagem pronto para “ceder sua virgindade aos vitoriosos” (MORISON, apud. O’Gorman, p. 65) e “americanidade” como desígnio de povos sem história, atrasados, não separados da natureza, no sentido da sua oposição à civilização e, portanto, sem cultura, ou quando admitida, de culturas exóticas, consideradas inferiores, de segunda classe.

As noções de “América” e “americanidade” foram construídas a partir de modelos eurocêntricos que pensavam em categorias opostas e ontológicas como as de "bem" e "mau", "cultura" e “natureza”, “civilização” e “barbárie”, sem falar nos conceitos de "culpa" e "pecado". Assim foram criados discursos que permitissem a ação colonialista europeia, mais especificamente, ibérica, no Novo Mundo (que hoje denominamos América Latina). Discursos ontologizados que foram reproduzidos e resignificados, porém, mantendo certa continuidade e que serviram de base para o que passamos a denominar de “América Latina” após as independências das colônias ibéricas, no século XIX.

Em suma, os sentidos dados para América nasceram no interior do sistema de colonialidade, portanto, as noções de americanidade e colonialidade estiveram intimamente ligadas. Quer dizer, faziam parte de um discurso que buscava rebaixar as populações das Américas no sentido de justificar a ação "civilizatória" européia (que até o século XVIII significava catequizar).

Durante o século XVIII, autores como Rousseau e Herder, sustentavam ideias de que o clima e a ecologia tinham um impacto decisivo sobre a formação da cultura e do caráter. A partir dessa concepção, era “natural” e conveniente concluir que "os crioulos, nascidos num hemisfério selvagem, eram por natureza diferentes e inferiores aos metropolitanos - e, portanto, inadequados para cargos mais elevados" (ANDERSON, 2008, p. 101). Para continuar a empresa colonial, era mister criar teorias que a sustentasse, vinculando, dessa maneira, as ideias de americanidade e colonialidade.

²¹ La introducción de los indios en la mentalidad europea, la expulsión de moros y judíos de la península ibérica a finales del siglo XV y la redefinición de los negros africanos como esclavos dio lugar a una clasificación y categorización específica de la humanidad. (2007, p. 41)

Acerca dos mecanismos para se manter o controle do Estado, Benedict Anderson (2008) aponta que a política espanhola nas Américas era a de dificultar o acesso dos nascidos fora de Espanha. Segundo o autor:

Mesmo que ele [mestiço, ou crioulo] tivesse nascido uma semana depois da imigração paterna, o caso do nascimento nas Américas o destinava à subordinação - muito embora em termos de língua, religião, antepassados ou costumes, praticamente não se distinguisse do espanhol reinol (2008, p. 97)

Somado isso às altas taxas de impostos aplicadas pelo governo de Espanha sobre as colônias, foi se criando um descontentamento e simultaneamente a criação de uma identidade local (americana) nas populações. Com Portugal isso se passava de outra maneira, os filhos de portugueses nascidos na América tinham acesso aos cargos elevados, no entanto era preciso ter contatos com as elites, normalmente os cargos mais altos ficavam com os que tinham a possibilidade de estudar na Europa, pois era proibido a formação de universidades em solo americano²².

Entretanto, ainda permanece uma questão : quando e como se agrega o termo “latino” à ideia de América? As reflexões acerca desta questão permitirão pensar nas rupturas e continuidades de sentidos dentro desses conceitos.

2.3 A “latinidade” da América Latina

Durante os processos de independências e de formação dos Estados nacionais latino-americanos no início do século XIX, colocou-se em questão, mais uma vez, a identidade dos habitantes dessa parte do mundo, no entanto, agora com muitas outras terras “descobertas” e conquistadas com um sistema político e econômico sistematizado e regido

²² As duas metrópoles tinham políticas diferentes para a formação de seus estudantes na América. As primeiras universidades da América espanhola datam do século XVI. Lima e Cidade do México ganham universidades em 1551 enquanto que na América portuguesa só foi criado cursos de nível superior com a vinda da corte em 1808. As primeiras universidades datam do início do século XX (BETHELL. 2008; FÁVERO. 2006). Sobre isso, pode-se apontar a influência dos “centros de estudo” dos povos maias, astecas e incas, com uma complexa organização social. Seus grandes centros urbanos possuíam um corpo de intelectuais e sacerdotes, incluindo aí matemáticos, enquanto os povos ao leste da América possuíam sociedades pequenas dispersas e autônomas entre si.

pelas metrópoles. E foi no seio desse processo que intelectuais e líderes políticos *criollos*²³, pensando a partir de modelos da Europa Ocidental, resignificaram a “latinidade” para a América. A “latinidade” no século XIX estava relacionada à ideia de língua, cultura e costumes comuns entre os países onde se falavam línguas derivadas do latim (ANDERSON, 2003; BETHELL, 2009; QUIJADA, 1998). No entanto, existe uma ambiguidade no entendimento desse termo.

Na América Latina, sobretudo nos países de colonização espanhola, havia um grande menosprezo por parte da população após a independência pela herança ibérica, especialmente se pensarmos que na maior parte foi adotado o liberalismo e o republicanismo, demonstrando a existência de uma aproximação desses países com os modelos inglês, o dos Estados Unidos e, especialmente, o francês. Também a negação das monarquias ibéricas e a abolição do regime escravista são marcos dessa ruptura. O caso do Brasil se diferenciou na adoção do modelo imperial pós independência, cujo imperador D. Pedro I, filho legítimo do monarca português, estabeleceu algumas continuidades no sistema político e econômico, dentre elas a opção pela manutenção da escravidão²⁴.

Para muitos estudiosos, é evidente que a ideia de latinidade adotada primeiramente pelos países da América hispânica, vai ao encontro da política imperialista francesa e de seus interesses na região, utilizando como justificativa a aproximação cultural, linguística e religiosa (*race latine*), rivalizando com os interesses da Inglaterra (raça saxã).

De acordo com Leslie Bethell (2009, p. 248)

A expressão “*Amérique latine*” era utilizada pelos intelectuais franceses para justificar o imperialismo francês no México sob domínio de Napoleão III. Os franceses argumentavam que existia uma afinidade cultural e linguística, uma unidade entre os

²³ De maneira geral, *criollos* eram os descendentes de espanhóis nascidos na América hispânica. Já na América portuguesa Crioulo designava escravos não mestiços nascido no Brasil. *Creóle* também são línguas faladas em diversos países da região caribenha, são fusões entre francês, línguas de origem africanas e indígenas, por vezes espanhol e português dependendo do país. (BETHELL, 2008 ; ANDERSON, 2003; GATES, 2014).

²⁴ Esse ponto foi crucial na diferenciação inicial entre os país republicanos da América e o Brasil (ANDERSON, 2003; BETHELL, 2009; QUIJADA, 1998)

povos “latinos” e que a França seria sua inspiração e líder natural (e seu defensor contra a influência anglo-saxã, principalmente a norte-americana).

Neste trecho existe uma ação direta na constituição da expressão América Latina, de maneira que não restaria aos latino-americanos nada mais do que aceitar justificativa dada, o que os coloca numa posição passiva e acrítica. Os intelectuais franceses são, principalmente, Michel Chevalier (1806-1879) que, segundo o autor, concebeu a diferenciação entre a “raça latina” e a “raça saxã” (além de ser também um grande entusiasta da ocupação francesa no México). Também L. M. Tisserand e Prosper Vallefrange foram os primeiros franceses a usarem o termo “*Amérique latine*”. Essa distinção pautava-se nas aspirações imperiais francesas que disputavam o mercado americano com os ingleses (mais tarde, os Estados Unidos também entrariam nessa disputa).

No entanto, para Mignolo a questão é um pouco mais complexa. Segundo o autor, “‘latinidad’ pasó a designar a un gobierno español y portugues y a una sociedad civil americana educada, que volvía la mirada a Francia y daba la espalda a la Península Ibérica” (MIGNOLO. 2007: p. 82). Nesse sentido, Mignolo, apesar de entender que a “latinidade” é também um olhar para cultura francesa, deixa transparecer que o sujeito da ação é outro, nesse caso, é uma “sociedade civil americana educada”²⁵, não os intelectuais franceses. Desta forma, a latinidade foi adotada e desenvolvida “virando as costas” para as monarquias ibéricas (que também são latinas) e se apoiando, principalmente, no modelo francês como uma referência, mas pelos próprios latino-americanos.

Numa mesma linha de pensamento, Quijada (1982) expõe que é problemático depositar todo o peso à política intervencionista francesa, em outras palavras, a “perspectiva asociada a los designios imperiales coloca a quienes estuvieron estrechamente comprometidos con la génesis y difusión del nombre ‘América Latina’ en una posición de receptores pasivos y acriticos” (1998, p. 602). Assim “América Latina”

não é uma denominação imposta aos latino-americanos em função de uns interesses que lhes são alheios, senão um nome cunhado e adotado

²⁵ Excetuando-se o Brasil, que nos primeiros anos do século XIX abrigou a corte portuguesa e passou a ser a sede do reino.

conscientemente por eles mesmos e a partir de suas próprias reivindicações (idem. Tradução livre)²⁶.

Desse modo, compreendemos que já existiam pensadores americanos comprometidos com a criação de uma identidade a partir daqui e que buscavam romper com o passado colonial e alcançar o reconhecimento perante as grandes potências da época.

A “latinidade” representa um projeto político de muitos intelectuais e líderes americanos do século XIX, como Simón Bolívar, José Artigas, Rodó, Caicedo, dialogando com autores franceses, como Rousseau, Voltaire e Montesquieu, mas, ainda assim, encontra-se a oposição cultural latino/saxã. Conforme descreve Mignolo (2007, p. 82),

Assim como Locke, David Hume, Thomas Hobbes e outros pensadores britânicos se associam com a cultura política dos Estados Unidos, os nomes de Rousseau, Voltaire, Montesquieu aparecem ligados ao da cultura política da "América Latina" (Tradução livre).²⁷

Para muitos, a situação política na América ligava-se de maneira lógica à Europa, como para Juan Bautista Alberdi (1810-1884), que pensava que “sua civilização era européia, e a ‘nossa Revolução’ - as guerras de independências - não passavam de uma fase da grande Revolução Francesa” (HALE, in BETHELL, 2009, p 33).

Nesse ponto podemos perceber que na maior parte do continente americano o modelo de nação francesa foi o que mais os inspirou os latino-americanos de então. Embasado nessa visão que autores importantes como o chileno Francisco Bilbao (1823-1865) defendeu a “*desespañolización*”.

Sobre isso podemos nos apoiar em Wasserman (2003, p. 13) na afirmação de que a “América Latina é uma entidade histórica e social cuja denominação foi atribuída em contraposição ao domínio espanhol na região” por autores que tinham ligações diretas com a Europa Ocidental e que faziam parte de uma elite branca *criolla*. Isto quer dizer que nessa busca por uma independência política e identitária das antigas metrópoles e por uma

²⁶ no es una denominación impuesta a los latinoamericanos en función de unos intereses que les eran ajenos, sino un nombre acunado y adoptado conscientemente por ellos mismos y a partir de sus propias reivindicaciones.

²⁷ Así como John Locke, David Hume, Thomas Hobbes y otros pensadores británicos se asocian con la cultura política de Estados Unidos, los nombres de Rousseau, Voltaire y Montesquieu aparecen ligados a la cultura política de “América Latina”.

afirmação enquanto Estado-nações na visão de mundo dominante no século XIX, criou-se (imaginou) a ideia de uma identidade latino-americana com bases no rompimento com valores ibéricos e na equiparação à "Civilização Ocidental", ou seja, a entrada das nações latino-americanas na lógica do mundo "moderno e civilizado". Deste modo, o rompimento com as nações ibéricas também representava para essas elites latino-americanas uma busca pelo desenvolvimento e progresso. Nesse contexto, foram deixados de lado outros relatos, anulados pela Cristandade, como os indígenas²⁸ e afro-americanos, depois pela filosofia e história secular da elite branca americana calcada na ideia do progresso²⁹. Notamos a opção feita: nem espanhóis, nem portugueses³⁰, nem índios, nem negros, mas o modelo liberal e republicano francês. Nesse sentido, a latinidade surge como uma reinvenção da Europa como modelo para a América, deixando à margem da história oficial outras cosmologias ocultadas no processo de construção das identidades nacionais e também da identidade latino-americana. Assim, a noção de civilização e barbárie se mantém no conceito de América, só que, agora, reformulada.

A ideia de uma América Latina é complexa e ambígua, e, ao contrário do que afirma Bethell, não havia (e não há) consenso a respeito. Ao final das guerras de independência das colônias espanholas havia o projeto da Grande Pátria, associado à figura de Simón Bolívar e seus simpatizantes, mas também havia os projetos nacionais. Nesse ponto, as identidades nacionais e americanas, ou latino-americanas, estão ainda em formulação, como apontado por Benedict Anderson (103-104):

"os primeiros nacionalistas mexicanos se referiam a si mesmos, na letra impressa, como *nosotros los Americanos* e ao México como *nuestra America* - esse

²⁸ Entre os povos falantes do quíchua no Peru existe o conceito de *pachakuti*, cuja a tradução pode ser entendida como a terra de ponta cabeça, uma virada brusca do mundo, ou uma revolução (BETHELL, 2009). Desta forma os povos autóctones possuem uma leitura para o que foi o "descobrimento da América", para eles tratou-se de uma revolução dos modos de vida, essa e tantas outras visões foram ignoradas pelo processo de "europeização" da América.

²⁹ Um exemplo disso foram as intensas políticas de "embranquecimento" promovidas pelos países com o incentivo à imigração, principalmente de europeus, como mão de obra nas Américas. No Brasil, esse processo como alternativa à mão-de-obra dos negros culminou em um processo violento de ocultação das heranças culturais e histórica dos povos indígenas e africanos (RIBEIRO, 1982; SCHWARCZ, 2014).

³⁰ No Brasil isso ganha maior dimensão durante o governo de D. Pedro II em 1831 que via com bons olhos a cultura francesa e se intensifica logo após a proclamação da república em 1889 com o lema "ordem e progresso".

fato tem sido interpretado como expressão da vaidade dos crioulos locais, que se viam como o centro do novo mundo, pois o México era, de longe, a possessão americana mais valiosa da Espanha. Mas, na verdade, todos na América espanhola se consideravam 'americanos', visto que esse termo designava justamente a fatalidade de terem nascidos fora da Espanha.

As diferenciações e dificuldades impostas aos nascidos nas Américas pela administração espanhola foi um elemento a mais na construção dessa identidade americana em oposição à metrópole. Todavia, apesar de existir (em estar em constante processo de reformulação) uma identidade americana, a tão sonhada pátria latino-americana por Bolívar não alcançou o resultado esperado, pelo contrário, surgiram, nações de acordo com cada grande centro administrativos da colônia. Anderson atribui a esse fato a dificuldade na época colonial de comunicação entre as regiões e também ao nível geral da tecnologia (principalmente na comunicação) nas Américas no início do Século XIX. O autor nos conta que para se locomover "por mar de Buenos Aires a Acapulco normalmente levava dois meses, até Cartagena nove meses" (2014, p. 91).

Apoiamo-nos em Quijada para responder a questão inicial: "os hispano-americanos começaram a utilizar o adjetivo 'latino' associado ao nome 'América' no início da década de 1850, e geralmente influenciados pelas viagens a França realizada por alguns deles" (1994, p. 603)³¹. Portanto, apesar de existir a influência francesa nessa criação de identidade, isso foi feito por uma aproximação cultural entre americanos e franceses e não por uma imposição como afirmaram muitos autores.

Do outro lado da costa latino americana os pensadores brasileiros se mantiveram à distância desse debate. Segundo Bethell, o Brasil durante o segundo reinado (1840-1889) com "sua costa Atlântica imensa, pertencia ao mundo atlântico, e suas principais ligações políticas e econômicas eram com a Grã-Bretanha, enquanto suas ligações culturais eram com a França e, em menor proporção, com Portugal" (2009, p. 295). O autor ressalta que os brasileiros não se sentiam latino americanos, apesar de terem uma herança ibérica e indígena em comum; mantinha-se separado pelos interesses, história, língua e cultura.

³¹"los hispanoamericanos comenzaron a utilizar el adjetivo 'latino' asociado al nombre 'América' en los inicios de la década de 1850, y generalmente en el marco de viajes a Francia realizados por algunos de ellos". Tradução livre.

Reciprocamente, quase nenhum intelectual da América hispânica incluía o Brasil no conceito de América Latina. Um dos motivos principais era a manutenção do sistema baseado na escravidão, abolido e repudiado em quase todos os países da América, não obstante se reconhecesse como um império além de manter, à época, interesses em dominar a região do Rio da Prata (BETHELL. op. cit.).

2.4 Mas nem tudo era Europa.

Em 1857, Torres Caicedo, jornalista e ensaísta colombiano, publica um longo poema intitulado "Las dos Américas". O poema faz muitas referências à *América del Sur* e à *América Española* e termina com um apelo pela unidade dos *pueblos del sur* contra a *América en el norte*.

La raza de la América latina

Al frente tiene la sajona raza,

Enemiga mortal que amenaza

Su liberta destruir (...) (apud BETHELL, 2008)

Dois aspectos são importantes sobre essa estrofe, primeiro o conceito de "raça" latina em oposição à "raza saxã" (sendo o conceito de raça muito difundido pelos campos da biologia e sociologia durante o século XIX), outro aspecto é a oposição aos Estados Unidos. O poema é revelador à medida que nos permite entrever a construção da “identidade de oposição” entre América Latina e América Anglo-saxônica.

O poema de Caicedo tem como pano de fundo as intervenções militares dos E.U.A sobre as recém independentes nações da América latina, estavam em pleno combate na primeira metade do século. A guerra com o México em 1846-8; a anexação do Texas em 1848; a corrida do ouro californiano em 1848; o interesse norte-americano em construir uma rota interoceânica cortando o istmo do Panamá. Ameaças a Cuba; invasão da Nicarágua em 1855 (BETHELL, 2008, p. 292). Todos esses acontecimentos ameaçavam as conquistas de independência dos países ao Sul do Rio Bravo (fronteira com o México). O governo brasileiro, nessa ocasião, se manteve à margem dessa discussão, fazendo "vista

grossa" sobre as intervenções militares dos Estados Unidos. Para Bethell, as relações exteriores brasileiras buscavam ser uma potência na região, tentando uma relação mais próxima com os E.U.A.

Para Quijada

o que influenciou de maneira decisiva na emergência e difusão exitosa do nome "América Latina" foi, precisamente, a confluência do que poderíamos chamar de "racionalização" das categorias, por um lado, e a reaparição das tendências que advogavam pela unidade dos países da América espanhola como resposta às agressões territoriais norte-americanas, pelo outro. A primeira dessas circunstâncias - a racionalização das categorias - formava parte de uma tendência geral do Ocidente. A segunda - a revitalização defensiva de uma aspiração unionista preexistente, prestigiada pela imagem do que já era venerado como o grande "Libertador do Novo Mundo" - era estritamente americana. Esta confluência é fundamental para compreender porque, enquanto que a ideia de uma Europa "latina" não implicou que se cunhasse uma denominação coletiva, no caso americano, pelo contrário, conduziu à invenção do nome genérico "América Latina" (Tradução livre)³².

A construção da diferenciação entre as categorias de "raza latina" e "raza saxã", ou anglo-saxã vinha desde a Europa. Essa diferenciação se pautava, fundamentalmente, pela língua (latinas/anglo-saxãs/germânicas), pela religião (catolicismo/anglicanismo/protestantismo) e por uma visão de mundo³³.

Como a autora nos explica, um dos aspectos que levou à emergência da "América Latina" foi a racionalização do conceito de "raça latina", processo este que resultou do

³² lo que influyó de manera decisiva en la emergencia y difusión exitosa del nombre "América Latina" fue, precisamente, la confluencia de lo que podríamos llamar la "racionalización" de las categorías, por un lado, y la reaparición de las tendencias que abogaban por la unidad de los países de la América española como respuesta a las agresiones territoriales norteamericanas, por el otro. La primera de esas circunstancias - la racionalización de las categorías - formaba parte de una tendencia general en Occidente. La segunda - la revitalización defensiva de una aspiración unionista preexistente, prestigiada por la imagen del que ya era venerado como el gran "Libertador del Nuevo Mundo" - era estrictamente americana. Esta confluencia es fundamental para comprender por qué, mientras que la idea de una Europa "latina" no implicó que se acuñase una denominación colectiva, en el caso americano, por el contrario, condujo a la invención del nombre genérico "América Latina".

³³ A separação em "categorias" permite buscar entender melhor a questão, no entanto, é sabido que a cultura envolve todos os aspectos anteriores, já que a língua influi na religião, que influencia o modo de ver; de perceber o mundo. Importante aqui destacar -a existência de uma exaltação do humanismo e do idealismo latinos em detrimento do utilitarismo e do materialismo anglo-saxões.

engajamento de intelectuais latino-americanos a propósito dessa questão e que culminou com a ressignificação do que seria pertencente à latinidade, agora enfocando as especificidades latino-americanas, e, para tanto, transferindo o conceito de "raça latina" para o de "raça latino-americana".

Outro aspecto que contribui para a emergência da América Latina diz respeito à política intervencionista dos Estados Unidos na América. Tal política fez ressurgir, de forma defensiva, da ideia já existente e por meio de uma "aspiração unionista" que buscava na figura do "grande libertador" Simón Bolívar (assim como outros, como Andrés Bello), a personificação da ideia de que existe uma consciência da unidade latino-americana. A existência de um "inimigo comum" fizeram com que o conceito ganhasse força, mas não apenas como conceito. É possível dizer que o conceito articula-se cada vez com mais força a um sentimento latino-americano, que se desenvolve em paralelo à oposição aos Estados Unidos, melhor dizendo: a "*nuestra América*" à "*otra América*", elaborando-se, assim, uma identidade latino-americana a partir da alteridade.

Essas são as circunstâncias da origem e ritmo da difusão e transformação da noção de América latina que estão intrinsecamente ligadas à construção de uma identidade latino-americana pensada em diálogo constante com o mundo que os cercavam. Mas há outras particularidades que estão intimamente ligadas ao termo estudado, que merecem nossa atenção.

Para a maioria dos intelectuais, estadistas e políticos do século XIX, a modernidade era medida em termos de progresso material e aproximação com a "Cultura" europeia. Deste pensamento é que se fez a diferenciação entre América Latina e América Anglo-saxônica:

Subcontinental, periférica e subdesenvolvida: todos esses adjetivos atribuídos à América Latina estiveram destinados a dividir o continente americano em duas porções econômica e socialmente distintas, a unidade que aproximou os países localizados ao sul do Rio Bravo, os latino-americanos, foi, portanto, 'mais sofrida do que escolhida' e é perceptível nas grandes fases da história e na identidade dos problemas que esses países enfrentam. (VARGAS, 2007. p.7)

Esse é um ponto chave para entendermos a ideia de identidade latino-americana. Sobre essa diferenciação, constrói-se uma ideia de identidade comum de países diferentes

geográfica e socialmente, mas que “compartilham a origem ibérica e a forte influência de costumes, condutas e normas praticadas em sociedades não europeias, as quais ou aqui se encontravam ou para cá foram trazidas e sofreram dominação europeia.” (VARGAS, 2007, p. 33). A América Latina passa a ser entendida conforme sua posição nas relações econômicas do mundo capitalista: a de produção de produtos primários.

É interessante notar, a partir da segunda metade do século XIX, que a formulação da identidade latino-americana não aparece mais em oposição ao “mundo ibérico”, isso parece ter sido superado, mas apoiada numa diferenciação dos vizinhos ao norte. Entretanto, foi no início do século XX, período de grandes agitações sociais na América Latina, como a Revolução Mexicana de 1910, as movimentações políticas no Brasil e o acirramento dos conflitos entre os países da América Central e México com os Estados Unidos, que o pensamento anti-americanista ganhou força. (BETHELL, 2009).

De acordo com Wasserman (2003, p. 11)

O desejo de afirmar a existência de uma cultura especificamente latino-americana frente às metrópoles ibéricas e em contraposição aos EUA, também acompanhou a intelectualidade dos países da América Latina. Mais do que exaltar valores nacionais alguns autores como Rodó, exaltavam a latino-americanidade.

Autores como o cubano José Martí, o uruguaio José Enrique Rodó e o peruano José Carlos Mariátegui ganharam força no cenário político latino-americano com ideias de uma “segunda independência” contra as políticas intervencionistas estadunidenses no início do XX. São autores que rechaçavam a ideia de raças inferiores, Apesar disso a naturalização da visão fatalista da América latina como sinônimo de atraso ainda persiste.

Nesta formulação referente à latinidade, encontramos a associação com o ‘atraso’ e o conservadorismo. Diversos autores partiram em busca das explicações desse atraso. Segundo Everton Vargas (2007, p. 106), a “terra, o clima e a raça constituíam-se como chaves interpretativas das explicações dos infortúnios dos novos países e de seu desenvolvimento inferior frente aos EUA, por exemplo, povoado por colonos anglo-saxões”.

Nessa esteira de compreensão, passa-se a atribuir o atraso da América Latina como uma questão de ordem natural, ou seja, a mesma ideia associada à americanidade que

vigorou como pejorativo até mais ou menos a independência dos Estados Unidos, passa para a versão “latina” da América.

A partir da década de 1920, eventos como a Revolução Russa, as crises do capitalismo, do modelo liberal e a primeira guerra mundial abriram espaço para a industrialização dos países latino-americanos (HOBBSAWN, 2014). A maior presença do Estado neste contexto re-significa os elementos identitários erigidos durante o século XIX, de maneira a recuperar as “raízes” das nações latino-americanas³⁴. É nesse período que crescem também os movimentos sociais na América Latina.

Em 1949 é criada a CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina) pela ONU. Esse órgão elaborou uma teoria explicativa do atraso que ganhou muita força nos países latino-americanos, a chamada teoria do subdesenvolvimento. Nela era proposto que a industrialização deveria ser apoiada pela ação do Estado. Essa seria a forma de superação do subdesenvolvimento latino-americano. O que percebemos nas formulações da CEPAL são ideias sobre a América Latina construídas como processos inacabados, incompletos e mal desenvolvidos. São desenvolvidas aí classificações sempre em comparação com os centros hegemônicos de economia e produção cultural. Assim, passa-se a buscar pelos males do seu desenvolvimento, atrelando-se a essa busca, uma ideia ontologizada de América como o lugar do atraso.

Entretanto, houve novas interpretações que substituíram a ideia de falta e atraso, pela ideia de exploração. Como aponta Wasserman, nessa época, também há uma mudança semântica, mais uma vez a ressignificação da ideia de “América Latina”.

Se, nos processos sucessivos de apropriação cultural e atualização histórica, a latinidade, nas primeiras décadas do século XX, foi interpretada pela falta (aquele menos de progresso e modernidade), ela sofreu um deslizamento semântico, desde o segundo pós-guerra. Este deslizamento semântico deve ser atribuído à militância política de esquerda, especialmente aquela empreendida pelo campo literário latino-americano, que romantizou e re-significou a ideia de América Latina. (2003, p. 115)

³⁴ Não é desconectado desse contexto que autores do modernismo brasileiro empreendem busca pelo legitimamente nacional. São dessa época as missões de Mario de Andrade no interior do Brasil, na tentativa de desvendar peculiaridades da identidade nacional.

A autora aponta para a reconstrução dos discursos de América Latina como um lugar que sempre foi explorado pelas grandes economias. Esses discursos ganham força principalmente após a vitória da Revolução Cubana em 1959. É também nesse contexto, principalmente com a instituição dos governos autoritários latino-americanos, que a teoria da dependência marca presença e se torna hegemônica no pensamento latino-americano, como podemos ver nas obras de Eduardo Galeano, Pablo Neruda, García Márquez³⁵. Contudo, mesmo sofrendo um “deslizamento semântico”, o pensar a América Latina não conseguiu se desvincular da ideia de progresso civilizatório e apoio aos moldes externos, sejam eles os modelos europeu e estadunidense, ou a teoria marxista e a Revolução Russa.

Segundo o historiador Jurandir Malerba

A história orientada pela ciência social, que dominou o cenário historiográfico no ocidente no meio século que se estende aproximadamente entre 1930-1970 pressupunha uma relação positiva em direção ao mundo industrial moderno e em expansão no qual ciência e tecnologia contribuíram para o crescimento e desenvolvimento. Mas essa fé no progresso e na civilização do mundo moderno foi posta em cheque desde os anos 1960 com a série de questionamentos radicais que culminariam nas revoltas antissistêmicas do final da década (2009, p.20).

Podemos dizer que foi somente a partir do fim da década de 70 com a “nova” história cultural, a influência das ideias pós-modernistas, o chamado *linguistic turn* e os estudos pós-coloniais com focos nos grupos subalternos, que surgiram abordagens preponderantes com os termos como “linguagem”, “discurso”, “desconstrução”, “reinvenção”, “identidade”, “representação”, “hibrismo cultural”, “pluralismo”, “heterogeneidade” (MALERBA, 2009, p. 20). É nessa época que se pratica um árduo combate contra as grandes histórias totalizantes baseadas nas estruturas macroeconômicas e macropolíticas, e passa-se a pensar em histórias de cunho mais “local”.

Um exemplo desse combate empreendido nessa época pode ser visto na publicação do clássico livro de Fernand Braudel, "Civilização material, economia e capitalismo

³⁵ Pablo Neruda com o Canto Geral, Eduardo Galeano com Veias abertas da América Latina, Gabriel García Márquez, Cem anos de solidão; As botas do general.

séculos XV-XVIII", cuja primeira edição francesa data de 1979, onde o autor lança-se à heróica busca de escrever a história do mundo inteiro de 1400 a 1800, pautando-se no conceito de "civilização material" e versando acerca das descobertas culturais, técnicas de trabalho, alimentação e comércio de produtos no início do capitalismo até sua consolidação no século XIX. Na parte dedicada à indumentária, ele nos diz:

São assim as índias da Nova Espanha no tempo de Cortez, na sua longa túnica de algodão, *mais tarde* de lã, por vezes bordada, como são as do século XVIII. Claro que o traje masculino mudou, mas apenas na medida em que o vencedor e os missionários exigem um vestuário decente que esconda a nudez de outrora. No Peru, assim como se vestiam no século XVIII, assim se vestem hoje os indígenas: um quadrado de lã de lhama tecida em casa com um buraco no meio por onde a pessoa passa a cabeça: é o *poncho*. (1995, p. 283)

Não estamos falando de um cronista do século XVI, nem de um fazendeiro senhor de escravos do século XVIII, ou XIX, mas de um livro publicado em 1979, caro aos historiadores, principalmente no que diz respeito à metodologia em história. Evidentemente que o seu paradigma é a "Civilização" (com C maiúsculo) europeia. A partir dessa ideia, ele desenvolve um modelo de comparação com outras partes do mundo. No seu estudo de longa duração, ele aponta uma continuidade, em termos culturais, de pelo menos dois séculos. Conforme aponta o autor, se não fosse pela "exigência do vencedor" manter-se-iam inalterados as "partes indecentes" no vestir-se desses povos. Trata-se, assim, de um juízo de valor, anacrônico e teleológico, uma vez que, são utilizados conceitos exógenos para a classificação de povos de culturas e práticas sociais diferentes fazendo transparecer uma hierarquia de povos, sendo que no topo dela estariam os povos ditos civilizados, conquistadores europeus.

Outras considerações reforçam o pertencimento de povos indígenas e camponeses às hierarquias sociais mais baixas; à condição de miserabilidade. São, acima de tudo, considerações morais, que destacam a "natural" "fragilidade" desses povos. Sobre as técnicas dedicadas ao cultivo do milho nas Américas (não apenas latina, mas porções da América do norte), é dito:

Todo esse sacrifício [o trabalho sobre o solo, a sementeira e a colheita], para que recompensa? A bolacha de milho, esse mau pão de cada dia, os bolos que se põem a cozer em fogo lento em pratos de terra ou ao grão rebentados ao fogo nada disso é

alimento suficiente. Seria necessário um suplemento de carne que se obstina em faltar. O camponês do milho, nas zonas de índios atuais, continua a ser quase sempre um miserável, particularmente nos Andes. Como se alimenta? De milho e mais milho, e de batatas secas (sabemos que a nossa batata é de origem peruana). Cozinha-se ao ar livre num fogão de pedras; o único compartimento da cabana de teto baixo é compartilhado por animais e pessoas; o imutável vestuário é tecido a partir de lã dos lhamas, em teares rudimentares. Único recurso: mastigar a folha de coca que tira a fome, a sede, o frio, a fadiga. Evasão: beber cerveja de milho germinado (ou pulverizado), a *chicha* que os espanhóis encontraram nas Antilhas e que propagaram pelo menos o nome para toda a América índia; ou então a cerveja forte do Peru, a *sora*. Ou então alguma das bebidas perigosas que as autoridades sensatamente proíbem, mas em vão. Põem fora de si estas populações tristes, frágeis, em cenas de embriaguez à Goya (idem. 143).

Percebe-se a existência de uma naturalização da condição de “miseráveis” dos índios e camponeses da região dos Andes e atrelado a essa condição, uma relação também naturalizada do uso indiscriminado de bebida alcoólica como se devesse apenas a eles e elas, indígenas, a realidade de sua condição; como se fosse da própria “natureza” do indígena, do camponês, manter-se num permanente estado de miséria, natureza essa derivada de sua própria terra, pois o milho é o “mau pão”, a cerâmica é o “prato de terra”, a vestimenta é o “quadrado com um buraco no meio”. Essas expressões usadas desqualificam uma determinada forma de viver e ver o mundo.³⁶

A partir disso, podemos inferir uma continuidade, por parte de alguns autores, entre as ideias de americanidade e a latinidade, no sentido da afirmação do atraso desses povos em relação à modernidade europeia. Essa ideia de atraso está fundamentada em concepções evolucionistas que, segundo Canclini (2008 b. p. XXVIII) a história e a antropologia adotaram da biologia do século XIX.

Em oposição a essas ideias, Canclini (1987, p. 20), amparado nas reflexões de Lévi Strauss nos diz que:

³⁶ Esse ponto é muito importante para nós, já que é com essa ideia de América latina que o Memorial dedica-se a combater.

os habitantes do continente americano conseguiram atingir, antes da conquista espanhola, um impressionante desenvolvimento cultural, de maneira independente da Europa: domesticaram espécies animais e vegetais, obtiveram remédios e bebidas próprios, levaram indústrias como a tecelagem, a cerâmica e o trabalho com metais preciosos ao mais alto grau de perfeição. É difícil, argumenta o antropólogo francês, sustentar a inferioridade de povos que proporcionaram ao Velho Mundo uma contribuição imensa: a batata, o tabaco, o cacau, o tomate e muitos outros alimentos. O número zero, conhecido e utilizado pelos maias pelo menos quinhentos anos antes de ser descoberto por sábios hindus, a maior precisão do calendário, o regime político avançado dos incas são outros fatos invocados para invalidar empiricamente o evolucionismo.

Os mesmos atributos identificados nos indígenas e antes qualificados por Braudel como "mau", "indecente", "inferiores", são agora requalificados dentro de uma outra perspectiva, menos eurocêntrica. Nessa virada conceitual, muitos autores repudiaram a herança da ilustração francesa e particularmente a crença cega na razão e no progresso: "e por uma insistente incredulidade nas grandes metanarrativas que imporiam uma direção e um sentido à história, em particular, a noção de que a história humana é um processo de emancipação universal" (MALERBA, 2009, p. 22).

Essa percepção da história como uma construção discursiva intelectual permitiu ultrapassar a ideia de uma América Latina pensada a partir de modelos preconcebidos e que a colocavam sempre em uma posição de inferioridade tanto econômica quanto cultural. A referência à localidade buscou outros relatos baseados nos "estudos subalternos" e das classes populares admitindo assim as histórias imbricadas sincronicamente e diacronicamente.

Ainda assim, Malerba nos adverte do risco de uma História puramente local em considerar a

América Latina um recipiente de culturas locais sem uma perspectiva holística (leia-se histórica) é justamente a perda da referência da totalidade na qual ela se insere, seja sincrônica seja diacronicamente. Nesta perspectiva, será muito difícil explicar, por exemplo, tanto o processo de industrialização da região (que não passou por uma revolução industrial!) como a disseminação dos ícones da sociedade de consumo americana da "sociedade do automóvel" ao *shoppingcenter*, da indústria cultural hollywoodiana ao Mc Donald's. Enfim, termos como imperialismo e colonialismo foram banidos dos "discursos pós-modernos" ou, quando muito, reduzidos a efeitos de

linguagem. Se as grandes teorias até hoje elaboradas são eurocêtricas, o problema está no eurocentrismo e não na teoria. Não se deve desistir de buscar aprimorá-la, seja a partir de uma referência marxista ou não (2009, p. 45).

Voltamos à nossa questão. Como colocar no interior de um mesmo conceito (América Latina) lugares, povos e experiências distintas? Do ponto de vista de uma história localizada, podemos dizer que a “América Latina” não existe (assim como os Estados-Nações, e suas respectivas identidades), o que existe são discursos sobre história, política e cultura. A América Latina seria um “conceito inútil”, no sentido de ser apenas um “recipiente de histórias locais”.

No entanto, segundo Wasserman (2003), é nas “grandes fases da história” que se torna possível entender a América Latina como uma unidade, entendendo essas grandes fases desde os “processos de conquista, colonização, independências, processos de formação de estados nacionais, predomínio das oligarquias primário-exportadoras e advento dos populismos” até as “revoltas e revoluções resultantes do crescimento urbano e de movimentos camponeses” passando pelas “ditaduras militares, redemocratizações conservadoras e reaparecimento dos movimentos sociais”³⁷ (WASSERMAN, 2003, p.7).

³⁷ São diversos movimentos ligados a uma infinidade de causas, tais como o "Movimento dos Sem Terra, criado no Brasil em 1979 para reivindicar a generalização do acesso à terra através de uma reforma agrária; o movimento ecologista no Equador, onde a associação Acción Ecológica opõe-se desde 1987 às concessões feitas pelo Estado às grandes empresas para a exploração do petróleo, no México; o Movimento Urbano Popular (MUP) que, após sua criação em 1981 e a fundação da Assembleia de Bairros (*Asamblea de Barrios*) na Cidade do México, promoveu mobilizações em prol da habitação, particularmente ativas e mediatizadas entre 1985 e 1988, em torno da figura paródica de SuperBarrio; as organizações *piqueteras* da Argentina, como a Federación de Tierra, Vivienda y Habitación ou a Unión de Trabajadores Desocupa dos (UTD), ambas criadas em 1997, quando a crise econômica se agravava, tendo a segunda participado das primeiras obstruções de rodovias após o fechamento da usina da Yacimientos Petrolíferos Argentinos na cidade de General Mosconi, na província de Salta, no norte do país; as mobilizações indigenistas, estruturadas na Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador (CONAIE), movimento social independente criado em 1986, ou ainda a Central Indígena del Oriente Boliviano (CIDOB), que foi criada em 1982 na Bolívia e participou das mobilizações eleitorais em favor do atual presidente Evo Morales, ao lado da Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), organização de trabalhadores rurais e produtores de coca criada em 1979; ou finalmente, no Brasil, o Movimento Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis (...)", de 1985 (GOIRAND, 2009: 2).

Essas são as fases que aproximaram historicamente os países e povos da assim entendida “América Latina”.

É importante notar que no Brasil a identificação como país latino-americano só começa a ganhar força após a redemocratização, quer dizer, com a sinalização do fim da ditadura civil-militar e anistia de brasileiros que estavam exilados em outros países da América Latina e do mundo como, Uruguai (antes do golpe de Estado em 1972), Chile (antes do golpe em 1973), México e Venezuela durante a ditadura militar no Brasil (BETHEL, 2009). Em seu retorno trouxeram uma outra perspectiva sobre o conceito de América Latina e sobre a relação do Brasil com seus vizinhos americanos³⁸. É mais precisamente nos anos oitenta que essa ideia se oficializa, inclusive com um artigo na nova constituição, onde o Brasil se compromete a estreitar os laços com os países latino-americanos justamente a mesma época em que começa a ser pensado o Memorial da América Latina.

Procuramos refletir com esse capítulo sobre as ideias de continuidades e descontinuidades existentes nas noções sobre a América Latina e pudemos perceber que existe uma grande tensão, no pensamento intelectual latino-americano, entre modernidade europeia e identidade própria (também local), que oscila entre, por um lado, “tentar alcançar um patamar de desenvolvimento semelhante aos povos europeus e norte-americanos e, por outro, manter tradições, heranças, crenças e rituais próprios” (WASSERMAN, 2003, p.11). Oscilação essa entre uma identidade moderna e identidade tradicional que também está presente no Pavilhão da Criatividade e em todo o Memorial da América Latina, objeto de estudo e reflexão do próximo capítulo.

Para finalizar, podemos parafrasear Octávio Paz, concluindo que o “latino-americano” não é uma essência, mas uma história (PAZ, 1991, p. 37). História essa entendida, aqui, não como uma meta a ser alcançada, mas como artifício do pensamento humano, este também, em constante construção.

³⁸ Esse é o caso de Darcy Ribeiro. Conforme veremos, esse fato terá papel fundamental nas suas ideias a respeito do Memorial da América Latina.

CAPÍTULO 3 – UM MEMORIAL PARA A AMÉRICA LATINA

“Parágrafo único. A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações.”(Artigo quarto da Constituição brasileira de 1988.)

“Com toda a memória vivida da trágica experiência do passado de dominação colonial e do presente de exploração imperialista, que lhes arma o ânimo para prosseguir na luta pela libertação e pelo desenvolvimento, e para a auto-reconstrução como sociedades e culturas autênticas.” Darcy Ribeiro (1979, p. 68-69.)

3.1 Memorial e História.

O objeto em discussão, Pavilhão da Criatividade, está situado dentro de um contexto maior que é o Memorial da América Latina, construído entre 1987 e 1989 sob a responsabilidade da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo e tombado como patrimônio Estadual pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico) em 1997.³⁹ O Memorial é uma espécie de centro cultural polivalente que apresenta diversos espaços (sendo sete edifícios numa área total de 84.480 m²)⁴⁰ dedicados ao tema da memória e identidade latino-americana. Nos seus espaços ocorrem exposições, peças de teatro, exhibições cinematográficas, festas

³⁹ Em 1997 foi deferido o tombamento como patrimônio cultural em um processo que tramitava desde dezembro de 1992, três anos após sua inauguração, o que é de algum modo incomum tomar como patrimônio edificações cujo intervalo de tempo entre a construção, uso e tombamento seja tão curto.

⁴⁰ Os edifícios são: Salão de Atos Tiradentes, Biblioteca Vitor Civita, Restaurante (transformado na Galeria Marta Traba em 1998), Administração, Auditório Simon Bolívar e Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (Anexo), Pavilhão da Criatividade Popular e Parlamento Latino Americano (transferido para o Panamá. Hoje abriga a Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência.).

populares de diversos países da América Latina. O Pavilhão é dedicado ao *resgate*⁴¹ da identidade latino-americana.

Antes de passarmos para a análise do Pavilhão da Criatividade, faz-se necessário contextualizá-lo institucionalmente e temporalmente. Assim, a principal questão que norteará esse capítulo é: Quais foram as razões políticas da criação do Memorial? Em outros termos, buscaremos identificar os sujeitos e grupos envolvidos no projeto e pontuar suas ideias e concepções sobre o “Projeto Memorial”, quando e em qual contexto político, cultural e econômico surgiu a ideia de sua criação.

Como discutido no capítulo anterior, o conceito de América Latina aparece na história de diversas maneiras, sempre desenvolvido a partir da visão política de quem o formulou, de seu contexto histórico-cultural e mesmo ideológico. Da mesma forma, podemos dizer que o Memorial discursa (arquitetonicamente e simbolicamente) sobre uma determinada noção de latino-americanidade. Para identificarmos essa noção é preciso pensar sobre as ideias que permearam sua constituição. Desta forma, partimos para uma reflexão sobre o espaço físico e simbólico do Memorial a partir de depoimentos e publicações próprias e da grande imprensa, na sua fase de concepção/construção (1987/1989) e também de seu discurso arquitetônico⁴².

Lepori (2006, p. 93), em um texto (e existem pouquíssimos) que analisa a concepção e construção do Memorial destaca:

O Memorial da América Latina é um relato narrativo que se inscreve nesta direção: se propõe como uma pedra fundacional, o espaço físico onde se conforma, se congrega e se celebra a memória latino-americana (tradução livre)⁴³.

⁴¹ Sobre resgate da memória ver CANCLINI, Néstor García (2008) Capítulo “A encenação do Popular” p. 205-254.

⁴² Nesse ponto faremos menos uma reflexão sobre a arquitetura do Memorial em si - as análises das técnicas de sua constituição - do que sobre o discurso que dela decorre, tratando-se de uma análise conceitual aprofundando algumas questões apontadas no primeiro capítulo.

⁴³ El Memorial de América Latina es un relato narrativo que se inscribe en esta dirección: Se propone como una piedra fundacional, el espacio físico donde se conforma, se congrega y se celebra la memoria latinoamericana.

Seguindo esse raciocínio e tendo por fundamentação teórica Ricoeur (2000), para quem a memória é uma representação do passado sendo constituída por seleções entre lembranças e esquecimentos podemos dizer que o Memorial pretende trazer a tona *uma* memória acerca da América Latina. Mas qual seria essa memória? Para o antropólogo Darcy Ribeiro, idealizador do programa cultural da instituição, essa memória é a das experiências das classes subalternas do período da conquista e formação da América Latina, “a memória vivida da trágica experiência do passado de dominação colonial e do presente de exploração imperialista” (1979, p. 68). Buscou-se constituir assim uma memória a partir de uma visão “de baixo para cima” da formação da América Latina, ou seja, uma memória que evidenciasse não as elites, mas sim a “luta das classes populares latino-americanas” (RIBEIRO, 1989, p. 42) tentando edificar desse modo um ponto em comum na construção de uma memória social latino-americana. Parte-se então da ideia de uma “unidade” latino americana, que se insere em uma tradição de se pensar a América Latina como lugar de exploração que ganha força principalmente nas correntes marxistas das décadas de 60 e 70 (como exposto no capítulo anterior).

Darcy Ribeiro, pensando sobre essa unidade latino americana, publica um livro um ano antes do início das obras do Memorial, intitulado “América latina: Pátria Grande”. Em seu livro, comenta

Sobre a propalada preguiça latino-americana deixe-me dizer-lhe que um operário da Volkswagen do México ou de São Paulo trabalha o mesmo ou mais que seu colega alemão, ganhando um salário cinco vezes menor. O mesmo ocorre com o bóia-fria do Paraná ou o vaqueiro da Bahia, que trabalham mais do que qualquer peão do Texas, labutando em condições muitíssimo piores e ganhando dez vezes menos. (...) A preguiça entre nós, com luxúria e o dengo, nunca foram coisa de negro nem de índio ou de mulato e nem mesmo de branco pobre. É a fatia do branco rico, a mais gostosa de suas muitas regalias (...) O mandonismo caudilhesco que também nos atribuem não é coisa nossa; não é debitável ao povo latino-americano. Ele é que sofreu e sofre na carne a boçalidade dos régulos escravistas, coloniais ou multinacionais que a civilização européia e sua filial ianque nos impõem como seus servidores mais fiéis (...) Ditadores tropicais sanguinários, como Somoza, Trujillo e Batista, são criaturas que Washington criou, amestrou e nos impôs para perpetuar o domínio ianque sobre as ‘repúblicas de bananas’ que mantém no Caribe. Olhe um pouco para a

Nicarágua, El Salvador e a Guatemala e se pergunte quem é que quer reter a lucrativa tradição bananeira?" (1986, pp. 101-103)

Nesse trecho podemos perceber como o autor aborda a história da América Latina pensando em termos de distinção entre as duas Américas (Anglo-saxônica e Latina). Como visto no capítulo anterior, trata-se de uma leitura formada a partir de uma visão defensiva com relação às políticas dos Estados Unidos. O Autor traça um perfil cultural identitário para o subcontinente, deixando a entender que o estado de desenvolvimento dos países latino-americanos se deve principalmente a fatores externos a eles. Com uma pergunta retórica, o autor questiona "quem é que quer manter a lucrativa tradição bananeira?" Darcy aponta que muito do "atraso" dos países latino-americanos foi intencional à medida que é preferível para os países desenvolvidos manter a relação de subordinação, investindo e apoiando, direta ou indiretamente, as elites latino-americanas, despreocupadas em "resolver" a ruína desses povos. Assim, como Rodó e Mariategui, Darcy Ribeiro discute que na América Latina se faz urgente uma "segunda independência".

No trecho citado podemos perceber também a denúncia de uma continuidade de entendimento da América como um lugar onde o atraso é naturalizado, caracterizando o indivíduo latino-americano como preguiçoso em relação ao indivíduo europeu, ou estadunidense, pensamento esse historicamente formado a partir de uma localidade epistêmica, como já visto.

Evidentemente, trata-se de um combate à ideias que buscam olhar esses países como essencialmente atrasados por conta de suas populações "preguiçosas e indolentes" naturalizando pré-conceitos sobre a formação sociocultural da América Latina.

Para tanto, Darcy afirma: "o que sobressai no mundo latino-americano é a unidade do produto resultante da expansão ibérica sobre a América" (1989, p. 42), onde "a metrópole colonialista teve um projeto explícito e metas muito claras, atuando de forma mais despótica" (ibidem).

Essa é uma ideia problemática, pois parte do princípio da existência de *uma* história para a América Latina. É claro que, como discutido no capítulo anterior, havia semelhanças nas empresas coloniais; no entanto, havia também muitas diferenças, mesmo

porque durante a época colonial, a própria distância do centro de poder, Portugal e Espanha, fazia com que algumas das decisões político administrativas fossem tomadas na própria colônia, longe dos olhos do poder régio, gerando, assim, particularidades dentro do território, o que pode criar vínculos com o lugar de atuação podendo desenvolver relações de afetividade e identidade (ANDERSON, 2009).

Para Darcy Ribeiro (1989, p. 42), a América Latina “é a área mais homogênea da Terra. É o único bloco realmente homogêneo” (1989, 42), em comparação com outros locais como a “China” e a “Europa”. E é a partir dessa idéia de homogeneidade (unidade), por conta de uma história comum de exploração, que Darcy Ribeiro, junto com outras personalidades, como o então governador do Estado de São Paulo, na época, Orestes Quércia, e o arquiteto Oscar Niemeyer, vai sustentar seus argumentos para a criação de um Memorial para a América Latina.

3.2 Conjuntura e necessidades: a aposta pela unidade

O Memorial da América Latina busca um enfoque sobre o passado a partir das intenções do grupo que o concebeu e do seu próprio tempo, como ocorre com qualquer instituição cultural, um museu, ou biblioteca, por exemplo. No caso em estudo, podemos dizer que a criação do Memorial está intrinsecamente ligado aos debates políticos e econômicos de seu momento.

A partir dos anos 80, surgem diversas mudanças na sociedade, em escala mundial: reconfigurações políticas, como o fim das ditaduras na América Latina; a queda do bloco da União Soviética e o questionamento da ideia de nação (HOBSBAWM, 2007); reconfigurações econômicas, como as mudanças na relação entre Estado e mercado, o surgimento das políticas neoliberais, são alguns dos fatores de grande importância para entender o contexto político e econômico de criação do Memorial da América Latina. Importante destacar que o Memorial foi projetado numa época de crise financeira, onde os países considerados subdesenvolvidos viviam em uma grande estagnação econômica, com taxas de inflação altíssimas e comprometidos com a questão da dívida externa. Segundo Stiglitz, mesmo com toda queda de produção e estagnação desses países, a transferência de

recursos para o exterior foi de “25 bilhões de dólares por ano entre 1982 e 1990 (221 bilhões de dólares no total). Em algumas ocasiões, as taxas de desemprego urbano chegaram, em diversos países, a mais de 20%; muitos países, entre eles Brasil, Argentina e México, experimentaram taxas de inflação de três, quatro e até cinco dígitos” (1993, p. 48).

Também nessa época, modificou-se a visão de mundo e a produção intelectual de em um movimento de globalização e relativização de pontos de vista. Esse contexto, de reorientação das economias e políticas nacionais, favoreceu a retomada de ideias de unificação da América Latina, tendo como influência a Comunidade Europeia. Na América Latina, havia uma tendência, por parte de alguns setores das elites econômicas, de (re)pensar as articulações de suas economias.

É nesse contexto de mudanças conjunturais que o Memorial da América Latina surge como um pólo de congregação cultural, social e política, com a pretensão de “essencialmente, afirmar a unidade cultural e a fraternidade do Brasil com a América Hispânica, muito mais homogêneas em seu ser e em seus desígnios do que a Comunidade Européia” (RIBEIRO, 1996, p. 5)

A menção que Darcy Ribeiro fez a Comunidade Europeia não foi aleatória, é exatamente na Europa (mais uma vez) que vão ser buscadas referências e argumentos para esse ideário. O Governador Orestes Quércia, seguindo os passos de seu antecessor Franco Montoro⁴⁴, acreditava que “se os europeus que são países muito mais desenvolvidos e com economias muito mais fortes do que as nossas, se uniram numa comunidade, nós, com muito mais razão devemos fazer a mesma coisa” (QUÉRCIA, 1989, p. 38).

Se compararmos os depoimentos de Darcy Ribeiro e do Governador Orestes Quércia, notaremos como para eles é potente a ideia de integração. Para ambos, a América Latina tem muito mais características e objetivos em comum do que a própria Europa. Isso revela, também, uma continuidade de discursos em relação ao subdesenvolvimento da América

⁴⁴ André Franco Montoro, intelectual e político brasileiro, foi governador do Estado de São Paulo de 1983 a 1987, tendo como seu vice-governador Orestes Quércia, seu sucessor. Montoro era conhecido por incentivar a integração do Brasil com os outros países do continente, escreveu dois livros sobre a temática: “Integração econômica, social e política da América Latina” de 1958 e “Perspectivas de integração da América Latina” 1994, provavelmente o contato entre Montoro e Quércia influenciaram em suas ideias sobre o Memorial.

Latina, sempre pensada numa perspectiva de atraso. No entanto, é possível notar a busca de uma argumentação forte para justificar o projeto do Memorial, tratando-se de um recurso retórico para convencer, exatamente, uma camada da sociedade que discordava de uma unidade latino-americana. Como discutido no capítulo anterior, as políticas internacionais brasileiras não “viam com bons olhos” a ideia de integração com a América Latina, disputando com seus vizinhos os mercados de exportação internacionais. Todavia, chama a atenção o fato de que tanto Darcy Ribeiro quanto Orestes Quécia tomam por base a União Europeia para justificar e reforçar a antiga ideia de integração com a América Latina, já que, historicamente, essa sempre foi uma ideia rejeitada pela política de relações internacionais brasileira.

Durante as obras do Memorial da América Latina em 12 de agosto de 1988 o jornal "Folha de São Paulo" publica um texto sob o título de "fantasma da América Latina". O texto do jornal faz críticas ao projeto, bem como a própria ideia de unidade latino-americana afirmando ser a empreitada um "desperdício de tempo e dinheiro". São vozes contra o projeto que não acreditavam que o Brasil pertencesse a América Latina. No "Jornal da Tarde" de 16 de agosto do mesmo ano chegava-se a afirmar que são devaneios de um "memorial digno do babaquismo marxistóide" em referência a Oscar Niemeyer e Darcy Ribeiro (que eram declaradamente marxistas). Apesar da simplificação e uma dose de sensacionalismo (são jornais de grande circulação que precisavam ser vendidos), o debate acerca de uma unidade sobre a relação do Brasil era então posto em questão .

Tratava-se então de uma tentativa de aproximação/integração econômica entre o Brasil e “seus vizinhos”. Vários autores pontuam que após as independências, os recém formados países latino americanos fecharam-se na tentativa de manterem seus territórios e soberania, ao mesmo tempo em que mantinham os olhos voltados (isso a partir de uma elite local) para a Europa e ou para os Estados Unidos. Isso muda um pouco com os movimentos sociais pós segunda Guerra.

Na década de 1960, foi criada a ALALC (Associação Latino-Americana de Livre Comércio) que durou até meados da década de 1980. No entanto, essa associação não obteve sucesso na organização das relações entre os países que continuavam posicionando-se de forma bilateral. Foi na segunda metade dos anos 80 (após o fim das ditaduras civil-militares) com o relativo sucesso da CEE (Comunidade Econômica Europeia) que se tem

novamente a idéia de integração latino americana. O Mercosul, criado para gerir um *Mercado Comum no Cone Sul* da América Latina, em 1991, é um exemplo dessa política.

Há um outro fator importante que influenciou a criação de um Memorial para América Latina. Com o fim da ditadura civil-militar (1964-1988) e a redemocratização do Brasil, muitos brasileiros exilados retornaram e trouxeram consigo suas experiências vividas. Não é indiferente a isso o fato de que o artigo 5 da constituição federal de 1988⁴⁵, epígrafe deste capítulo, verse sobre a intenção do Brasil pela busca de vínculos com seus vizinhos americanos, marcando oficialmente uma mudança de concepção a esse respeito.

Darcy Ribeiro, tornou-se exilado a partir do golpe 1964 vivendo no Uruguai, Chile, Venezuela, Peru e um curto período no México. Obviamente que essa estadia forçada teve um efeito transformador no antropólogo. Foi nesse período que o autor criou e fortificou contatos com pessoas nesses países. Apesar da situação vivida, relata que

O Uruguai foi para mim um exílio fecundo. Lá nas longas horas que o exílio nos dava, estudei e escrevi muito. (...) o ambiente intelectual do Uruguai e da universidade era muito estimulante. (...). Foi também muito útil a biblioteca pública, onde encontrei toda a bibliografia que podia desejar sobre América Latina. (2012, p. 347)

Durante esse período de 1964 a 1980, Darcy Ribeiro trabalhou em universidades no Uruguai na Venezuela. No Chile, trabalhou para o Presidente Salvador Allende e manteve contatos com Pablo Neruda e Eduardo Galeano, no Uruguai. Nesse sentido, pode-se dizer que a sua visão sobre a unidade da América Latina se alargou no exílio, por meio da criação de laços pessoais e profissionais.

Em 1964, em uma conversa com Salvador Allende, ainda no Uruguai, Darcy Ribeiro (2012, p. 338) conta que foi "surpreendido" com a afirmação de que era importante para toda a América Latina que o Brasil retornasse à democracia.

Fiquei surpreendido, para falar a verdade, naquele momento eu não tinha ideia muito clara de quanto era importante para nossos vizinhos o que estávamos

⁴⁵ É com base nesse artigo que Quécia argumenta pela criação do Memorial. Além disso, utiliza o mesmo artigo que implementa o Decreto estadual n. 27.270 de 10 de agosto de 1987, e que afirma que "ficam criados, no âmbito da rede estadual de ensino, Centros de Estudos de Línguas que terão por finalidade proporcionar aos alunos das escolas públicas estaduais uma possibilidade diferenciada de aprendizagem de várias línguas estrangeiras modernas, com prioridade para língua espanhola".

vivendo no Brasil. Ao fim de contas, estivemos sempre à margem do resto do continente.

Darcy Ribeiro - como muitos outros brasileiros (BETHELL, 2009 b) - voltou do exílio com uma outra percepção sobre a identidade latino-americana. Além disso ser importante para entendermos a ideia de América Latina no contexto do Brasil e para o próprio Darcy Ribeiro, é igualmente importante para nosso trabalho, no sentido de que foi a partir dessa vivência e da rede de contatos firmada que foi realizada a busca e a seleção dos objetos que formam a coleção do Pavilhão da Criatividade.

Um desses contatos era o do mexicano Leopoldo Zea, professor de filosofia da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e diretor do Centro de Estudio latinoamericanos – que, para Bethell (2009 a), foi o autor que mais publicou sobre América Latina nos últimos anos. Em um texto⁴⁶ publicado após sua visita ao Brasil, em relação à inauguração do Memorial da América Latina em 1989, escreve sobre a dificuldade da integração. Para Zea:

Difícil tem sido igualmente os intentos para a integração por via econômica. Interesses diversos tem impedido sua possibilidade. Mas existe outra via, a que agora se forma neste Memorial, a da integração pela educação e cultura. Porque o dia em que todas as nossas crianças, jovens e adultos tiverem consciência do que tem em comum com o resto dos povos da região, a integração política e econômica se dará por relação lógica (1989, p. 220. Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta III. Tradução livre)⁴⁷

Esse texto é um resumo da proposta de Darcy Ribeiro para a "missão" do Memorial da América Latina: ser uma referência para os brasileiros na construção da unidade latino-americana por meio da cultura e educação, já que o Brasil, nas palavras de Zea (ibidem) é uma "nação de um povo peculias, mas não tão peculiar que não fosse uma expressão a mais desta América que chamamos Latina (...) um povo distinto, porém não tão distinto

⁴⁶ Documento encontrado no acervo da Fundação Memorial Darcy Ribeiro.

⁴⁷ Dificiles ha sido, igualmente, los intentos para la integración por la vía económica. Intereses diversos han impedido su posibilidad. Pero existe otra vía, la que ahora se plasma en este Memorial, la de la integración por la educación y la cultura. Porque el día en que todos nuestros niños, jóvenes y adultos tengan consciencia de lo que tienen de común con el resto de los pueblos de la región, ese día la integración política y económica de dará por añidura.

que não fosse um de nós"⁴⁸ (tradução livre), corroborando com o que Darcy Ribeiro acreditava, de que "o Brasil está na América Latina, é parte da América Latina, seus problemas, suas crenças, suas conquistas tem o mesmo sal latino-americano" (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta I).

A partir desses pontos, entendemos como o Memorial liga-se ao seu contexto de crise e de mudanças, se propunha ser um símbolo para a integração da América Latina. Utilizando a cultura como um modo de dar visibilidade à questão, vinculando o projeto também como uma forma de solução econômica, no caso, que aponta para a integração econômica, política, social e cultural como feito na União Europeia. Percebemos, assim, que seus idealizadores empregaram a memória e o passado de dominação econômica e política para “amarrar” numa história as identidades locais deste continente, fazendo desse "sal latino americano" o tempero de nossa história.

3.3 Memorial, Patrimônio e Cidade

Uma proposta com essa magnitude, como foi a criação do Memorial da América Latina, poderia ter sido realizada pelo Governo Federal. No entanto, o Memorial foi um projeto pensado pelo Governo do Estado de São Paulo. Mas por que São Paulo (com uma elite muito mais voltada para a Europa e Estados Unidos) e Por que no Bairro central da Barra Funda?

A resposta para estas questões necessita de um esforço de compreensão dos elementos histórico-estruturais que incidiam sobre a cidade de São Paulo naquele momento. Em outros termos, a cidade e, particularmente, o local escolhido para a construção do Memorial no bairro da Barra Funda (na zona centro-oeste), são elementos importantes para decodificarmos as intencionalidades desse projeto.

Para entendermos essas escolhas, faz-se necessário uma articulação entre o micro e o macro; precisamos então refletir sobre a história da cidade, fechar um pouco mais nosso foco sobre o espaço onde foi instalado o Memorial da América Latina.

⁴⁸ nación de un pueblo peculiar, pero no tan peculiar que no fuese una expresión más de esta América que llamamos Latina (...) un pueblo distinto, pero no tan distinto, que no fuese un de los nuestros

Em meio a toda a recessão e crise que se estabelecia na década de 80, a cidade de São Paulo (uma dos maiores centros econômicos da América Latina) passava por um processo de dispersão industrial (CANUTTI, 2008). A Barra Funda era um bairro industrial desde a década de 50 que foi perdendo suas características à medida que as fábricas mudavam para outras cidades ou outros Estados. Segundo a autora Rita Canutti, numa reflexão sobre as mudanças no bairro, a década de 80 foi marcada pela retração da atividade industrial na cidade de São Paulo, onde “grandes áreas industriais inseridas em bairros localizados nas proximidades do centro passaram a ser propícias à implantação de grandes projetos urbanos” (idem, p. 45). Esse processo, segundo diversos autores, fazia parte da própria reestruturação do capitalismo, no fim do século passado. Isso nos remete ao processo de abertura para o mercado externo. Nesse sentido, havia a necessidade de “revalorização”, “requalificação” do ambiente construído. Era necessário substituir as imagens deterioradas e ultrapassadas para se conseguir uma entrada de forma competitiva (e essa é uma das palavras chaves do modo de pensar neoliberal) no mercado mundial.

Jordi Borja e Manuel Castels, escrevendo sobre esse processo de mudança das economias e das cidades, demonstram que

(...) para promover a cidade para o exterior é importante que o governo local seja promotor com a criação de condições que facilitem sua realização por agentes públicos ou privados (via planejamento, campanhas políticas, compensações econômicas, etc.)... por meio da edificação de grandes obras públicas (Apud. CANUTTI, 2008, p. 122).

Sendo assim, a implantação da linha Leste/Oeste do Metrô, a construção da estação Barra Funda em 1988, o Memorial da América Latina e a Rodoviária em 1989 fazem parte de um mesmo processo de reestruturação urbana do bairro da Barra Funda. A ideia era atrair investimentos em empreendimentos imobiliários e implementar a renovação do espaço urbano visando fornecer infra-estrutura para atrair investimentos em projetos na cidade.

Segundo Canutti

Para transformar o espaço urbano por meio do plano estratégico, a cidade deve ter condições de atração de investimentos (financeiros, imobiliários)

transacionais, não apenas por sua capacidade de suporte à infra-estrutura, mas também através de um elemento de *marketing* associado à sua imagem. (*ibidem*)

Há aí uma ideia de cidade que deve ser gerida como uma empresa, disputando no mercado para atrair investimentos. Busca-se na cidade um potencial para a polarização de recursos, criando uma referência espacial para a articulação de fluxos, mercadorias e serviços. Para esse feito, como Canutti aponta, é de grande importância que se crie visibilidade para o espaço, redefinindo sua identidade e inscrevendo-a no espaço, como aponta o historiador Nicolau Sevcenko (2005, p. 187), a condição de, ao mesmo tempo, ser o "... núcleo da cidade-centrífuga, de vitrine da cidade-mercadoria, de passarela da cidade-desfile, de palco da cidade-espetáculo e de pódio da cidade-poder".

Desta forma, podemos entender que há uma relação tensa entre o Memorial da América Latina (ao que ele remete conceitualmente) e o critério de escolha para a sua construção, pois o Memorial apresenta-se, ao mesmo tempo, como um símbolos de status, prestígio, hierarquia e importância, até mesmo auto-respeito, (HARVEY, 2008), e também marca de um novo olhar para a cultura latino-americana, a partir de um olhar de "baixo para cima". A mesma lógica de poder que explora e afasta as pessoas pobres dos centros econômicos também cria condições para a evidenciação de suas lutas, no caso do discurso do Memorial. Desenvolveremos melhor essa ideia no próximo capítulo, quanto trataremos da exposição.

Após essa reflexão sobre a reestruturação das cidades numa nova óptica de mercado, podemos entender mais um aspecto da construção do Memorial da América Latina, quando Darcy Ribeiro (1989 b, p. 11) nos diz que

Criando o Memorial, o Governador Orestes Quércia reitera a postura histórica de JK, que ao chamar Oscar para fazer a Pampulha reitera, também o gosto dos paulistas, que pediram a Oscar em 1954, o projeto do Ibirapuera para comemorar o 4º Centenário de São Paulo.

Não podemos ignorar que construção do Memorial faz parte de um projeto político muito bem localizado e com a intenção de registrar diversos nomes em "pedra ou placa de bronze"⁴⁹. Assim, podemos entender o debate travado na época sobre a contratação de

⁴⁹ Jornal Folha de São Paulo. Memorial nas Nuvens, 18/03/1989. Isso remete ao debate instaurado na época em que uma parte da população não via com bons olhos a criação de um monumento em referência à

Oscar Niemeyer como arquiteto (a referência no depoimento de Darcy Ribeiro à Juscelino Kubitschek e a Pampulha, marco na história da arquitetura no Brasil,) e sobre sua construção ter proporções monumentais.

Outro aspecto a ser considerado é o fato de haver uma solicitação de tombamento, pela própria direção do Memorial, do complexo arquitetônico do Memorial em 1992 como patrimônio cultural junto ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT), em pouco mais de dois anos depois de sua abertura (o que comumente não o caracterizaria como um patrimônio, pela sua recente construção). Quer dizer, se pensarmos que a patrimonialização de um bem pode ser um “instrumento jurídico com implicações econômicas e sociais” e como um “rito de consagração” (FONCECA, 2005, p. 180) desse bem e somarmos a isso a política de “revitalização” do entorno do bairro Barra Funda, percebemos que o tombamento (aprovado em 1997)⁵⁰ fazia parte de um recurso utilizado para valorizar a região num movimento chamado por Meneses de “mercantilização da cidade”.

Segundo este autor,

Uma forma menos sutil de privatização é a mercantilização da cidade, com o alibi de seu interesse cultural. Sendo a cidade, por excelência, o centro paroxístico do consumo, a paisagem urbana não poderia deixar de sofrer os influxos de mecanismos que tudo transformam em *commodity* (MENEZES. in GALLO, 2006, p. 52).

Nesse sentido, a construção e o tombamento do Memorial da América Latina nos faz pensar sobre sua relação com a mercantilização da cultura no espaço urbano, cuja ação de valorização está ligada diretamente a empreendimentos financeiros como o mercado imobiliário e turístico. Ou seja, todo esse projeto na Barra Funda liga-se à ideia de

América Latina mas, sobretudo, ao seu caráter monumental. Nos jornais da época percebemos que há nas manifestações contra e a favor um misto de brigas ideológicas e administrativas.

⁵⁰ O Memorial da América Latina foi tombado pelo CONDEPHAAT por seu caráter arquitetônico na resolução: SC nº 75, de 11/12/1997. Processo nº 31.592/94. Segundo a resolução do processo, o motivo principal é que o Memorial “se constitui (sic) numa síntese de toda atividade criadora arquitetônica levada a efeito durante mais de meio século pelo arquiteto Oscar Niemeyer que com esse trabalho dota a cidade de São Paulo com um dos espaços de vanguarda para eventos culturais, único em nosso país e raramente encontrado nos demais (...)”

“reabilitação urbana de áreas de interesse cultural, mas degradadas, como investimento em que se espera que o retorno reflita o valor cultural agregado” (idem. p. 53).

Para François Hartog (2006, p. 270)

O patrimônio, ao tornar-se um ramo principal da indústria do turismo, é objeto de investimentos econômicos importantes. Sua “valorização” se insere, então, diretamente, nos ritmos e temporalidades rápidas da economia de hoje, chocando-se e aproximando-se dela.

Nesse ponto de choque e aproximação entre patrimônio e mercado é perceptível também a existência de uma tensão que o Memorial carrega em suas referências entre modernização e a identidade tradicional; entre questionar toda uma lógica da sociedade ocidental e, ao mesmo tempo, usar esse recurso para entrar na modernidade. Isso é revelado em sua estética. Não foi despropositadamente que a construção da obra “Mão da América” foi utilizada como símbolo do Memorial. Por meio dela, Niermeyer faz menção clara ao bastante conhecido livro “Veias abertas da América Latina” do jornalista Eduardo Galeano que pensa do ponto de vista dos “vencidos” a história da América Latina.

Outro ponto de tensão reside na própria arquitetura do local. A forma “niermeyriana” que, segundo Lepori, privilegia muito as formas num caráter totalmente subjetivo e “platônico marxista” onde o entorno e o usuário são deixados em segundo plano em detrimento da forma e da monumentalidade. Para autora, a forma do Memorial é “como elemento irradiador dos propósitos idealizados, o arquiteto projeta uma idílica ilha de formas harmoniosas, belas e inovadoras em meio do caos que existe ao redor” (2006, p. 65 tradução livre) ⁵¹. Lembremos que há grades que cercam toda a extensão do Memorial, separando-o de seu entorno.”

Em suma, o Memorial é um campo de tensões tanto na arquitetura quanto em sua concepção, construção e simbologia; é um espaço cuja relação com o entorno e a cidade é conflituosa. Ele propõe trazer à tona outros atores sociais que não somente as elites políticas e econômicas, (re)construindo a memória de forma a idealizar as lutas dos povos latino-americanos, ao se definir como “fiel aos ideais bolivarianos”, e tendo “entretanto,

⁵¹ Como un elemento irradiador de los propositos idealizados, el arquitecto proyecta una idílica isla de formas armoniosas, bellas y innovadoras en medio del caos que posee a su alrededor.

como meta fundamental contribuir para criar a Nação Latino-Americana” (RIBEIRO, 1989, p. 42).

Essas reflexões acerca do Memorial como instituição servirão para informar a nossa análise do Pavilhão da Criatividade, que é um *outro* local dentro do espaço do Memorial. Assim, podemos questionar: Como é inserido o Pavilhão da Criatividade no contexto do Memorial e no contexto mais amplo da sociedade?

CAPÍTULO 4 - PAVILHÃO DA CRIATIVIDADE: A RECORRÊNCIA DA EXEPCIONALIDADE

O minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza. Bachellard (1993. in: THOMPSON, 1998).

A narrativa, enquanto uma modalidade específica de comunicação humana, floresce num contexto marcado pelas relações pessoais. O narrador é alguém que traz o passado para o presente na forma de memória; ou que traz para perto uma experiência situada num ponto longínquo do espaço. A narrativa sempre remete a uma distância no tempo ou no espaço. Essa distância é mediada pela experiência pessoal do narrador. (...) O narrador sempre impunha a sua marca pessoal em suas histórias. Walter Benjamin (1993)

Após ter "percorrido" o espaço expositivo do Pavilhão da Criatividade e nos dedicarmos a investigar o contexto e os conceitos que nortearam sua criação, constatamos a complexidade do assunto: a criação de um Memorial dedicado não apenas à América Latina, mas a uma memória que pensasse o Brasil como uma nação latino-americana que, como vimos, até meados dos anos 1980, destinava poucos esforços (em suas relações internacionais, instituições e pensamento político) para a aproximação com seus vizinhos continentais e, muitas vezes, tratava-os como rivais, visão que persiste fortemente na sociedade brasileira. Descobrimos, no Memorial, a memória como ação política, no sentido de uma mudança de perspectiva acerca da latinidade; da construção da identidade, de um ponto de vista dos países "sub-desenvolvidos" latino-americanos, alguns deles, recém saídos de ditaduras civil-militares e que buscavam soluções para a crise econômica da época. A ideia de união "latino-americano" dos autores envolvidos tinha como justificativa, ao mesmo tempo como influência, a experiência de formação da União Europeia, mas também uma forte tradição latino-americana pensada a partir de um desenvolvimento endógeno. Por fim, podemos mencionar o lançamento do nome do governador do Estado de São Paulo Orestes Quécia ligado ao Memorial, como uma figura internacional capaz de disputar eleições para a presidência do Brasil.

O Memorial é, assim, um monumento que simboliza a almejada formação da nação latino-americana, tão pensada e repensada através do tempo, no continente. Para isso, o Memorial apresentou vários recursos, como: uma biblioteca especializada, um centro de estudos sobre a América Latina, responsável pelo desenvolvimento de seminários e debates; um grande auditório para apresentações culturais ligadas à temática e um pavilhão de exposições permanentes sobre a criatividade popular latino-americana.

Diante disso, importa indagar como esse caminho percorrido, de compreensão do Memorial, nos auxilia a entender melhor os discursos acerca da cultura e identidade popular latino-americana no Pavilhão da Criatividade como essa perspectiva sobre a história da América Latina, discutida nos capítulos anteriores, se desenvolve neste espaço de exposição.

A essa tarefa é que nos dedicaremos neste capítulo, mobilizando informações e reflexões no sentido de entender como o espaço, o Pavilhão da Criatividade, foi formado por essas ideias sobre a América Latina, mas também, buscaremos entendê-lo como um agente formador de ideias - e essa é a sua proposta - já que é um instrumento de comunicação em que, normalmente, os seus idealizadores "desejam lograr uma conexão com o público visitante. Pretendem que suas exposições atraiam pessoas e sejam por elas compreendidas ou apreciadas" (BARBUY, 2010, p. 178). O espaço expositivo em estudo almeja que o público brasileiro não apenas compreenda o latino-americano, mas também que se perceba como indivíduo e coletivo latino-americano.

4.1 Pavilhão, criatividade, resistência

Assim como este, os demais itens que se seguem buscam enfocar o Pavilhão da Criatividade, articulando o material de campo à orientação teórica deste trabalho.

Se recordarmos, antes de entrar no Pavilhão, detendo-nos à sua frente, olhando sua estrutura externa, lemos o seu nome na porta de entrada: "Pavilhão da Criatividade Darcy

Ribeiro"⁵². Sabemos que se trata de uma área de exposição permanente do Memorial da América Latina; que seu acervo reúne cerca de quatro mil⁵³ peças tridimensionais referentes à cultura material e à arte popular da América Latina. Essas peças são referentes às expressões artísticas populares, práticas sociais, rituais, atos festivos, conhecimentos e práticas relacionadas à natureza, ao cotidiano e ao universo de diversos povos latino-americanos.

Para dar continuidade à investigação sobre o que e como está exposto no Pavilhão, é necessário caracterizar nosso objeto de estudo, saber do que se trata. Então: o que é um "Pavilhão"? e o que significa "Criatividade"?

De acordo com o levantamento feito por Kleber Carvalho (2009. p. 11), o conceito de pavilhão está associado à

construção isolada, podendo ser única ou próxima a uma construção maior (BORBA, 2004). Pode ser efêmera, no caso de pavilhões em grandes exposições, ou permanentes, parte principal dos centros de exposição (HORN, 2005). Pode ainda designar bandeira, como símbolo de uma nação - pavilhão nacional (CUNHA, 2007; FERREIRA, 2009) (...). Vem do francês *pavillon* e possui origem latina *pavillon-onis*, comum a palavra borboleta em francês: *papilio* (CUNHA, 2007; PUENTE, 2000)

A associação das palavras "pavilhão" (*pavillon*) e *papilon* (borboleta em francês) possuem raiz latina, *papilio*, que indica o modo efêmero como foi utilizado esse tipo de construção na história do pensamento arquitetônico. Geralmente, ele foi pensado para abrigar acampamentos militares provisórios, por isso sua relação com bandeiras nacionais, e também exposições temporárias em grandes eventos (PUENTE, 2000), à exemplo das grandes feiras universais do século XIX, com seus pavilhões nacionais (BARBUY, 1996).

Do mesmo modo como a vida das borboletas é algo efêmero, passando um longo tempo de gestação, nas fases de ovos, lagarta e pulpa para viver apenas alguns dias na fase adulta como borboleta, os pavilhões podem ser construções efêmeras pertencentes a

⁵² O nome do antropólogo Darcy Ribeiro, um dos idealizadores do Memorial da América Latina, foi colocado no Pavilhão para homenageá-lo após sua morte em 1997. Até então, o local era chamado apenas de Pavilhão da Criatividade (Documento manuscrito do acervo do Memorial da América Latina).

⁵³ Catálogo Pavilhão da Criatividade. 1999.

eventos esporádico, além de poder possuir - a depender da estrutura e exposição que contem - a exuberância de uma borboleta, por tratar-se de um apelo comunicativo, na maioria das vezes visual.

Especificamente no Pavilhão do Memorial da América Latina, apesar de contrariar a tendência geral de uso dos pavilhões (sua gestação se fez em três anos enquanto sua existência é de vinte e seis) o termo se associa ao conceito da arquitetura por se tratar de um espaço desenvolvido para exposições. Também, por estar vinculado à ideia de bandeira. Basta lembrarmos que a exposição está separada em sete países que foram selecionados para compor a exposição, como se cada bloco fosse uma comitiva de representando uma nação, com espaços bem definidos entre si. No entanto, em sua construção, houve uma busca pela leveza e mobilidade, tal qual encontrada nas borboletas.

Em um documento escrito, em fevereiro de 1988, por "O Bode", empresa contratada para fazer a coleta do acervo e montagem da exposição, cujo título é "preparação de pensamento para etapa inicial"⁵⁴, encontramos adjetivos como "móbil", "agilidade" e "leveza", para caracterizar o espaço a ser construído.

Como o próprio documento nos diz, ele se refere a um "pensamento inicial" sobre como deverá ser a exposição. O acervo do Pavilhão ainda não havia sido adquirido e o prédio encontrava-se ainda no papel. Como afirmou Maureen Bisilliat, integrante da equipe de montagem do Pavilhão, em entrevista concedida para este trabalho, "a gente estava no espaço do Memorial, nos inícios da obra. E nisso era lama pura. A gente não tinha o prédio, mas a gente sabia como ia ser"⁵⁵. Quer dizer, a construção do edifício, a aquisição do acervo e o desenho da exposição ocorreram simultaneamente.

É sensato que se pense na construção do edifício antes da montagem da exposição em conformidade com o acervo a ser abrigado⁵⁶. Entretanto, o que percebemos como uma

⁵⁴ Documento localizado no Arquivo da Fundação Darcy Ribeiro na Universidade de Brasília, Brasília-DF Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta I. A empresa "O bode" era composta pelo arquiteto Antônio Marcos da Silva, o antropólogo Jacques Bisilliat e pela fotógrafa Maureen Bisilliat que foi diretora do Pavilhão até 2010. Comentaremos sobre os autores mais adiante.

⁵⁵ Entrevista concedida por BISILLIAT, Maureen. [maio. 2015]. Entrevistador: Tiago Souza Martins. São Paulo, 2015. 1 arquivo .mp3 (106 min.).

⁵⁶ Temos no Brasil inúmeros exemplos de museus construídos a partir de adaptações de outros espaços, como fábricas, casas, palácios, hospitais, dentre os quais, podem ser citados: do Museu Paulista, as casas "bandeiristas" do Museu da cidade de São Paulo, Museu Imperial no Rio de Janeiro, dentre outros.

das características do Pavilhão da Criatividade é a intenção de se construir um extenso espaço livre de colunas, andares, salas ou intersecções em seu interior, de modo que a construção da exposição fosse "ágil" e "móbil", permitindo maior flexibilidade no desenho das exposições ali abrigadas. Como observamos no primeiro capítulo (fotos 1 e 2), as colunas ficaram para a parte exterior, intencionalmente pensadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer e pelo antropólogo Darcy Ribeiro, idealizadores do projeto em conjunto com a empresa "O Bode", o que definiu o resultado final da exposição: um grande espaço livre e horizontal para abrigar a "criatividade" latino-americana, sem separação por salas ou andares.

Alguns documentos encontrados no arquivo da Fundação Darcy Ribeiro, datando de 1987, ainda na fase de concepção do Memorial, referem-se ao local como "Pavilhão das Artes". Em um desses documentos, escrito por Darcy Ribeiro (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta II), está escrito:

O Pavilhão das Artes destinado a exposição permanente e venda de objetos da prodigiosa criatividade artesanal das populações latinoamericanas. Sessões especiais serão dedicadas aos artesãos da Guatemala, do México e do Altiplano Andino, em razão da extraordinária criatividade artística daqueles povos, herdeiros de altas civilizações (sic).

A documentação consultada aponta para uma discussão acerca do nome escolhido para o espaço. Em um documento manuscrito pela empresa consta a indicação de três nomes, entre eles: "Pavilhão das Artes Populares"; "Pavilhão da Criatividade Popular" (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta III). Apesar de não ter a indicação do processo como um todo notamos que na sugestão há sempre a indicação do termo Popular. De qualquer modo a proposta da exposição continuou praticamente a mesma do trecho mencionado.

No referente à mudança do nome, é possível que o termo "Criatividade" tenha sido pensado como sendo mais indicado do que "Artes", oferecendo, assim, maior liberdade para se tratar conceitualmente a exposição do acervo. Ainda assim, é importante perceber que na proposta inicial pensava-se o artesanato como uma forma de Arte (com A). Essa visão ia de encontro ao que era tradicionalmente pensado sobre os museus e os estudos sobre Arte, mantendo separados a história da arte, para se estudar as expressões artísticas,

tidas como formas "cultas" ou "eruditas", enquanto o estudo do folclore circunscrevia-se às produções "artesaniais" das camadas "populares" (CANCLINI, 2008 b; BARBERO, 2009).

De qualquer modo, apesar do local ser referido nos primeiros documentos como "Pavilhão das Artes", a ideia de criatividade está posta em dois momentos nesse texto de Darcy Ribeiro, estando associada à inventividade dos artesãos latino-americanos. Nesse documento, vemos também que, afora a parte da venda de objetos que não foi levada adiante, em 1987, o projeto já estava bem delineado, sofrendo poucas alterações com o que viria a ser o Pavilhão da Criatividade em sua inauguração. Mesmo até hoje, poucas alterações foram realizadas no espaço, em termos de sentido e desenho da expografia, uma vez que, a princípio, seria uma exposição sobre o artesanato latino-americano com foco nas heranças de "altas civilizações", ou seja, uma exposição sobre aquilo que ainda sobrevivia de um passado pré-hispânico na representação estética e na prática cultural da população da América Latina.

Em seu livro denominado "As Américas e a Civilização", de 1977, Darcy empreende um exaustivo trabalho de classificação e análise sobre a nova sociedade gerada a partir da colonização europeia no século XVI. Neste livro, o autor deixa algumas pistas sobre o que ele entendia como criatividade:

Só através do esforço secular, realizado em surdina, nas esferas mais profundas e menos explícitas da vida destas sociedades colonizadas, é que se foi operando o processo de reconstituição de si próprias como povos. Nesses níveis recônditos é que se exercia sua criatividade cultural de auto-construção, primeiro, como etnias diferenciadas das matrizes originais, lutando para libertar-se das condições impostas pela degradação colonial; e mais tarde, como nacionalidades, deliberadas a conquistar o comando do seu próprio destino. Este esforço se fazia não apenas longe das áreas sujeitas a controle da autoridade reitora, mas também contra a atuação, zelosamente devotada a manter e a aprofundar o vínculo externo e a subjugação. (1977, p. 80. grifos nosso.)

O trecho citado está em um capítulo em que Darcy Ribeiro aborda a "transfiguração cultural" da sociedade americana. Trata-se de uma passagem na qual o autor trabalha as hibridações culturais causadas pela colonização da América por meio do contato de diversos povos. O autor vê na prática artesanal de alguns povos do continente a

continuidade de experiências estéticas que remontam a civilizações existentes antes do período da colonização, o que o autor chama de "altas-civilizações"⁵⁷, sendo elas basicamente a Asteca (México) a Maia (México, Guatemala e partes da América Central) e a Andina (Peru e Bolívia). Mas percebemos no tom de seu texto que essa "continuidade" se dá em forma de resistência ao que o autor chama de "coação ideológica" implementada pelo poder colonial. Essa continuidade da experiência estética, mantida "longe das áreas sujeitas a controle" e "nas esferas mais profundas e menos explícitas" da vida social refere-se ao processo de criação da autenticidade latino-americana. É, assim, na sobrevivência dos modos de fazer do cotidiano que a auto-construção se expressa: na forma de tecer as roupas, de preparar os alimentos e de contemplar a vida. Na mescla entre o que é (ou era) autêntico (tradição das "altas civilizações" e tradições indígenas) e o "espúrio", o que era exógeno a esse povos (tradição europeia, tradição africana), tem-se a autenticidade latino-americana (RIBEIRO, 1977).

De modo similar, Canclini (2009) formula uma teoria acerca da hibridação de estruturas e práticas culturais, que resultam em outras estruturas e práticas sociais, as vezes ocorrendo de modo não planejado ou imprevisto de processos migratórios, de trocas econômicas, comunicacionais e até turísticos. No entanto, frequentemente "a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não apenas nas artes, senão na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico"⁵⁸ (CANCLINI, 2009. p. 5. Tradução nossa.). Deste modo, de acordo com os autores, podemos considerar que a criatividade buscada no Pavilhão se realiza nessas "esferas mais profundas", ligadas às práticas sociais do cotidiano, ao artesanato, e não ao campo da arte erudita, que está mais relacionado às

⁵⁷ Nessa obra, o autor classifica os povos da América em três grupos, sendo eles os Povos-Novos. Povos-Testemunhos e Povos-transplantados. Os Povos-Novos seriam os povos "deculturados" (RIBEIRO, 1977. p. 206), com características híbridas, cuja formação histórico-cultural se deu a partir da miscigenação entre diversas matrizes étnico-culturais; uma "nova civilização mestiça e tropical" (idem. p. 211), segundo o autor. Seriam os brasileiros, colombianos e antilhanos. Povos-Testemunhos seriam os representantes de antigas "altas civilizações" que, em contato com a expansão europeia, acabaram entrando em colapso com a substituição das classes dirigentes (idem. p. 108). Ribeiro estabelece entre eles uma continuidade cultural ligada aos Maias, Incas e Astecas. Seriam os mexicanos e andinos. E, por último, os Povos-transplantados. Estes seriam os povos resultantes das imigrações para o "Novo Mundo" que, segundo Ribeiro, mudaram de lugar "aspirando reconstituir a vida social de suas matrizes" (idem: 414), quer dizer, onde não houve a "miscigenação" entre as matrizes culturais, segundo o autor. Seriam os anglo-americanos.

⁵⁸ la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico.

academias e à classe hegemônica e desenvolvidas a partir de um ponto de referência Europeu.

Foram essas as características que Darcy Ribeiro buscou comunicar ao público ao pensar no Pavilhão "das Artes", no intuito de que fossem apreciadas e/ou compreendidas como formulou: uma exposição dedicada à "prodigiosa criatividade artesanal das populações latinoamericanas".

Há mais evidências sobre essa relação na documentação pesquisada. Em meio a memorandos, cartas, esboços de orçamentos e planos do Memorial e do Pavilhão⁵⁹, encontramos uma lista de citações de autores sobre diversas temáticas, desde política, filosofia, antropologia até artes plásticas e artesanato. Trata-se de uma pré-seleção de trechos de estudos, de obras literárias e poesias para serem usada na exposição e em produções relacionadas a ela. Encontram-se aí autores como Mario de Andrade, Pablo Neruda, Luís Borges, Roberto da Matta e Diderot. Um desses trechos foi retirado da obra de Octávio Paz⁶⁰, Trata-se de texto ensaístico sob o título "*El uso y la contemplación*" que traz uma reflexão sobre o fazer artesanal:

Feito com as mãos, o objeto artesanal guarda impressas, real ou metaforicamente, as impressões digitais de que o fez. Essas impressões não são a assinatura do artista, não são um nome; tampouco são uma marca. São mais bem um sinal: a cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade original dos homens. Feito pelas mãos, o objeto artesanal está feito para as mãos: não apenas podemos vê-lo, mas podemos também tocá-lo (Tradução livre).⁶¹

A partir desse texto encontrado na documentação - que apontam para as referências - e das concepções de Darcy Ribeiro expostas acima, podemos dizer que, para o Memorial da América Latina, o Pavilhão da Criatividade traz essa "impressão digital" da América Latina, real ou metafórica, nos objetos artesanais. Nesse sentido, seriam essas obras os "sinais" dessa Criatividade "cozida a fogo lento", esculpida em uma máscara de madeira,

⁵⁹ Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta I, II e III.

⁶⁰ Posteriormente foi publicado um fragmento deste texto no catálogo do Pavilhão da Criatividade em 1999.

⁶¹ Hecho con las manos, el objeto artesanal guarda impresas, real o metaforicamente, las huellas digitales del que lo hizo. Esas huellas no son la firma del artista, no son un nombre; tampoco son una marca. Son más bien una señal: la cicatriz casi borrada que conmemora la fraternidad original de los hombres. Hecho por las manos, el objeto artesanal está hecho para las manos: no sólo lo podemos ver sino que lo podemos palpar

ou moldada em um pote de cerâmica onde se come e se bebe. São as "cicatrices quase apagadas"⁶², reveladas, como diz o autor, das "esferas mais profundas e menos explícitas da vida destas sociedades colonizadas" pelo processo histórico iniciado na conquista e colonização da América Latina. Os textos parecem apontar a aposta por uma imediata identificação do público com as obras artesanais a serem expostas no Pavilhão.

Mais uma vez recorremos a Néstor Canclini (1983, p.75) para nos auxiliar nessa discussão:

Parece que de modo diferente da arquitetura, da música, do poder político e da ordem familiar, reorganizados devido à influência católica e colonial, o artesanato teria podido resguardar melhor a identidade arcaica que se evaporava no restante da vida social.

Para os autores, por conta da marginalidade imposta aos indivíduos das camadas populares e a suas formas de expressão, algumas técnicas tradicionais e também simbologias ligadas a ideia de criatividade inerente a elas manteve-se resistente aos olhos do poder hegemônico. Na visão de Canclini, apesar das técnicas europeias introduzidas na América, "a iconografia surgida da visão pré-cartesiana do mundo foram mantidos nos tecidos e nos produtos de barro, e subsistem em grande parte até hoje" (1983, pp. 75-76) em certa medida, pela escolha dos próprios produtores e consumidores deste artesanato (ibdem). E é exatamente sobre essa visão do artesanato enquanto suporte de "heranças" de um outro tempo vivido que Darcy Ribeiro e sua equipe enxergam nele o continente de uma identidade cultural que foi marginalizada pelo processo colonização e de modernização aplicada na América Latina e muitas vezes perdida em outros suportes, como indicado por Canclini.

Portanto, os idealizadores do Memorial utilizaram a cultura material, essa podendo ser entendida como "*tudo que é feito ou utilizado pelo homem*" (FUNARI, 2011, p. 85), para desenvolver e comunicar suas ideias acerca da identidade latino-americana.

⁶² Mais uma vez notamos a relação existente com a escultura de Niemeyer, "a mão da América", baseada no livro de Eduardo Galeano. Destaque para o sangue que escorre da mão como sinal da exploração da América Latina pelas políticas imperialistas dos países "desenvolvidos" europeus e os Estados Unidos da América do Norte.

Para Braudel, em uma visão mais abrangente, teorizando a vida material como um todo, podemos entrever essa noção documental dos artefatos, do seguinte modo:

Vida material são homens e coisas, coisas e homens. Estudar as coisas – os alimentos, as habitações, o vestuário, o luxo, os utensílios, os instrumentos monetários, a definição de aldeia ou cidade –, em suma, tudo aquilo de que o homem se serve, não é a única maneira de avaliar a existência quotidiana. De qualquer maneira, proporciona-nos um excelente ‘indicador’. (BRAUDEL, 1997 apud FUNARI, 2011, p. 91. grifo nosso)

Apesar de o autor não considerar exclusividade à produção material da vida humana (entre eles os artefatos) como um documento para estudar os "homens", ele a toma como um "excelente indicador" sobre as pessoas que a produziu e que as utilizam. No entanto, não se pode dizer que esses artefatos materiais possuem significação por si só, não sendo a única maneira de se avaliar a existência quotidiana. Essa avaliação depende da consideração das interações feitas pelas pessoas, por meio dos artefatos, e do modo como podem modificar seus usos e significados. Segundo Pesez (1990), a "Cultura Material" é uma operação mental, quer dizer, a partir da ação consciente (ou não) no mundo material os homens produzem a materialidade, objetos concretos, que só se tornam Cultura Material quando nos é útil; à medida que se realiza uma reflexão acerca da historicidade, simbologia e significados dos objetos em um determinado tempo e espaço. Assim, a cultura material utilizada como documento, a partir de problematizações, pode ajudar a compreender aspectos importantes da sociedade que a produziu.

Nesse sentido, o Pavilhão da Criatividade irá operar com os objetos como documentos, ou testemunho de saberes, valores, visões de mundo ancestrais e originais, construídos na América Latina. No entanto, para isso, tiveram que selecionar esses objetos, quer dizer, escolheram alguns e eliminarão outros, a depender de sua afinidade com a perspectiva pensada para o acervo. Assim, pode-se dizer que houve a busca por uma "essência" latino-americana. Foi essa a perspectiva que norteou a equipe na aquisição das obras para o acervo do Pavilhão da Criatividade. Mas será possível que após séculos de história ainda sobreviva no artesanato esse atributo, o de guardar, ou ser portador da essencialidade de um povo? O modo como se fez a aquisição do acervo traz apontamentos para uma reflexão acerca dessa questão.

De qualquer forma esses documentos apontados até aqui tratam da concepção inicial do Pavilhão, uma vez que foram eles que nortearam a busca pelo seu acervo. Todavia, seria anacrônico dizer que esses documentos representam aquilo que é o Pavilhão da Criatividade. Para essa compreensão, temos ainda um longo caminho a percorrer.

4.2 Formação do Acervo: a busca por "essencialidades" latino-americanas

Ao percorrer o espaço do Pavilhão da Criatividade, notamos que não há todos os países da América Latina nele representados. Isso porque, segundo Moureen Bisilliat, o Pavilhão foi concebido “como um gráfico de círculos concêntricos onde, no (...) central estão as velhas civilizações pré-colombianas, além das origens do artesanato brasileiro.” (BISILIAT. apud. MOTYAMA; YAMIN, 2010, p. 34). Aqui podemos perceber o resultado de um dos critérios de seleção que conduziu a formação do acervo: a valoração foi feita a partir da concepção dos envolvidos sobre o que seria o artesanato na América Latina. Como vimos, para Darcy Ribeiro, o Pavilhão era o espaço dedicado a expor a criatividade cultural dos povos latino-americanos com ênfase “daqueles que no passado foram altas civilizações, como os Astecas e Maias e os Incas” (RIBEIRO, 1989, p. 12) e que traziam consigo traços essenciais de antigos povos da América Latina.

A respeito disso, as vozes dos autores são muito claras quanto a alguns critérios de seleção da coleção:

Agilidade pois e leveza caracterizam nossa procura de essencialidade na colheita de elementos marcantes, escolhidos dentro de um percurso traçado através do funcional (sabedoria e tradição) e do cerimonial (espelho de Deuses), dentro do Brasil e pelos seis países escolhidos para participação permanente de exposição. (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta II)

Este documento é revelador à medida que especifica o modo como o olhar é conduzido para a "colheita" do acervo. As palavras "procura", "escolhidos", "elementos marcantes" e "percurso" indicam que houve um recorte do que se desejava como representativo dos latino-americanos. Indicam também um dos meios para a construção de

um discurso, quer dizer, seccionar elementos da realidade de modo que "caibam" no interior de uma linha de pensamento (FOUCAULT, 1987).

Notamos que a ideia de uma "essência" é muito presente na concepção do Pavilhão. Ela foi buscada tanto nos objetos caracterizados como *funcionais*, como nos *cerimoniais*. São objetos compostos por "elementos marcantes" inscritos no cotidiano de uma comunidade e no interior de um determinado "percurso" adotado. Ao que tudo indica, não se buscava o artesanato apenas por sua aparência estética, pelo colorido e exuberância, mas era necessário que fossem "portadores de sabedoria e tradição" e "espelho de Deuses", quer dizer, que fossem indícios da sobrevivência dessa essencialidade expressa nos saberes-fazer, modos de utilização no cotidiano e também nos modos de cultuar seus Deuses, de ver o mundo, ou seja, como objetos "portadores" de elementos culturais que sejam indícios de cosmogonias e cosmologias. São recortes que estabelecem uma dualidade entre as coisas e as pessoas, as pessoas e as coisas; uma relação entre o material e o imaterial; tangível e intangível. Por objetos culturais podemos entender a ideia de serem suportes de alguma representação simbólica, que tenham sentido dentro das práticas de uma determinada comunidade humana (CANCLINI, 1983; BURKE, 2010).

No entanto, há um perigo quando se pensa o artesanato apenas como "sobrevivência crepuscular de culturas em extinção" (CANCLINI, 1983, p.71). Segundo Canclini, existe uma linha de pensamento que derivada do "folclorismo", busca enxergar apenas o aspecto *étnico* do artesanato, desconectando-o de sua temporalidade. Nesta visão, "isola-se o criativo e o artesanal, a beleza e a sabedoria do povo" (1983, p. 11), imaginando de "modo sentimental comunidades puras, sem contato com o desenvolvimento capitalista" (ibidem).

Na leitura de um outro documento de 1988 denominado "súmula de necessidades atuais" (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta III)⁶³ consta que o Pavilhão pretendia reunir elementos "que representem a produção cultural da América latina em sua atemporalidade". Aqui a produção artesanal era tratada como um fenômeno descolado da realidade em que é produzida. Sobre essa questão, Canclini, sem excluir a permanência de heranças culturais, sustenta que o artesanato possui dupla inscrição: a histórica e a

⁶³ O documento não é datado, porém pode-se dizer que é anterior a agosto de 1988, pois possui, em anexo um orçamento para a implantação do projeto especificando que tem como base a "promessa de o prédio nos ser entregue em Agosto de 1988 [sic]".

estrutural. Portanto, o artesanato pode indicar uma continuidade, que vem desde as sociedades pré-colombianas, mas também se inserem dentro das estruturas materiais de produção de seu tempo, produzindo um aspecto híbrido.

Para fazer a aquisição das peças foi contratada uma equipe de especialistas que durante dois meses (pouco tempo, considerando-se um trabalho de grandes proporções) percorreu diversos países da América Latina selecionando objetos nos povoados e cidades. A equipe era formada por Jacques e Mourren Bisilliat e Antônio Marcos da Silva. Essas pessoas eram notórios colecionadores e revendedores de arte popular que, desde o início da década de setenta, conduziam a empresa *O bode, Arte popular e Produções Artísticas Ltda* (MOTOYAMA; YAMIN, 2010, p. 34).

Eles possuíam uma galeria responsável pela compra e revenda de trabalhos de artesãos e artesãs de todo o Brasil. Também preparavam exposições temporárias no Brasil e na Europa. A empresa funcionou até meados dos anos noventa (pouco tempo após a inauguração do Memorial). Ela realizava um papel de intermediária entre os consumidores, colecionadores de artesanato dos grandes centros urbanos e os produtores, geralmente das zonas rurais e comunidades indígenas. Eram *merchants*, como é denominado no meio artístico (PRICE, 2000).

Isso revela um dado importante, que nos mostra a relação entre a formação do acervo do Pavilhão e a comercialização das artes plásticas populares na América Latina, o que traz consigo inúmeras questões e possibilidades de leitura do acervo.

Segundo Bisilliat, o Pavilhão da Criatividade *é um museu, ou uma coleção, 99% (...) do tempo que foi colhido. Tem algumas poucas peças mais antigas, dos anos 50, 30, mas poucas peças, por que a ideia foi justamente ver a produção atual* [em 1989]. Desta forma, apesar de concentrarem-se nas características essenciais, não se buscou peças “originais”⁶⁴ dos Astecas, Maias, ou Incas, mas “daqueles que foram”, que possuíam uma relação de continuidade com esses povos. Em outras palavras, pode-se dizer que o acervo possui um caráter híbrido, ou a dupla inscrição como nos termos de Canciani, levando-se em conta

⁶⁴ Embora o foco para a aquisição do acervo principal seja o artesanato das populações contemporâneas à construção do Pavilhão, encontramos evidências na documentação que apontam para a compra de réplicas de esculturas maias e asteca que serviriam como elemento “cênico” dentro da expografia do Pavilhão. Chegou-se a fazer o orçamento junto ao Museu Nacional de Antropologia do México, mas por conta do alto custo das peças e do transporte não foi possível dar continuidade a esse projeto.

que 99% das peças foram produzidas na década de 80, época em que já havia grandes incentivos por meio de políticas públicas de Estado para promover as artes populares (desde o artesanato passando pela dança e festas características). Assim, pode-se dizer que as peças compradas para fazer parte da coleção não são apenas objetos representantes de uma cultura "pura", ou inalterada. Trata-se de um discurso enraizado que coloca a cultura popular dentro de uma redoma nostálgica de tradições a serem resgatadas (BARBERO. 2009). Basta pensar que essas peças compradas, "seja diretamente com os artesãos, seja a aquisição de peças já em mãos de colecionadores" (BISILLIAT. 1988: s/pag), foram produzidas com a intenção de serem vendidas, o que permite pensá-las também como mercadorias. Muitas delas não são mais os utensílios utilizados no cotidiano, mas meios de prover recursos para artesãos e artesãs profissionais, ou não.

Canclini (1983) sustenta a ideia de que a produção artesanal funciona como uma necessidade do capitalismo. Segundo o autor, para conseguir aumentar recursos, os camponeses complementam suas rendas com a produção do artesanato para vendas em feiras e galerias (por meio dos *merchants*). Nesse ponto o autor relaciona o artesanato com o mercado turístico. De acordo com o autor, "a fascinação nostálgica pelo rústico e pelo natural é uma das motivações mais invocadas pelo turismo" (1983, p. 66). Com isso o autor aponta que o artesanato, ao lado do turismo, funciona como meio de suprir uma necessidade do capitalismo, que é a de oferecer objetos com "desenhos originais, que possuem uma certa variedade e imperfeição que, por sua vez, permite que se possa diferenciá-los individualmente "e estabelecer relações simbólicas com modos de vida mais simples" (1983, p. 65).

Isso se dá em contraposição a um capitalismo homogeneizante, principalmente no que diz respeito ao modo de produção industrial. Barbero (2009, p. 40) aponta que uma das características do sistema capitalista é a impossibilidade de gerar tradições, já que para sua sobrevivência como sistema econômico dominante necessita de uma contínua reestruturação, sendo inerente ao próprio sistema, fazendo com que se desmanche no ar qualquer sedimentação na produção ou na cultura, impedindo assim a formação de tradições no seu campo de articulação.

Desta forma, tanto Barbero, como Canclini, apontam que o discurso romantizado sobre a cultura popular é resultante de uma certa "autenticidade" perdida com a

padronização da vida implementada pela modernização capitalista, processo que busca integrar cada país num sistema homogêneo. Contraditoriamente, essa falta de tradição, faz com que se busque nas camadas populares a autenticidade perdida, viva nos produtos artesanais, aqueles que tenham a impressão digital não existente nos produtos industrializados, o que fez com que se aumentasse a produção do artesanato na América Latina (Canclini, 2008 b. pp. 215-216). Segundo Canclini, esse aumento está diretamente ligado à crise e ao empobrecimento dos produtos do campo. Desta forma, podemos dizer que há uma relativa conciliação entre a beleza dos produtos artesanais e a pobreza vivida no contexto de sua produção, o que pode ser visto, como afirmou Octávio Paz, como as cicatrizes quase apagadas impressas artesanato.

Sobre essa aparente conciliação entre tradição e modernidade, Canclini (1983, p.66) observa que

por um lado, a roupa e os objetos domésticos de origem indígena são cada vez menos utilizados nas sociedade camponesas porque são substituídos por produtos industriais mais baratos ou atraentes devido ao seu desenho e suas conotações modernas. Mas a produção artesanal decaída é reativada graças a uma crescente demanda de objetos "exóticos" nas próprias cidades do país e do estrangeiro. Esta estrutura aparentemente contraditória mostra que também no espaço do gosto artesanal e o industrial, a "tradição" e a "modernidade" se implicam reciprocamente.

Essa é a dupla inscrição que carrega o artesanato produzido na "época de sua colheita", pela equipe do Pavilhão da Criatividade, nos anos 80. A participação de uma empresa de comercialização de artesanato na aquisição do acervo e montagem do espaço expositivo do Pavilhão, traz essas questões à tona, as quais não podem ser dissociadas da prática colecionista das esferas eruditas da sociedade, pois uma coleção, como afirma Chagas "é reveladora do pensamento sustentado pelos criadores" (CHAGAS, 2003, p. 71).

Essa complexidade de pensamento acerca da tradição e da modernidade é uma constante nos países da América Latina, sobretudo no que diz respeito às questões de identidade. Renato Ortiz (2002, p. 22) afirma que

na América Latina, o interesse pela cultura popular é semelhante ao que ocorre nos países periféricos europeus. A ausência da modernidade, ou seja sua realização 'incompleta', implica o corolário oposto, a riqueza das tradições

populares (o que é visto como um entrave à modernização pelas elites dominantes). Mas, é preciso acrescentar, a existência das culturas indígenas e a herança africana tornam o quadro anterior ainda mais complexo. Posto que o mundo rural, o sincretismo religioso, a diversidade indígena e a mestiçagem nada têm de ‘resquícios do passado’, sendo na verdade forças atuantes do presente, dificilmente essa dimensão da vida social poderia ser negligenciada.

Portanto, a riqueza das obras de arte popular, ou artesanato, adquiridas pela equipe no seu trabalho, trazem essa relação com um mundo autêntico e resistente e, ao mesmo tempo, marginalizado ao processo de modernização dos países periféricos. Porém, essas obras possuem também a complexidade relativa ao pensamento e à ação política na América Latina, uma vez que trazem consigo expressões dessas forças que atuam contemporaneamente pelas pessoas que as fizeram. São documentos de uma mudança de perspectiva sobre o que é o artesanato, passando os mesmos a ter grande relevância na economia da população que o produziu. Ao mesmo tempo, nada impede que um artesão, a partir de uma tendência de gosto dos turistas, mude seu trabalho a fim de obter maiores vendas. Sendo assim, mais do que representantes de uma identidade "pura", ou essencial, são obras híbridas e em constante mudança.

A intenção de se obter objetos que podem conter o “ser” latino-americano, objetos que emanem significado por si, pode ocorrer de certo modo em uma fetichização. Exatamente por partirem de um discurso que busca essa essencialidade.

Para o historiador Ulpiano Menezes “a fetichização tem que ser entendida como deslocamento de atributos do nível das relações entre os homens, apresentando-os como derivados dos objetos, autonomamente, portanto ‘naturalmente’” (1999, p. 27).

4.3 "Nem museu, nem shopping, nem mercado popular"

Por se tratar de um espaço dedicado à exposição de objetos, seria coerente tratar então o Pavilhão como um museu? Não necessariamente. O Pavilhão não é um museu propriamente dito, primeiramente porque o espaço não possui essa categorização, não

possui as especificidades técnicas desta instituição como uma reserva técnica e um museólogo⁶⁵.

Encontramos na, já mencionada, "preparação para pensamento inicial", uma evidência a respeito da classificação da instituição. Num dos documentos está escrito: "Nem museu, nem shopping, nem mercado popular, o Pavilhão da criatividade - tão sacro e tão profano quanto a sua geratriz - é móbil, irreverente e vital" (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta II). Ao que tudo indica, havia um imperativo de romper com as instituições dedicadas às exposições sobre arte e cultura popular. Negava-se o mercado popular pela sua relação direta com a comercialização de artesanato, onde os objetos são expostos à venda para todo o público, junto de alimentos, remédios, entre outras coisas. Negava-se o *shopping* por ser um lugar representante da cultura de massa, onde as relações se dão por meio da comercialização de bens industrializados (BARBERO, 2009, SEVCHENKO, 2001.). Negava-se também o museu⁶⁶, provavelmente, nessa ótica, por representar, na época, uma instituição tradicional dedicada a representar a história oficial da uma nação, de maneira a exaltar heróis e grandes feitos ligado à valores tidos como sagrados da sociedade (BARBUY, 2010; CHAGAS, 2003).

Nesse sentido, era buscada uma outra proposta para o Pavilhão da Criatividade. Como definido na documentação encontrada: a "elaboração dos elementos da exposição como vitrinas, bases, painéis, estes elementos concebidos como módulos, permitirão, na medida das exigências, serem redistribuídos intercambiados ou a alterados na sua quantidade" (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta II). Provavelmente, essas noções decorreram do conceito de Pavilhão, por isso, os conceitos de mobilidade e irreverência, pois era intencionada sua posterior modificação⁶⁷.

Apesar dessa negação inicial, encontramos em outros documentos indicação de um outro sentido, mais de ordem prática, para o Pavilhão e para o entendimento de museu de seus criadores. Segundo o documento "A organização do acervo de peças, para propiciar o

⁶⁵ A equipe que administra o espaço é, na verdade, formada por duas pessoas, sendo um gerente e um funcionário responsável apenas pela manutenção.

⁶⁶ Essa classificação é um tanto confusa, pois em diversos outros documentos se referem ao Pavilhão como sendo um museu.

⁶⁷ De todo modo, pouco foi alterado desde sua inauguração, houve apenas o acréscimo de algumas peças.

arquivo e a recuperação das informações a ele inerentes, será desenvolvida mediante o tombamento de seus componentes através de fichas de identificação museográfica." (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta II. Grifo nosso). Sendo assim, na prática, foram utilizados conceitos e métodos derivados da museologia e museografia, no sentido de registrar as peças para a posterior exibição ao público.

Esse espaço, ainda que não tenha sido explicitamente considerado como um Museu⁶⁸, apresenta características que dele o aproximam, pois no local podem ser encontrados aspectos referentes às ideias de *musealização* e de *expografia*. Na concepção e montagem desse local, há um processo de seleção e valoração de objetos, isto quer dizer que os objetos postos ao olhar do público foram antes musealizados, transformados em documentos sobre determinadas qualidades (por ser histórica, estética, rara, antiga, curiosa, bela, entre outras) como visto anteriormente por serem representações da cultura popular latino-americana.

De acordo com Canclini pode-se definir os museus como “sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que grupos hegemônicos o organizaram” (CANCLINI, 2008, p.169.). A partir dessa noção, e tendo em mente as diferenciações, podemos entrever muitas semelhanças entre um museu e o Pavilhão da Criatividade. Se pensarmos com Canclini sobre a noção de “regime semiótico”, ou seja, as relações construídas entre significado e significante, podemos compreender que entrar e observar uma exposição não significa apenas olhar obras, mas também penetrar (porque não mergulhar) em um mundo de objetos materiais que comunicam, discursam a partir de um ponto de vista estando, então, inseridos “em um sistema ritualizado de ação social” (ibdem). Em uma exposição o discurso é construído com e pelas coisas, mas “nem tudo nos museus é visível e concreto, por mais concretas e visíveis que sejam as coisas que lá se encontram” (CHAGAS, 2003. p.61). Assim podemos dizer que nosso objeto, à semelhança dos museus (históricos, antropológicos, de arte, etc.) trabalha com os conceitos de *musealização* e *expografia*.

⁶⁸ A definição mais usual de Museu é a veiculada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e de seu meio ambiente com fins de educação e deleite” (ICOM, 2010).

Segundo Marília Cury entende-se "musealização como valoração de objetos para exposições públicas" (2008, p. 24), quer dizer, operação de extrair um objeto de determinado contexto para a exposição no contexto institucionalizado, resignificando o objeto no seio de um discurso museológico. E por expografia, segundo a mesma autora, se entende como "a forma de elaborar e organizar um tema visualmente, a montagem, a posição dos objetos, o roteiro expositivo, utilização de textos ou ambientações, etc." (ibdem). Sendo assim, na concepção e montagem do Pavilhão entendemos que houve um processo de seleção e valoração de objetos, isto quer dizer que os objetos postos para o olhar do público foram antes musealizados, transformados em documentos sobre a latinidade.

Pensando a partir do conceito de musealização entendemos que o as peças colocadas no Pavilhão estão impregnadas de "subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuições de valores socioculturais." (CHAGAS, 2003, apud. CURY, 2006, p. 18) Isso elimina a ideia de neutralidade e univocidade na formação e exposição do acervo.

Na concepção de Chagas (2003, p. 21), um museu pode ser visto como uma "arena de conflitos e lutas, campo de tradições e contradições", estando no interior de um jogo entre "memória e esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação (2003, p. 58-59). Todos esses elementos estão em jogo na exposição do Pavilhão da Criatividade, revelando também os discursos sobre uma determinada latinidade.

4.4 Discurso Expositivo: entre a construção do eu e a representação do outro.

É percorrendo e analisando a montagem da exposição que podemos entender como no Pavilhão materializa a ideia de arte, memória e história da cultura popular latino americana. Segundo Cury, é na exposição que "se potencializa a *relação profunda entre o Homem e o Objeto* no cenário institucionalizado." (CURY, 2006, p. 34) Essa potencialização depende de como são articulados os objetos, textos e imagens que dão sentido a exposição.

Ao percorrer a exposição montada no Pavilhão da Criatividade logo a primeira vista notamos que é um espaço dedicado a “retratar” por meio da cultura material a cultura popular. Seu espaço está dividido em sete blocos sendo eles, respectivamente, Brasil, Maquete da América Latina, México, Guatemala, Peru, Equador e Paraguai⁶⁹. Neles contam peças decorativas e utilitárias de cerâmica, plumária, madeira e de metal referentes à cultura popular. Mas o quê seria essa cultura popular no pavilhão? E como ela é representada? Seguindo a lógica discursiva do Memorial como um todo, essa cultura popular seria o outro que não fosse a elite dominante no subcontinente.

Segundo Néstor Canclini “o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja conservado” (CANCLINI, 2008 b, p. 206). Logo podemos pensar que o representado no pavilhão são outras culturas que não participam do campo hegemônico de poder na sociedade. Assim, o Pavilhão põe em evidência a existência de outros saberes, populares e outras técnicas, quase sempre à margem, ou resistentes aos processos de industrialização e globalização, como é o caso das técnicas de produção têxtil nas aldeias peruanas, que utilizam formas de tecelagem manual (fotografia 16)⁷⁰.

Isso nos coloca outra questão, a de como são representadas essas classes populares na exposição. À medida que percorremos a exposição ela se desdobra em uma explosão de cores e materiais. A primeira vista parece um aglomerado de objetos dispostos aleatoriamente, como não há separação das seções por salas, isso é amplificado. É nessa infinidade de cores, materiais, técnicas observadas na cultura material de vários povos que o Pavilhão coloca a metáfora da gigantesca pluralidade cultural latino americana.

Uma das formas mais usadas nesse espaço é a colocação de peças em vitrines. Podemos interpretar esse recurso como uma maneira de dar ao objeto o *status* de algo especial, único, intocável criando assim uma aura emocional entre o observador e a peça. Recurso muito usual e até certo ponto viável para valorizar e ao mesmo tempo distanciar o observador numa dialética que seja ponto de partida para uma reflexão (RAMOS, 2004),

⁶⁹ Como vimos, as divisões não são indicadas inicialmente, os visitantes só descobrem ao caminhar pelo pavilhão. Raramente há material informativo.

⁷⁰ É interessante notar a intenção na forma de expor as peças. Para atingir um elevado nível de comunicação com o público, desloca-se o foco do produto acabado para o seu processo, o fazer, sua técnica, quer dizer, a transformação da matéria prima em produto, muito importante como recurso visual.

além de estar ligado à programas de proteção e conservação das peças. No entanto, se recordarmos que a formação e montagem do acervo foram feitas por uma empresa do ramo de comercialização de artesanato popular (*O Bode*) podemos interpretar, também, que a vitrine está associada à noção de mercadoria.

Segundo Francisco Ramos (2004, p. 70)

Assim como o shopping Center, o museu também expõe objetos. É por isso que um dos grandes desafios para a montagem de uma exposição museológica reside no fato de não fazer vitrines – romper com a estética de mostrabilidade que caracteriza o mundo da mercadoria.

Seguindo essa reflexão podemos dizer que essa “estética de mostrabilidade”, faz minar os efeitos “educativos” da exposição, não entendendo com isso que o museu deva ser um instrumento de doutrinação, porém entendendo como uma ferramenta crítica sobre da própria sociedade (“fórum”). Nesse jogo entre as vitrines do pavilhão e do mercado podemos entendê-lo como uma característica da sociedade de consumo. Desta forma, o Pavilhão se tornaria, seguindo a lógica do mercado, a grande atração, um conjunto de peculiaridades culturais exóticas dentro do Memorial. Assim, nos objetos expostos no pavilhão, “a herança do passado importaria então menos por seu conteúdo – o que ensina, significa e valoriza – do que por aquilo que leva à sua aparência e ao seu consumo” (BALANDIER, apud. RAMOS, 2004, p. 76). É importante lembrar que era projetado para o Pavilhão ter uma espécie de loja de artigos artesanais o que, de certa forma, confirma essa tese.

Entretanto, não é possível dizer que o espaço é tal qual um *shopping center*, mesmo que use recursos parecidos e desperte sensações por vezes similares, pois uma exposição é também um espaço de reflexão (MENEZES, 1999; CHAGAS, 2003).

A esse respeito, encontramos na documentação algo que revela um pouco mais sobre a intenção de seus criadores:

I-Colonização do espaço.

Consistirá na conceituação e distribuição cênica das áreas destinadas à exposição do acervo de arte popular do Brasil, México, Guatemala, Colômbia, Equador, Peru e Bolívia, como também das áreas de acesso e de projeção. Tudo será realizado sob a

forma de uma caminhada onde as peças serão vistas com alternância de luz e sombra, provocando uma ludicidade cúmplice no público frequentador (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta II. grifo nosso).

Apesar de certa influência de uma visão do artesanato como mercadoria, não é possível depreender daí que essa fosse a intenção principal no Pavilhão. Houve, no entanto, o estabelecimento da opção pelos suportes para a exposição dos objetos, respeitando-se uma ordem de outro tipo, mais relacionada à ideia de palco, de teatro. A alternância de luz e sombra; provocar uma "ludicidade cúmplice" no público, indicam uma certa afinidade com a cenografia. Assim como expresso no primeiro capítulo, a partir do momento em que se entra pela porta do Pavilhão, entra-se em um mundo a parte, onde a "cenografia" favorece a experiência do corpo no espaço.

Assim como acontece no teatro, busca-se "romper as barreiras do espaço tempo e se aproximar do objeto em uma outra relação" (CHAGAS, 2003, p. 16), essa outra relação poderia ser o que chamam de "ludicidade cúmplice", ou como apontou Cury sobre potencializar a relação entre quem olha e o objeto. É como se os objetos ali expostos fossem investidos de um "poder mágico" capaz de transportar as pessoas a outros lugares; como se existisse uma "alma, ou potência aurática das coisas, ainda que incapaz de controlar" (CHAGAS, 2003, p. 23). Sobre essa característica das exposições Chagas afirma que "para além das trajetórias espetaculares e desses câmbios de função e significados permanece a capacidade desses objetos suportarem a função de intermediários entre mundos diferentes, daí o seu 'poder mágico'". (p. 38).

Há, portanto, uma "intencionalidade representacional" (CHAGAS, 2003) da exposição no interior do Pavilhão da Criatividade, com vistas a provocar essa imersão no espaço, ao colocar literalmente "em cena" as particularidades dos latino-americanos por meio de sua cultura materializada nos objetos artesanais. Nessas peças, o sagrado e o profano se misturam e tornam-se o mesmo fenômeno, a cultura popular materializada.

Não obstante, com base nessas referências e na exposição desses exemplares de cultura material, podemos perceber as peças e problematizá-las a partir de diversos conceitos, ou noções, tais como tradicional e moderno; erudito e popular; hibridação, em suma, são várias dialéticas postas em cena, como, por exemplo, as esculturas de barro mexicanas produzidas em Ocumicho, onde figuras de Diabos são retratadas em imagens

cotidianas, como conduzindo um ônibus para os E.U.A. Um estudo dessas peças feitas por Canclini demonstra a tensão que se tem na própria fabricação entre tradição e modernidade, principalmente porque são peças especialmente feitas para vender aos turistas⁷¹. Também podem ser destacadas as “árvores da vida”, candelabros cujas bases possuem desenhos de origem indígena, enquanto os “galhos” possuem elementos Cristãos. Nessas peças, temos o exemplo do que Canclini (2008 b, p.19) chama de hibridação, quer dizer, “práticas socioculturais nas quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

⁷¹ A esse respeito ver Canclini (2008). Capítulo. “A encenação do Popular”.

22.

23.

24.

25.

No entanto, essas características não são potencializadas na expografia. Provavelmente não seria a intenção dos funcionários homogeneizarem todo o conceito de cultura popular, mas quando seguimos o trajeto, percebemos que a cultura popular é colocada como algo exótico, onde o que impera é o pitoresco, o curioso e o engraçado. Peças que chamam a atenção principalmente para o objetivo turístico, como os objetos dedicados ao carnaval, (foto 3 do primeiro capítulo) ao do dia dos mortos (foto 11 do primeiro capítulo), às festas tradicionais, ou que fazem referência ao típico nordestino, indígena, peruano, mexicano, etc. Nesse sentido, o conceito de cultura popular e de identidades, acabam sendo reduzidos a estereótipos. Como afirma Ulpiano Menezes (1993, p. 212), falando sobre exposições:

o risco que se corre é que uma exposição, por exemplo, se transforme em apresentação de coisas, das quais se podem inferir paradigmas de valores para os comportamentos humanos e não na discussão de como os comportamentos humanos produzem e utilizam coisas com as quais eles próprios se explicam.

Para o autor, a não problematização das peças dentro da própria exposição faz com que identidade caia na mera feticização do “tipicamente nacional” ou “do diferente”.

Assim, notamos que a exposição diz mais sobre as concepções de quem a montou do que da cultura de onde as peças foram retiradas, ou seja, diz mais do representante do que do representado. O objeto passa por um processo de drenagem de significados, usos, funções anteriores para ser reciclado como objeto-portador-se-sentido (MENEZES, 1994, p. 25) e esse sentido foi dado por quem fez (montou) a exposição.

Segundo Canclini (2008 b), o desligamento da arte e cultura da vida social e econômica reduz à vida simbólica da sociedade, quer dizer, no processo de descontextualização de uma determinada peça, retirando-a de seu local original, e realocando-a em outro, como ocorre numa exposição (musealização), que recontextualiza as peças, corre o risco de perder-se, nesse processo, a referência histórica e cultural do objeto exposto, transformando-o em apenas um produto de consumo, fazendo com que se neutralize sua dinâmica cultural.

Sem esse sentido “potencializador” e os questionamentos acerca dos objetos na exposição, temos o que Canclini chamou de “teatralização da história e da cultura popular” (ibdem). Teatralização essa que é buscada no Pavilhão, seja na fase inicial - documentos -,

seja na própria exposição, na utilização de manequins e miniaturas encenando danças, rituais e festas populares da América - latina.

Miceli (2001, p. 103), numa discussão sobre os atores sociais nas políticas de patrimonialização, afirma que "numa sociedade como a nossa, marcada por iniquidades de todo tipo, até a tendência de reorientar a política de patrimônio na mira dos acervos e das experiências dos grupos populares pode redundar numa folclorização sofisticada".

Por esses conceitos, de folclorização, para Miceli e Menezes, ou teatralização, para Canclini, podemos entender a adição de características ontologizadas às camadas subalternas da população, ou seja, assim como desenvolvemos nos capítulos anteriores, a visão construída que se tem ainda, é a de uma América - Latina atrasada, periférica, subdesenvolvida, onde o *outro* (excêntrico) pode ser visto parado no tempo e fora da modernidade.

Segundo Price (2000, p 63)

certos objeto de arte produzidos no final dos anos 1980 são sistematicamente excluídos da categoria de arte moderna, pois modernos aqui, refere-se à identidade sócio-cultural do artista e não à contemporaneidade física ao momento presente.

Logo, a arte popular só é popular em oposição à arte acadêmica, ou erudita, e portanto, lhe é negada a sua contemporaneidade em detrimento de uma idealização que a coloca como "atemporal".

Dentro do Pavilhão, a teatralidade pode ser vista sob a forma de encenação, dada por meio da reconstituição de cenários e da utilização de manequins. Para Ulpiano Menezes, essa prática de recontextualização "por mais generosos que sejam seus intentos, tem agravado os efeitos negativos da descontextualização, por reproduzirem, sob a forma de cenário, contextos de mera aparência" (1999, p. 25).

Desta maneira, o discurso expositivo criado a partir da cultura material, aqui analisado, parece negar qualquer conflito e relação com os contextos originais das peças, esterilizando os problemas, as tensões sociais "contidas" nos objetos, pois como sustenta Ulpiano Menezes, "a chamada 'cultura material' participa decisivamente na produção e

reprodução social (...) os artefatos, por exemplo, são não apenas produtos, mas vetores de relações sociais” (MENEZES, 1994, p. 12).

Como exemplo, poderíamos citar o caso do vestuário, muito utilizado na exposição, para demonstrar a originalidade dos latinos-americanos. De acordo com Pesez (in. LE GOFF, 1990, p. 199)

O vestuário é um ponto de junção de influências extremamente variadas que provêm das técnicas do têxtil (mais que das técnicas da costura), das estruturas sociais, das trocas e, portanto, da economia, de junções materiais, impostos pela função, por exemplo (a roupa do operário ou soldado), das diferenças sexuais que se quer ou não afirmar, das atitudes psicológicas, das ideologias e da política.

Dessa forma, os objetos expostos são resultados da vida política e cultura de cada indivíduo em relação à uma comunidade, eles, os objetos, também modificam as relações sociais à medida em que são usados. Assim, pode-se entender a cultura material referente ao domínio das “representações mentais, do direito, do pensamento religioso e filosófico, da língua e das artes” (PESEZ. in. LE GOFF, 1990, p. 180); fazendo parte também das estruturas socioeconômicas concretas, das relações entre as pessoas, relações essas vividas e pensadas a partir de um dado processo histórico.

Desse modo, podemos dizer que o Pavilhão da Criatividade expõe um passado imbricado com o presente, onde as culturas populares pousam de forma idealizada e romantizada em sua pseudo-harmonia (MENEZES, 1993, p. 213). Isso não está dado, ou revelado, mas é possível enxergar na leitura a contrapelo, pela ausência, não dito, ou onde as suas luzes apontam. Não há ali espaço para o contraditório. Não se questionam as hierarquias existentes; elas não são demonstradas. Ao observamos o plano discursivo do Pavilhão da Criatividade, podemos entrever que não há uma recuperação de vividos e da sociabilidade de forma crítica e questionadora. Ao contrário, o que há é uma teatralização da vida, da sociedade e da identidade popular latino americana. Notamos assim uma uniformidade que esconde as contradições sociais presentes no nascimento das obras. Segundo Menezes, essa organização acrítica da diversidade pode “apenas dar mais cor ao núcleo estável da identidade” (idem, p. 217).

4.5 Porta de Saída: Recorrência versus excepcionalidade?

Ao sair do Pavilhão da Criatividade é como submergir de um mergulho, ou de um sonho. Percebemos que houve de fato essa busca pela teatralidade, pela encenação do popular. Na comunicação expográfica do Pavilhão, existe essa intenção, que foi pensada de maneira sistemática, quer dizer, organizada, como um discurso, de modo a alcançar o visitante, do qual se requer a "cumplicidade lúdica". Posto isso, podemos questionar.: mergulho ou distanciamento?

De acordo com Barbuy (in MAGALHÃES, 2010, p. 120)

Seja como estratégia para se chegar a este objetivo, seja pela própria maneira como emitem suas mensagens, muitas vezes optam por atingir o público oferecendo um mergulho no universo apresentado, tocar a sensibilidade mais que o intelecto, propiciando a apreensão da exposição por meio de uma vivência próxima das coisas que são mostradas ou dadas a sentir. Isto pode ou não conter apelos emocionais, mas a questão central não é a emotividade e sim a sensorialidade e a capacidade de apreensão da realidade, não apenas intelectualmente. Outras vezes, a mensagem é prioritariamente intelectual, oferecendo-se contextualizações, explicações, elementos explicativos.

Notamos que a atitude não crítica da exposição não potencializa os objetos nesse sentido, deixando ausente a discussão de dinâmicas sociais, às vezes contraditórias, vividas pela própria sociedade, por cada um dos povos apresentados. Com essa ausência, a exposição tenta conduzir o observador para uma fruição dos sentidos apenas. A cultura e a identidade popular colocada dessa maneira mantêm, assim, como expõe Menezes, uma “harmonia cosmética” com uma “função anestésica” (MENEZES, 1993, p. 209) da exposição. E isso é intencional. Sendo assim, pode-se dizer que o mergulho, apesar de ser uma metáfora para descrever a sensação de caminhar pela exposição é o modo como se pretendia o Pavilhão, recorrendo-se assim para a sensorialidade por meio da recorrência das cores e dos objetos "autênticos" do universo apresentado sobre a "Criatividade popular latino-americana".

Barbuy (2010) aponta que dependendo da mensagem que a exposição quer comunicar ao público será buscado os meios adequados à sua realização, levando-se também em conta o acervo e os recursos disponíveis, no período. A autora observa que há exposições que buscam objetos mais representativos das culturas que se pretende tratar, trabalhando a expografia de modo que seja recorrente a disposição desses objetos. Segundo Barbuy, é o caso, em sentido amplo, dos museus antropológicos. Enquanto que há outros tipos de exposições em que é buscada a excepcionalidade de alguma, ou algumas peças, estando essas exposições mais ligadas aos museus, ou exposições de obras de arte. Fazendo nossa a pergunta que a própria autora se coloca: "Estas tendências seriam opostas entre si?"

Por meio desta pesquisa, percebemos que na realização do projeto do Pavilhão da Criatividade estão presentes as concepções de Darcy Ribeiro, principalmente a concepção da "autenticidade" recorrente no povo latino-americano. O multiculturalismo apontado na exposição permite-nos dizer que as tendências não são opostas entre si, pelo menos no Pavilhão, que utiliza-se de ambas as tendências como um recurso para se comunicar com o público, unindo as mesmas naquilo chamamos aqui de a recorrência da excepcionalidade, recurso utilizado exatamente para atingir o seu objetivo principal que é fazer com que o público brasileiro se perceba como latino-americano. Como expresso em documento sobre o Memorial da América Latina, buscava-se "despertar a consciência da necessidade da integração dos povos latino-americanos (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta II). Recorrendo, então, à expografia utilizada.

Obviamente, essa opção implicou na diminuição de uma postura crítica e reflexiva, não dando muitas oportunidades ao visitante parar refletir, no percurso da exposição; para conseguir um certo distanciamento. Não lhes é oferecido, enfim, possibilidades de indagações. Por outro lado, questiona Barbuy: "não são também a sensibilidade e a sensorialidade meios humanos de conhecer a realidade? Aqueles tipos de conhecimentos, dúvidas e conscientizações até mais profundas do que aquelas processadas apenas racionalmente?" (2010, p. 120). Essa questão deve ser respondida pelos visitantes e nesse ponto pode-se ampliar o sentido do próprio Pavilhão da Criatividade, contudo, ao que parece, foi essa a escolha feita pela equipe ao conceber e realizar a exposição no Pavilhão, ou seja esse é o discurso assumido pelo Memorial da América Latina.

No intuito de lograr seu objetivo, Darcy Ribeiro e sua equipe propuseram-se sublinhar as "semelhanças", desalinhado as mesmas do discurso museológico das oligarquias brasileiras

(CHAGAS, 2003). Para Darcy Ribeiro, "O Brasil está na América Latina, é parte da América Latina, seus problemas, suas crenças, suas conquistas tem o mesmo sal latino-americano" (Coleção Latino Americana, DR id/1987.10.13. Pasta I).

Carlos Chagas (2003), museólogo que estudou a relação de Darcy Ribeiro com a museologia, destaca que "havia utopia e romantismo na imaginação museal de Darcy", no entanto, não "havia ingenuidade" (2003, p. 235). O autor aponta que em outras experiências museais⁷² de Darcy Ribeiro, como no Museu do Índio no Rio de Janeiro, inaugurado na década de 50, há a revelação de uma associação entre museus e compromissos sociais. Segundo Chagas, na experiência do Museu do Índio

O que estava em pauta, portanto, era a construção de uma outra narrativa, na qual a alteridade deveria ceder lugar à identificação ou, em termos contemporâneos, ao reconhecimento de que o "nós" e o "outro" partilham um mesmo lugar de pertencimento em relação à denominada "natureza humana" (p. 225)

Essa relação entre o "nós" e o "outro" pode ser observada também na "imaginação museal" pensada para o Pavilhão, pois Darcy Ribeiro tinha plena convicção de que os museus eram dispositivos formadores de opinião. Partindo desse princípio, buscava de maneira consciente informar ao público, por meio da "ludicidade" que aquilo que se mostrava era o nós e o outro ao mesmo tempo. Em outras palavras foi investido no Pavilhão, além de recursos financeiros, "sentimentos, pensamentos, sensações e intuições de colocar em movimento, por seu intermédio, um processo de comunicação que depois de acionado não se pode mais controlar inteiramente" (CHAGAS, 2003, p. 248).

Não obstante, a partir de toda a reflexão apresentada nesse trabalho, podemos dizer que o Pavilhão da Criatividade, em sua finalidade de "ganhar o olhar" do visitante para sua perspectiva, incorre em alguns problemas. Acreditamos que se o Pavilhão e o Memorial pretendem ser um lugar de reflexão sobre a América Latina é necessário que se problematize seu próprio acervo, lançando novos olhares, para que o mesmo não caia em um "gabinete de curiosidade" onde se reúne, de forma enciclopédica, vários objetos exóticos e curiosos de locais paradisíacos e/ou pitorescos.

⁷² Entendendo museal como a competência singular de (determinados sujeitos) articularem no espaço (tridimensional) a narrativa das coisas (CHAGAS, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe um ditado popular mexicano que diz: "*del plato a la boca, se cae la sopa*". Esse ditado, ou *proverbio*, pode ser interpretado da seguinte maneira: no percurso entre uma ideia e sua realização, algo pode sair diferente do que se desejava.

Na análise da concepção e da expografia do Pavilhão da Criatividade, notamos que a intenção principal é a de comunicar ao público, pela semelhança das culturas populares, seu pertencimento a uma identidade latino-americana. No entanto, os recursos visuais utilizados pela exposição acabam por afirmar um discurso exótico do latino-americano, desconectando a materialidade dos objetos expostos da imaterialidade que é a vivência em seu contexto. Para isso, foi priorizado a dimensão estética dessas culturas.

A recorrência do excepcional se dá na exposição do Pavilhão da Criatividade à medida em que se busca em seu discurso atingir a semelhança por meio das diferenças. Melhor dizendo, Para Darcy Ribeiro, Maureen Bisilliat e os demais idealizadores da exposição, a característica que unifica a cultura latino-americana é a sua excepcionalidade perante outras culturas, principalmente a europeia. Na exposição, isso é sentido quando caminhamos pelo seu percurso já indicado e observamos um horizonte oceânico de objetos que chamam a atenção por suas cores e formas, onde o popular aparece em um ambiente teatralizado.

A coleção é formada por peças, em sua maioria contemporâneas à 1989, fazendo desse acervo mais do que o documento de uma herança ancestral, ainda que essa ancestralidade esteja presente e que a mesma demonstre as estratégias de sobrevivência das pessoas que fazem e vivem da cultura popular. Portanto, não são apenas híbridas com relação ao passado colonial⁷³, mas trazem em si as "cicatrices quase apagadas" das pessoas

⁷³ Todas as obras de Darcy Ribeiro estudadas para esse trabalho se referem a teoria das três raças como constituintes da cultura latino-americana, seria a mescla do indígena, europeu e africano.

que as deram seu formato característico, deixando nas mesmas uma marca de sangue no momento em que as fizeram, num constante diálogo entre passado e presente, sendo as peças adquiridas em 1989, a complexidade é maior ainda, pois tratam de lugares e temporalidades de grandes mudanças. No entanto a exposição purifica e harmoniza esses objetos, por ausência discursiva, banindo qualquer conflito e, assim, eliminando da exposição a cicatriz de origem em nome de uma beleza "essencial" do artesanato e, portanto, da cultura popular latino-americana.

Por fim, para construir uma exposição, permanente, ou temporária, onde a interrogação não privilegie a busca de respostas prontas, seria preciso repensar os sentidos da expografia do Pavilhão e os sentidos do que seria o “tipicamente latino americano”, cuidando para que a mesma não caia em estereótipos e generalizações; evitando a busca do “outro”, do “popular” como exótico, com o perigo de dar continuidade a uma inclusão abstrata do visitante, onde o popular não está de fato incluso, mas apenas sua figura representada de forma domesticada, como argumenta Barbero (2009, p. 27).

Acreditamos que para evitar a continuidade de uma inclusão abstrata das pessoas que constroem a cultura popular é preciso circular e se deparar, como destaca Canclini (2009), “com explicações que situem a peça em seu contorno sociocultural, com uma museologia mais interessada em reconstituir seu significado que em promovê-la como espetáculo ou fetiche” (CANCLINI, 2009, p.173); é preciso, enfim, chamar os "detentores" da cultura popular “porta adentro”, ou seja, para o interior da instituição museal, para que possam comunicar sua Criatividade, cultura e identidade, ou "latino-americanidade", esta em permanente (re)construção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidade Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo. Cia. das Letras. 2008.

BARBUY, Heloisa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris**: visões e representação na sociedade industrial. São Paulo: História Social USP; Loyola, 1999. (Série Teses)

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Sérgio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BETHELL, Leslie (a). **O Brasil e a Idea de ‘América Latina’ em perspectiva histórica**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 22, n 44. Julho-dezembro de 2009.

BETHELL, Leslie (b). (org) **História da América Latina**. Volume IV: De 18070 a 1930. São Paulo: Edusp. 2009.

BITTENCOURT, José. **Cada coisa em seu lugar**. Ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 8/9. p. 151-174 (2000-2001). Editado em 2003.

BORGES. Adélia. **Design Artesanato**: o caminho brasileiro. ed. Terceiro Nome. São Paulo, 2012.

BORJA, Jordi e CASTELS, Manuel. **As cidades como Atores Políticos**. Revista Novos estudos CEBRAP nº 45, julho 1996.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII. v.1**. As estruturas do cotidiano: o possível e o impossível. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BURKE. Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo. Cia. das Letras. 2010.

CAMARGO, Ana Maria Almeida (org). **São Paulo**: uma viagem no tempo. CIEE. São Paulo, 2005.

CEVASCO, Maria Eliza. *As Dez Lições Sobre os Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo. Brasiliense. 1983.

_____ (a) **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____ **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México. Debolsillo, 2009.

CANUTTI, Rita Cassia. **Planejamento urbano e produção do espaço da Barra Funda**. Tese de doutorado. FAU-USP. 2008. (disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16139/tde-25032010-140944/pt-br.php>)

CARDOSO, Irene. “**Narrativa e história**”. Revista Tempo Social; Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2):3- 13, novembro de 2000.

CARVALHO, Kleber Santos. **Pavilhões e centros de exposições em São Paulo: Cidades modernas do mundo globalizado**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. (FAU-USP). São Paulo. 2009.

CELLARD, A. A Análise documental In **A Pesquisa Qualitativa**. Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis/RJ, Vozes, 2010. Pg295-316.

CHAGAS, Mario. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2003.

_____ **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó, SP: Argos, 2006.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: Conceção, Montagem e Avaliação**. São Paulo. Annablume. 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOMINGUES, Diana. **Arte, ciência e tecnologia**: passado, presente e desafios. Editora Unesp. São Paulo, 2009.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. **A Universidade no Brasil**: das origens à Reforma Universitária de 1968. *Educar*, Curitiba, n. 28, p. 17-36, 2006. Editora UFPR

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3ed. RJ: Forense-Universitária. 1987.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo. Ed. Loyola, 2004.

_____. **As Palavras e as coisas**. São Paulo. Martins Fontes. 2002.

FREITAS, Caroline Cotta de Mello. **Entre wiphalas, polleras e ponchos**: embates entre discursos de CONAMAQ, do Estado Plurinacional da Bolívia e do Direito Internacional. Tese de doutoramento em Antropologia Social. Universidade de São Paulo - USP. 2012

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral**: Possibilidades e Procedimentos. Humanitas/FFLCH/USP: imprensa oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 2002.

FUNARI, Pedro Paulo. “Os historiadores e a cultura material” in. PINSKY, Carla Basanezi (org.). **Fontes Históricas**.3.ed., São Paulo: Contexto, 2011.

GATES Jr., Henry Louis. **Os negros na América Latina**. Cia. das Letras. São Paulo, 2014.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro. Rio Fundo, 1992.

GOIRAND, Camille. **Movimentos sociais na América Latina**: elementos para uma abordagem comparada. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 323-354, julho-dezembro de 2009.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós modernidade**. 9. Ed, Rio de Janeiro, DP&A, 2004

HARTOG, François. **Tempo e Patrimônio**. In. Varia Historia. Belo Horizonte, v.22, n.36, jul./dez.2006

HARVEY, David. **Espaços e Debates** nº6. Ano II.

HAZARD, Paul. **Crise da consciência Europeia**. Lisboa: Cosmos. 1948.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOBSBAWM, E. J. **Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1989.

MARTINS, José de Souza. **“Sociologia da fotografia e da imagem”**. São Paulo: Contexto, 2009.

KELLER, Paulo; NORONHA, Raquel; LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato, políticas públicas e identidade cultural**. Jornada internacional de políticas públicas. Universidade Federal do Maranhão. agosto de 2011. http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2011/CdVjornada/JORNADA_EIXO_2011/MESAS_TEMATICAS/ARTESANATO_POLITICAS_PUBLICAS_E_IDENTIDADE_CULTURAL.pdf. Visto em 11/2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LARRAIN, Jorge. **“El concepto de identidad”**. Revista FAMECOS, nº 21. Porto Alegre, agosto 2003.

LAS CASAS, Bartolomé de. **História de las Indias**. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1986.

LEPORI, Ana Paula de Oliveira. **El taller de proyectos como laboratorio: memoria y lugar**. Tese de doutorado. Universidade Politécnica de Catalunya, Barcelona. 2006. (Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/6811>)

LLOSA, J. G. **La Dificultad de Ser Latinoamericano**. La Paz: Universidad Nacional Mayor de San Andrés, 1976.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão espetacular:** introdução à fotografia. Brasiliense/FUNARTE, São Paulo, 1984.

MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa. (orgs). **Museus e Comunicação:** Exposições como objeto de estudo. Museu histórico Nacional. Riode Janeiro, 2010.

MALERBA, Jurandir. **História na América Latina:** ensaio de critica historiográfica. , Rio de Janeiro: FGV Editora 2009.

MANRIQUE, Jorge Alberto. **Edmundo O'Gorman, 1906-1995.** Anales E67. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). 1995. pp.195-200.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** São Paulo, Contexto, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A problemática da identidade cultural nos museus:** de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). Anais do Museu Paulista Nova Série Nº1. 1993.

_____ **A crise da memória, história e documento:** reflexões para um tempo de transformação. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). Arquivos, patrimônio e memória. Trajetórias e perspectivas. São Paulo. UNESP/FAPESP, 1999.

_____ **Do teatro da memória ao laboratório da História:** a exposição museológica e o conhecimento histórico. in: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V.2 p.9-42 jan/dez 1994.

_____ **A fotografia como documento:** Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico”. Revista Tempo, Rio de Janeiro, nº 14, 2002. pp. 131-151.

_____ **Fontes visuais, cultura visual, História visual.** Balanço provisório, propostas cautelares”. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, nº45, 2003. pp. 11-36.

MICELI, Sérgio. **SPHAN**: refrigério da cultura oficial. Intelectuais à brasileira. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

MOTOYAMA, Shozo e YAMIN, Rafael. **Memorial da América Latina**: 21 anos. Editora FMAL, 2010.

NEDER, Gizlene e CERQUEIRA FILHO, Gisálio. **Sobre o conceito de América latina**: uma proposta para repercutir nos festejos do bicentenário. In: Revista Pilquen: Sección Ciencias Sociales. Dossier Bicentenario. Año XII. Nº 12, 2010.

O’GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**: reflexão a respeito da estrutura histórica do novo mundo e do sentido do seu devir. São Paulo: UNESP. 1992.

OKUNEVA, Olga. « Ensaio sobre o mapa «Brasil» de G. Gastaldi pertencente ao Delle navigationi e viaggi de G. B. Ramusio (1556; 1565; 1606) », Terra Brasilis [Online], posto online no dia 21 Junho 2013, consultado o 14 Outubro 2015. URL : <http://terrabrasilis.revues.org/715>.

ORTIZ, Renato. “As ciências sociais e a cultura”. Revista Tempo Social; Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 14(1):19- 32, maio de 2002.

PAZ, Octavio. **Posdata**. Siglo Vientiuno: México , 1991.

PESEZ, Jean-Marie. “História da cultura material” p154-172. In. LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo. Martins fontes. 1990.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva Em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ. 2000

QUIJADA, Mónica. **Sobre el origen y difusion del nombre "américa latina"** (o una variacion heterodoxa en torno al tema de la construccion social de la verdad. Revista de Indias, 1998, vol. LVIII, num. 214.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó. Argos, 2004.

RAMOS, Silvana Pirillo. **Políticas e Processos Produtivos do Artesanato Brasileiro como Atrativo de um Turismo Cultural**. Revista Rosa dos Ventos, 5(I), p. 44-59, jan-mar, 2013.

Revista Anos 90. Nº 18. Dezembro de 2003. Porto Alegre-RS.

RIBEIRO, Darcy. RIBEIRO, Berta G. **Arte plumária dos índios Kaapor**. Rio de Janeiro. 1957

_____ **As Américas e a civilização**: Processo de formação e desenvolvimento desigual dos povos americanos. Petrópolis. Vozes. 1979

_____ **América Latina**: a Pátria Grande. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

_____ **Confissões**. São Paulo. Cia. das Letras, 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. 2. reimpr. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.

RUIZ, Rafael. **Francisco de Vitória e a liberdade dos índios americanos** EDIPUCRS-Instituto de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, Porto Alegre-São Paulo, 2002.

_____ **São Paulo na monarquia hispânica**. São Paulo. Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência "Raimundo Lúlio" (Ramon Llull). 2004.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo. Cia. das letras. 2014.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**. Cia. das Letras. São Paulo, 2002.

STICKEL, Erico J. Siriuba. **Uma pequena biblioteca particular**: subsídios para o estudo de iconografia no Brasil. São Paulo. EDUSP, 2004.

STIGLITZ, J. **Os Exuberantes Anos 90**: uma nova interpretação da década mais próspera da história. São Paulo. Cia. Das Letras, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2000.

THOMPSON, E.P. **Costumes em comum**: estudo sobre a cultura popular tradicional. Cia. das Letras. São Paulo, 1998.

URQUIDI, Vivian; TEIXEIRA, Vanessa; LANA, Eliana. **Questão Indígena na América Latina:** Direito Internacional Novo Constitucionalismo e Organização dos Movimentos Indígenas. Cadernos PROLAM/USP (ano 8 - vol. 1 - 2008), p. 199 - 222.

VARGAS, Everton Vieira. **O legado do discurso:** brasilidade e hispanidade no pensamento social brasileiro e latino-americano. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura:** notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

VIANA, Hélder do Nascimento. **Os usos do popular:** coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950. Tese de doutorado em história Social. Universidade de São Paulo – USP 2002.

FONTES CONSULTADAS

BISILLIAT, Maureen. **Catálogo de Exposição Pavilhão da Criatividade.** Memorial da America Latina. São Paulo, Empresa das Artes. 1999.

Fontes do Acervo Memorial Darcy Ribeiro⁷⁴. Coleção Latino-americana, DRid/1087.10.13 pastas I, II e III.

Jornal da tarde. 16/08/88 (Acervo Biblioteca do Memorial da América Latina).

Jornal Diário Popular 18/08/88 (Acervo Biblioteca do Memorial da América Latina).

Jornal Folha de São Paulo 8/8/88 (Acervo Biblioteca do Memorial da América Latina).

Jornal Folha de São Paulo. Memorial nas Nuvens, 18/03/1989. P.5 e 6. (Acervo Biblioteca do Memorial da América Latina).

⁷⁴ O Memorial Darcy Ribeiro se localiza na Universidade de Brasília, Campus Darcy Ribeiro, s/n - Asa Norte, Brasília - DF, 70800-000. Telefones (61) 3107.0589 / 9381.7904.

Processo de Tombamento Memorial da América Latina. Resolução: SC nº 75, de 11/12/1997. Processo nº 31.592/94. CONDEPHAAT. 156pp.

Revista Módulo nº100. São Paulo. 1989 (Acervo Biblioteca do Memorial da América Latina).

Revista Nossa America. N1, ano 1989 (Acervo Biblioteca do Memorial da América Latina).

ANEXO A - Roteiro de Entrevista com Moureen Bisiliat

(integrante da equipe contratada para comprar as peças que formaram a coleção do Pavilhão da Criatividade e gerente do Espaço de 1991 até 2010).

Como surgiu o convite para esse projeto?

Por favor fale mais sobre “O bode” e de sua equipe...

Como foi Relação com Darcy Ribeiro?

Fale, por favor, sobre a escolha das peças, a compra, negociação. Por que exatamente estas peças foram escolhidas? Quais eram os critérios para a escolha das peças?

Houve ajuda, apoios de algum tipo? Houve dificuldades na viagem de formação do acervo? Quais?

Fale, por favor, um pouco sobre a viagem de compras e os “comissariados”

Como a senhora vê essa relação artesão/comprador/coleccionador/exposição? Como a senhora vê o mercado de artesanato na América Latina?

Como a senhora define Cultura Popular? E Artesanato?

Li sobre a ideia de trazer réplicas de esculturas pré-colombianas para a exposição. Porque não trouxeram?

Fale a respeito da ideia de registrar em vídeo.

Gostaria que falasse sobre a implantação do Pavilhão... Como foi montado e disposto o acervo? Porque essa ordem das peças? Por que essa ordem dos países? Como isso foi pensado?

Questões a respeito de Expografia (Como ela vê) Cenário? Personagem?

Quais foram os critérios de escolha para a exposição?

Porque Pavilhão da Criatividade? Existiram outras opções de nome?

O Pavilhão da Criatividade é um museu?

Na sua visão, existe uma função social do Memorial da América Latina e do Pavilhão da Criatividade especificamente? Se sim, qual?

(Essa função ainda é a mesma?)

Apoio institucional. Qual o peso, a importância do Pavilhão dentro do Memorial?

Conte um pouco sobre sua experiência a respeito da gerência do Pavilhão da Criatividade nos últimos anos.

(Quanto a equipe...)

Qual o perfil do público do Pavilhão da Criatividade (se escolas, há mais particular ou pública; universitários; famílias com crianças, etc). Há um perfil de classe social que frequenta mais o Pavilhão?

O que é a América Latina para a Senhora?

Como a senhora vê o latino americano? São esses os latino-americanos que quiseram representar na exposição?

O que mudou desde então?

Quem são os latino americanos que gostariam de representar e quem são de fato?

Gostaria de dizer mais alguma coisa?

ANEXO B - Transcrição da Entrevista com Maureen Bisiliat realizada no dia 05/11/2014

Maureen Bisiliat: Já está gravando?

Tiago: Posso começar?

M: Vai muitos anos atrás, quando Darcy, o que inicialmente, eu não sei se chamava exatamente, mas era um típico, hum... tipo Museu do Homem. “Musée de l’homme”, “Museum of man”, Sabe? Do homem na terra. Então ele queria fazer isso, e ele procurou vários lugares. Ele procurou no Rio de Janeiro. Procurou em Brasília, que ele queria fazer um Museu assim... realmente bem montado e conseguiu aqui em São Paulo, que quem era governador na época era o Quéricia. E conseguiu aqui como você está vendo. Mas a ideia inicial dele, se eu não me esqueço, se eu me lembro bem, Era de fazer um museu de certa maneira virtual. Bom... eu acho que ele estava muito além do tempo dele, porque, embora sim, tinha possibilidade, mas era ainda extremamente precário você fazer um museu inteiro virtual. Bom. agente achava que isso seria inteiramente impraticável pela própria manutenção digamos. Mas quando teve essa oportunidade de fazer o Memorial aqui em São Paulo, aí tornou-se uma coisa mais física digamos. O Pavilhão é assim, Pavilhão eu sei que ele tentou primeiro falar com a Lina Bardi. A ideia dele, naturalmente teria sido uma pessoa ótima para fazer porque era no espírito da Lina. Ela tinha feito o museu do Homem aqui. A mão do homem brasileiro chamava. Uma exposição extraordinária. E ela trabalhou muito tempo em Salvador, fez o Museu do Unhão e na época com essas pessoas extremamente criativas, sendo Glauber sendo um deles (?). Então tinha toda a estrutura digamos mental e de formação para fazer isso. Ela não podia era outro momento da vida dela, e ele nos procurou.

T: Vocês já se conheciam?

M: Sim.

T: Já haviam feito outros projetos com o Darcy?

M: Não, projetos não, mas uma certa proximidade. Sim. Mas o que atraiu ele foi que desde 72, nós tínhamos o que agente chamava de “O Bode”, galeria de arte popular que era o

espírito do Darcy, o que ele queria então foi isso a razão principal de ele nos ter procurado. Agora. Primeiramente foi uma ocasião especialmente única. Depois eu acho que agente tinha condições de fazer um bom trabalho. Por sermos três pessoas. Cada um fazendo sua parte, dentro de um foco muito específico. Então eu vou começar aqui, porque você trouxe umas cópias de um projeto elaborado por nosso sócio Antônio Marcos Silva, que era supremo em ambientar. Devo dizer assim, que o espaço do Pavilhão era muito complexo, por ser quase que uma “tripa”.

T: Vocês já tinham o prédio e dentro da arquitetura vocês tinham que montar?

M: Não. Tudo ao mesmo tempo. Vamos falar assim. Agente estava no espaço do Memorial, nos inícios da obra. E nisso era lama pura. Agente não tinha o prédio, mas agente sabia como ia ser. Muito difícil. Muito difícil para ele, por ser um macarrão, uma tripa. Mas, e outra coisa. O Marco, bom eu acho que estou saltando, mas você me trouxe isso.

T: Então fala um pouco sobre a viagem, sobre negociação das peças.

M: Enquanto Marcos estava aqui fazendo esse traçado, agente mandava, fotos assim simples, simples, simples de celular daquelas celular primário. Para ajudar ele a saber como traçar isso. Então saímos, Jaques, meu marido, Eu, o Darcy e a Raquel, não me lembro o nome dela, ela dirigia a parte da biblioteca do Memorial, o que ia ser a biblioteca. Agente foi lá. Primeiro ponto de partida foi a Cidade do México e ali ele nos pois em contato, com um escritor, um conhecedor de arte popular digamos que nos encaminhou para Tereza Pomar, que dirigia um Museu de Folclore, eu acho que ele chamava, lá no México.

Cada lugar que agente ia, agente tinha uma pessoa para, algumas vezes nos acompanhava, ou nos indicava roteiros possíveis. Agora digamos, a viagem, agora é mais fácil explicar. Quando as pessoas vem no memorial, muitas vezes no início elas perguntavam assim: Quanto tempo vocês levaram para levantar esse museu. Então eu fazia assim (gesto com a mão mostrando dois dedos). “Ai dois anos?” falavam, eu falava não, dois meses. Agora isso aí realmente é estrondoso quando você pensa, que você pode levantar todas as vezes em tão pouco tempo. Mas ali eu acho que foi, também um momento propício, agente já trabalhava com arte popular aqui. Tínhamos excelentes apoios em cada país que agente ia,

e era um momento, eu acho, possível, em que, digamos, o artesanato, não gosto muito de usar este, mas artesanato ainda não estava comercializada de uma maneira de aeroporto.

T: ainda não estava assim?

M: Não estava ainda. Claro, é necessário comercializar. Mas não estava aviltada. Então fizemos um traçado assim. O Darcy, eu acho que ele foi pertinente na coisa. Ele falou assim: vamos fazer a base desse museu, para os países diretamente ligados com as antigas civilizações. Então foi México asteca, depois foi Guatemala, mais Maia, depois foi Peru (andino) depois... Equador e o Brasil como, digamos anfitrião. Então era essa exposição. Nós pusemos uma pequena representação do Paraguai por estar muito conectada com uma pessoa, e por sabermos da beleza de certas peças, mas foi geralmente Brasil, México, Guatemala, Peru, Equador.

T: Teve dificuldades na formação do acervo? Foi tranquilo? Como foi?

M: Não, foi muito bem estruturado, não sei exatamente como que fez (sic), foi muito bem feito, porque. Nós viajamos de avião, de trem, de todo tipo de coisa, até a cavalo um pouco. O que que agente fazia. Era uma base de 15 ou 10 dias em cada país, aí naturalmente, com as pessoas que inicialmente falávamos, que vinham com a gente, ou nos dava um roteiro, uma ideia de um roteiro. Selecionou-se a parte mais densa onde você achava mais densamente as produções. E o que não estava nessas visitadas diretamente, agente achava peças já de colecionadores, ou pequenas galerias nas cidades, ou Oaxaca, ou na Cidade do México. Agora o interessante, eu acho, é dimensionar. O é um Museu ou uma coleção, 99% da atualidade do tempo que foi COLHIDO. Tem algumas poucas peças mais antigas, dos anos 50, 30, mas poucas peças. Por que a ideia foi justamente ver a produção atual (em 1989).

T: E quais que eram os critérios de escolha das peças?

M: A escolha das peças foi... foi pausa...

T: Porque de certo modo havia pouco tempo...

M: É, mas o tempo, até que foi bom. Porque ou se faz rápido e incisivo, ou levando dois, três anos. Esse meio termo eu acho que não ia ser muito bom. Agora, foi assim, um misto de experiência conhecimento e intuição. Porque agente já tinha trabalhado nisso quase 20

anos, aqui. Aqui. Mas como eu digo, quando você já tem o olho treinado, quando você tem um cirurgião, você tem um mapeamento, de como fazer. Então eu não acho que foi difícil, foi extremamente prazeroso. Foi Prazeroso, fomos muito bem atendidos, obviamente, tanto pelos artesãos, que para eles era uma abertura interessante, e pelas pessoas que nos guiavam. Outra coisa, foi muito bem estruturado porque enquanto agente ia, alugávamos carro e tal. Tinha em cada país um escritório. Esse escritório, já tinha uns hangares, uns depósitos grandes e as peças, em cada país elas afunilavam-se para esses lugares, porque claro, difícil, naturalmente era trazer para cá. O transporte e todas as burocracias as dificuldades. Então isso, agente já lá reuníamos grande parte, e deixávamos em cada país. Meu marido era extremamente hábil em empacotar as coisas, o que não é tão simples assim, porque agente tinha um monte de cerâmica, mas o transporte e a embalagem foi feito depois com firmas extremamente profissionais em cada país. Nós viajamos, agosto e setembro, e as peças chegaram, olha.. em Janeiro, fevereiro. As vezes eu me lembro, agente estava ainda montando. Quando abriu, no dia da abertura do Memorial, agente via eles vindo, subindo a rampa e estávamos ainda pondo na vitrinas a última árvore da vida do México. Quer dizer, foi em cima, em cima, essa vinda das peças. Isso claro, agora no filme que eu acho que você encontra... Quanto tem você tem para fazer o teu...

T: Eu tenho até agosto.

M: Ah! Mas então você vai ser muito ajudado por esse filme que agente fez. Porque a pessoa que mais ajudou a iniciar, porque uma vez lá (na viagem) ocorreu tudo bem. Levou fevereiro, março, abril, maio, junho, jul... levou seis meses para “deslaçar”. Porque isso que era o difícil, como efetivar. E quem realmente soube possibilitar isso foi... uma pessoa que eu quero que você conheça. Poputika ela se chama. Ela vai te dar mais informações de como foi organizado burocraticamente, que é muito importante, porque é o mais difícil, e ela abre nosso filme falando. Então porque tem que ter as conexões muito direta com os países. A organização foi uma organização extraordinário. Ela nos ajudou, foi a primeira presidente do Memorial e possibilitou. Eu chamo ela a “Parteira do Memorial”. Isso vai ser muito bom você entrevistar ela pessoalmente.

T: Seria muito bom, eu gostaria.

M: Ela mora aqui ao lado. Eu posso fazer isso pra você.

T: Você já tinha muito experiência com “artesanato” e/ou cultura popular aqui do Brasil. E quando você viajou por esses países da América Latina, como você via as semelhanças, as diferenças, o que aproximava?

M: Tinha semelhanças. E diferenças sobretudo das matérias, por exemplo: Isso meu marido apontou muito, porque aqui, você tinha uma artesanaria, uma arte popular muito forte de madeira principalmente. Lá menos, nos altiplanos você não tinha a madeira viva, não? Então isso.. tudo depende do que é cultuado, depende do que a pessoa, do que o artesão acha no lugar. Se é pedra, se é madeira, se é tecido... Tecido por exemplo aqui agente tinha muita coisas de madeira, muitas culturas, muitas peças e pouca tradição de tecido e pouquíssimo tradição de tingimento, aqui pouco. Lá por exemplo tem muita lama, tem muita ovelha e o frio faz com que as culturas andinas são extremamente ricas nisso. Nós encontramos grupos indígenas, por exemplo Aymara-Quechua em que eles tinham estudos feitos com produtos naturais. Aqui era muito difícil. Aqui era curioso, porque no Bode agente vendia muitas colchas de Minas. Mas quando elas faziam, naquela época o tingimento natural, com um ano já estava com pouca cor, debotava, mas naturalmente, sem lavar. Agente trabalhava enviando anelinas, mas lá tinha anelinas também, mas cada país tinha sua força. Agora, o espírito do artesão é o orgulho de fazer bem a sua especialidade. Eu sempre... eu trabalhei muito em gráfica, e eu tenho muita proximidade com o técnico, e eu acho que o artesão é um artista é um técnico também. Isso aproxima tudo, pode ser na china, pode ser qualquer lugar. Por isso que para nós ir na china, Japão, ou Alaska, ou Estados Unidos, ou qualquer lugar é o mesmo processo. Você reconhece. Bem fortemente você reconhece o Conhecer e a Excelência. O Conhecer e a Excelência isso que para nós era muito patente, né. E lá é tudo igual, tem essa mistura de técnica e arte.

T: A questão da pesquisa dos materiais, de desenvolver...

M: Quê?

T: Das pessoas, em geral que trabalham

M: Ah sim! Do artesão, porque o artesão naquela época, não tinha... eram eles mesmos, era da própria região, não tinha, digamos, influência de fora, tanta. Então era direto.

É foi rápido.. mas... Eu tô sabendo, eu vou ir no Memorial esses tempos e estou sabendo que esse ano inteiro, quase, foi dedicado ao restauro das peças. Você esteve lá?

T: Eu vi. Estava fechado para higienização das peças, por conta da fumaça, porque pegou fogo no auditório.

M: Exatamente, o auditório.

Agora uma coisa importante falar assim que nos anos... século XX e XXI não dá mais para fazer um museu clássico, um museu etnográfico digamos, de Culturas Materiais. Então não é um museu de culturas materiais. Já que não é um museu de culturas materiais, porque você não vai achar aquela “redondeza” de uma cultura. O Antônio Marcos fez o que eu chamo de “Museus Cênico”, em que, por exemplo as vitrines, não obedecem a regiões. Às vezes você tem uma região de deserto, e as vezes de [altiplano] dependendo de como as peças falam uma com a outra. Então é importante, naturalmente, que tenha orientação através de informações. Agora eu acho, não sei se eles vão poder fazer, mas é uma coisa que o Darcy gostaria, uma linha de vida, digamos, virtual, mostrando onde as peças são feitas e tal... Talvez isso se faça.

T: Eu ia perguntar sobre a expografia, isso que você falou que é um cenário.

M: É mais cênico. E eu acho interessante porque atrai. Como agente tem muita, muita visitação escolar que vem sobretudo da periferia porque agente tem trem e metro. E as crianças da periferia entram cheias de energia e interesse, mas ainda, geralmente do que os que já aqui estão. Então a maneira de expor ele é muito vivo, muito colorido, vivo. Eu acho que o Darcy fala que ele é de fácil compreensão. Inclusive ele abre com um texto [vídeo que fizeram recentemente] dele que fala que é de fácil compreensão para todo mundo. E a maneira de expor, tem uma vantagem disso, expõe mais ainda, não tem uma repetição muita de peças. E tem duas coisas, que de um lado é positivo, do outro é negativo. Tendo restringido para esses países você não abre para a extensão continental. Nós fizemos pequenas adaptações, por exemplo tem uma pequena vitrine que representa a área gaúcha, de Argentina, Brasil, Uruguai. Tem o Paraguai, mas tem uma abertura. Bom... De certa maneira como que agente fazia para justificar isso. Quando tinha mais possibilidade de verba agente chegava a fazer seis, sete exposições temporárias por ano. Essas exposições que agente estava usando para o filme, já tinha do Chile, já tinha da Bolívia, já tinha de Cuba, já tinha enfim de vários. Então os países ficavam menos frustrados. Eu ou o Jaques, ou às vezes juntos, agente viajavamos para os países, para entrar em contato direto e agente

fazia as escolhas com as pessoas. Agora vinha e voltava as peças. Era temporária a exposição. E isso é importante mencionar, era umas exposições muito bem trançadas. Fizemos uma de Cuba que era muito interessante, com peças de Cuba, mas com fotografias também. Com a revolução cubana, mas veio e voltou. Chile. Veio e voltou. Argentina, veio e voltou. Porque se você fizer uma exposição de todos os países você iria entre numa “montanha” tremenda. Porque, por exemplo entre as peças feitas de palha. Não são infinitas maneiras que você vai fazer o trançado. Cerâmica utilitária: a base está ali. A razão que agente entrou com o Paraguai é que tem uma cerâmica preta que é única lá. E que está no Memorial. Mas ir em todos os países, a ideia foi compensar através de temporárias várias vezes, durante quinze anos agente fez isso. Muitas exposições. Entende?

T: E dinamiza o lugar...

M: Aí faz festas, aí as pessoas vêm de lá. Fizemos uma da Bolívia que teve uma espécie de carnaval dentro do Pavilhão, dançando em cima da própria Maquete. Então se fazia assim.

T: Você acha que o Pavilhão é um Museu?

M: Não. Eu acho que tinha que ser chamado museu. Porque, na palavra de Fábio Magalhães, que está no filme. E que você deve. Eu acho que as duas pessoas que você tinha que falar é a Maria Angélica e Fábio Magalhães. Fábio Magalhães porque de todos os presidentes do Memorial foi que teve proximidade com a arte. Paulo de tarso foi presidente, mas ele, tinha sido ministros, aliás, mas ele tinha conhecimento político da América Latina, então ele funcionou como um elo político. Fábio Magalhães sempre apoiou a arte, então ele tinha a política, mas ele tinha proximidade com a arte.

T: Como era o período que você trabalhou como, posso assim dizer, gerente do Pavilhão?

M: Eu não gosto dessa palavra, porque eu não achei que era minha função de gerenciar. Eu achei que foi a palavra errada porque foi assim. No início nós fomos de seis a sete pessoas. Agora eu acho que... tem momento que são duas pessoas. Isso é completamente fora de possibilidade de qualquer bom andamento. Não por culpa deles. É impossível fazer um espaço de 1600 metros, com uma pessoa e com um assistente, nós éramos seis. Jaques e eu dividíamos a direção, aí teria que ser curadoria e gerenciamento, porque são duas funções complementares, que não é a mesma pessoa. Entende? Eu acho que certas coisas, como foi feito muito rápido, digamos o início, as regras, poderíamos ter tido mais tempo

para elaborar melhor maneira de funcionar. Uma outra coisa, eu acho que isso é interessante mostrar. Dentro do funcionamento do Memorial, no Pavilhão, durante muitos anos eu acho que foi extremamente vital, mesmo com uma pequena, porque, depois o que mais durou foi, o primeiro era seis, depois foi quatro e três. Mas agente estava muito aparentado, então funcionava muito bem a energia. Mas o que falta no Memorial, e todo mundo sofre, inclusive a diretoria, é a conexão entre as áreas. Então tínhamos uma autonomia invejável de um lado, porque agente zelava por isso, nos foi dado autonomia. Sou grata por isso, mas dessa autonomia teria que ter uma ligação mais direta com a diretoria, para eles saberem exatamente os procedimentos. A única coisa que eu falei de novo foi isso, mas porque eu acho vital. E eu acho que é isto que falta ao Memorial. Porque há uma boa vontade. No Memorial eu nunca senti um lugar ruim, sabe? Tem lugares que são desagradáveis, o ambiente do Memorial, bom eu fiquei 22 anos, sempre o ambiente foi de boa fé, mas faltava realmente essas ligações, ligando o conhecimento específico de cada área com uma diretoria. Porque isso dificultava um pouco, agora.. não tem que ser constante, mas agente pelejava sempre por reuniões, pelo menos mensais. Entre as áreas e com as áreas cada um com a diretoria. Agora eu não sei como que é porque eu já estou fora há 3 anos.

T: Deve ter mudado algumas coisa (risos).

M: Sei que a nova gerente, Adriana, tem uma figura essencial que é o Carlos Dourado. Que é um tipo de escudeiro, porque realmente o Carlos conhece assim na palma da Mão. É uma pessoa assim, de uma bondade, de um amor muito grande. E eu espero que não saia do Memorial. Porque para Adriana é muito necessário.

T: Você acha que tem alguma relação essa questão de ser um espaço dedicado a Cultura Popular e ter, ou não uma desvalorização dentro do Memorial?

M: O que teve no meio tempo, um certo momento de desprezo por causa de como começou politicamente. Porque você sabe, e é uma coisa muito curiosa, como as pessoa, o político, o ser humano tem várias áreas. O Quércio... o Quércio, era... tinha toda essa parte toda complicada. Para nós foi absolutamente único, porque: ele tinha assim uma conexão absolutamente física ao Memorial. Ele vinha, pegava aquele helicóptero, descia lá no outro lado, que tinha aquele heliponto. Vinha nas áreas, mas eu posso dizer da nossa área, por

exemplo, notava. “Ah. Mudou aqui, aqui, ah esta não.” Quer dizer era um encantamento real. Quando, para você ver, quando realmente abriu o Parlamento. A ideia do Parlamento que não deu certo agora porque desgraçadamente, bestamente, idiotamente tiraram de lá. Rídiculo.

E Puseram uma coisa realmente importante, mas tinha que estar do lado do Ibirapuéra, onde tem toda essa parte ligado mais de apoio aos deficientes e toda essa parte importantíssima, mas não lá, porque lá não era o lugar. Porque a ideia de ter esse parlamento era para fincar um São Paulo como sendo espécie de estrela apontando para a América Latina. A ideia era essa. Tirando fora, bom.. claro tiveram razões econômicas, não sei exatamente, mas foi uma pena. Porque tinha razão de ser.

T: Então essa é uma questão política?

M: Não sei o que foi...

T: Mas dava uma conotação ais política para o Memorial

M: Mas não foi tirado para tirar a parte política, eu acho que foi... Eu acho que quem fez isso explicitamente foi o Serra. Não sei exatamente o porquê. Não acho que foi para, como eu digo, castrar o Memorial, não foi exatamente isso. Eu acho que... Dizem que um parlamentos internacionais levam se muitos anos para se fazer. Eu sei que os países todos da Latinoamérica eu acho que não houve efetivamente uma contribuição legítima em questão de orçamento. Então eu sei que para o Memorial custou, custava muito caro. Manter esse lugar. É uma pena. Eu acho que a pessoa também morreu, uma das pessoas que era “presidente disso” (acho que ela quis dizer comandava, chefiava, em fim...). Mas foi uma pena. Enfim, as coisas passam, foi uma questão econômica.

Mas como você dizia. Mas houve momentos, como quando abriu o Memorial. Isso foi um “escândalo”! Tinham pessoas que faziam volta nos quarteirões inteiros. Durante meses, e meses, e meses. E durante anos atraia tremendamente, porque o auditório faziam aquele negócio de “Gêmeos”, posso dizer assim. Um músico brasileiro e um músico de outros países, semanalmente. Grátis! Durante anos. E isso atraia muito, depois as pessoas vinham ao Pavilhão, às vezes agente deixava aberto a noite, para ter visitaçaõ extra, sabe? Foi muito visitado, muito visitado. Estou dizendo coisa que penso. Penso assim, que o Memorial, como área, ele é muito grande, ele é difícilimo, para ser dirigido, a área e a cor

dele (não entendi direito 00:44:44). Isso você pode fazer em momentos de nenhuma retenção econômica no país. Porque o problema do Memorial, bom eu diria que 80% é por causa de verba. O Memorial, ele tem que produzir sua própria verba. Ele começou, começou (gestos com a mão [grande]), e menos, menos, menos... Eu acho que é um misto. Não é assim necessariamente um desprezo, não. É um como você dominar esses espaço imenso, porque é um espaço imenso.

T: É muito grande mesmo.

M: É difícil de manter. E quando você não tem orçamento, orçamento minimamente necessário, aí que começa a produzir menos, as pessoas começam a se interessar menos. Houve momentos por exemplo em que o CEBEAL foi muito importante também unindo muitos estudos latinos com... aqui, com o Brasil. Quem abriu mesmo. Fábio Magalhães que estimulou a galeria. Marta Traba. Porque Adriana era da galeria.

T: Antes era um restaurante.

M: Inicialmente era um restaurante. Mas durou pouco. E depois quando entrou o Fábio. Aí cresceu. É um espaço bonito. Antes era um espaço redondo com uma coisa no meio, mas agora, quando agente fez a exposição, o ano passado, quando agente fez a exposição 25 anos do Memorial. Já tinha umas interferências de secções. Pode ser que não fique bonito, mas que possibilita você fazer exposições. Quando eu falei da dificuldade de dominar arquitetonicamente isso. O Antônio Marcos fez uma coisa muito boa em que ele criou elevações, que são como pirâmide a cada espaço. Para quebrar um pouco essa linearidade.

T: Tem também umas separações, que são uns fios.

M: Ah! Eu gosto muito disso. Isto tudo foi o Marcos, ele era muito ótimo. Sabe aquele, como chama? Maquete. Isso veio com uma viagem que eu fiz com o Marcos para Paris, agente fez, levou uma exposição, antes do Memorial, levou uma exposição para La de France. Agente visitou o “Musée de l’opera”. E eles tem uma coisa idêntico, mostrando tora a área da ópera de Paris. Aí o Marcos falou assim: “podemos fazer isso n o Memorial”. E isso foi um trabalho muito bonito, porque o Gepp Mais, que faziam essas coisas. Eles contrataram 3, ou 4, 5, miniaturistas jovens para fazer. Até hoje está bonita. Foi difícil, foi um estudo. Primeiro, o que fazer? O que eliminar e o que fazer em cada país. Agora lá está precisando uma luz mais cênico. Qu talvez vou fazer. Mas a ideia seria

fazer o que te falei de fazer uma linha do tempo, explicando um pouco, o que vem de cada lugar, Como custa, não sei, tem que ver se isso vinga. Tem até um projeto feito disso. Porque talvez falte informação, não sei. Seria bom essas coisas são uma renovação muito boa. Vamos ver o que acontece.

T: Porque é um lugar de transformação, ainda tem muita coisa para se fazer...

M: Exatamente. São as coisas como Carlos que fala nesse filme, te dou depois quando sair. Ele fala que a importância de estar sempre vigiando porque as artesanias são feitas com matérias frágeis. Então é couro, tecido, palha, entrecasca de árvore.

Mas tem uma coisa interessante também. No início o Pavilhão entra com uma parte com peças indígenas brasileira A parte do Brasil entra assim, agente acho importante isso como início. Porque não tem maior representação indígena no Brasil, por exemplo. Porque ali, falou-se muito com Darcy, que o Índio tem que ter um espaço para ele, para as culturas indígenas. Então isso era uma ideia, não sei como isso está indo, se vai ter, se não vai ter. Mas tinha aí uma ideia de fazer um museu do índio bem montado. Porque nos outros países, você falou em diferença. Nos outros países o indígena não é tanto da selva. O indígena já é a população, aqui há uma separação de muitos ali não. Há o Aymara, o Quechua, mas já é a população até hoje. Isso é uma grande diferença com o Brasil, talvez a de mais [maior]. Por isso que o índio ele abre a exposição, mas ele é à parte. Enquanto o outro o índio já é a população.

T: E a questão técnica da conservação?

M: Pois então, a conservação é muito complicado. Adriana e o Carlos estão cuidando disso e eu acho que puderam contratar pessoas para isso. Olha é perene. Foi interessante o gerenciamento do Pavilhão ter decidido em vez de fazer exposições, vamos dedicar um ano para isso. É bom. Melhor agora.

T: Gostaria de saber um pouco sobre o perfil do público quando a senhora trabalhava lá.

M: Muito popular, grandemente popular.

T: E as pessoas se identificavam?

M: Ah!. Eu pessoalmente fiz duas exposições, fiz a Xingu na Bienal, enorme e fiz uma na Mário de Andrade, do Turista Aprendiz. Então agente sente, que talvez agente sabe fazer é intrigar pessoas que às vezes não tem conhecimento dos espaços, da cultura entre aspa né. Porque tem muitas culturas. Julgando pela monitoria, pelas visitas escolares, agora não sei se está tendo, mas antes tinha um monte. Muito rápido, mas a expressividade das pessoas que vem das periferias é muito mais vivo, em energia, que as pessoas que vem mais de escolas particulares. Claro que agente não pode generalizar, porque é injusto, completamente. Mas lá fora eles vem com energia, conhece menos, e talvez eles respiram certas coisas. A pessoal se associa rapidamente. Na Bienal era assim também. Mas é claro tem umas pequenas visitas de chinês, todas as semanas, várias vezes. Deve ser um pacote turístico.

Tem isso, mais as pessoas que vem de fora, mas eu diria que 90% do dia-a-dia é escolar. E tinha muita abertura pelas exposições temporárias. Isso é importante, porquee lembrava as área oficiais, embaixada isso, que traziam as pessoas. E dava aquela espécie de união latino americana. Antes nos dias pátria de cada lugar tinha eventos, não sei se ainda fazem isso, mas é importante porque é a razão de ser. Introduzir para o público os países.

T: E você vê para o Pavilhão alguma função social? 00:58:47

M: Sim. Função social são esses grupos que vem. Fizemos, eu tenho nesse filme, pessoa que trabalha com criança, tem isso. Mas depende das pessoas que pedem, não somos nós que necessariamente... por exemplo, não tem um estudo como SESC... Mas o Memorial é procurado. Sei que Adriana está trabalhando com uma pessoa que trabalhou muito no Peru com coisas de “Mattes”. Não sei se você conhece o Mate.

T: Sim.

M: *Mates burilados*. Então ela dá aulas. Eu sei que a galeria faziam coisas. De aulas de introdução a arte. Tem isso, mas não sei dizer. Mas não é assim um lugar de ensino. Como são esses outros lugares como o SESC.

T: Mas essa questão de você estar no contato com a cultura latino americana, porque a razão de criação do Memorial é exatamente aproximar.

M: Por isso que eu digo, essa saída do Parlamento, foi sem nenhuma razão de ser. Porque, eu acho, que ninguém precisava (?). Para uma aproximação, minimamente, você é bom, se você já tem um parlamento, não despejava o parlamento. (Uma imbecilidade total.)

T: E como que a senhora vê a mudança, ou uma evolução, no que era considerado cultura popular, na época da criação do Memorial, década de 80 para hoje?

M: Bom. Cada vez é um pouco mais difícil você achar... é difícil dizer. Fazer um museu, como agente fez, provavelmente foram os últimos anos que poderíamos ter feito assim. Pela não globalização, pelos preços. Tudo é comercial hoje. Comercial quando entra bagunça as coisas. Porque, inflaciona os preços. Tudo bem você vai ganhar durante um ano. Depois você vai se afastar. Então essa espécie de “ah vamos fazer dinheiro”, não o artesão, mas as pessoas que vão lá para fazer dinheiro com arte. Então isso é muito tênue, é muito tênue. Tem que saber muito... estabelecer contatos equilibrados, para per-du-rar. Para ter um relacionamento entre artesão e a urbe a cidade por exemplo, seja franco e seja bom para os dois lados. É interessante e que não estava levando em conta que durante 20 anos, nós trabalhamos grande parte com um monte de artesãos do início ao fim. Isso representa, o que? Uma certa ligação satisfatória entre os lados. Tudo tem que ser muito bem medido. Eu vejo mais e mais, sempre foi, mas hoje muito, as coisas têm que ser analisadas, tem que ter uma certa lentidão para verificar com agir. Sabe? Para não perder o sentido das coisas.

T: Outra coisa que eu gostaria de perguntar para a senhora é: Para a senhora, quem são estes latino-americanos, que quiseram representar no pavilhão.

M: Realmente o artesão. Eu não gosto dessa palavra. A palavra artesaniania ela é nobre, mas “desnobilisou” No sentido que você a artesaniania de aeroporto. Mas o artesão, era o fazer, a tradição. Mas quando eu digo que este tipo, vai vir outras coisas também, não é saudosismo. Mas por exemplo, já na Guatemala que um negócio de tecelão, de tecido absolutamente extraordinária, mas já não se fazia, quase, à mão. Já estava no, como diziam as pessoas, o jovem... a ideia de tempo é outra coisa. Então essa são coisas também de pessoas que ainda estão no ambiente dele. O tempo dele cada vez mais, e também, não é ruim, é outro momento, mas as ligações com o que eu chamo de globalização, com o mundo. Agente ainda ia a lugares que agente chegava a cavalo, ainda! Imagina você que

isso foi em 88. Então agente era recebido com simplicidade. Agente ia com curiosidade e encanto. Agente era recebido com curiosidade e interesse.

T: Além do interesse comercial?..

M: Sim! Sim. Como meu marido tinha, isso foi uma parte da vida de Le muito importante, ele sabia muito bem criar uma relação. E uma relação com o artesão é muito rigoroso. Porque são pessoas que 100% do que você compra, ou das pessoas que compram não é nada de 60, 90 dias, não. É saber que quando você promete você vai lá. Você não pode dizer, eu não posso ir agora, eu só posso ir daqui a 3 meses. É questão de uma confiança mútua. Respeitar, dar sugestões sem dominar. Então tudo isso é uma questão importante para uma pessoa que vai cuidar, ou fazer crescer uma coleção. Mas cada um cada um, como dizem.

T: E o que é América Latina para a senhora?

M: Não tenho a resposta, porque... Na verdade é muito difícil para eu dizer. Porque meu pai era de descendência italiana, mas ele nasceu na argentina. Eu nunca morei na Argentina, eu nasci na Inglaterra então. Mas eu não.

T: A América Latina é muita coisa.

M: Éh! Por isso eu acho que tem grandes diferenças entre, por exemplo, até as regiões do país. Falando agora do Equador. Região andina do Equador, região costeira do Equador, diferente. Pessoas que fazem, por exemplo esse chapéu, Panamá. Totalmente diferente do andino. Então é regional também. Por isso esse negócio de América Latina é mais para o intelectual. Mas lá é regional. Na Bolívia você vai ao altiplano, eu subi até 5000 metros, aí você vai nas jugas, nas llugas, é tropical. As regiões ainda, porque eu não estou falando de grandes cidades, eu estou falando de áreas grandes, não de capitais. Mas é isso mesmo...

Por exemplo, uma coisa interessantíssima, você ver um filme que se chama Relatos Salvagens, você viu?

T: Não vi ainda.

M: Então vá. É extraordinário é argentino. É Tarantino argentino (risos), é muito bom. O moderno é muita coisa, é latino naturalmente, não é nórdico. Mas eu acho que é muito regional ainda. 01:09:00

Tem 2, 3 coisas que eu gostaria. Sempre fica melhor no final, porque agente fica um pouco mais focado.

T: Gostaria de dizer mais algumas coisas?

M: Acho que você acabou bem, com essa coisa de America Latina. Eu acho realmente, que cada país é muito separado. Brasil é muito separado, obviamente por causa da língua e da extensão. A ideia do Darcy e a ideia do Quércia também, foi de uma aproximação para Brasil. Por que os outros, os andinos se sabem muito bem, eles se reconhecem, Bolívia, Equador, Peru, até o norte do Chile. Por isso que eu falo assim, o Darcy falou: “vamos pelas pessoas que tem mais ligações com as antigas culturas”, México, Guatemala... E essas.

T: Muito Obrigado Maureen, por me receber.

M: Não sei se foi bom.

T: Foi muito esclarecedor para mim.

ANEXO C - Projetos para o Pavilhão da Criatividade

②

(*) permitir todo a caracterização pelas artes e arquitetura

NA entrada -

Piso de blindix em placas de 100x100 (10m x 8m) ^{total} apoiadas em pilhas de aço.
 Rebravado 50/60cm grande pacote para América Latina, iluminada.
 Um destaque aos grandes monumentos arquitetônicos. Ao fundo / grande
 vitrine do Repensar do Museu - Acervo.

NA saída -

Grande Tela

Todos os três projetos do Pavilhão da criatividade foram feitos pela empresa O Bode. 1987. (Coleção latino-americana DR/id. 1987.10.1. Pasta II).