



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES**

**A MÃO DO POVO BRASILEIRO:
cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969-2016)**

Tesis para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales

YASMIN FABRIS

**Director(a):
Dra. Marisol Facuse
Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa**

**Comisión Examinadora:
Dr. Juarez Bergmann Filho
Dra. Flora Vilches Vega
Dr. Vinicius Pontes Spricigo**

Santiago de Chile, año 2021

**A MÃO DO POVO BRASILEIRO:
cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e
2016)**

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo discutir, a partir de los montajes de la exposición *A Mão do Povo Brasileiro*, los proyectos modernizadores emprendidos en Brasil en distintos períodos socio-históricos. La muestra fue presentada en dos ocasiones en el Museu de Arte de São Paulo - MASP: la primera en 1969 y la segunda, 47 años después, en 2016. La exposición inédita se realizó en el marco de la inauguración de la nueva sede del museo, en la Avenida Paulista, con curaduría de Lina Bo Bardi y Pietro Maria Bardi. La reedición ocurrió en conjunto a otras acciones encabezadas por Adriano Pedrosa, actual director artístico de la institución, que buscaban retomar el proyecto conceptual original del museo. Como estrategia de recopilación de datos, realicé una investigación documental en los archivos del MASP y del Instituto Bardi – Casa de Vidro, accediendo a documentos relacionados con el montaje de la exposición. En la selección de volúmenes se privilegió la información sobre curaduría y diseño expográfico, así como los artículos publicados en periódicos y revistas sobre el evento. La estrategia de análisis se basó en la triangulación de los datos recolectados, con el objetivo de reconstruir los montajes. Finalmente, tuve la intención de demostrar, a partir de la materialidad de *A Mão do Povo Brasileiro* y de los documentos producidos por los sujetos que actuaron en su organización, que las exposiciones tensionaron los proyectos de Estado-Nación adoptado por el Estado al desarrollar experimentaciones, basadas en la cultura material popular, para la modernidad brasileña.

Autora: Yasmin Fabris

Profesores(as) Guías: Marisol Facuse; Ronaldo de Oliveira Corrêa

Grado: Doctora en Ciencias Sociales

Fecha de graduación:

Datos de la autora: Profesora en el Departamento de Diseño de la Universidade Federal do Paraná (Brasil). Doctora en Diseño por la Universidade Federal do

Paraná (Brasil), Máster en Tecnología y Sociedad y Diseñadora por la Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Brasil).

Palabras clave: Cultura Popular, Cultura Material, Museu de Arte de São Paulo, *A Mão do Povo Brasileiro*, Proyectos de Modernización Brasileños.

a João.

AGRADECIMENTOS

Tenho sorte por todos os encontros que a vida acadêmica tem me permitido vivenciar. Registro meus agradecimentos às pessoas e instituições que me fizeram chegar até aqui.

Agradeço, em primeiro lugar ao meu orientador, Ronaldo Corrêa, com quem aprendi a ser pesquisadora, pela imensa generosidade. Agradeço pela longa caminhada e pela constante confiança e entusiasmo. *Agradezco a la Marisol Facuse, por las oportunidades y apoyo en el tiempo que estuve en Santiago. Por la posibilidad de compartir con mujeres increíbles, que me han enseñado que la investigación con afectos genera espacios más potentes.*

Aos/às colegas do PPGDesign, na UFPR e do Doctorado em Ciencias Sociales, na UChile. Àqueles e àquelas que estiveram ao meu lado, Ana França, Ana Paula França, Bruna Bonifácio e Rodrigo Mateus. Em especial, às mulheres que me inspiram: Ana Voros, Caroline Muller, Shana Lima e Valéria Tessari.

À Universidade Federal do Paraná e à Universidad de Chile, que permitiram a formação sob a tutela das duas instituições. Estou segura de que a instância nas duas universidades públicas latino-americanas foi uma experiência transformadora na minha trajetória pessoal e profissional.

Ao Instituto Federal do Paraná – Campus Campo Largo e aos colegas da instituição, onde aprendi a lecionar.

Aos colegas e professores do grupo de pesquisa Design e Cultura, do Núcleo de Estudos Discursivos em Arte e Design e do *Núcleo de Sociología del Arte y Prácticas Culturales*.

Aos professores e professoras que me formaram, de distintas maneiras: Luciana Silveira, Marilda Queluz, Marinês Ribeiro dos Santos, Marcos Beccari e Juarez Bergmann Filho.

Agradeço à banca, pelos valiosos comentários e pela abertura ao diálogo.

Agradeço às amigas e companheiras Ângela Cortez e Raíza Cavalcanti, pelo tempo compartilhado todos los viernes. As reuniões virtuais, mesmo que mediadas por uma tela, foram um afago durante a quarentena.

Agradeço especialmente aos/às profissionais que viabilizaram esta investigação, ao facilitarem a pesquisa nos arquivos públicos. Ao Bruno Esteves do Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, à Marcella Carvalho do Instituto Bardi e ao Felipe Quijada do Museo de Arte Popular Tomás Lago (Chile).

Pelo apoio constante, agradeço ao meu companheiro João. Sou infinitamente grata por cada palavra e afeto, por fazer do meu cotidiano um tempo feliz. À minha família, pai, mãe e irmã, que encorajaram meu trabalho e minhas escolhas. Aos amigos e amigas que compartilharam comigo esses quatro anos de pesquisa.

Por fim, agradeço à CAPES pelo apoio financeiro e à Universidad de Chile, por conceder a bolsa de colaboração acadêmica.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O MASP POPULAR	57
2.1 A PROPOSTA DE UM CONTRAMUSEU	65
2.1.1 Trajetória laboral de Lina Bo Bardi: algumas considerações	85
2.1.2 Uma figura controversa: Pietro Maria Bardi	98
2.1.3 A revista Habitat: difusão conceitual do museu	102
2.2 O MUSEU E O POPULAR: CRONOGRAMAS EXPOSITIVOS	115
3. EXPERIÊNCIAS MODERNIZADORAS: A MÃO DO POVO BRASILEIRO EM 1969	121
3.1 NARRATIVAS DA EXPOSIÇÃO: MATERIALIDADES	130
3.1.1 A valoração da inventividade	179
3.1.2 Um museu aberto para cidade	189
3.2 NARRATIVAS SOBRE A EXPOSIÇÃO	205
3.3 AS VIAS PARA UM PAÍS MODERNO	226
3.3.1 Os projetos modernizadores	233
4. A CONSTRUÇÃO DE UM MUSEU PLURAL, OU MELHOR, DECOLONIAL?	241
4.1 A RETOMADA DO BALANÇO: O NOVO ESTATUTO SOCIAL DO MUSEU	252
4.2 O PROGRAMA DE HISTÓRIAS	260
4.3 UMA EXPOSIÇÃO NÃO COMEÇA, E NEM TERMINA, COM A SUA MONTAGEM	270
4.4 A MÃO DO POVO BRASILEIRO 1969/2016	291
4.4.1 Narrativas da exposição: materialidades	292
4.4.2 Narrativas sobre a exposição	309
4.5 O TEMA DA DECOLONIALIDADE	319
COMENTÁRIOS FINAIS	337
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	348
ANEXOS	373

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS

Figura 1: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro, 1969.....	17
Figura 2: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro, 2016.....	22
Figura 3: Carrossel de Maria Helena Chartuni e Carlos Blanc instalado no Vão Livre do MASP, 1969.	28
Figura 4: Playgrounds de Nelson Leirner instalados no Vão Livre no MASP, 1969.	30
Figura 5: “O mais perfeito da América do Sul e o mais moderno do mundo” é o que anunciou a reportagem do Diário da Noite, publicada em 26 de setembro de 1947. A chamada confirmava a inauguração do Museu de Arte de São Paulo, dando destaque às ações educativas do museu. A fotografia que acompanha o texto é de um trecho da Exposição Didática, chamados na reportagem de “Salão de Didática”.	75
Figura 6: Exposição Didática.....	77
Figura 7: Vitrine das formas. Na primeira imagem é possível precisar a localização da vitrine, que dividia a Pinacoteca do museu, acima na fotografia, da sala de exposições temporárias, localizada na faixa inferior da imagem. A segunda fotografia demonstra como ocorria a organização dos objetos dentro da vitrine, com a justaposição de textos informativos e objetos e iluminação superior que garantia certa dramaticidade ao espaço. No primeiro número da revista Habitat as exposições didáticas são descritas da seguinte forma: “Estas exposições periódicas tem um sentido museológico diferente: não pretendem ser uma apresentação de objetos “antigos”, mas uma reunião de um conjunto orgânico de formas variáveis, criadas por civilizações diferentes ou originárias simplesmente de circunstâncias casuais, mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação e na modificação dos materiais dentro de um impulso renovados incessante”.	78
Figura 8: Sala de exposições do MASP na Rua Sete de Abril, com expografia assinada por Bo Bardi.	81
Figura 9: A construção do edifício do MASP, em 1968. A via de automóveis havia sido ampliada para comportar maior número de veículos. Na imagem, o que se vê são modelos Volkswagen: Fusca e Kombi. Os carros, campeões em venda no país na época, desfilavam pela avenida moderna que estava em pleno processo de verticalização.	84
Figura 10: Mostra Bahia no Ibirapuera, organizada por Bo Bardi e Martim Gonçalves. O piso da sala expositiva foi forrado de folhas secas que se quebravam, provocando ruído, com o caminhar do visitante. A imagem, retirada da revista italiana Domus, estava acompanhada da seguinte descrição: “O centro da sala da mostra, embaixo de uma cobertura toda em cor branca: a estátua barroca de Santo	

Antônio diante de uma parede folheada em prata (no verso um Cristo está diante de uma parede folheada a ouro); as “árvores” levam girassóis de papel (movidas pelo ventilador) e flores artificiais; as duas paredes longas se alinham, de um lado o álbum de fotografias e de objetos (ferramentas/ equipamentos em madeira , cerâmica, gaiolas, tapetes) e do outro lado antiguidades barrocas e bonecas “orixás” (figuras de ídolos afro-brasileiros, usadas nas festas religiosas)”..... 86

Figura 11: Exposição Nordeste, de 1963, no Museu de Arte Popular no Solar do Unhão, em Salvador. A fotografia, feita por Armin Guthmann, permite notar a diferença no partido expográfico empregado em cada andar da mostra. No segundo piso, os caixotes de madeira acomodam artefatos de origem popular, muitos dos quais são de autoria desconhecida..... 89

Figura 12: Página da revista Habitat, reportagem Móveis Novos..... 108

Figura 13: Desenho de Bo Bardi com estudos para o cartaz da mostra. As letras da frase são montadas como um “jogo de crianças”..... 124

Figura 14: Trecho de desenho de Bo Bardi – estudos para o display expositivo dos ex-votos. 164

Nós, latino-americanos

Somos todos irmãos
mas não porque tenhamos
a mesma mãe e o mesmo pai:
temos é o mesmo parceiro
que nos trai.

Somos todos irmãos
não porque dividamos
o mesmo teto e a mesma mesa:
divisamos a mesma espada
sobre nossa cabeça.

Somos todos irmãos
não porque tenhamos
o mesmo braço, o mesmo sobrenome:
temos um mesmo trajeto
de sanha e fome. Somos todos irmãos
não porque seja o mesmo sangue
que no corpo levamos:
o que é o mesmo é o modo
como o derramamos.

Ferreira Gullar (1989)

1. INTRODUÇÃO

O modo como investigo a cultura material produzida por sujeitos e/ou coletivos subalternos¹ se dá pelos museus, mais especificamente pelas exposições. Tenho interesse em compreender como artefatos populares são agenciados² nos espaços museológicos e, ainda, quais enunciados são elaborados pelos seus agenciamentos nesses espaços. Com base nas narrativas engendradas na arena expositiva³, aspiro relacionar os discursos econômicos, culturais e sociais que atravessaram e foram articulados nas concepções das exposições. Para isso, esta pesquisa tem como

¹ A noção de subalterno que utilizo neste texto se ampara nas descrições feitas por García Canclini (1983) do fenômeno econômico e social – de produção, circulação e consumo de bens simbólicos – que opera em uma lógica desigual de apropriação por parte dos setores da sociedade. O argumento do autor também considera as transformações reais e simbólicas provocadas por essa assimetria nas condições de vida dos sujeitos e comunidades. Nas palavras de García Canclini (1983, p. 43): “as culturas populares são o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos”.

² Referência à teoria de Gell (2018) exposta no livro *Arte e Agência*. Para o autor, a agência social não é só exercida em relação aos artefatos, mas também pelos artefatos. Ou seja, as pessoas formam relações sociais com objetos. Gell (2018), nesta teoria, preocupa-se com o tipo de agência que as coisas, agentes secundários, adquirem ao passar a enredar o tecido das relações sociais. Para ele, quem desempenha ações sociais – sendo objeto ou humano – é denominado “agente” e age em relação a um “paciente”. O conceito de agência, portanto, é relacional e depende do contexto, livrando-se do risco de cair em uma “confusão ontológica” de atribuir agências a qualquer coisa não viva. Em suma, a posição de agente ou paciente é momentânea e se estabelece em relações específicas, dependendo do contexto analisado, e, ainda, a condição de paciente não é totalmente passiva, na medida que também exerce uma forma de agência na relação.

³ O termo faz alusão à obra de Bourdieu (2007), especialmente à noção de campo de batalha, que ilumina a dialética conflitiva entre diferentes posições dos agentes envolvidos na formulação do campo autônomo da arte. A exposição como arena visa explicitar as relações de forças que estão manifestadas no seu espaço (ou área) de significação. A produção e reprodução do campo, a partir de uma lógica própria de funcionamento, ocorre por meio da disputa de instituições e artistas pelo domínio das normas de sua produção e os critérios de avaliação de seus produtos (capital artístico) (BOURDIEU, 2007, WACQUANT, 2005). Além disso, a noção do autor é fecunda na medida em que esclarece que a autonomia de um campo permite “retraduzir e reinterpretar as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento” (BOURDIEU, 2007, p. 106).

recorte a mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, encenada no Museu de Arte de São Paulo - MASP em dois momentos distintos: 1969 e 2016⁴. Interpreto essas montagens como dispositivos⁵ que permitem reflexões sobre os projetos de modernização de São Paulo e, de modo mais alargado, de outros países da América Latina.

Vale sublinhar, por cautela, uma obviedade: parto da premissa de que a exposição não é responsável por disparar o processo socio-histórico vigente nos períodos citados. Os projetos nacionais de modernização já estavam em curso e, deste modo, as mostras são recursos para acessar alguns dos enunciados sobre as políticas, as economias e os simbolismos que foram encampados pelos Estados nos dois momentos.

O uso do vocábulo foucaultiano marca algumas intencionalidades. Primeiro, o intuito de utilizar a noção não como sinônimo de instituição, mas como uma rede que envolve: o Museu de Arte de São Paulo e o projeto conceitual subjacente à sua fundação, a monumentalidade do edifício do Museu, o papel operado pela Instituição na constituição de uma cidade moderna, as narrativas curatoriais e da crítica de arte, a seleção de peças, as articulações para empréstimos de obras, o cronograma de ações educativas, a elaboração visual e conceitual da exposição, entre outros. O dispositivo, deste modo, é o vínculo entre os elementos heterogêneos que compõem essa rede (FOUCAULT, 1984).

Segundo, um dispositivo é uma espécie de formação (discursiva e não discursiva) que, em um momento histórico, teve como função responder a uma urgência (FOUCAULT, 1984). Ou seja, o surgimento de um dispositivo está ligado a condições datadas historicamente, isto é, um conjunto de condições singulares que

⁴ Para convencionar a denominação de cada encenação da mostra utilizo *A Mão do Povo Brasileiro de 1969* para a primeira montagem e *A Mão do Povo Brasileiro de 2016* para a segunda montagem. Contudo, o nome utilizado na reencenação foi *A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016*, indicação temporal que poderia gerar confusão ao longo do texto.

⁵ Apropriado a noção de que dispositivo é uma rede que se estabelece entre elementos heterogêneos que compreende discursos, instituições, arquitetura, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciações científicas, morais, posições filosóficas, filantrópicas (FOUCAULT, 1984).

permitem seu aparecimento⁶ (MARCELLO, 2009). No caso da primeira montagem da exposição, essas condições, que serão revistas adiante, foram a expansão econômica e industrial a partir de um modelo externo de desenvolvimento, o modelo forjado para o ideário de modernidade no Brasil e na América Latina, a existência de um estado autoritário, a consolidação das indústrias culturais, o achatamento de direitos políticos e civis, entre outros acontecimentos. Esses fatores, em relação, possibilitaram a existência de um dispositivo que operou para enunciar discursos sobre a modernização brasileira. O dispositivo (a exposição) é, portanto, um aparato discursivo que enuncia formas de ser moderno ou tradicional. Dito de outro modo, uma materialidade dos enunciados ideológicos (elemento heterogêneo) onde é possível “ver” as relações sociais acionadas, ou em acionamento, de forma a contrapelo, reconstruir sua constituição e repercussão.

O Museu de Arte de São Paulo – MASP, conforme já mencionado, é uma das unidades discretas do universo da pesquisa desta tese. A instituição foi fundada no ano de 1947 pelo empresário Assis Chateaubriand⁷ (1892-1968) e por Pietro Maria Bardi⁸ (1900-1999) e teve sua primeira sede na Rua Sete de Abril, em São Paulo-SP. Em 1968 o museu foi transferido para o centro financeiro do país, a

⁶ A rede de relações (de saber e poder) que compreende o dispositivo é situada historicamente, espacialmente e temporalmente, de modo que sua emergência é reposta a um determinado acontecimento (FANLO, 2011). Um dispositivo para Foucault pode ser compreendido a partir de três elementos: emergir a partir de uma urgência histórica, ser um conceito multilinear e estar apoiado em outros dispositivos. Os textos de Marcello (2009) e Agamben (2005), que se debruçam sobre o modo como Foucault utiliza esse conceito, especialmente na obra *História da Sexualidade*, esclarecem que a multilinearidade do dispositivo combina estrategicamente campos de saber, relações de poder e modos de subjetivação.

⁷ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968) foi advogado, empresário e político. Graduado em direito, foi proprietário de diversos jornais, entre eles, a rede de comunicação Diários Associados (FERREIRA, 2018).

⁸ Italiano nascido em 1900 em La Spezia, foi marchand, crítico de arte e colecionador. Foi diretor do MASP de 1947 a 1989. No capítulo 2, a seção *Uma figura controversa: Pietro Maria Bardi* explicará de maneira mais detalhada a trajetória do diretor.

Avenida Paulista⁹, e alocado no edifício modernista arquitetado por Lina Bo Bardi¹⁰ (1914-1992).

A instituição foi estabelecida por seu fundador e diretor artístico, Pietro Maria Bardi, como um “antimuseu”, um “laboratório” ou como um “contramuseu”. No artigo, originalmente publicado em francês na revista *Habitat* n.4, intitulado *Musée Hors des Limites* (Museu fora dos limites), Bardi defende a concepção “de novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização” (BARDI, 1951). O diretor propôs no texto um museu inclusivo, que interessasse a todos e que não servisse apenas aos especialistas e à distração de turistas.

Havia, assim, a preocupação do diretor em distanciar o MASP de um modelo museológico tradicional¹¹, alinhando-o com outros criados no pós-guerra (CANAS, 2010) e que propunham ações formadoras para a sociedade. A vocação pedagógica do MASP fundamenta iniciativas como o Instituto de Arte

⁹ O museu atualmente abriga-se no mesmo edifício da avenida Paulista. Contudo, para não incorrer na expansão do evento até o tempo presente, mantive, ao longo do texto, a conjugação verbal no passado.

¹⁰ Lina Bo Bardi diplomada pela Faculdade de Arquitetura de Roma (1940). Casou-se com Pietro Maria Bardi em 1946, vindo ao Brasil no ano seguinte quando fixou-se em São Paulo. Sua atividade profissional envolveu produção cultural, preservação de patrimônio, organização de museus, entre outros. Desenvolveu intensa pesquisa sobre as culturas populares brasileiras. Dentre suas realizações está o projeto arquitetônico do MASP (1957) e do Centro de Lazer do SESC (1977). Em Salvador, destaca-se sua atuação à frente do Museu de Arte Moderna (1959) (RUBINO; GRINOVER, 2009). No capítulo 2, a seção “Trajetória laboral de Lina Bo Bardi: algumas considerações”, explicará de maneira mais detalhada a trajetória da arquiteta.

¹¹ Ao utilizar “tradicional” nesta tese não aciono o modelo binário moderno x tradicional, mas localizo o termo a partir do modo como Bardi caracteriza o museu tradicional ou a museologia tradicional. A saber, “organismos estáticos, sempre especializados e circunscritos à sua escolha de materiais, sua eficácia educativa e sua força como construção civil desaparecendo gradualmente” (BARDI, 2016, p. 8). Esse museu nos “velhos moldes”, e característico na Europa, constitui-se como “uma coleção passiva de coisas” e está localizado em um edifício histórico adaptado ou em novos edifícios que obedecem aos velhos estilos arquitetônicos. Em suma, identifico que a museologia tradicional, para Bardi (2016) é caracterizada pela: 1) Passividade em relação a seu público e ao tratamento crítico das coleções; 2) Viés especializado e segmentado em relação ao acervo, coleções e exposições; 3) Ausência da dimensão educativa para um público amplo não-especialista; 4) Localização em edifícios históricos que não foram criados para acomodar múltiplas atividades, cerceando o dinamismo que possibilita diversas configurações espaciais.

Contemporânea (IAC) em 1950 e a Escola de Propaganda em 1951, a implementação de cursos livres, além da publicação da revista Habitat, entre os anos 1950 e 1965. O viés educativo do museu é um fio condutor relevante para a análise da instituição e de seus movimentos conceituais ao longo dos anos, inclusive para a compreensão da virada recente que corresponde ao segundo período histórico desta investigação: a reencenação de *A Mão do Povo Brasileiro*, em 2016.

A mostra foi encenada originalmente no final da década de 1960, meses após a abertura da nova sede do MASP e ficou em cartaz de junho a setembro de 1969. A arquiteta italiana Lina Bo Bardi, além de ter assinado o projeto arquitetônico do edifício, foi responsável pela expografia e curadoria de *A Mão do Povo Brasileiro*¹². Pietro Maria Bardi, então diretor artístico do museu, também atuou diretamente na organização e curadoria da exposição.

Foram expostos cerca de mil artefatos, entre os quais, bonecas de pano, carrancas, ex-votos, roupas, colchas de retalho, pinturas, esculturas, objetos utilitários, instrumentos musicais e mobiliários. As peças expostas foram doadas por colecionadores particulares e instituições públicas e privadas. Além disso, o Museu de Arte de São Paulo lançou uma chamada aberta solicitando o empréstimo de artefatos para a exposição. Para Adriano Pedrosa (2016), atual diretor artístico do

¹² Na veiculação de informações sobre a segunda montagem da *A Mão do Povo Brasileiro*, circula o dado que atuaram também na concepção da primeira montagem o cineasta Glauber Rocha (1939-1982) e o diretor de teatro Martin Gonçalves (1919-1973). Isso se deve, segundo González (2016), a uma informação veiculada pela imprensa da época que indica a participação de Rocha. É importante ponderar que nos arquivos referentes à montagem, disponíveis no Centro de Documentação e Pesquisa do MASP e no Instituto Bardi – Casa de Vidro, não encontrei menções à participação dos dois profissionais na exposição. Tampouco, as reportagens publicadas na época, que divulgaram a abertura da mostra, identificam a participação de Glauber Rocha e Martin Gonçalves. Deste modo, o vínculo desses dois profissionais como idealizadores da exposição não foi rastreado durante essa investigação. Isso não exclui, no entanto, a possível interferência deles no projeto conceitual de *A Mão do Povo Brasileiro*, já que é conhecida a relação profissional dos dois com Lina Bo Bardi, estabelecida em decorrência da organização da mostra *Bahia* no Ibirapuera e, depois, em ações desenvolvidas no período que Lina Bo Bardi esteve na Bahia. Por exemplo, o desenvolvimento da cenografia de peças de teatro para Gonçalves, como ocorreu com *Ópera de três tostões* (Brecht), encenada nos escombros do Teatro Castro Alves, em 1960.

museu, a primeira montagem teve como objetivo apresentar um panorama da cultura material brasileira.

Figura 1: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro, 1969.



Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

Vale ressaltar que a inclusão da temática popular pela entidade não foi inaugurada pela encenação de *A Mão do Povo Brasileiro*. O museu já havia tratado desse assunto em mostras anteriores, como é o caso da exposição *Cerâmica Nordestina*, que ocorreu em 1949, ainda na antiga sede, também organizada por Bo Bardi¹³. Do mesmo modo, a relação da arquiteta com a cultura material popular brasileira não era novidade. Ela atuou em projetos relacionados à temática desde o período em que residiu na Bahia, como diretora do Museu de Arte Popular, e já havia organizado outras mostras sobre a materialidade popular, como é o caso das exposições *Bahia no Ibirapuera* para a V Bienal de São Paulo, de 1959 e *Nordeste*, no Solar do Unhão, de 1963.

¹³ Na estratégia de convencionar o uso dos termos, ao fazer referência à Lina Bo Bardi utilizarei “Bo Bardi”; e a Pietro Maria Bardi, somente “Bardi”.

Quase 50 anos depois da primeira montagem, em 2016, a diretoria artística do MASP, liderada por Adriano Pedrosa¹⁴, decidiu reapresentar a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, optando por manter o projeto expográfico e curatorial da primeira encenação. Assim, na mesma sala expositiva foram expostas, adequadas à cenografia proposta por Bo Bardi, peças da cultura material popular brasileira com a intenção de reeditar as visualidades presentes na montagem anterior. Segundo o catálogo da mostra de 2016, a nova organização não se propunha a uma representação exata da exposição de 1969, mas a uma reencenação¹⁵ com adaptações na seleção das obras e expografia, seguindo o conceito, tipologia e diretrizes da exposição original. As 975 peças expostas eram originárias de diversos acervos, públicos e privados, além do acervo do próprio MASP. Grande parte das obras não estava presente na primeira encenação, por isso, para respeitar

¹⁴ Adriano Pedrosa (1965 - Rio de Janeiro) é diretor artístico do MASP desde 2014, onde realizou a curadoria de diversas exposições. É graduado em direito pela UFRJ e mestre em artes plásticas e crítica de arte pelo *California Institute of the Arts*. Foi curador adjunto da 24ª Bienal de São Paulo de 1998 e co-curador da 27ª Bienal de São Paulo. Também foi curador chefe do Museu de Arte da Pampulha entre 2001 e 2003.

¹⁵ O mesmo termo é utilizado pelos/as curadores para caracterizar a nova edição da mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, em 2016. Optei por utilizar a palavra idêntica não para acionar a definição dos/as organizadores/as, mas para enfatizar, primeiro, o caráter cenográfico da exposição e, segundo, para explicitar que se trata de uma montagem que pretende, a partir da mesma disposição dos objetos no campo expositivo, reeditar as mesmas alegorias da primeira apresentação, mas acionando um argumento distinto. Além disso, é necessário comentar que Fernando Oliva (2017), pesquisador, professor e curador do MASP, desenvolve uma reflexão sobre reencenações no âmbito da arte contemporânea, em diálogo com o historiador Collingwood. Segundo Oliva (2017), o filósofo britânico reflete como determinados eventos que ocorreram no passado podem ser utilizados, no presente, para motivar novas considerações. Em outros termos, quando reencenado, o passado passa a ser mais um reflexo do presente do que o fato tal como ocorreu anteriormente. Dito isso, na arte contemporânea a reencenação – inclusive de exposições – deve respeitar “algumas condições básicas” que permitam validar o evento como reencenação para público e para os participantes. Dentre as condições estaria “um espaço fechado e delimitado para que a ação aconteça e se desdobre; uma dependência entre dois momentos: de um lado uma perspectiva unificada e linear do tempo histórico, de outro o próprio tempo do evento; o uso do corpo como uma mídia para reproduzir o passado; e por fim uma articulação das temporalidades do passado e do presente no interior da reencenação” (OLIVA, 2017, p. 3925). A partir de sua análise, Oliva (2017) identifica que as reencenações, ao reabrirem um evento do passado, podem iluminá-lo a partir das condições políticas, sociais e culturais do novo tempo presente. Em síntese, o autor comenta que a “noção de reencenação se refere ao estabelecimento de uma relação com o passado, vivido ou imaginado, e de um reposicionamento deste passado no tempo presente” (OLIVA, 2017, p. 3929).

a temporalidade da montagem de 1969, a nova seleção contemplou apenas artefatos produzidos até a década de 1970.

A nova exibição pôde ser visitada de setembro de 2016 a janeiro de 2017 e teve curadoria de Adriano Pedrosa, diretor artístico, de Tomás Toledo¹⁶, curador, e de Julieta González¹⁷, curadora adjunta de arte moderna e contemporânea. Além da exposição, foi organizada uma mostra de filmes e oficinas que trabalhavam com a temática popular. Ainda, no mesmo período, foram apresentadas exposições que dialogavam com a proposta conceitual de *A Mão do Povo Brasileiro*, como *Portinari Popular*, *Lygia Pape – A Mão do Povo*, *Thiago Honório: trabalho* e *Playgrounds 2016*. A Pinacoteca do museu, assim como em 1969, expunha os *Cavaletes de Cristal*¹⁸ na mostra semipermanente *Acervo em transformação*. Os *Cavaletes* haviam sido recuperados pela gestão do museu, após terem sido retirados do museu em 1996, e expostos ao público em dezembro de 2015. O retorno do aparato expositivo fez parte do projeto de retomada conceitual anunciado pelo diretor artístico do museu.

A exposição de 2016, segundo Pedrosa (2016), foi tomada como “ponto de partida” para uma “nova fase” do museu (MARTINS; PEDROSA, 2016, p. 28). Além disso, no texto curatorial, alocado no início do percurso expositivo, *A Mão*

¹⁶ Tomás Toledo (São Paulo - 1986) é graduado em filosofia pela PUC-SP e atuou entre 2013 e 2014 no Programa Independente da Escola São Paulo (PIESP), dirigido por Adriano Pedrosa. Realizou curadoria de diversas mostras, dentre as quais, *Empresa Colonial* na Caixa Cultural de São Paulo, em 2016 e *Narrativas Cotidianas* na Galeria Fayga Ostrower de Brasília em 2015. Atualmente é curador do Museu de Arte de São Paulo, onde atuou em diversas mostras como *Arte no Brasil até 1900*, *Arte na Itália: de Rafael a Ticiano*, *Arte na Moda: coleção MASP Rhodia* (COLECCIÓN CISNEROS, 2019).

¹⁷ Julieta González (Caracas - 1968) é diretora artística do Museu Jumex (Cidade do México). Foi curadora adjunta do MASP, curadora chefe do Museo Tamayo Arte Contemporáneo de Ciudad de México e curadora adjunta do The Bronx Museum of the Arts. De 2009 a 2012 foi curadora associada de arte latino-americana do Tate Modern de Londres. Foi curadora da 2ª Trienal Poligráfica de San Juan, *Latinoamerica y el Caribe* que teve direção de Adriano Pedrosa. Realizou a curadoria de mais de 30 exposições, além da escrita de livros e catálogos (ARTEINFORMADO, 2019).

¹⁸ O aparato expositivo foi criado no final da década de 1950 por Bo Bardi para ser peça central na expografia do Museu de Arte de São Paulo (AGUIAR, 2015). O sistema de cavaletes propõe que o visitante tenha maior autonomia ao vislumbrar uma obra. As obras, penduradas ao vidro, podem ser vistas de frente, de trás e podem também ser circundadas pelos visitantes (PEDROSA, 2016). Segundo Pedrosa (2016), a revelação do verso, permitida pelo vidro, dessacraliza a obra de arte.

do Povo Brasileiro é descrita como “objeto de estudo e um precedente exemplar da prática museológica descolonizadora”¹⁹. Um breve parêntesis: a noção de *decolonialidade* é operacionalizada com frequência nas ações desenvolvidas pelo museu em 2016. Reitero que esse conceito é importante especialmente porque ele aciona debates recentes da teoria social latino-americana e da museologia contemporânea. Ainda assim, atrelar a montagem da exposição que inaugurou o MASP com o termo é um movimento estratégico, visto que essa reflexão teórica vai surgir com a categoria analítica da *matriz colonial de poder* proposta por Aníbal Quijano²⁰ no final dos anos 1980. Portanto, não era uma noção utilizada na primeira montagem, ao menos, nesses mesmos termos. Mais tarde a teoria é expandida por outros teóricos como *pensamento decolonial*²¹ ou *opção decolonial*²², como emprega Walter D. Mignolo (2008)²³.

De toda maneira, o tema merece atenção, sobretudo, quando iluminado pela noção de *desobediência epistêmica* cunhada por Mignolo (2008) e as reflexões de Edgardo Lander (2000) sobre o saber colonial-moderno-eurocêntrico. Essa reflexão nos ajuda a identificar as intencionalidades subjacentes ao acionamento do termo e, ademais, se a remontagem se configura ou não, dentro da noção teórico/prática de decolonialidade, como uma prática decolonial.

¹⁹ Texto de parede da mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, documentado via fotografia pela autora.

²⁰ Artigo “Colonialidad y modernidad/racionalidad” publicado originalmente em 1989.

²¹ A primeira opção apontada pelo pensamento decolonial é a superação da lógica moderna dual de mundo: sujeito-objeto, mente-corpo, teoria-prática, natureza-cultura (MIGNOLO, 2008). A proposta de Quijano (1992) é a descolonização epistemológica que supere a racionalidade universal europeia.

²² O *pensamento decolonial* é uma forma de pensamento que se abre para a possibilidade de conhecimento – como os saberes tradicionais, místicos e primitivos – ofuscadas e desprestigiadas pelo colonialismo e pela racionalidade moderna (MIGNOLO, 2008). A *opção decolonial*, segundo Mignolo (2008), tem características que a individualizam em relação ao pensamento colonial na medida que defende que a produção de conhecimentos nas universidades leva à produção de práticas, como movimentos sociais, e, ao mesmo tempo, os movimentos sociais enquanto abordagens práticas também produzem suas teorias próprias. Ou seja, para o autor, há uma via dupla: o campo teórico produz reações práticas e a prática produz teoria.

²³ Mignolo (2008) localiza que a opção decolonial surge a partir do diálogo travado com autores como Arturo Escobar – em decorrência de um encontro promovido na Universidade da Carolina do Norte –, Nelson Maldonado-Torres e membros do projeto modernidade/colonialidade da Associação Caribenha de Filosofia. Além de propostas teóricas desenvolvidas por Enrique Dussel e Santiago Castro-Gómez.

A reflexão de Mignolo (2008) apresenta a possibilidade da desvinculação dos conceitos ocidentais²⁴ e de acumulação de conhecimento – sem desconsiderar o conhecimento que já foi institucionalizado – e propõe sua substituição pelos saberes que foram *racializados*. Para o autor, os museus, assim como as universidades, são instituições modernas ligadas à colonialidade devido ao fato de controlarem a colonialidade do *saber* e do *sentir* (MIGNOLO, 2020). Deste modo, não basta mudar os *conteúdos* discursivos para promover ações decoloniais, é preciso alterar também os *termos* da conversação. Tento pontuar, com isso, que a aplicação do termo pelo museu pode ser tensionada com a própria teoria à qual ele se refere, possibilitando o entendimento de como o museu opera (ou não) práticas coloniais em outras instâncias.

Retomo tópico anterior. A “nova fase” mencionada por Adriano Pedrosa e Heitor Martins (2016) alude às mudanças ocorridas em 2014, quando se alterou o Estatuto Social do MASP²⁵. Na ocasião, o quadro de colaboradores e algumas normativas internas também foram atualizadas. As alterações na estrutura administrativa vieram a colaborar com um projeto artístico que previa a retomada dos “elementos”²⁶ fundantes da instituição, idealizados por Bardi na instauração do museu. O revisionismo da trajetória da entidade, segundo os membros do núcleo artístico, deveria servir para encontrar aspectos conceituais que pudessem ser “resgatados, reconsiderados e repotencializados” no futuro (PEDROSA; OLIVA, 2016, p.5).

Desde a saída efetiva de Bardi do MASP, em 1996, o museu mudou severamente seus rumos e, por isso, recebeu críticas de especialistas e da comunidade. A gestão de Júlio Neves²⁷, que durou 14 anos, foi questionada pela falta de consistência no

²⁴ Ocidente, para Mignolo (2008), não corresponde a uma localização geográfica, mas sim, à geopolítica do conhecimento.

²⁵ O Estatuto Social foi reformado na troca da gestão executiva do museu, que ocorreu em 2014. O documento estabelece diretrizes culturais e financeiras para a nova fase da instituição. O documento será apresentado no quarto capítulo deste trabalho.

²⁶ Termo utilizado por Pedrosa e Oliva (2016, p. 5).

²⁷ Júlio Neves, nascido em 1932, é arquiteto e urbanista de formação. Desenvolveu projetos importantes na cidade de São Paulo, como a Operação Urbana Faria Lima. Presidiu o MASP durante 14 anos, entre 1994 e 2008. Na sua gestão ocorreu a construção do 3º subsolo do museu

projeto curatorial e no programa museológico, além de crises financeiras que atravessaram os últimos anos da sua gestão²⁸. O novo projeto para o museu, centralizado na figura de Adriano Pedrosa, reelaborou as estratégias de captação de recursos e estabeleceu uma agenda temática anual de exposições que dispõe de mostras relacionadas com o tema central, chamado de *Programa de Histórias*.

Figura 2: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro, 2016.



Fonte: Autora (2017).

e a aquisição do edifício anexo, que deveria acomodar a ampliação da instituição. É membro do conselho da instituição desde 1970 e, em 2014, foi eleito Presidente de honra e vitalício da entidade.

²⁸ Diversas reportagens foram publicadas sobre a crise institucional do MASP, que durou mais de uma década. Em 2004, como aponta Cypriano (2004) a reeleição de Neves motivou insatisfações internas – dos Conselheiros – e do público. Houve, inclusive, convocatória à uma manifestação no Vão Livre do museu: “Masp pede socorro! Triste dismantelamento da arte”, “Propomos um ato de protesto, de intervenção e manifestação contra esta forma autoritária e monárquica de gerir um patrimônio que é público”. A reportagem de Antunes (2009), com o título “A gestão de Júlio Neves, presidente do Masp, chega ao fim”, caracteriza a imagem desgastada do diretor, nos anos em que o museu afundou em uma dívida milionária e envolveu-se em debates acalorados com a sociedade civil, como quando propôs o cercamento do Vão Livre com grades para impedir delinquências no espaço.

Para estabelecer o recorte temporal deste trabalho, parti do entendimento de que a duração de *A Mão do Povo Brasileiro* – tanto de 1969 como de 2016 – excede o período que contempla a abertura e o encerramento da visitação pública. A duração dos eventos abrange, também, as negociações que antecederam suas concepções, a elaboração dos projetos curatoriais e expográficos, os processos de montagem, além de outros acontecimentos que possibilitaram a expansão temporal das exposições, como a publicação de críticas e *reviews* pela mídia, a exibição de filmes que tinham por tema a temática popular e a realização de oficinas com o público – as últimas ações articuladas especificamente com a mostra de 2016. As encenações de *A Mão do Povo Brasileiro*, sob esse ponto de vista, abrangeram uma série de acontecimentos que escapam às materialidades apresentadas na montagem da arena expositiva, contemplando também a crítica de arte, o processo de chamamento e seleção das peças e a publicação dos catálogos.

O contorno temporal que circunda meu objeto de estudo, portanto, é difuso. Ele conecta dois momentos históricos – 1969 e 2016 – e não incorpora apenas o período em que a exposição esteve aberta para visitação. O esgarçamento da duração de *A Mão do Povo Brasileiro* implica estratégias metodológicas específicas para coleta e sistematização de dados. Não me interessam apenas os documentos que possibilitam o acesso à montagem da exposição, mas também aqueles que contemplam as repercussões, as relações com o cronograma expositivo do museu e os modos como se deram as ações paralelas.

Com a breve explanação sobre as edições de *A Mão do Povo Brasileiro* procuro evidenciar que as mostras, separadas por 47 anos, vinculam-se ao corroborar com modelos ideológicos assumidos pelo museu nos dois períodos. A articulação entre os projetos conceituais da instituição será retomada no decorrer do texto para apoiar a tese de que os artefatos populares sustentaram, atualizaram e rechaçaram os projetos de modernização aos quais o MASP foi partidário ou buscou acionar nos distintos momentos. A despeito de estabelecer um recorte temporal específico (1969 e 2016), as mais de quatro décadas que distanciam as montagens não são

tomadas como ausência de acontecimentos, passíveis de descarte analítico. Melhor dizendo, apesar do período entre as montagens não compor o enfoque de análise, entendê-lo em linhas gerais é o que possibilita acessar o movimento de retomada conceitual exposto pelo museu a partir de 2014. Ou seja, se houve um gesto em direção à retomada de um tempo celebrado – a inauguração da nova sede em 1969 – significa que, em algum momento, o projeto original se perdeu ou foi abandonado pelas gestões da entidade.

Volto, agora, à discussão teórica. O desenvolvimento desta pesquisa e a aproximação com os eventos contemplados por ela é mediado pela minha filiação à mudança epistemológica e política proposta por García Canclini (1983 e 2015), no que se refere aos estudos identitários, tanto no contexto global, como na América Latina²⁹. A teoria da hibridação, ou melhor, dos processos de hibridação proposta pelo autor, serve como pano de fundo para a discussão que será apresentada, visto que essa perspectiva ajuda a dar conta das formas particulares de conflitos gerados na interculturalidade recente no contexto de decadência dos projetos nacionais de modernização da América Latina (GARCÍA CANCLINI, 2015). O acionamento do conceito de *hibridação* é útil, neste trabalho, por abranger contatos culturais que poderiam ser denominados de outras maneiras, como mestiçagem, sincretismo, fusão e outros termos utilizados para denominar misturas particulares, especialmente no contexto das culturas populares.

Convém justificar que o emprego do termo *hibridez*, em detrimento de outros, busca enfatizar os processos em que há desgarres e rupturas nos contatos interculturais. Como bem pontua García Canclini (2015), a teoria da hibridação é atrelada à consciência crítica de seus limites, do que resiste e não pode ser hibridado. Desafia, portanto, o pensamento moderno que tenta ordenar

²⁹ A mudança epistemológica proposta por García Canclini (2015) e os estudos com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridização, como Hannerz (1997), demonstram que não é possível falar de identidade como um conjunto de traços fixos ou afirmá-la como essência de uma etnia ou de uma nação.

binariamente o mundo em oposições simples: o nacional e o estrangeiro, o civilizado e o selvagem, e o culto e o popular.

A resistência ao modelo binário deve ser marcada especialmente por esta pesquisa tratar do arranjo da produção material e simbólica de camadas subalternas em espaços hegemônicos³⁰, como os museus. A partir da teoria da hibridação a interação dos setores populares com as elites, presente na realidade latino-americana, não pode ser lida em caráter de antagonismo. Essa visão não-binária liberta-nos de interpretar os movimentos culturais como representantes de uma só identidade. A questão que se apresenta, então, é “como estudar as culturas híbridas que constituem a modernidade e lhe dão seu perfil específico na América Latina” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 20).

A noção de cultura híbrida entra em confronto tanto com os projetos tradicionalistas quanto com os modernizadores, de modo que previne que a análise recaia em interpretações binárias sobre os acontecimentos estudados. A mostra *A Mão do Povo Brasileiro* trata da exibição de objetos produzidos em contextos de subalternidade em um museu de arte localizado no centro financeiro do país, em um contexto de vertiginosa ascensão industrial, direcionada para a recepção de público urbano e com valores marcados pelos processos de mundialização da cultura e globalização econômica. O conceito de hibridismo, deste modo, passa a ser uma chave de leitura que permite enxergar os tensionamentos contidos nesta apresentação. De forma geral, os tradicionalistas imaginavam culturas nacionais “autênticas” (ou autóctones, como denomina Bo Bardi³¹), buscando preservá-las da industrialização, da urbanização e das influências estrangeiras. Os modernizadores procuraram estabelecer culturas sem

³⁰ A noção de hegemonia utilizada por García Canclini (1986) se difere do conceito de dominação, que é exercida sobre adversários e por meio da violência. Assim, hegemônico é “un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para la reproducción del sistema” (GARCÍA CANCLINI, 1984, p. 78).

³¹ O uso da terminologia e a crítica de Bo Bardi à noção de cultura pura podem ser vistos no manifesto escrito por ela e publicado após seu falecimento. A obra chama-se *Tempos de Grossura: o design no impasse*, de 1994.

fronteiras territoriais, confiando à inovação e à experimentação seus anseios de progresso.

As ideologias modernizadoras, do liberalismo do século passado ao desenvolvimentismo, acentuaram essa compartimentação maniqueísta ao imaginar que a modernização acabaria com as formas de produção, as crenças e os bens tradicionais. Os mitos seriam substituídos pelo conhecimento científico, o artesanato pela expansão da indústria, os livros pelos meios audiovisuais de comunicação (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 22).

Atualmente essa relação de apagamento das culturas populares pelo progresso industrial não é mais vista da mesma maneira. O que se coloca é a dissolução dos universos cultos e populares autossuficientes ou, até mesmo, a impossibilidade de interpretar que a produção de cada campo represente unicamente a “expressão” de seus criadores (GARCÍA CANCLINI, 2015).

A modernidade, para alguns, é interpretada com uma organização racionalista da sociedade que culminaria em empresas produtivas e eficientes e aparelhos estatais bem organizados. Hoje, a partir de García Canclini (2015), é possível conceber a América Latina como uma articulação complexa de modernidades e tradições, onde em cada país coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento e, como denomino, múltiplos projetos.

Mas o que constitui essa modernidade? O autor defende a tese de que quatro movimentos básicos a fundamentam: um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador (GARCÍA CANCLINI, 2015). De modo sucinto, é possível dizer que o *projeto emancipador* se constitui pela racionalização da vida social e o individualismo crescente. O *projeto expansionista* se manifesta pela promoção das descobertas científicas e do desenvolvimento industrial. O *projeto renovador* caracteriza-se pela necessidade

de reformulação dos signos de distinção que o consumo massivo desgasta³². E, por fim, denomina-se *projeto democratizador* o movimento da modernidade que aposta na educação, na arte e nos saberes especializados como indispensáveis para a evolução moral e racional. Para García Canclini (2015) a questão fundamental – e que justifica a decadência da modernização latino-americana – é que, ao se desenvolverem, esses projetos entram em conflito³³.

Na elaboração da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, encenada em 1969, o embate em relação a um modelo tradicionalista de desenvolvimento também estava presente. Ainda, se recuperarmos os textos produzidos por Bardi e Bo Bardi que antecedem a inauguração da mostra, a proposição de um modelo desenvolvimentista moderno – que articula o projeto *expansionista, renovador e democrático* –, também é notável. Antes de adentrar neste argumento, reitero que a mostra fazia parte de um projeto abrangente que o diretor do MASP, Bardi, tinha para o museu e que se consolidava, justamente, com a abertura da nova sede da instituição na Avenida Paulista.

Além disso, apoio-me em outro texto de García Canclini (1989) para explicar que termos similares acionam significados diferentes nesta tese. *Modernidade* diz respeito a uma etapa histórica sendo que a *modernização* é o processo social que trata de desenvolver e construir a modernidade. Além disso, os *modernismos* são os projetos culturais que se relacionam com distintas etapas de desenvolvimento do capitalismo³⁴.

³² Ao caracterizar o projeto renovador o autor baseia-se na teoria do gosto, proposta por Bourdieu. Contudo, o debate apresentado por García Canclini (2015) alarga a teoria de Bourdieu ao apresentar um cenário onde os signos e os espaços das elites se massificam e se misturam com os populares. O museu, instância de promoção da distinção social, torna-se aparato da indústria cultural na modernidade: essas instituições passam a receber milhares de visitantes e obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados (GARCÍA CANCLINI, 2015).

³³ Um dos exemplos que explicam a contradição do projeto moderno é a utopia da construção de espaços autônomos para o desenvolvimento do saber e da criação artística. Para o autor, a modernização econômica, política e tecnológica subordina e fomenta a dependência das forças renovadoras da produção simbólica (GARCÍA CANCLINI, 2015).

³⁴ A partir de García Canclini (1989) compreende-se o *modernismo*, no contexto europeu, não como expressão da modernidade socioeconômica, mas como o modo como “as elites modernizadoras fizeram cargo da intersecção de diferentes temporalidades históricas” – um

Apresento, então, alguns dados sobre esse evento. Em 1968 ocorreu a inauguração oficial do edifício, com a abertura da exposição permanente, fixada na pinacoteca do museu. No pavimento superior foi apresentado, sob os *Cavaletes de Cristal*, um dos acervos de arte erudita mais significativos do hemisfério sul. No ano seguinte, um segundo ambiente do museu foi aberto para visitação. Dessa vez, o espaço foi dedicado às exposições temporárias. *A Mão do Povo Brasileiro*, então, foi a primeira mostra apresentada na sala Horácio Lafer³⁵. Na parte externa do museu foi colocado um carro de boi que indicava a realização da mostra no primeiro piso.

Figura 3: Carrossel de Maria Helena Chartuni e Carlos Blanc instalado no Vão Livre do MASP, 1969.



Fonte: Catálogo Playgrounds 2016 (PEDROSA; PROENÇA; GONZÁLES, 2016).

Na mesma ocasião dessa inauguração, foram expostos, no vão livre do museu, os *Playgrounds* de Nelson Leirner (1932-2020)³⁶ e o *Carrossel* de Maria Helena

passado clássico, um presente técnico indeterminado e um futuro político imprevisível – e trataram de elaborar com isso um projeto global.

³⁵ O nome da sala era uma homenagem ao empresário e político brasileiro falecido em 1965.

³⁶ Foi um artista visual brasileiro que teve sua formação no âmbito da pintura abstrata. Nos anos 1960, começa a utilizar materiais industriais na sua produção, aproximando-se da Pop-art norte-americana e do Novo Realismo francês, com a prática da apropriação e da serialização de elementos. Em 1966, funda junto a Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser o Grupo Rex – galeria e jornal que promove exposições e eventos. O tom irônico,

Chartuni³⁷ e Carlos Blanc. *Playgrounds* incluíam obras participativas feitas de madeira dispostas no Vão Livre do MASP, que podiam ser usadas pelo público, especialmente infantil, que transitava na Avenida Paulista. O material que dava origem à escultura, madeira pintada, fez com que as peças fossem rapidamente desgastadas.

Para Pedrosa (2016b, p.10) a exposição de Nelson Leirner “apontava o desejo do museu para se abrir para cidade, para a rua, através da arte, retirando-a dos confinamentos do museu tradicional, e oferecendo uma nova maneira de interação do público com a arte – mais aberta, permeável, democrática, participativa e, portanto, com um caráter político e emancipatório”. Nos primeiros anos de funcionamento da nova sede houve a ocupação constante do Vão Livre do museu, corroborando com a tese de Canas (2010) que dá relevo à relação do museu com a cidade e o papel fundamental da arquitetura neste movimento³⁸. Além do *Carrossel* e dos *Playgrounds*, foram instalados na parte externa do MASP a exposição de *Caciporé Torres*, inaugurada em 15 de agosto de 1969³⁹, e o *Circo Piolin*, em 1972.

Aqui, como apontam Zanatta e Canas (2015), a arquitetura monumental é um aspecto importante para o viés formador do MASP e sua integração com a cidade e com o público⁴⁰. Canas (2010), ainda, vincula os discursos operados pelos

as obras provocativas e a participação do público na produção das obras artísticas são característicos de seu trabalho, bem como a contestação de valores tradicionais da arte, como a mitificação do artista e o modo de trabalho artesanal (MAC-USP, 2004).

³⁷ Maria Helena Chartuni (1942 - São Paulo) é escultora, desenhista, pintora, ilustradora e restauradora. Atuou como restauradora no MASP. Realizou trabalhos em esculturas que contemplam a temática religiosa.

³⁸ Canas (2010) se dedica aos primeiros dez anos de funcionamento do museu, entre 1947 e 1957, e fundamenta o argumento de que a proposta de fundação do MASP, elaborada por Bardi, estava em sintonia com os debates travados no pós-guerra pelos arquitetos modernos internacionais, que propunham uma nova função dos museus e sua articulação com a cidade. Assim, a construção de cidades modernas passava pela criação de instituições museais como pontos vivos para a cidadania nos novos centros.

³⁹ A tese de doutorado de Flávia Rudge Ramos (2012) sobre a obra de Caciporé apresenta em detalhes a montagem da exposição no Museu.

⁴⁰ Bo Bardi (1967, apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p.126) também utilizou o termo monumental para caracterizar a arquitetura do MASP. Como ela esclarece, há uma diferenciação entre monumental, no sentido “cívico-coletivo” com elefântico. Nas palavras da arquiteta: “O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou de “espalhafato”, é apenas um fato

fundadores do MASP nos 10 primeiros anos da instituição (1947 a 1957) com o debate internacional em torno do papel dos museus e da arquitetura moderna nas cidades do pós-guerra, acessado especialmente por meio do IV CIAM – Congresso Internacional da Arquitetura Moderna, realizado em 1933. Desenvolverei este tema adiante, contudo, em tom introdutório comento que a arquitetura do edifício é elemento central para a missão de Bardi de integrar o museu com a cidade. Neste sentido, teses e dissertações publicadas desde o ponto de vista da arquitetura apresentam documentos e análises indispensáveis para compreender o projeto conceitual do MASP.

Figura 4: Playgrounds de Nelson Leirner instalados no Vão Livre no MASP, 1969.



Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

Durante alguns meses, de junho a agosto, o Museu de Arte de São Paulo teve em cartaz um conjunto de exposições que representavam o projeto que Bardi, diretor

de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do “particular”, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental” (BO BARDI, 1967, p. 20-23). O trecho citado neste parágrafo foi publicado na revista *Mirante das Artes* nº5, acessado na coletânea de textos organizada por Rubino e Grinover (2009, p. 126).

artístico do museu, tinha idealizado para a nova sede da instituição. O MASP de 1969 apresentava uma cartela de exposições que dialogavam com a ideia de ‘contramuseu’ defendida pelo diretor na década de 1950.

Na data de inauguração da exposição havia apenas dois meses que o museu estava aberto para visitação pública⁴¹. Até então eram permitidas visitas apenas à sua Pinacoteca. A montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* ganhou destaque na mídia impressa da época e houve, inclusive, articulações para sua exibição fora do país⁴².

A programação do MASP daquele ano parecia dar conta desse projeto inovador elaborado por Bardi. Ao mesmo tempo em que o edifício abrigava no piso superior obras clássicas, de natureza erudita, figuravam, na sala de exposições temporárias, artefatos do ordinário, de origem popular. Na parte externa do museu, as instalações de Leirner se encarregavam de aproximar o público comum da instituição museológica.

Contudo, se analisarmos as narrativas sobre a exposição, produzidas no momento de sua encenação, veremos que ela apresenta outros embates. Proponho pensar, por exemplo, que a apresentação de *A Mão do Povo Brasileiro* colocava em pauta questões que extrapolavam a quebra das prescrições da museologia tradicional e a inclusão do público não especializado no museu. Acredito que a encenação possibilitou reflexões sobre a relação entre o processo de industrialização vigente na década de 1960 e as tecnologias tradicionais disponíveis no interior do Brasil.

⁴¹ O MASP foi inaugurado simbolicamente em 1968, em uma solenidade na sua Pinacoteca que contou com políticos e empresários de relevância na época. A rainha da Inglaterra, Elizabeth II, esteve presente na ocasião. Após o evento, as obras foram encaixotadas, pois a obra ainda não havia sido concluída. O museu foi aberto para visitação pública somente em abril de 1969.

⁴² Em carta enviada no dia 13 de novembro de 1969, após o encerramento da exposição, endereçada à J. W. Pope-Hennessy, diretor do Victoria and Albert Museum, Bardi apresenta a possibilidade de encenar a mostra *A Mão do Povo Brasileiro* em Londres. O conteúdo foi redigido em italiano. Além disso, outra carta enviada à Emilio Ambada, curador de Design do Museum of Modern Art de Nova York, de 12 de novembro de 1969, informou o envio de fotos da exposição via navio, indicando a intenção de Bardi em difundir a mostra fora do circuito brasileiro. Ambos documentos estão disponíveis no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP.

Em outras palavras, a montagem da exposição constitui uma contranarrativa sobre os projetos modernizadores brasileiros⁴³.

Ao olhar para a expografia da mostra, que classificava tematicamente e apresentava denso conjunto de objetos, é possível pensar que a intenção da montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* era apresentar um panorama dos diversos objetos e sistematizar as tecnologias que figuravam no interior do país. Contudo, a exposição, quando interpretada a partir do ponto de vista de Lina – acessado a partir de documentos –, parecia preocupar-se mais em evidenciar as lascas e fissuras dos saberes populares, desprezados pelo desenvolvimento da disciplina do *design* no Brasil⁴⁴ e pelo crescimento da industrialização, do que com a preservação/sistematização dos artefatos em si. Os objetos expostos na mostra apresentavam, no centro de acionamento do projeto modernizador brasileiro, em especial o industrial e econômico, uma estrutura de possibilidades técnicas e artísticas para um Brasil que enfrentava crises de desenvolvimento, com uma indústria em pleno processo de expansão⁴⁵. Argumento que a materialidade tradicional deveria, na montagem, tensionar o plano desenvolvimentista brasileiro. Este fundamento encontra paralelo na justificativa de García Canclini

⁴³ A literatura sobre as exposições realizadas pelo museu e os textos produzidos por Adriano Pedrosa para o catálogo da exposição de 2016 dão destaque a outros argumentos levantados pela exposição como, por exemplo, a ideia do panorama da produção material popular. Outra questão pertinente é a suposta consolidação do pensamento que Bo Bardi vinha exercitando em mostras anteriores, especialmente naquelas realizadas na Bahia. Essas formulações, apesar de não serem desenvolvidas neste texto, devem ser trabalhadas na tese, pois podem contrariar ou corroborar o argumento aqui apresentado.

⁴⁴ A institucionalização da disciplina do design no Brasil, contemporânea à montagem de *A Mão do Povo Brasileiro*, apresentava uma matriz importada e um modelo germânico.

⁴⁵ “Enquanto o país vivia um dos seus períodos políticos mais tenebrosos, o governo alcançava êxitos na área econômica. [...] Houve uma forte recuperação industrial em 1968, liderada pelas indústrias automobilísticas, de produtos químicos e de material elétrico. A construção civil expandiu-se bastante, graças principalmente aos recursos fornecidos pelo Banco Nacional de Habitação (BNH). Em 1968 e 1969 o país cresceu em ritmo impressionante, registrando variações, respectivamente, de 11,2% e 10% do PIB. [...] Começava assim o período do chamado ‘milagre econômico’ (FAUSTO, 2006 apud CARA, 2008). É necessário enfatizar que a política industrial adotada pelo governo brasileiro, que deu início ao processo de industrialização no país, não estava atrelada com o desenvolvimento social da população (CARA, 2008). Ou seja, o milagre econômico, encampado pelo estado autoritário, não foi para todos, já que o crescimento econômico agravou os índices de concentração de renda, distanciando ainda mais ricos e pobres.

(2015) quando ele explica a fusão entre os elementos tradicionais e modernos como modelo dos projetos (híbridos) de modernização da América Latina.

Contudo, reconheço, assim como Cara (2013), que havia por parte de Bo Bardi e Bardi, a preocupação em criar um inventário da cultura popular brasileira. A exposição foi a primeira ação do museu que apresentava documentação para a construção de um embasamento histórico que possibilitava a formalização da história do povo brasileiro (CARA, 2013) ou, como prefiro denominar, da cultura material popular brasileira. Ainda assim, defendo que o panorama apresentado pela mostra não objetivava apenas a construção de um repertório – histórico, imagético e plástico –, e sim propor fundamentos para o desenvolvimento de uma produção nacional original, inclusive na área do *design*. Ao interpretar a montagem como panorama ou repositório da cultura popular incorre-se no risco de vincular o trabalho de Bo Bardi com o pensamento folclorista, amplamente criticado pela arquiteta.

O alerta também é proferido em uma reportagem publicada no Diário do ABC em junho de 1969⁴⁶: “Há que se distinguir o caráter da mostra, pois, ao menos avisado parecerá tratar-se de uma exposição folclórica”. A ressalva é parte de uma matéria intitulada “Obras do povo hoje no museu”, que ocupa meia página do periódico que circulava na Grande São Paulo. O exemplar com folhas amareladas desperta a seguinte reflexão: *Como a classificação temática apresentada em A Mão do Povo Brasileiro se difere da sistematização das culturas populares desenvolvidas pelos folcloristas?* Acredito que essa colocação não é secundária ao lembrarmos que, no final dos anos 1960, havia um trabalho consolidado de inventariamento de práticas e materialidades populares brasileiras, desenvolvidas a partir das Missões de Pesquisas Folclóricas coordenadas por Mário de Andrade desde uma política pública do Município de São Paulo. Informo que o MASP teve o patrocínio da Secretaria da Educação e Cultura da cidade na promoção da mostra. Deste modo, a análise da exposição que desenvolvo considera, como demonstrarei adiante, a

⁴⁶ Documento disponível no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP.

perspectiva folclorista, justamente para evidenciar as aproximações e distanciamentos do movimento promovidas pela exposição.

Além disso, identifiquei, por meio dos arquivos, que a montagem da exposição se alinhava com as perspectivas de Bardi de criar um Museu da Tecnologia Brasileira. A mostra de 1969, para ele, deveria contribuir para a elaboração da “história da industrialização no Brasil”⁴⁷. Em carta enviada por Bardi a Paulo Machado Campos⁴⁸, então diretor do Instituto Mauá de Tecnologia, fica evidente a interpretação de Bardi acerca dos objetos. Bardi descreve no documento a exposição como “quase a pré-história da industrialização”. A seleção de objetos expostos privilegiava, para o italiano, uma temporalidade e recursos tecnológicos que antecederiam o então vigente processo de industrialização.

A chamada pública lançada pelo museu a fim de se obter objetos para exposição também explicitou o desejo em coletar artefatos do passado: “A fim de assegurar uma exposição das mais completas o Museu solicita a todos os que possuam objetos de produção utilitária ou arte popular brasileira, especialmente antigas, o seu empréstimo”⁴⁹.

Pode-se refletir, então, se Bardi, ao contrário do que propõe Bo Bardi, acreditava que o desenvolvimento industrial corrompia as práticas das camadas populares. A visão pessimista acerca da tecnologia pode ser vista também em outros textos de autoria do diretor. Bardi chega a afirmar que na exposição era possível vislumbrar a capacidade artesanal e nível de gosto daqueles que “nestes últimos decênios em que o Brasil, no Nordeste, resiste ao fatal alvorecer da tecnologia”. As formulações de Bardi, deste modo, entram em conflito com a crítica da arquiteta à visão tradicionalista de desenvolvimento.

⁴⁷ Carta de 14 de maio de 1969 de Bardi endereçada a Francisco de Paulo Machado Campos, diretor do Instituto Mauá de Tecnologia.

⁴⁸ Documento disponível no Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

⁴⁹ Documento datilografado de autor desconhecido. O original encontra-se disponível no Arquivo do Centro de Pesquisa do MASP.

No que se refere à visão de Bo Bardi sobre a tecnologia, é possível intuir que sua crítica se voltava não ao desenvolvimento industrial e tecnológico, e sim à alienação e descolamento desse desenvolvimento em relação aos processos culturais e artísticos vigentes na realidade brasileira. A intenção, deste modo, não era a preservação isolada dos saberes “pré-artesanais”⁵⁰, mas que estes servissem de subsídio histórico e prático para embasar um projeto de desenvolvimento nacional. A crítica, portanto, não era à expansão da indústria e seu estabelecimento em regiões interioranas do Brasil, mas ao projeto de modernização importado, que se implementou a partir de um modelo totalmente alheio aos saberes técnicos e culturais locais.

Outro ponto que chama atenção na narrativa de Bardi e que merece certa atenção foi o slogan selecionado para a mostra. Em cartas e textos publicados o diretor afirma que a frase “quem não pode caçar com cão, caça com gato” acompanharia o título da exposição. A sentença foi questionada por Hélio Dias Moura (1920-2007), conselheiro do MASP com quem Bardi trocou correspondências, por parecer depreciativa⁵¹. Após essa recomendação, a ideia foi abandonada com a justificativa que tinha sido elaborada por uma jornalista⁵².

Como pondera Julieta González (2016), o caso do slogan supracitado revela algumas das tensões da esfera cultural brasileira, num período em que o processo de modernização alavancado nas décadas anteriores estava perdendo força e suas limitações tornavam-se mais evidentes. As perspectivas do projeto

⁵⁰ O termo foi empregado por Bo Bardi (1994, p. 12) para situar que o artesanato, caracterizado por ela como “a uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de corporações”, nunca existiu (BO BARDI, 1994, p. 16). O que existiu no Brasil foi um pré-artesanato “doméstico esparsos”, de modo que não se configurava como organização social.

⁵¹ No Post Scriptum de uma correspondência endereçada a Bardi no dia 13 de junho de 1969, em resposta ao convite à inauguração da sala Horácio Lafer com a mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, Moura escreve: “Cumprimento-o pela importância da exposição pelo título “A Mão do Povo Brasileiro”. Magnífico. Confesso que quanto ao slogan “Quem não tem cão caça com gato”, parece-me algo depreciativo. Não se poderia esquecê-lo?”. Documentos disponíveis no Centro de Documentação e Pesquisa do MASP.

⁵² Documentos disponíveis no Centro de Documentação e Pesquisa do MASP, na pasta que reúne cartas enviadas e recebidas.

desenvolvimentista apresentavam suas falências pela duradoura exclusão de grande parte da sociedade do crescimento econômico, do avanço tecnológico e do acesso à educação e à cultura. Da mesma maneira, o processo de modernização vigente passou a ser visto por muitos como uma forma de neocolonialismo, uma vez que parecia consolidar as mesmas estruturas sociais assimétricas do passado⁵³ (GONZÁLEZ, 2016).

Ainda, para González (2016), a objeção de Moura à utilização do slogan representa o desconforto de uma elite em utilizar uma alusão à pobreza material que atingia as camadas populares. Mais, a própria encenação da mostra poderia gerar um desconforto àqueles que, enquanto minoria elitista, excluía das instituições culturais ocidentalizadas a produção cultural das classes populares. A insatisfação de Moura relacionava-se com o modelo de expansão da indústria cultural brasileira se lembrarmos que o acesso aos bens simbólicos continuava restrito às classes hegemônicas (ainda que houvesse a intenção, por parte da diretoria do museu, de representar as camadas subalternizadas no âmbito expositivo, embora isso não implique a ruptura com o cânone moderno).

A montagem de 1969, portanto, foi um evento que possibilitou, e ainda possibilita, múltiplas narrativas sobre o projeto modernizador brasileiro. A crítica ao processo de industrialização, o modelo excludente de expansão da indústria cultural, a exclusão das camadas subalternas dos processos políticos e a reformulação dos signos de distinção são alguns dos tópicos que podem ser debatidos a partir de *A Mão do Povo Brasileiro*. Em 2016, contudo, a reencenação da mostra apresenta outros argumentos e vem a corroborar com outros discursos. Fundamento, então, de maneira preliminar, que a mostra mais recente ajudou o MASP a sustentar o projeto de “Museu Plural”, atualizando o conceito de contramuseu cunhado por Bardi nos anos 1950. Ademais, como comentado anteriormente, a montagem

⁵³ Segundo González (2016) as referências à modernização como forma de neocolonialismo aparecem em filmes e obras de artistas, sociólogos e teóricos desde a década de 1960. Como exemplo, a autora cita o filme *La Hora de Los Hornos*, de Glauber Rocha.

ativou, ao menos discursivamente, a terminologia decolonial para atrelar o museu a um novo tipo de modernidade que não funcionaria mais sob a lógica colonial.

Essa outra forma de trabalhar a mesma exposição, contudo, não se distancia da proposta de engendrar argumentos sobre a modernização brasileira, e sim muda o foco da argumentação. Deste modo, aciono os estudos de cultura material como perspectiva analítica para a interpretação do objeto de estudo. Os objetos, e sua organização, permitem agenciar narrativas distintas nas diferentes edições da montagem. Enquanto que a primeira preocupou-se mais com o desenvolvimento industrial, por conta do debate levantado pela expansão econômica e pelo declínio dos projetos desenvolvimentistas, a segunda atentou-se às questões sociais, com a promoção da participação de diversos setores da sociedade nas esferas de regulação cultural.

Esse argumento ganha substância quando olhamos para as mudanças articuladas pelo MASP desde 2014, a partir da mudança da gestão executiva do museu e de seu Estatuto Social. A partir desse ano, foi organizada uma série de iniciativas, como seminários, oficinas, ações educativas de ensino e pesquisa, além de um cronograma expositivo temático. As ações empreendidas fazem parte desse projeto de retomada do museu já denunciado pelo atual diretor artístico e pelo presidente do MASP.

Deste modo, proponho que a mesma exposição – com montagens similares – foi agenciada de modo a contribuir com narrativas distintas nesses dois momentos socio-históricos. Entendo, então, que a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* (1969/2016) apresenta argumentos sobre o modelo desenvolvimentista brasileiro (tecnológico, industrial e cultural). A partir disso, proponho a seguinte questão: ***Como as encenações da exposição A Mão do Povo Brasileiro, que ocorreram em 1969 e 2016, narram (ou contranarram) sobre os projetos de modernização brasileiros?***

Por fim, devo esclarecer que o uso do termo narrativa na problemática de pesquisa entra em consonância com a forma que Martín-Barbero (2004) caracteriza a teoria

crítica do discurso, ou seja, a leitura do discurso como acontecimento de poder. Vale lembrar que o autor se debruça especificamente na leitura do discurso dos meios massivos. E é justamente neste ponto que encontro um paralelo com meu objeto de pesquisa, pois também opero na analogia restrita da exposição como discurso, partindo da premissa de que muitas coisas falam mesmo não sendo linguagem (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 68).

A teoria do discurso defendida por Martín-Barbero (2004) critica a autonomia do discurso e os processos de comunicação alheios aos conflitos históricos que os engendram e os carregam de sentido. A proposta do autor é que a teoria articule ao discurso suas condições de produção, circulação e consumo⁵⁴. Ou seja, o discurso está atrelado ao processo histórico. A teoria do discurso prevê, em última análise, a leitura do trabalho ocultado, “da interpretação da interpretação que impõem as palavras”. Deste modo, o autor propõe a ideia de *discurso-prática*, um lugar em que a língua é carregada de história e de pulsão.

O estudo do discurso (ou da narrativa) em um Museu de Arte tem justificativa no argumento de Martín-Barbero (2004, p. 71) quando ele afirma que “não é qualquer um que tem o direito a falar, nem todos podem falar de tudo”. Existem, assim, procedimentos de controle, de exclusão, de ritualização dos discursos. A exposição, a partir desse viés, consiste em um dispositivo discursivo de regulação social. Minha proposta é que ao compreendermos como este discurso/narrativa se engendra, nos seus diferentes níveis, possamos falar sobre relações de desejo e poder concretos que atravessam os projetos modernizadores brasileiros.

A partir da elaboração da problemática de pesquisa defino que meu principal objetivo com esta tese é localizar, a partir das encenações da mostra *A Mão do*

⁵⁴ Martín-Barbero (2004, p. 67) deseja uma teoria que estabeleça articulações em diferentes níveis do processo comunicativo: “da produção de discursos como o regime de propriedade dos meios, com os diferentes tipos de relação que com eles estabelecem os aparatos do Estado, e com as modalidades de decodificação e réplica que dos diferentes grupos sociais às mensagens recebidas”.

Povo Brasileiro, os discursos sobre os projetos de modernização brasileiros em 1969 e 2016. Sendo assim, elaborei os seguintes objetivos específicos:

1. Reconstruir os modos de encenar em 1969 e 2016 no que se refere aos processos curatoriais, projetos expográficos, seleção de peças do acervo e materiais de divulgação;
2. Levantar as narrativas que trataram da exposição e dos projetos conceituais do MASP, como reportagens, entrevistas e críticas;
3. Mapear e descrever os projetos de modernização brasileiros nos dois períodos pesquisados;
4. Analisar as relações entre as encenações de *A Mão do Povo Brasileiro* e os projetos de modernização brasileiros.

Para cada objetivo específico elaborado, foram selecionadas fontes e desenvolvidos procedimentos metodológicos que visaram sua execução. A reconstrução das encenações de 1969 e 2016 foi feita com base no cruzamento dos desenhos expográficos, documentos curatoriais, imagens da exposição e listagem de obras. As narrativas sobre as exposições foram acessadas via reportagens publicadas por veículos impressos e online em ambos os períodos. O mapeamento e descrição dos projetos de modernização se deu com base em revisão bibliográfica, principalmente de autores da sociologia paulista e autores vinculados à teoria decolonial. A análise se deu a partir da triangulação das fontes tratadas e criticadas nos procedimentos anteriores.

A justificativa para construção deste trabalho se baseou, em parte, em argumentos elaborados por autores do campo do *design* e, em outra parte, por autores dedicados à cultura material e à cultura popular. Margolin (2014), ao buscar traçar um panorama da formação da História do *Design* nos Estados Unidos, entre os anos 1970 e 2000, identificou a falta de consolidação dos estudos de História

do *Design* nas pesquisas norte-americanas⁵⁵. A partir da análise de publicações/eventos/cursos sobre a História do *Design* norte-americana o autor vislumbrou a existência de um campo interdisciplinar crescente sobre o tema. Contudo, segundo Margolin (2014), nos estudos que abordam a ênfase no contexto social para a compreensão dos artefatos, deve haver maior convergência entre pesquisadores de diferentes campos na medida em que os aspectos sociais do objeto encobrem as distinções entre seus aspectos mecânicos e estéticos.

Embora tenha concluído haver mais pesquisas a favor de uma história do *design* gráfico do que do *design* de produto, Margolin (2014, p. 218) afirma que “em ambos os casos, há necessidade de um envolvimento mais especializado para contribuir para a área com textos críticos, documentação e narrativas históricas”. Para ele, ainda são necessárias narrativas mais consistentes de “como o *design* aconteceu” (MARGOLIN, 2014, p. 218). Um dos caminhos para encontrar essa consistência está na criação enfática de estudos com ênfase em história do *design* dentro de programas de doutoramento em *design*⁵⁶.

Esta tese, portanto, vem a contribuir com a linha de pesquisa *Teoria e História do Design* do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, com produções de teses e dissertações, voltadas para reflexões sobre os objetos e os discursos que os circundam, atravessam e, também, que são produzidos por eles. Meu estudo não inaugura um novo caminho de investigação, mas corrobora com pesquisas em andamento e concluídas que contribuem na formulação de argumentos sobre “como o *design* aconteceu”. As produções elaboradas por este grupo de pesquisadores e pesquisadoras, orientados pelo Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa, sustentam a composição do *design* como área interdisciplinar que dialoga

⁵⁵ Para isso, o autor realiza um levantamento de dados que contempla desde os cursos de História do *Design* institucionalizados no país, as publicações de teses e dissertações que envolveram a temática, até publicações em periódicos acadêmicos, palestras, conferências, etc.

⁵⁶ Os outros procedimentos indicados por Margolin (2014) são: 1) Os programas de história da arte contrataram historiadores do *design*; 2) Adotar um procedimento parecido ao do MIT, oferecendo programas de doutorado em história, teoria e crítica da arquitetura a estudantes que tivessem obtido títulos prévios na prática.

com teorias e estratégias metodológicas empreendidas por outros campos do conhecimento, como a história, a arte e a antropologia.

Um dos exemplos que selecionei para ilustrar a relevância destas pesquisas na formação do campo do *design* no Brasil foi o trabalho de doutoramento desenvolvido por Bergmann Filho (2016). Sua tese propôs registrar o processo de construção da Rabeca no circuito de produção, circulação e uso do Fandango, no litoral paranaense. Neste estudo o autor, por meio de uma aproximação etnográfica, reconstrói os processos de construção do instrumento com a finalidade de compreender como a Cultura Material é significada. Ainda, o trabalho desenvolvido por Pereira (2019) busca reconstruir, por meio de narrativas de construtores de guitarra, a história da luteria brasileira da década de 1960. Por fim, Müller (2016), Tessari (2019) e Vörös (2019) estabelecem em seus trabalhos relações entre a cultura material, a moda e o *design* a partir de recortes temporais e espaciais distintos.

Por meio desses exemplos é possível perceber que a concepção de *design* adotada por este grupo de pesquisadores e pesquisadoras é distinta daquela definida pelas perspectivas teóricas difundidas na área, que privilegia uma perspectiva autor/obra ou, até mesmo, a execução de mestrados e doutorados na área que abordam questões vinculadas às metodologias de projeto.

Minha pretensão foi estabelecer relações entre a teoria e história do *design* e os estudos da cultura material popular. Para isso, procurei construir um embasamento teórico interdisciplinar a partir do diálogo com autores da sociologia, antropologia, história, arte e *design*.

O movimento para construção de um marco teórico interdisciplinar foi possibilitado, além do vínculo com esses pesquisadores/as brasileiros/as, pela cotutela realizada com a Universidad de Chile, no *Doctorado en Ciencias Sociales* – um programa de formação acadêmica interdisciplinar com abordagem teórica e epistemológica voltadas para as problemáticas latino-americanas. No período de doutoramento nessa instituição iniciei meu vínculo com o Núcleo de Sociología

del Arte y de las Prácticas Culturales, coordenado pela Profa. Dra. Marisol Facuse. O Núcleo aglutina pesquisadores/as chilenos e estrangeiros que desenvolvem investigações sobre a relação entre a sociedade e a arte, de diferentes perspectivas, das obras de artes, dos artistas e coletivos e das instituições da cultura. Nesse espaço institucional, atuei também no Lab Museos – Laboratorio de Estudios Interdisciplinarios e Investigación Aplicada: Museos y Museologías en el Chile contemporáneo⁵⁷. O projeto consistiu na implementação de laboratórios experimentais em cinco instituições museais chilenas – Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Museo de Arte Contemporáneo (MAC - UChile), Museo Histórico Nacional (MHN), Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA) e o Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos (CNACC) –, articulando redes de intercâmbio de saberes entre a universidade e as instituições da cultura. O objetivo dos laboratórios foi criar espaços de promoção de conhecimento e ações que contribuíssem para a inovação social e cultural nos museus chilenos por meio de metodologias participativas.

No Chile também tive a oportunidade de realizar uma pesquisa documental no Museo de Arte Popular Tomás Lago, vinculado à universidade, além de me aproximar de instâncias de gestão da cultura no país. Com isso, reforço que as reflexões contidas nesta tese foram resultado da formação acadêmica realizada sob a tutela de suas instituições latino-americanas: a Universidade Federal do Paraná (UFPR) e a Universidad de Chile (UChile). As duas universidades públicas possibilitaram essa investigação e ofereceram aportes, por meio de visões particulares, para a reflexão sobre a musealização das culturas populares na América Latina.

⁵⁷ Lab_Museos foi contemplado pela chamada *UCH-1899 Implementación de Laboratorios en Ciencias Sociales y Humanidades* que fez parte de um plano de fortalecimento da área de ciências sociais no Chile, financiado pelo Ministério de Educação do país. O projeto foi coordenado pela Dra. Marisol Facuse e articulou uma rede internacional de investigadores, profissionais de museus e instituições de cultura. Os laboratórios de cunho experimental também objetivavam aumentar a participação da cidadania em distintas áreas de tomada de decisão dos museus, buscando propor soluções coletivas para problemas identificados pelos próprios museus na fase de diagnóstico do projeto.

Ainda, devo citar trabalhos de outros pesquisadores e pesquisadoras que, apesar de não terem se debruçado sobre as encenações da mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, identificaram a importância histórica desta exposição para os estudos sobre *design* e cultura material no Brasil. Essas teses e dissertações⁵⁸ auxiliaram no processo de definição e compreensão do universo de pesquisa deste trabalho.

Por meio de buscas no Portal de Periódicos da Capes foi possível determinar algumas lacunas e recorrências em pesquisas que abordam o Museu de Arte de São Paulo, a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* e os projetos de modernização no Brasil e na América Latina. Os trabalhos de Cara (2013), Buonano (2016) e Ribeiro (2015), ao versarem sobre exposições realizadas no Museu de Arte de São Paulo, reconhecem a importância da *A Mão do Povo Brasileiro* na trajetória conceitual do MASP e na historiografia do *design* brasileiro.

Cara (2013) ao defender a relevância do museu na construção do campo do *design* no Brasil, salienta que a *A Mão do Povo Brasileiro* colaborou na sistematização das produções populares do país. Do mesmo modo, Ribeiro (2015) afirma que o projeto expográfico desenvolvido por Lina Bo Bardi se destaca entre os trabalhos desenvolvidos pela arquiteta ao longo de sua carreira. Segundo a autora, a exposição representa um marco nos discursos expográficos elaborados pela italiana.

No que tange aos trabalhos referentes ao Museu de Arte de São Paulo, são inúmeros os textos que tratam da relação do museu com as artes plásticas e com a arquitetura. Contudo, as pesquisas levantadas para sustentar o corpo teórico deste estudo contemplaram principalmente a relação do museu com suas exposições, especialmente a atuação de Bo Bardi e Bardi, conforme descrito no trabalho de Canas (2010), Leonelli (2011) e Aguiar (2015). Além disso, a compreensão das abordagens conceituais trabalhadas pelos Bardi é tema de

⁵⁸ Pereira (2019), Tessari (2014 e 2019), Bergmann Filho (2016), Müller (2016).

grande relevância para esta pesquisa devido a sua atuação direta no projeto expográfico e conceitual de *A Mão do Povo Brasileiro*.

Para construir esta tese propus uma estratégia metodológica baseada no estudo de documentos. Os documentos consultados encontram-se nos arquivos do Museu de Arte de São Paulo e do Instituto Lina Bardi – Casa de Vidro, ambos localizados na cidade de São Paulo - SP. Ao trabalhar majoritariamente com fontes documentais primárias, vi a necessidade de realizar, conforme orienta Cellard (2008) e Le Goff (1996), para além da crítica ao documento, a crítica ao arquivo e aos processos de seleção e apagamento operacionalizado por essas instituições. A recorrência de uma tipologia de documentos ou de exemplares produzidos por alguns sujeitos, e não por outros, evidencia processos de seleção e apagamento operacionalizados na construção das memórias das instituições.

Em relação a esse tema, destaco a ausência de documentos produzidos por mulheres, especialmente no Arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Apesar das evidências da atuação direta da arquiteta Bo Bardi na organização de *A Mão do Povo Brasileiro* de 1969 – identificadas por documentos alocados no Instituto Bardi –, não encontrei nenhum registro das suas atividades laborais nas pastas dedicadas à montagem da exposição no MASP. Deste modo, compreendo que as ausências – conforme destaca Bloch (1941, apud Le Goff, 1996) – são evidências importantes no processo de pesquisa nos repositórios.

Busquei reconstruir as encenações de *A Mão do Povo Brasileiro* de 1969 e 2016 por meio de vestígios documentais, como cartas, desenhos, fotografias, listagem de obras, catálogos, entre outros documentos. As fontes levantadas enquadram-se em uma visão alargada de documento, proposta pela Escola dos Annales, em que “tudo que é vestígio do passado, tudo que serve de testemunho, é considerado como documento ou ‘fonte’” (CELLARD, 2008)

A reconstrução da mostra de 2016 se deu, também, por meio de notas realizadas em diário de campo, obtidas durante as visitas realizadas à exposição. De modo distinto da encenação de 1969, em que tive acesso exclusivamente por meio dos

arquivos, na segunda montagem pude percorrer a mostra, acompanhar as ações paralelas à exposição desenvolvidas pelo museu e observar as publicações na mídia sobre o evento. Ainda assim, a dimensão documental também foi central no processo de reconstrução da montagem mais recente. Ressalto os volumes referentes à encenação na mostra localizados no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, como o catálogo da exposição, o Relatório Anual de Atividades de 2016, relatórios de empréstimos e seguros de obras, projetos expográficos, além do *clipping* de reportagens realizado pelo próprio MASP.

A decisão pelo caminho metodológico baseado em fontes documentais me impulsiona a construir a exposição como documento histórico. Acredito que essa argumentação seja relevante não só para justificar as decisões tomadas nesta investigação, como para fundamentar a escolha da estratégia metodológica para construção de uma reflexão conceitual e teórica aplicada à disciplina do *design*, que comumente não utiliza as exposições como fonte documental⁵⁹. Durante o período em que permaneci na Universidad de Chile, tive a oportunidade de cursar um Workshop de metodologia de pesquisa com o sociólogo Pierre Le Quéau⁶⁰, que me impulsionou a refletir se, ao excluir o público do recorte de investigação, a interpretação resultante da análise não teria relação apenas com meu próprio imaginário. Essa questão, que julgo ser pertinente, impulsiona a necessidade de explicitar dois pressupostos teóricos deste estudo: o primeiro se alinha ao que comentei anteriormente, que os museus e as exposições são dispositivos

⁵⁹ Com isso, quero dizer que as exposições não são fonte documental tradicional na disciplina no Brasil, se é que se pode utilizar esse termo para uma área de estudos recente. A despeito disso, existem pesquisadores e pesquisadoras que estabelecem esse vínculo para pensar o *design*. Cito, como exemplos, as dissertações de Ethel Leon (2006), que revisa iniciativas de institucionais brasileiras de expor o *design*, a partir de três museus, Milene Soares Cara (2008 e 2013), que elabora uma ontologia da disciplina no Brasil com base em artigos, exposições e diretrizes de ensino utilizadas no *design*, além de explicitar a importância do Museu de Arte de São Paulo na construção da área. Bonadio (2014) também realiza investigação destacada sobre os processos de musealização da moda (pensada a partir da perspectiva do *design*), especificamente a constituição da Seção de Costumes do MASP, tendo como fontes documentais as exposições.

⁶⁰ Doutor em sociologia, professor da Universidade de Paris V-Sorbonne, pesquisador do Centre d'études sur l'actuel et le quotidien, Diretor de Pesquisa do Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie (Credoc). Docente do Departamento de Sociologia e membro do laboratório de sociologia ROMA (Recherches sur les Œuvres et les Mondes de l'art) na Université Pierre Mendès France de Grenoble.

importantes para produção do conhecimento histórico (MENESES, 1994), o segundo é que os artefatos agenciam relações sociais que nos permitem desenvolver argumentos sobre determinadas realidades sociais e, na mesma medida, podem ser tomados como objetos documentos ou testemunhos materiais de acontecimentos sociais, culturais e econômicos.

Excluir as entrevistas ou os estudos de recepção do processo de investigação foi uma decisão metodológica e epistemológica consciente das limitações e possibilidades provocadas por esse caminho. Além disso, compreendi que as fontes orais não seriam a maneira mais satisfatória para atingir os objetivos estabelecidos ou responder ao problema de pesquisa. Subjacente a isso estava a filiação às teorias da cultura material e a autores como Myers (2001) e Miller (2013), que descrevem como os artefatos condensam e promovem valores sociais e, ao fazerem isso, podem ser utilizados para construir identidades sociais e comunicar diferenças culturais entre indivíduos e grupos. Neste sentido, os objetos alocados em museus, ou aqueles considerados “arte”, são organizados de modo a promover ou dissolver diferenças culturais (MYERS, 2001) e estabelecer narrativas que dialogam e/ou tensionam com os territórios e comunidades onde estão localizados.

Os estudos de recepção serão uma lacuna dessa investigação, que remarco como possibilidade para estudos futuros. No entanto, entendo que a recepção não é a única maneira de aproximação ao universo das exposições. Além disso, a pesquisa documental e o enfoque nos objetos possibilitado pelos estudos da cultura material não exclui as pessoas do recorte determinado, já que parte do entendimento de que há relações sociais de mútua constituição entre artefatos e pessoas e que os objetos *objetificam* valores de uma sociedade (MILLER, 2007 e 2013). Ademais, presumir a cisão radical entre a cultura material e não material é desconsiderar a penetração das coisas materiais em todas as esferas de ação humana (MENESES, 1983). Realizei uma extensa investigação de documentos, que foram produzidos por curadores, críticos e, até mesmo, visitantes. Na tentativa de construir e

consolidar uma área de estudo, meu enfoque busca dar relevo aos artefatos. Isso só é possível devido ao que Janet Hoskins (2006) chama de *recent agentive turn in social theory* e trabalhos de autoras/es como Laura Ahern (2001), Appadurai (1986), Alfred Gell (2018), Myers (2001), Daniel Miller (2013), Meneses (1983; 1995) entre outros.

Adotar essa perspectiva não busca categorizar o mundo desordenado de objetos e sim desenvolver uma preocupação analítica que olhe para a especificidade do domínio material e o modo como ele torna-se parte do tecido do mundo cultural (MILLER, 1998). Ao realizar uma análise sobre o consumo, Miller (2007) enfatiza que os estudos de cultura material operam por meio da especificidade material dos objetos para, então, criar uma compreensão da especificidade da humanidade que é inseparável da materialidade. Neste sentido, os aportes da Cultura Material têm oferecido, por exemplo, uma visão crítica e dissonante à perspectiva moral do consumo adotada por outras disciplinas, como a ciência econômica, que enfatiza o potencial produtivo do consumo, despertando reflexões especialmente no campo da arquitetura e do *design*⁶¹.

Quanto à questão da exposição como documento histórico, ela é possível na medida em que interpretamos o museu não somente como acervo de objetos, mas como uma instituição que tem na sua estrutura e lógica de funcionamento a missão de compreender os fenômenos de apropriação social por meio da cultura material e imaterial⁶² (MENESES, 1983). Assim, como explica Meneses (1994), os museus além de sua função documental são espaços de apreensão da cultura material por meios sensoriais, empíricos, performáticos e corporais. Claro que,

⁶¹ Miller (2007 e 2013) investiga processos de consumo de objetos, da arquitetura e do vestuário para colocar em evidência a importância do objeto e dos modos de consumo para a formulação dos processos culturais de determinadas sociedades. Do Saari utilizado por mulheres indianas às habitações estatais em Londres, o autor descreve como as pessoas são construídas pelo mundo material.

⁶² “[...] os artefatos — parcela relevante da cultura material — se fornecem informação quanto à sua própria materialidade (matéria prima e seu processamento, tecnologia, morfologia e funções, etc.), fornecem também, em grau sempre considerável, informação de natureza relacional. Isto é, além dos demais níveis, sua carga de significação refere-se sempre, em última instância, às formas de organização da sociedade que os produziu e consumiu” (MENESES, 1983, p. 107).

conforme pontua o autor, uma parcela significativa da sociedade de classes não foi contemplada por esse processo estratégico. Mas, igualmente, não podemos minimizar a responsabilidade documental do museu no campo da cultura material ou marginalizar sua importância como espaço de reflexão e inteligibilidade sobre o mundo.

Ao referir-me aos objetos não faço alusão exclusiva à categoria sociológica do *objeto histórico*, e tampouco aos documentos históricos, artefatos elaborados por sociedades complexas que produzem uma categoria de objeto que nasce com o objetivo de registrar informações (MENESES, 1994). Para não alargar a discussão, adoto a articulação de Meneses (1994) que possibilita formular como documento qualquer objeto que permita que o museu encaminhe as problemáticas relevantes para seu campo de atuação. Assim, qualquer objeto pode ser documento, tenha ele nascido para funções utilitárias ou simbólicas.

Elaborei, a partir do autor, que a organização de artefatos em uma arena expositiva, na medida em que organiza objetos para sustentar uma problemática e portar um sentido – estabelecido pelos atores que constituem e pressionam as instituições da cultura –, também se configura como documento ou fonte, passível de investigação científica.

Imerso na nossa contemporaneidade, decorando ambientes, integrando coleções ou institucionalizado no museu, o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente, como objeto-portador-de-sentido. Assim, por exemplo, todo eventual valor de uso subsistente converte-se em valor cognitivo o que, por sua vez, pode alimentar outros valores que o passado acentua ou legitima. Longe, pois, de representar a sobrevivência, ainda que fragmentada, de uma certa ordem tradicional, é do presente, indica Jean Baudrillard, que ele tira sua existência. E é do presente que deriva sua ambigüidade (MENESES, 1994, p. 12).

O que se tem são múltiplas conotações temporais e o presente como foco ordenador dos artefatos do passado. No museu, o objeto passa pelos processos de seleção, classificação, combinações que permitem sua salvaguarda e exibição, o contato com o público, com a cultura, com as referências da comunicação em

massa, com posicionamento conceitual da instituição, etc. (RAMOS; LOPES, 2004; MENESES, 1994). Nesta chave, a exposição é a organização de objetos para produção de sentido (MENESES, 1994), com as problemáticas que isso implica para um público não acostumado com essa lógica discursiva.

Como analogia, é útil afirmar que a exposição é um discurso, no sentido restrito da articulação de diferentes enunciados materiais e imateriais organizados com base em uma problemática determinada previamente⁶³. O agenciamento dos objetos-documentos nos possibilita inferir sobre relações sociais a partir de um recorte institucional determinado. Apoio-me novamente em Meneses (1994) para reforçar que essas inferências são abstrações que não emanam da materialidade dos objetos, mas possibilitam argumentos dos curadores, historiadores e pesquisadores a partir de propriedades materiais “indiciárias” dos objetos selecionados, além de informações adicionais sobre a sua trajetória ou, para salientar uma adesão teórica, sua biografia.

Os objetos, então, são organizados de modo a sustentar um argumento (ou uma ideia) pré-estabelecido pelos promotores da alegoria discursiva, os curadores e os responsáveis pela instituição. Os objetos-documentos, quando agenciados a partir de um recorte curatorial, organização expográfica, cronograma expositivo e, ainda, quando atravessados pelo contexto social, temporal, cultural e político, constituem-se como exposições-documentos. A exposição-documento pode portar um sentido totalmente distinto quando qualquer uma das variáveis citadas

⁶³ Meneses (1994) aprofunda a associação com o discurso, elegendo como exemplo a monografia “ela vale pela força de seu referencial (os documentos que seleciona e processa, a “construção” em suma, de um sistema documental, que deve ser justificado) e de seus argumentos (que derivam de opções teórico-metodológicas também a exigir justificativa); além, é claro, da relevância e pertinência dos problemas em foco” (MENESES, 1994, p. 37). Contudo, também há diferenças que precisam ser ressaltadas entre a monografia e a exposição. A primeira delas é que os documentos que promovem significados na monografia, uma vez explorados, podem ser dispensados. Na exposição esse documento deve servir de suporte para formular e comunicar esses significados. O segundo trata da especificidade da linguagem trabalhada no museu, que é prioritariamente visual e espacial. Meneses (1994) tece uma crítica a respeito da dificuldade de estruturar argumentos a partir da materialidade do objeto, necessitando de apoios da linguagem verbal e de outros recursos audiovisuais.

anteriormente é alterada. Por isso, a reedição de mostras históricas foi um recurso recorrente da nova gestão do MASP a partir de 2014, como apresentarei adiante.

O enfoque desse estudo, portanto, esteve nas hipóteses formuladas dentro dos museus sobre a realidade social e os significados atribuídos a determinados objetos. A agência produzida no enunciado articulado dentro do museu a partir de artefatos se vincula com eventos socio-históricos que atravessam a exposição e a instituição. Deste modo, para a perspectiva da cultura material, o objeto é um dos agentes inseridos em um processo complexo de significação social.

A questão seguinte leva à centralidade da categoria cultura material nesta tese, não apenas como categoria teórica, mas, também, como categoria analítica. Explico melhor: como categoria teórica parto do pressuposto de que os artefatos não são somente produtos ou representações, mas “vetores das relações sociais” (MENESES, 1994, p. 12 e MENESES, 1983, p. 113) ou seja, suportes físicos e concretos da produção e reprodução social (MENESES, 1994). Como categoria analítica, os objetos (e sua organização) constituem-se como disparadores para a análise qualitativa e para o marco teórico da investigação e são articulados com outras fontes. Isso não significa que trato como igualitária a relação agentiva de objetos e pessoas. Os artefatos não apresentam agência intrínseca e imanente, mas sim participam ativamente na produção e reprodução social (MENESES, 1998). A exposição enquanto apresenta objetos (vetores) nos permite tratar a organização de artefatos como a uma proposta visual-afetiva de tempos sociais e as imbricações que isso acarreta. Por isso, os artefatos e sua disposição na arena expositiva são artifícios para tensionar documentos históricos presentes nos arquivos, a crítica da arte e a bibliografia científica. Com isso, o objetivo não é articular fontes de tipologias distintas para “revelar” a verdade sobre os fatos, mas compreender uma versão dos acontecimentos que é disparada pelos objetos, ou melhor, pela sua organização em exposições em museus.

Clifford (1988) e Price (2000) apresentam considerações indispensáveis para uma reflexão sobre os artefatos inseridos em um sistema moderno de arte e cultura,

ponderando como ocorre a produção de valores nesse sistema. Price (2000) explica que existe um trânsito entre o sistema de arte e cultura, ou seja, objetos de valor histórico ou cultural podem ser promovidos ao status de arte, num trânsito de objeto etnográfico/cultural a belas artes. Essa classificação de arte-cultura está vinculada ao modo como o sistema de arte opera, com quais instituições e práticas se vincula. Uma mesma peça pode ser exposta em um museu etnográfico e, também, em um museu de arte. A transição, para Sally Price (2000), carrega consigo, além de novas dinâmicas de apresentação, implicações monetárias. No caso de um museu de antropologia, o objeto será amparado por um extenso texto que explica seu desempenho de origem, suas simbologias e significados. Ele possivelmente estará próximo de outras peças, em vitrines abarrotadas. Na instituição artística, seu valor financeiro aumenta – ele deve ganhar mais espaço de exibição e os textos serão reduzidos para uma simples legenda. “O distanciamento de um objeto, tanto de outros objetos quanto de uma contextualização prolixa, traz em si uma forte implicação de valor” (PRICE, 2000, p. 122). Com isso, passamos a saber que a transição biográfica de artefato etnográfico (funcional) para objeto de arte (estético) se desdobra na mudança de valor monetário e sua contextualização, logo, também será reduzida⁶⁴.

Essa ponderação explicita que o trânsito que um objeto faz entre o sistema de arte e etnográfico implica, para além das mudanças no seu regime de valor, alterações no regime de visualidade e de visualização que a peça opera em uma exposição. Melhor dizendo, a localização de um artefato em um desses sistemas aciona, na prática, de que maneira o artefato irá sustentar a narrativa determinada para uma mostra. No caso de *A Mão do Povo Brasileiro* essa observação não é marginal na medida em que se tratam, por vezes, de objetos ordinários, ou melhor, que não

⁶⁴ A classificação de Price (2000) objetiva organizar um deslocamento na esfera do consumo do artefato, inserido em uma lógica de mercado. Contudo, é importante reforçar que a perspectiva que adoto identifica que o artefato etnográfico também possui ou é investido por seus criadores e consumidores de estética, assim como o objeto de arte é investido de função. Aqui se justifica a importância do conceito de processos de hibridação e a atenção para o que não hibridiza, ou, como fundamentarei adiante, para os processos de resistência operados pela materialidade dos artefatos.

respeitam a lógica ocidental da primazia da forma estética em relação à função, alocados em um museu de arte.

A mudança de status dos objetos nos atenta a pensar sobre a biografia dos objetos, para fazer alusão a Kopytoff (2008), e ao sistema de valores que os legitima: museus, críticos, exposições, mercado de arte, entre outros. Como afirma Myers (2001, p. 12) a partir do trabalho de Coombes⁶⁵, o valor ou o status do objeto não é definido em uma relação vertical, mas envolve os circuitos globais e locais de exibição, troca e armazenamento: “Isso é especialmente importante porque os objetos se movem através do espaço e do tempo com maior rapidez do que nunca, quebrando as categorias analíticas que por tanto tempo foram usadas para controlá-los e defini-los teoricamente”. Neste sentido, o estudo de duas exposições que se pretendiam idênticas, em dois momentos diferentes, permite-nos compreender e refletir sobre os circuitos que operam na definição de valores dos artefatos e nas narrativas que eles possibilitam e tensionam. A partir de Gonçalves (2007), compreendo que o acompanhamento descritivo e analítico das duas exposições, os deslocamentos, transformações e reclassificações nos dois contextos simbólicos institucionais possibilitam entender as tensões e batalhas travadas na vida social e cultural⁶⁶.

Com isso, reproduzo a pergunta formulada por Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1991, apud MYERS, 2001, p. 48) *What does it mean to show?* para impulsionar a reflexão dos próximos capítulos. Até aqui compreendo que a exibição de objetos da cultura material popular no Museu de Arte de São Paulo articulou políticas econômicas e simbólicas, do campo arte e da cultura, distintas em 1969 e 2016. Se os significados envolvidos nessa operação não são os mesmos, então, os

⁶⁵ A reflexão de Anne Coombes (2001) está na coletânea de Myers (2001) sob o título *The Object of Translation: Notes on “Art” and Autonomy in a Postcolonial Context*.

⁶⁶ Nas palavras do autor: “Acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambigüidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva” (GONÇALVES, 2007, p. 15).

significados atrelados aos artefatos também acionaram modos distintos de narrar sobre os projetos modernizadores brasileiros.

A estrutura geral dos conteúdos que compõem a tese buscou aproximar o leitor do universo da pesquisa a partir de uma lógica de afunilamento: partiu-se de um contexto macro, do Museu de Arte de São Paulo, para avançar às descrições específicas e detalhadas das duas exposições. Além disso, a estratégia de escrita se inicia na exposição de 1969 para, na sequência, apresentar a montagem contemporânea. Com essa organização protocolar se pretendeu, além de estruturar o caminho analítico, evitar as descrições repetitivas sobre o objeto de estudo, permitindo dedicar atenção aos contrastes, às diferenças e às recorrências materiais entre as duas montagens.

Gostaria de comentar, também, sobre algumas escolhas metodológicas que orientaram a formatação desta tese. As fontes documentais foram mencionadas em notas de rodapé, que buscam localizar o documento consultado, e nas referências bibliográficas. Os sujeitos que indiquei nominalmente foram descritos brevemente em notas biográficas, salvo em dois casos: quando não encontrei informações sobre suas biografias laborais ou quando julguei essa informação como secundária para o desenvolvimento das análises e descrições.

Para a construção do argumento, busquei articular o objeto de estudo com o contexto social-econômico-cultural de cada período. Neste sentido, a análise contextual e o marco teórico foram disparados pelo processo de reconstrução das exposições. Pretendi, ao estruturar a investigação, evidenciar o que foi apresentado anteriormente acerca da capacidade dos artefatos atuarem como vetores de relações sociais. Outra decisão que merece ser mencionada é que, embora os capítulos da tese tenham sido constituídos de maneira interdependente – o argumento se constrói a partir da articulação entre os capítulos – ficaram evidentes as lacunas e vazios dos anos que separam as duas montagens de *A Mão do Povo Brasileiro*, em 1969 e 2016. Esse salto temporal que, por vezes, pode gerar

certo incômodo ao/à leitor/a, evidencia os ruídos que estavam subjacentes à encenação da mesma exposição, quatro décadas depois.

O **primeiro capítulo**, nomeado O MASP Popular, concentra-se na apresentação do Museu de Arte de São Paulo a partir de um panorama histórico. Antes de focar no objeto de estudo desta investigação, a exposição, é indispensável situar as bases conceituais nas quais se fundou o Museu. O percurso, que retarda o encontro com a materialidade da mostra, ajuda-nos a localizar os argumentos presentes nas duas montagens que foram analisadas nos capítulos seguintes. A partir de fontes bibliográficas⁶⁷ e documentais, como o Boletim do Museu e as publicações da revista Habitat, apresento o projeto conceitual que embasa a fundação do museu e seu cronograma expositivo, principalmente nos primeiros anos de vigência da instituição. O diálogo estabelecido com estudos realizados por outros/as pesquisadores/as, constituíram-se como aporte indispensável para elaboração das reflexões contidas no capítulo.

Para elaborar a cartografia sobre o MASP, reviso a noção de contramuseu, termo cunhado por Bardi e central para inserir o MASP em discussões internacionais sobre o papel do museu nas cidades modernas, especificamente no contexto pós-guerras. Ainda com enfoque direcionado à fundação da instituição, apresento os sujeitos que atuaram na direção do museu e nas exposições sobre arte popular organizadas pela instituição. Com isso, busquei mapear, brevemente, os conceitos manejados na concepção da entidade. Neste sentido, revisitar a trajetória intelectual de Bo Bardi e Bardi se constituiu como um exercício importante para compreender a montagem da exposição, assim como a relevância dos dispositivos expográficos na fase inicial da instituição.

O **segundo capítulo** é dedicado à apresentação da primeira montagem da mostra *A Mão do Povo Brasileiro*. A aproximação a esse evento ocorre por dois caminhos: 1) a materialidade da exposição; 2) as narrativas sobre a exposição. No primeiro,

⁶⁷ Oliveira (2008), Cara (2013), Canas (2010), Leonelli (2011), Ribeiro (2015), Rosetti (2013), entre outros.

apresento a reconstrução descritiva da montagem, possibilitada pelo cruzamento de fontes de tipologias distintas, como fotografias, projeto expográfico, desenhos produzidos por Bo Bardi e outros documentos levantados nos arquivos. Entendo que as mostras, enquanto dispositivos, devem ser reconstruídas com detalhes para que possamos articular os eventos (políticos, econômicos, culturais e sociais) que se relacionaram com elas. O segundo caminho se apoia nos textos de apresentação e críticas publicadas em jornais e revistas da época.

A partir desse panorama descritivo, realizo a articulação entre a mostra e o contexto social, político e econômico vivenciado no ano de 1969. Defendo que a mostra materializava uma proposta conceitual para a modernização brasileira, que tensionava a modernização vigente do estado ditatorial do período. Com isso, procurei demonstrar como a materialidade popular foi importante para a formação das narrativas nacionais e para a formação da noção de Estado-Nação.

O **terceiro capítulo** é dedicado à montagem recente de *A Mão do Povo Brasileiro*. Antes de me acercar à montagem da mostra, localizei alguns movimentos conceituais e ações que possibilitaram a remontagem, como as mudanças no Estatuto Social do museu e a formulação do programa de *histórias*. Ganha relevo, também, o programa expandido desenhado para o MASP de 2016, com exposições orientadas por um programa temático e com ações educativas paralelas.

Para descrição da exposição, apliquei a mesma lógica de entrada do capítulo anterior que descreve primeiro as materialidades e, depois, as narrativas elaboradas sobre a exposição. A descrição pretende dar fundamento à seção que identifica como os artefatos são agenciados para sustentar um novo projeto de modernização, que constrói a noção de diversidade, multiculturalidade e pluralidade. A cultura material do passado, produzida até os anos 1970, passa a ser recurso performático – instalação artística – para elaboração de enunciados sobre o presente. Por fim, busquei identificar como a noção de *descolonialidade* é ativada pela nova gestão a partir não só da remontagem de *A Mão do Povo Brasileiro*, mas também pelas outras ações encampadas pelo museu, como a

ampliação do programa de mediações, a implementação de um eixo temático anual que orienta as atividades expográficas e a reedição de expografias históricas.

Nas considerações finais, mais do que concluir argumentos, apresento os fios soltos deixados pela investigação. A análise da exposição a partir da chave da cultura material é um dos caminhos de aproximação ao objeto de estudo. Novos olhares, a partir de perspectivas analíticas distintas, podem oferecer aportes que complementam ou, até mesmo, contrariam as constatações formuladas neste documento. Além disso, nas incursões aos arquivos e nos movimentos de aproximação com o quadro teórico surgiram novos vestígios e campos de interesse que escaparam ao recorte de investigação. Tenho interesse em indicar essas possibilidades na esperança de que novas pesquisas acadêmicas se desenvolvam e possibilitem traçar uma cartografia da musealização da cultura material popular no Brasil e (porque não) na América Latina.

2. O MASP POPULAR

Este capítulo tem o objetivo de apresentar uma cartografia das bases conceituais que levaram às montagens de *A Mão do Povo Brasileiro*. A alegoria geográfica de Martín-Barbero (2004) fundamenta a imagem desta seção, visto que a formulação que proponho, do MASP como “museu popular”, é artificial e provocativa. Explico melhor: o cartógrafo ao desenhar um mapa deforma as figuras que são representadas para que elas obedeçam a uma escala pré-determinada, uma lógica de representação. A cartografia do MASP como um museu popular – no sentido de instituição *do e para* o povo – é uma deformação na escala conceitual do museu, que é uma entidade privada e teve seu acervo estruturado, durante anos, com base em obras de origem europeia⁶⁸, a partir de uma estrutura de funcionamento

⁶⁸ A coleção do MASP foi inicialmente construída por Bardi, que participava do mercado europeu com influentes contatos no continente. O núcleo inaugural do acervo continha, sobretudo, peças do renascimento italiano. A aquisição foi potenciada, segundo Magalhães (2017) e Esmeraldo (2017) pelo contexto pós-guerras, com obras sendo comercializadas na Europa por preços baixos. Chateaubriand, importante empresário, usou sua influência para garantir doações ao museu (MAGALHÃES, 2017). Fabio Magalhães (2017) comenta que a década de 1950 a coleção cresceu num ritmo impressionante, com aquisição de obras de relevo internacional, como a coleção de impressionistas, com Manet (1832-1883), Monet (1840-1926), Degas (1834-1917), Renoir (1841-1919), Cézanne (1839-1906), Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903), Toulouse Lautrec (1864-1901). A reformulação do acervo, com a aquisição e/ou incorporação de obras de artistas mulheres, artistas negros/as e artistas indígenas foram medidas da gestão do Diretor Artístico Adriano Pedrosa, a partir de 2014. A iniciativa buscou alterar o contorno conceitual da política de constituição de acervos do museu. Esse programa de revisionismo foi estruturado em articulação com o programa de Histórias, conforme está detalhado no capítulo 3 desta tese.

hegemônica⁶⁹. Mas, e ao mesmo tempo, o MASP foi projetado para ser um museu popular⁷⁰, com escala arquitetônica popular, integrado à cidade, e um projeto pedagógico voltado à formação, que enunciou – na inauguração da nova sede – um argumento sobre a inclusão da materialidade popular no campo artístico.

A metáfora aqui é útil para localizar o leitor: a cartografia permite a elaboração de fronteiras ao mesmo tempo que constrói imagens de e em relações, cruzamentos e labirintos (MARTÍN-BARBERO, 2004). O mapeamento do vínculo do museu com o que optei por chamar de *cultura material popular* é um estudo das fronteiras, do que está dentro, do que ficou de fora ou nas margens. Martín-Barbero (2004) enfatiza a mobilidade desse exercício, à medida que evidencia a ausência dessa rigidez de fronteiras, especialmente em um mundo globalizado. Em uma cartografia da América Latina essas limitações geográficas se borram ou se estabelecem em contradição com o que se produz nas redes de mercado, nas tecnologias, nos fluxos migratórios e mudanças identitárias (MARTÍN-BARBERO, 2004). Essa cartografia, portanto, tem a intenção de renovar uma perspectiva sobre o Museu de Arte de São Paulo, reconhecido pelo seu acervo de arte europeia⁷¹, dando relevo às suas histórias, por vezes contraditórias, com as culturas populares.

A cartografia – estratégia de escrita acionada no capítulo para fundamentar o argumento – possibilita reflexões sobre a trajetória de estudos acadêmicos sobre as culturas materiais populares no Brasil e, também, a compreensão de como

⁶⁹ Retomo a classificação de García Canclini (1983) para enfatizar o ambiente conflitivo entre as culturas populares e as culturas hegemônicas. Do mesmo modo, com essa articulação aciono a reflexão de Brenda Caro Cocotle (2019, p. 10), que pontua que os museus, mesmo aqueles localizados no eixo Sul com a preocupação em configurarem-se como instituições “descolonizadas”, posicionam-se de modo a manter suas agências como instância de legitimação de discursos artísticos e da historiografia da arte ocidental.

⁷⁰ Esse termo foi empregado no texto de Bo Bardi (2015) com o título *Explicações sobre o museu de arte*, publicado originalmente na Folha de S. Paulo em 1970. “O museu é popular” enfatiza Bo Bardi ao constatar o sucesso de ocupação do museu aos sábados e domingos, a ocupação do Vão Livre para exposições ao ar livre, concertos e reuniões e o projeto dos Cavaletes como painel didático.

⁷¹ Na seção “sobre o MASP”, do sítio eletrônico do museu, a instituição informa conter o “mais importante acervo de arte europeia do Hemisfério Sul”. A qualificação deste título não é revelada.

ocorreu e ocorre a entrada de objetos ordinários, produzidos por sujeitos subalternos, em locais endereçados à arte, que se enquadram dentro de um campo da arte reconhecido e validado. O mapa, portanto, foi realizado em diálogo com outros/as autores/as que versaram sobre a implementação do Museu de Arte de São Paulo, com base na articulação de fontes bibliográficas e fontes documentais – primárias e secundárias.

Descrever os movimentos políticos e conceituais que permitiram a montagem de exposições de objetos populares em um museu de arte é falar do e sobre o esgarçamento da categoria arte – ou seja, de fronteiras – e, também, da possibilidade de (re)pensarmos as dualidades constitutivas do projeto moderno, bases epistemológicas dos museus.

Denominar o MASP de *museu popular* é uma qualificação problemática que chama a atenção para as estruturas simbólicas da sua implementação. Os termos *museu* e *popular* não têm definição consensual na comunidade acadêmica. O International Council of Museums - ICOM desde 2016 trava extensos debates para definir o que seria essa instituição no século XXI e quais seriam seus valores centrais para a sociedade contemporânea⁷². De modo provisório, podemos utilizar a noção de que o museu é uma “instituição aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade” para diversas finalidades, de educação ao deleite (ICOM, 2015). Os protocolos de aquisição, metodologias de conservação, processos de pesquisa, cronogramas expográficos e ações educativas, portanto, são algumas das práticas constitutivas dessas instituições modernas. Outras práticas constitutivas seriam o custo da entrada, sua arquitetura ou a ausência dela, os saberes que são incorporados ou excluídos das mostras e as dinâmicas de visitação. Para um museu ser *popular* é preciso, portanto, que sejam transformadas as dinâmicas de

⁷² Atualmente os Comitês Nacionais de cada país aplicam uma metodologia colaborativa que prevê 11 etapas - entre consultas, análises e seleção – para elaboração do novo texto. As iniciativas ICOM-Define, assim como o plano metodológico, podem ser vistos no endereço eletrônico da entidade. Disponível em <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

funcionamento, que ultrapassam a curadoria e a realização de mostras, e estejam alteradas as sólidas estruturas epistemológicas que fundamentam a noção moderna e ocidental de museu.

A questão do *popular* merece uma breve digressão histórica. O popular passou a ser tema de investigação apenas no século XIX sob a ótica do folclore, quando na formação de estados nacionais passou-se a ter interesse pelos setores subalternos e por como esses setores poderiam servir à noção unificadora dos países (GARCÍA CANCLINI, 1987). Na América Latina, como explica García Canclini (1987), os estudos folclóricos deram visibilidade a grupos étnicos, suas formas de organização, processos simbólicos, ritualísticos, medicina e práticas materiais. Contudo, grande parte desses estudos apresentaram limitações metodológicas e epistemológicas, com vieses, por vezes, reducionistas que acabaram por desacreditar o conhecimento gerado pelos grupos subalternos⁷³.

No México, do mesmo modo, os estudos antropológicos e folclóricos foram marcados por ideologias pós-revolucionárias que pretendiam criar a ideia de nação unificada. Isso desembocou em coleta e catalogação de materiais sem a devida interpretação (GARCÍA CANCLINI, 1987), problema similar ao ocorrido com os estudos folcloristas brasileiros⁷⁴. Todavia é preciso reconhecer os avanços possibilitados por esses estudos que incluíram, em processos de sistematização e salvaguarda, práticas e materialidades que eram, até então, marginalizadas. Ainda assim, García Canclini (1983 e 1987) advoga que, para termos uma visão mais ampla do popular, precisamos situá-lo nas dinâmicas industriais e urbanas de produção, circulação e consumo. As formas híbridas – para utilizar um termo do autor – de desenvolvimento das culturas populares devem ser situadas, com

⁷³ A crítica recai, sobretudo, no fato de a coleta de dados concentrar-se em aspectos supostamente puros da identidade étnica, com enfoque nas diferenciações entre grupos ou nos fatores de resistência à “penetração ocidental” (GARCÍA CANCLINI, 1987). No Brasil, o debate é proposto por autores como Renato Ortiz (1991) e Florestan Fernandes (2003).

⁷⁴ Sobre as limitações da perspectiva folclorista e o desenho do folclore como método de estudo sociológico, ver Florestan Fernandes (2003).

enfoques que percebam as resistências, conflitos, misturas e, também, aquilo que não se deixa hibridizar.

Outra narrativa possível sobre o popular e sobre a categoria arte popular se desenvolve pela linha da idealização, por vezes romântica, dessas pessoas e grupos, processos e artefatos, também compartilhada por alguns folcloristas e indigenistas latino-americanos. Seria, como explica García Canclini (1983), a valorização de virtudes biológicas, como a raça, irracionalidade e as crenças ancestrais, com um vínculo com o passado apolítico. Essa retórica foi utilizada por governos populistas para vincular os interesses da classe burguesa com os da nação (GARCÍA CANCLINI, 1983). O autor trabalha em uma chave teórica que combate a visão essencialista das culturas populares, que trata os sujeitos e coletivos subalternizados a partir de uma visão romântica e pura, sem contatos e embates provocados pelos processos de modernização e dinâmicas globais. De modo similar, Escobar (2014) caracteriza o popular a partir das diferentes formas de subordinação de parte da sociedade, que impõe restrições à participação plena e efetiva no processo social, econômico, cultural e político. Suas práticas e discursos ocorrem às margens ou de forma conflitiva com o hegemônico. Para o autor, a arte popular pode ser definida “como o conjunto de formas estéticas produzidas pelo setor subalterno para sustentar diversas funções sociais, vivificar processos históricos plurais (socioeconômicos, religiosos, políticos), afirmar e expressar as identidades sociais e renovar o sentido coletivo” (ESCOBAR, 2014, p. 126). Em síntese, se o popular é um lugar de subalternidade ocupado por determinados setores, e a cultura popular as elaborações simbólicas dessa situação, a arte popular é um corpo de imagens e artefatos criados pela cultura popular para produzir e reproduzir suas versões sobre os eventos da vida em comum. O que caracteriza a arte popular é a potencialidade e mobilização de um determinado grupo – subalterno – de processar de forma estética o mundo e reconhecer-se nesta operação (ESCOBAR, 2014). Essa visão, portanto, não identifica um estilo ou determina traços formais específicos e normativos da arte popular.

Com isso, é válido pensar que a autenticação do popular como peça de museu ocorre, comumente, a partir da valorização do *outro* por categorias modernas ocidentais, e não por valores próprios aos grupos e comunidades. A categoria *arte popular* é utilizada para inserir a produção artística popular na dinâmica do mundo da arte. Além disso, incluir a materialidade popular no museu não torna a instituição popular, visto ser a lógica interna de organização dessas instituições, hegemônica e não incorporar, comumente, a cosmovisão de culturas subalternas. Portanto, o museu é uma das instâncias do sistema de valoração que hierarquiza as características visuais – a partir de parâmetros próprios do campo da arte – em relação ao valor simbólico (ARMAS, 2017). Essas instituições, assim como o mercado de arte e as exposições, são instâncias legitimadoras da cultura⁷⁵.

Reconhecer os limites e contradições da instituição museal é importante para admitir que a experiência de um *contramuseu*, ou de museus decoloniais acontece, por vezes, na dimensão retórica. E isso, de modo algum, desqualifica o esforço das instituições contemporâneas de repensar suas lógicas de funcionamento. É válido comentar que a noção reduzida e hierárquica do popular tem sido revista por diversas exposições e museus, que reúnem esforços para descolonizar as narrativas sobre a arte. Esse tema, que levanta muitos debates⁷⁶ e, por essa razão, é explorado na última seção deste capítulo, é apresentado pela mexicana Brenda Caro Cocotle

⁷⁵ Como afirma o historiador Jorge Coli (2002), nossa cultura tem instrumentos que determinam o que é ou não arte. O discurso sobre o objeto artístico, proferido pelo crítico, historiador ou conservador são capazes de conferir o estatuto de arte a um artefato. Os locais como museus, galerias, cinemas e salas de concerto de música erudita são outra instância legitimadora importante. No caso de bens imóveis, como as edificações, existem órgãos estatais e de classe que se dedicam a esse trabalho, como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Contudo, como pondera o autor, dentro dessas instâncias que atribuem status de arte, existem critérios hierárquicos: “A crítica, portanto, tem o poder não só de atribuir o estatuto de arte a um objeto, mas de o classificar numa ordem de excelência, segundo critérios próprios. Existe mesmo uma noção em nossa cultura, que designa a posição máxima de uma obra de arte nessa ordem: o conceito de obra-prima” (COLI, 2002, p. 13). Mascelani (2002) apresenta o argumento de que apenas a atuação de uma dessas instâncias não é suficiente para alçar um objeto – especialmente aqueles de origem popular – à categoria arte. É preciso que uma rede se forme – a partir de interesses próprios – para que esse tipo de objeto seja considerado como tal.

⁷⁶ Além dos debates realizados por autores como Lander (2000), Mignolo (2005) e Escobar (2012), gostaria de destacar as pesquisas que expandem o debate da decolonialidade para uma perspectiva feminista, como *Descolonización y despatriacalización de y desde los feminismos de Abya Yala*, com textos de Curiel e Galindo (2015).

(2019) em uma coletânea de textos chamada *Arte e Descolonização* produzida pelo MASP junto com o Afterall – centro de pesquisa da University of the Arts de Londres. Nessa publicação, a autora discute a possibilidade de um museu decolonial.

Cocotle (2019) coloca em tensão os modos como as instituições de arte, de uma hora para outra, tomaram consciência da sua herança colonial. Os argumentos expostos pela autora são de que o museu é produto de uma narrativa colonial e, ao mesmo tempo, seu dispositivo. Como, portanto, ele poderia ser decolonial?

O museu, enquanto instituição moderna, tem seu fundamento epistêmico e sua razão de ser na lógica colonial, quer seja ele concebido do ponto de vista de sua vinculação com a narrativa do Estado-nação e os processos de patrimonialização e discursos da memória associados, quer seja considerado como uma instância a mais, dentro de um complexo maior, que permite estabelecer determinadas estruturas de poder, dada sua condição de exercer ou não um mecanismo de visibilidade — do exibir e ser exibido (COCOTLE, 2019, p. 4).

O que autora propõe, a partir de uma digressão sobre a construção da retórica do museu decolonial e da categoria sul, é que essa “nova” instituição ainda respeita o mesmo sistema de legitimação do sistema colonial da arte: “como se assistíssemos à construção de um museu descolonizado em seu discurso curatorial e museográfico, mas ansioso por ser recolonizado no que se refere ao seu arcabouço institucional” (COCOTLE, 2019, p. 10).

Com essa introdução pretendo enfatizar que as noções de popular, de contramuseu e de museu decolonial são importantes para a proposta de localizar conceitualmente o MASP. Esses termos, operacionalizados em épocas distintas, conectam dois momentos socio-históricos que permitem interpretar a instituição e, ainda, produzem interpretações em disputa, ao longo da duração do museu.

Para colocar em perspectiva a natureza eminentemente combativa e contraditória desses espaços e sair da chave decolonial – já que esse é um campo teórico acionado pela gestão recente do MASP –, proponho interpretar os museus como

zonas de contato, conforme sugere James Clifford (2016)⁷⁷, a partir de Mary Louise Pratt⁷⁸. O autor explica que as zonas de contato são locais de encontros coloniais, onde se estabelecem relações entre povos (e objetos) geograficamente e historicamente separados. Nesse encontro são promovidas confissões de coerção, desigualdades e conflitos. O termo *contato*, portanto, pretende evidenciar a interação entre esses sujeitos e os modos como as relações são constituídas por meio de práticas, muitas vezes assimétricas⁷⁹.

Quando os museus são vistos como zonas de contato, sua estrutura organizacional enquanto coleção se torna uma relação atual, política e moral concreta – um conjunto de trocas carregadas de poder, com pressões concessões de lado a lado (CLIFFORD, 2016, p. 5).

O termo utilizado por Pratt (2007) e transportado por Clifford (2016) para o contexto museológico⁸⁰ tem semelhanças com a caracterização que García Canclini (2015) faz sobre os processos de hibridação, dando evidência às relações concretas de apropriação e disputa de bens culturais e simbólicos, mesmo em situações negociadas – como ocorre, em alguns casos, com os museus⁸¹.

⁷⁷ O autor utiliza essa expressão a partir da reflexão sobre uma consultoria realizada para o Museu de Arte de Portland, no Oregon. Na ocasião, um grupo de velhos tlingit – povo nativo norte-americano – foram convidados pela instituição para discutir a Coleção Rasmussen. Esse caso exemplifica uma negociação democrática em que as fronteiras foram negociadas entre o museu e os representantes da comunidade. Contudo, nesse mesmo texto, Clifford (2016) apresenta disputas discursivas em que os museus são palco de confronto direto com comunidades indígenas e subalternas.

⁷⁸ Pratt (2007) formula a expressão no livro *Imperial Eyes: Travel and Transculturation*, que trata dos processos de transculturação europeus, portanto, entre países. O conceito é expandido por Clifford (2016) para contatos que podem ocorrer dentro de um mesmo país, região ou cidade. A distância enfatizada pelo autor é “mais social do que geográfica” (CLIFFORD, 2016, p. 16). Por isso, considero que essa expressão é válida para pensarmos as narrativas sobre cultura popular brasileira que ocorrem em museus de arte no Brasil.

⁷⁹ O autor pondera sobre as limitações desse conceito ao afirmar que, por mais que as memórias indígenas tenham sido afetadas pela experiência colonial, as histórias de contato não as determinam ou esgotam.

⁸⁰ Clifford (2016) tem como recorte, especialmente, a formulação de coleções, um debate importante para compreendermos como são elaborados os acervos de onde se retiram objetos para as mostras.

⁸¹ O autor trabalha a noção de “reciprocidade”: um parâmetro para acordos justos entre, por exemplo, museus e coletivos indígenas. A efetivação de um acordo recíproco depende, contudo, de situações de contatos específicos, considerando, inclusive, que o entendimento dos termos entre povos de diferentes culturas se dá por meio de relações hierárquicas de poder.

Este capítulo se dedica à apresentação do MASP a partir de um panorama histórico. Foi mapeado o projeto conceitual do museu no intuito de compreender quais as adesões políticas e intelectuais que possibilitaram a implementação de um museu de arte na cidade de São Paulo. Seguindo a proposta inicial, de construção de um mapa sobre o museu, percorro a ideia de contramuseu cunhada por Bardi nos anos 1940, localizando as trajetórias intelectuais de Bardi e Bo Bardi. Em seguida, busco traçar um panorama das mostras realizadas pelo museu que se relacionam com a cultura material popular. Essa cronologia nos ajuda a compreender que as aproximações com a temática não foram constantes na sua trajetória e que a realização da mostra de 2016 corrobora com um desvio (ou retomada) na trajetória do museu, iniciado em 2014. Essa mudança é debatida na última seção deste capítulo, onde apresento as mudanças na gestão do museu e no seu Estatuto Social.

2.1 A PROPOSTA DE UM CONTRAMUSEU

Discutir a noção de contramuseu pareceu uma entrada pertinente para a seção que tem como objetivo mapear o projeto conceitual que deu sustentação à implementação do MASP. O termo foi utilizado no artigo *Musée Hors des Limites*, de autoria de Bardi, e explica, em parte, as intencionalidades do *merchand* para com o museu. A difusão das proposições de Bardi para o espaço ocorreu ainda no período em que a instituição se localizava na sua primeira sede. O MASP foi inaugurado em 2 de outubro de 1947, inicialmente ocupando o primeiro andar do edifício comercial do Diários Associados, empresa de propriedade do empresário Assis Chateaubriand, localizado na Rua Sete de Abril. Após adequações no prédio, passou a ocupar mais três pavimentos, sendo reinaugurado em 1950. Sua mudança para a sede modernista localizada na Avenida Paulista ocorreu somente em 1968 (CANAS, 2010).

A argumentação de Bardi no texto publicado na Habitat denuncia as aproximações teóricas do autor e a estilística rebuscada com a qual profere seus argumentos. O artigo se inicia com a crítica à “museologia tradicional”, revelada, segundo Bardi, pela ausência de público nessas instituições. Para o diretor, no modelo tradicional oitocentista faltava eficácia educativa e a preocupação em atrair a sociedade para esses espaços. O texto se constrói em caráter de manifesto, advogando a favor da criação de novas articulações para os museus de arte.

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização (BARDI, 2016, p. 8)⁸².

O “museu escola vida” de Bardi deveria ser para todos, não somente para especialistas e para a distração de turistas. É enfática sua crítica aos modos como os museus tradicionais classificavam, catalogavam e expunham a arte. Sua preocupação era “dar às artes uma unidade”, contrariando a separação que, segundo ele, havia se estabelecido no campo. Para Bardi, a lógica interna dos museus, nos seus velhos moldes, contribuía para separar as artes umas das outras, impossibilitando reconstruções vivas nos ambientes expositivos.

A unidade, neste sentido, significava a participação da arte na sociedade e a contribuição para sua sistematização futura. Esse seria o propósito da reformulação dos museus: instituições que servissem às pessoas, orientando a formação do gosto, e que colocassem o público em confronto com o “antigo” para que, a partir disso, o visitante pudesse tirar “energias vitais, úteis para o futuro”. A modernização e desenvolvimento da sociedade, para Bardi, passava pelo processo de modernização cultural e o museu era um dispositivo importante, talvez insubstituível, nesta operação, justamente pela complementaridade que atuava em relação às instituições tradicionais de ensino, como a escola.

⁸² A citação faz referência ao Boletim 6 do MASP, que conta com a publicação da versão em português do texto originalmente escrito em francês e veiculado na revista Habitat n. 4, de 1951.

O viés educativo dessas instituições é o conceito-chave para a compreensão da noção de contramuseu. No texto o autor dedica parte da sua argumentação para criticar os museus intelectualizados, elitizados e conservadores, que ocupam, em sua grande maioria, edifícios históricos. Sua rejeição é direcionada, sobretudo, aos museus europeus que seriam incapazes, pela formulação social e cultural do continente, de levar a cabo renúncias necessárias.

Bardi reconhece que os americanos seriam os primeiros a compreender a função educativa dos museus. O Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) foi pioneiro, conforme indicou o autor, no “bom caminho”. O Brasil, neste mesmo sentido, estaria preparado para resolver o problema dos museus de modo exemplar. Ele fundamenta seu posicionamento citando ideias “audazes” que haviam sido bem-sucedidas no país, como seu trabalho com a pintura italiana, e ações de alguns arquitetos, como Bo Bardi, Giancarlo Piretti e Roberto Sambonet, no MASP da Rua Sete de Abril.

A referência norte-americana indicada por Bardi estava em seus anos iniciais. O MoMA foi idealização de três mulheres da elite nova iorquina – as colecionadoras de arte Lillie P. Bliss (1864-1931), Mary Quinn Sullivan (1877-1939) e Abby Aldrich Rockefeller (1847-1948) – e teve como diretor Alfred Hamilton Barr Jr. (1902-1981), que implementou uma política de aquisição para o acervo permanente da instituição. Além da formulação de uma coleção própria, idealizada por Alfred Barr Jr., outro desafio foi apresentar a arte moderna para uma elite acostumada com os estilos clássicos. A abertura do museu ocorreu em 1929 e, segundo o historiador da arte Alan Wallach (1992), os anos que percorrem sua inauguração até 1950 podem ser classificados como o período utópico da instituição, quando se desenvolveu sua história sobre o modernismo e a estética modernista.

Para ilustrar essa fase é esclarecedor recorrer à reformulação do edifício do museu, projetado por Philip Goodwin (1881-1935) e Edward Durrell Stone (1902-1978) e inaugurado em 1939. Wallach (1992) comenta que o prédio, de linhas claras e

simples, que remetiam à aparência industrial, contrastavam com as outras construções da West 53rd Street. A dissemelhança, para o autor, foi central para o desenvolvimento estético do MoMA ao estabelecer a oposição entre um passado retrógrado vitoriano e um futuro de “clareza, racionalidade, eficiência e funcionalidade”. Deste modo, a nova edificação representou uma ruptura emblemática com a convenção do que era o projeto de um museu, implicando a reestruturação dos modos de ver nessas instituições (WALLACH, 1992).

No seu interior, o *design* futurista e o repúdio ao passado foram materializados em salas expositivas antissépticas e fechadas, semelhantes a laboratórios, ambientes com iluminações artificiais e aparentemente neutros (WALLACH, 1992). O cubo branco, preconizado pelo MoMA, elaborou uma nova estética da reificação que redefiniu a dinâmica de apresentação e mediação entre a obra e o espectador, convidado a contemplá-la a partir de uma lógica quase científica. Para Wallach (1992), foi nesse espaço tecnológico que a obra de arte adquiriu uma aura utópica.

As razões pelas quais Bardi associa o museu nova iorquino a um modelo a ser seguido não são explicitadas no texto de 1947. Contudo, é possível inferir que o elogio se refere à ruptura que a instituição estadunidense opera com a formulação tradicional de museu, inclusive na sua disposição arquitetônica, que privilegiava edifícios clássicos. A noção de modernidade atrelada ao progresso tecnológico e industrial e à nova dinâmica de interação vivenciada pelo visitante, os processos de experimentação e investigação explorados pelo museu e os novos sistemas de classificação de obras são alguns dos pontos que também podem justificar a admiração de Bardi. Comento, ainda, que a inauguração do MASP teve a presença, como convidado de honra, de Nelson Rockefeller (1908-1979), então presidente do Museum of Modern Art de Nova York, o qual proferiu um discurso no evento enfatizando o papel cívico e democrático a ser desenvolvido pelo Museu de Arte de São Paulo⁸³.

⁸³ A transcrição do discurso foi publicada na Habitat nº 1, p. 18, com o título “Cidadelas da civilização”.

Outro artigo da Habitat nº 8, chamado “Os museus vivos nos Estados Unidos” publicado em 1951, de autoria de Lina Bo Bardi, revela as razões pelas quais o país tornou-se referência importante para o MASP. Segundo o texto, os norte-americanos continham instituições museológicas que propunham iniciativas na vanguarda da “concepção moderna” que faziam dos museus “instrumento de educação pública”.

A atividade educativa que se vai processando em quase todos os inúmeros museus norte-americanos dá a impressão geral de um vasto fermento, de um material humano que encontrou o caminho justo e pretende percorrê-lo até o fim. São típicas as finalidades dessa imensa atividade, e quanto aos métodos e sistemas, já parecem unificados, embora sejam alguns considerados como meramente experimentais (BO BARDI, 1952b, p. 12).

A autora ainda vincula o trabalho realizado nos museus estadunidenses com as recomendações da UNESCO, que vinham reforçando a “força educativa dos museus”. O conceito de museu operado pelos norte-americanos, para Lina, não estava mais atrelado à finalidade turística, mas como “complexa atividade didática, expressiva, comunicativa”. O colecionismo e conservadorismo haviam sido substituídos por outros elementos basilares, como a pesquisa e a participação contínua e crescente do público. O didatismo e o viés educacional, deste modo, foram os elementos que deixaram os museus “vivos” para Bo Bardi, extrapolando os cânones das instituições tradicionais e contemplando no museu o “espírito inventivo, à imaginação e à experiência dos homens, que tudo escolhe justamente para tal fim, em tôdas as cidades, em todos os centros”.

Além disso, como explica Canas (2011), os discursos elaborados por Bardi para apresentar o museu na sua fundação, em 1947, encontravam consonância nos debates internacionais dos arquitetos modernos, também afeitos pela renovação das funções dessas instituições e da sua relevância na transformação do espaço da cidade. O tema dos museus, “O coração da cidade”, foi desenvolvido em debate internacional no oitavo Congresso Internacional da Arquitetura Moderna - VIII

CIAM⁸⁴, que ocorreu em Hoddesdon, Inglaterra, em 1951. Le Corbusier (1887-1965) e Josep Lluís Sert (1902-1983) elaboraram propostas que identificavam os espaços museológicos como pontos estratégicos para revigorar os espaços urbanos (CANAS, 2011). É importante comentar que não havia um discurso consonante no CIAM (ABRAHÃO, 2008; MUMFORD, 2000; SOSA; SEGRE, 2009), mas os debates, declarações e manifestos organizados pelo congresso consolidavam discursos hegemônicos, de alcance internacional, que se tornaram referência central para a arquitetura e urbanismo modernos.

Um dos pontos que pautou as discussões do Congresso de 1951 foi a integração das artes nas cidades e o lugar dos museus no centro cívico das cidades, em relação às edificações públicas.

A difusão das artes na cidade ocupa um lugar central no debate, seja como elemento constituinte da arquitetura e do lugar, seja por sua difusão através de mecanismos como os museus de arte, buscando atingir o público e educando-o visualmente (CANAS, 2011, p. 27).

Eric Mumford (2000) identifica quatro períodos distintos na trajetória do Congresso, especialmente no que se associa às propostas e teorias mais debatidas em cada período. Na sua periodização, o CIAM e o mundo pós-guerra abrangem os anos de 1939 a 1950, momento em que o MASP estava sendo implementado no Brasil. As propostas contidas na Carta de Atenas, publicada como documento resultante do IV CIAM (1993) – evento no qual Bardi participou integrando a comitiva italiana e estabeleceu contato com Le Corbusier⁸⁵ - estava em

⁸⁴ O *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* era uma organização internacional que tinha como objetivo investigar e difundir as bases teóricas da arquitetura moderna. Os congressos eram uma instância de trabalho, em que ocorriam assembleias que levantavam temas sobre arquitetura e a sociedade, promovendo o debate entre os profissionais. O primeiro CIAM ocorreu em 1928 e deu fruto à Declaração de La Sarraz, que estabelece algumas das bases para arquitetura moderna (CAPELLO, 2019).

⁸⁵ Canas (2011) demonstra em sua tese que o contato, firmado inicialmente no IV CIAM, desdobrou-se em outros encontros e projetos. Em 1934 Bardi leva Le Corbusier à Itália para a realização de conferências no Circolo Artistico de Roma e em Milão, evento que buscava firmar a arquitetura racionalista como arquitetura do regime de Mussolini. Anos mais tarde, o italiano retomou o vínculo por razão de uma exposição organizada no MASP sobre a obra do arquiteto modernista.

consonância nas discussões internacionais sobre a arquitetura contemporânea e os projetos urbanísticos das cidades no pós-guerras.

A interação de Bardi com esse novo programa para os museus e para a arte moderna, encabeçado por Le Corbusier, é relevante para explicitar a relação das ideias do diretor do MASP com um discurso que circulava internacionalmente. Neste sentido, o arquiteto suíço era um difusor importante da integração das artes, em especial no que tange à aproximação da arquitetura com as demais artes. O paradigma da industrialização e as técnicas de reprodução, para o arquiteto, tornaram o museu, nos moldes conservadores – como instituição voltada à salvaguarda e à conservação de um tipo de arte hegemônica – obsoleto. O *museu ideal*, dessa maneira, deveria abrir espaço, de modo democrático, para todas as peças produzidas pelas sociedades humanas e ser voltado para informação e educação, dando autonomia ao visitante. Na sua noção de museu “honesto” os artefatos do cotidiano, de objetos artesanais a peças industriais, seriam organizados junto a obras de arte (CANAS, 2011, p. 17). A integração entre o espaço interno e o exterior também eram basilares no projeto: “O museu deveria ter como função, além de ser um edifício que abriga e classifica obras de arte, o fornecimento da base para um programa de educação visual, tornando-se um centro vivo, mais próximo da vida do homem [SIC]” (CANAS, 2011, p. 21).

O trabalho de Canas (2011) relaciona o discurso de Bardi com os debates desenvolvidos a partir das realizações do CIAM e de seus desdobramentos. Embora o autor tenha como enfoque o campo arquitetônico, sua tese ilumina a análise sobre a compreensão do modo como Bardi trabalhou a cultura popular dentro do MASP. A ausência de distinção entre as artes e o processo de classificação, sugerido pelo diretor do MASP, vincula-se com a proposta modernista de integração das artes, motivada pela aproximação da arquitetura com o campo artístico.

A noção de museu como mecanismo cultural e arquitetônico para informação e educação, explicitado no texto “Museus fora dos limites”, pode ser aprofundada

em outros escritos do diretor, como no texto “Para uma nova cultura do homem” [SIC], publicado na segunda edição da revista *Habitat* em 1951.

No artigo, Bardi argumenta sobre a necessidade de conversão do público em um organismo vivo. Seu manifesto expressa a necessidade de formação de uma nova dinâmica cultural moderna, onde os museus seriam uma peça central. O artigo referencia um relatório da UNESCO que localizava a importância de trocas de experiências e informações técnicas entre profissionais de museus. O trecho do relatório citado de forma direta no texto diz o seguinte: “Pusemos em evidência o aspecto educativo que assumem os museus, pois, assim, todos os seus recursos – para instruir, estimular, inspirar e renovar o espírito e as emoções – são postos a serviço da Humanidade”. Naquele ano de 1951, a UNESCO havia realizado, em Paris, sua VI Conferência Geral, momento em que propagou a compreensão do museu como instituição que tinha potencial de atuar na educação de jovens e adultos⁸⁶.

A função educativa dos museus, portanto, é central não só na proposta de Bardi, mas também nos principais debates museológicos internacionais. Claro que, no Brasil, o diretor se configurava como um enunciador relevante de tais propostas. Para termos uma ideia, a Unesco promoveu três encontros sobre o papel dos museus na educação: dois seminários internacionais, um deles em 1952 nos Estados Unidos e em 1954 em Atenas, e um seminário latino-americano em 1958, que aconteceu no Rio de Janeiro (RANGEL, 2019). Nas resoluções do seminário ocorrido no país norte-americano o museu foi apresentado como instrumento educacional que permite o melhoramento dos métodos de ensino. Insiste-se que

⁸⁶ No relatório da conferência da UNESCO (1951), acessado via *El Correo* (Volume IV, número 7-8, p. 3) se define: “Por lo que respecta a los museos y bibliotecas, la Unesco se ha fijado diversas misiones importantes contribuir a que los museos sirvan a la educación de la juventud y los adultos, organizar bibliotecas públicas al servicio de la educación fundamental y la cultura popular, y preparar la fundación de un centro modelo de documentación”.

os cursos de preparação para magistério considerem o “treinamento no uso dos museus e suas técnicas”⁸⁷.

No Brasil, como descreve cuidadosamente Rangel (2019), o campo museal estava em expressiva ascensão nos anos que circundaram a fundação do MASP, em 1947, e a inauguração da sua nova sede, em 1968. Entre os eventos citados pela autora, podem-se enumerar a criação do Comitê Brasileiro do ICOM, em 1948, a realização do Primeiro Congresso Nacional de Museus, em 1956, além de publicações e do aumento do número de instituições museais no país⁸⁸. Compreendo, deste modo, que a formação de uma noção de modernidade estava relacionada com a criação desses espaços de educação e memória, vinculados, claro, com as ideias que circulavam internacionalmente no pós-guerras.

A partir da leitura dos artigos de Bardi, é possível estabelecer uma relação com textos escritos por Lina Bo, que contemplam temática similar. Uma fonte importante para revelar seu pensamento relativo ao museu também é a revista *Habitat*, que foi vitrine conceitual do Museu de Arte de São Paulo na década de 1950. Na sua primeira edição, de 1951, Lina publica o artigo “Função Social dos Museus” em que tece uma crítica vigorosa sobre os museus tradicionais que, segundo ela, fundamentam-se na conservação e especialização de suas coleções.

Neste texto a autora formula um argumento relevante ao defender que “nos países de cultura em início, desprovidas de passado, o público, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática”. Essa frase é construída para justificar a necessidade de um tipo de museu específico para nós – novos de cultura – em oposição aos europeus, já acostumados com a arte e, por isso, podem se dar ao luxo da seleção de peças.

É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de S. Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem

⁸⁷Apud TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958, p. 16.

⁸⁸ Até 1940 o Brasil contava com apenas 49 museus. De 1941 até os anos 1950 foram acrescentadas a este número mais 33 entidades e, até o ano 1970, foram notificados no Cadastro Nacional de Museus (CNM/Ibram) mais 174 instituições (RANGEL, 2019).

intelectual, nem preparada [...] O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna (BO BARDI, 1951, p. 17).

A questão do viés didático do museu é recorrente no pensamento formulado por Bo Bardi. Esse didatismo, contudo, não deveria servir a um critério cronológico, mas sim produzir reações de curiosidade ao visitante. O MASP, segundo a arquiteta, seria direcionado para o “público em massa” e ao visitante não-especialista. O Museu de Arte, já em seu nome, revelava que não tinha uma tipologia definida – de arte antiga ou moderna – e, assim sendo, pretendia formar mentalidades para compreensão da arte num sentido amplo.

Vale ponderar que na fundação da instituição as *Exposições Didáticas*, seção permanente do museu com temáticas cambiantes, foi uma das principais ações do MASP na direção do didatismo. Tratavam-se de mostras que organizavam, com a justaposição de imagens, fotografias, desenhos e textos, panoramas que articulavam a história da arte, das culturas e das técnicas na humanidade:

no Salão de Didática a disposição é tal que obriga o visitante a acompanhar “pari-passu” o desenvolvimento da história da arte, desde a pré-história até nossos dias. O Salão de Didática está destinado a preencher uma parte da finalidade do museu, qual seja a de educar o público, levando-o a compreensão da arte em seus múltiplos aspectos. O Salão de Didática será ainda, uma como que exposição periodizada de cópias fotográficas dos trabalhos mais célebres, fixando a história particular de cada escola artística. A primeira exposição consta de oitenta e quatro painéis, representando cada um uma época. Cada painel está dividido em três faixas distintas. A primeira identifica a época a que se refere através de figuras ou fatos históricos de conhecimento geral. A segunda é dedicada à arquitetura e pintura do período referido e a terceira à pintura. Cada painel contém ainda um texto elucidativo. Ao longo das paredes do Salão de Didática alinham-se, ainda, os armários onde figuram as mais ricas coleções de objetos autênticos, alguns dos quais raríssimos, constituindo verdadeiros tesouros artísticos (SERÁ, 1947).

A extensa narrativa, conforme indica a reportagem, acomodava-se em painéis de vidro dispostos enfileirados e estava em relação com a *Vitrine das Formas*, um display que apresentava objetos produzidos por diferentes sociedades e que não

respeitavam uma organização cronológica. Os artefatos, que tampouco estavam necessariamente enquadrados dentro de uma tipologia tradicional da arte⁸⁹, relacionavam-se, de alguma maneira, com o argumento apresentado na *Exposição Didática*, em um arranjo que cruzava o argumento textual e imagético com a materialidade das peças expostas. A mostra localizava-se no segundo piso do edifício dos Diários Associados, e constituía-se como uma extensa vitrine de vidro que desempenhava dupla função: ao mesmo tempo que expunha objetos, era a divisória translúcida que separava a Pinacoteca e o Salão das Exposições Temporárias. Segundo Politano (2010), os artefatos em exibição eram alterados a cada dois meses, respeitando sempre uma lógica temática pré-determinada⁹⁰.

Figura 5: “O mais perfeito da América do Sul e o mais moderno do mundo” é o que anunciou a reportagem do Diário da Noite, publicada em 26 de setembro de 1947. A chamada confirmava a

⁸⁹ Nas palavras de Bardi (1947, p. 2): “o objetivo das mostras didáticas não pode limitar-se a uma exibição de obras primas cristalizadas no tempo, consagradas ao altar poeirento dos museus e transmitidas à tricromia com maior e menor fidelidade. Ao contrário, seu alvo é o de persuadir os homens da profunda intimidade que unifica as artes à vida cotidiana. Demonstrar e mostrar que não existe separação entre as formas criadas pela visão artística e a sugestão que elas exercem” (BARDI, 1947, p. 2). Documento: as mostras didáticas [Relatório de P.M Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus realizado em Cidade do México em novembro de 1947]. Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo, 1947, acessado na pesquisa de Politano (2010).

⁹⁰ Politano (2010) detalha, a partir de documento alocado no Centro de Documentação e Pesquisa do MASP, que as temáticas eram: Formas naturais modificadas pela ação do tempo e dos elementos; Tradição na produção popular; O Egito e o conceito de eterno; Formas gregas nos objetos de uso corrente; Roma e o início da indústria standardizada; Pressentimentos barrocos na arte etrusca; Arbitrariedade e movimentação da forma barroca; Os ciclos de retorno ao classicismo grego; O bazar do século XIX; O Floreal como estilo; O desenhista industrial criador das formas hodiernas.

inauguração do Museu de Arte de São Paulo, dando destaque às ações educativas do museu. A fotografia que acompanha o texto é de um trecho da Exposição Didática, chamados na reportagem de "Salão de Didática".

DIÁRIO DA NOITE — Sexta-feira, 26 de Setembro de 1947

O MAIS PERFEITO DA AMERICA DO SUL E O MAIS MODERNO DO MUNDO

Será inaugurado no próximo dia 2 o "Museu de Arte de São Paulo"

O QUE É ESTA NOVA ORGANIZAÇÃO CULTURAL — UMA GRANDE INICIATIVA QUE SE TRANSFORMA NUMA ESTUPENDA REALIDADE — ARTE DE TODOS OS TEMPOS E INFORMAÇÃO AO ALCANCE DE TODOS

As inaugurações, na próxima quinta-feira, dia 2 de outubro, do "Museu de Arte de São Paulo", a M. Chaves Mariani, ministro da Educação, e o salão de arte e informação de São Paulo, e do Brasil, não apenas um centro de arte, mas antes de tudo uma escola, um centro de estudo onde o aluno pode aprender a apreciar a arte e a cultura de todos os tempos e de todos os povos.

O "Museu de Arte de São Paulo" tem a honra de ser o primeiro museu do mundo a ser organizado e dirigido pelo Sr. M. Bardi, sob a supervisão de todos os seus colaboradores do mundo e da América Latina. O Museu de Arte de São Paulo é o primeiro museu do mundo a ser organizado e dirigido pelo Sr. M. Bardi, sob a supervisão de todos os seus colaboradores do mundo e da América Latina.

EXPOSIÇÃO PERMANENTE
Ano inteiro que mostra a arte de todos os povos, da pré-história até os dias atuais, com uma organização que permite ao visitante conhecer a arte de todos os povos, da pré-história até os dias atuais, com uma organização que permite ao visitante conhecer a arte de todos os povos, da pré-história até os dias atuais.

Garantida a vitória do Sr. Cirilo Junior
Alca jacta est!
Firmo-o no DIÁRIO DA NOITE o deputado Alves Palma ao chegar pelo "Trem Azul".
Como sempre acontece quando retorna à Paulista, o deputado Alves Palma salta do "Trem Azul" alegre e radiante com seu habitual bom humor atencioso e hospitaleiro.

Perguntado pelo DIÁRIO DA NOITE sobre a que pensa as candidaturas de sua lista provincial, respondeu:
— "Alca jacta est". O partido italiano é muito organizado, dá lugar da maioria para candidato a governador. Todos os membros do partido e todos os candidatos Civis são eleitos. O governo não tem também nos comitês de São Paulo. Desde a chegada do partido."

Quer oferecer um fofoqueiro de luxo?
Escolha
PRATA WOLFF

Colaboradores da direção técnica, ex-alunos dos cursos ministrados pelo "Museu de Arte", trabalham agora no salão das suas obras. Na "cômoda", dando as últimas retoques antes das pinturas de Salão de Didática.

Fonte: SERÁ inaugurado no próximo dia 2 o 'Museu de Arte de São Paulo'. Diário da Noite. São Paulo, 26 set. 1947. p. 3.

Deste modo, as *Exposições Didáticas* e a *Vitrine das Formas* propunham ao visitante um olhar sobre a história da arte e, ao realizar esse processo, Bardi sistematizava o posicionamento conceitual do museu em relação à historiografia e ao acervo.

as *Exposições Didáticas* (principalmente a segunda, *Pré-História e Povos Primitivos*, projetada em 1947, mas realizada somente em 1950) consistiam em pensar o homem como um produto do seu meio social. Ele está vivo em comparação e de acordo com outros homens, vivendo com a contribuição e herança de todas as civilizações passadas. A arte, como produto social, não poderia ser diferente. A História, como resultado, não é feita de saltos. Assim, a exposição buscava demonstrar a expressão artística de maneira progressiva e incessante, adicionando-

lhe o elemento econômico e social como contextualização, além de ressaltar a transformação da forma plástica, sendo este o elemento fundamental à compreensão da história da arte; portanto, uma das maiores preocupações dos organizadores (POLITANO, 2010, p. 42).

Figura 6: Exposição Didática.

Na revista em que se publicou a imagem, a legenda dizia: “O Museu de Arte de São Paulo foi o primeiro museu do mundo que inaugurou o sistema de mostras didáticas, oferecendo ao público, mesmo ao mais simples, um amplo panorama do desenvolvimento artístico. 84 painéis desmontáveis, contendo uma média de 5 fotografias ou quadricromias. O Museu tem aproximadamente vinte mil documentos”.



Fonte: Revista Habitat n.4, p. 51. (1951).

Figura 7: Vitrine das formas. Na primeira imagem é possível precisar a localização da vitrine, que dividia a Pinacoteca do museu, acima na fotografia, da sala de exposições temporárias, localizada na faixa inferior da imagem. A segunda fotografia demonstra como ocorria a organização dos objetos dentro da vitrine, com a justaposição de textos informativos e objetos e iluminação superior que garantia certa dramaticidade ao espaço. No primeiro número da revista Habitat as exposições didáticas são descritas da seguinte forma: “Estas exposições periódicas tem um sentido museológico diferente: não pretendem ser uma apresentação de objetos “antigos”, mas uma reunião de um conjunto orgânico de formas variáveis, criadas por civilizações diferentes ou originárias simplesmente de circunstâncias casuais, mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação e na modificação dos materiais dentro de um impulso renovados incessante”.



Fonte: Revista Habitat n.1, p. 35.(1951).

Outro trecho do texto de Bo Bardi que merece destaque é a defesa em incorporar à categoria “arte” aquilo que o “grosso público” considera como “objeto de arte”. Ou, pode-se pensar, então, que havia a intencionalidade de alargar o campo

artístico, trazendo para dentro dele artefatos que tradicionalmente não eram reconhecidos como tal, como é o caso da cultura material popular.

No que se refere à arquitetura interna, ou ao que chamo de expografia, a palavra que direciona as soluções empregadas pelo museu é “flexibilidade”. Neste sentido, as configurações tradicionais que expunham pinturas em molduras voluptuosas deveriam abrir espaço para neutralidade⁹¹. As obras, segundo sua recomendação, seriam expostas acompanhadas de legenda descritiva e contornadas de filete neutro.

Aqui, podemos articular o argumento apresentado por Bardi no texto “Museu fora dos limites”, publicado no quarto número da revista *Habitat*⁹². Do mesmo modo que Lina Bo, o autor explicita que a nova formulação de um museu pedagógico (ou antimuseu, como redige no artigo), deveria contemplar múltiplas atividades. Dentre tantas definições, o autor estabelece a arquitetura ideal como livre, com interiores móveis, paredes automáticas, e iluminação, assoalhos e acústica agradáveis ao lazer. O viés didático e civilizador cunhado para o MASP, por meio de exposições, cursos e ações culturais para o público amplo e artistas, tinha na arquitetura um dos pilares para sustentação da proposta integradora (CANAS, 2011)⁹³.

No que se refere ao partido expográfico adotado pelo museu, já na primeira sede, Bo Bardi criou estruturas metálicas como suporte para apresentar as obras na pinacoteca, livrando-as da fixação em paredes e, assim, dando a impressão que os

⁹¹ Lembro que, no período, esse partido expográfico não era usualmente utilizado nos museus brasileiros. O cubo branco havia sido implementado por museus americanos e europeus há pouco tempo, cerca de três décadas. A própria autora explicita que essa era uma atitude “corajosa”.

⁹² A *Habitat* n.4, onde foi publicado em francês o texto *Musée hors des limites*, foi dedicada à temática “escolas”. Na edição são apresentadas soluções arquitetônicas modernas para esses edifícios, que se contrapunham ao que Bo Bardi denominou, no texto introdutório do periódico, de “edifício-prisão”, fazendo alusão a um tipo de edificação obsoleta que encerrava os alunos em espaços fechados, com poucas janelas ou jardins.

⁹³ Conforme salienta Canas (2011), no período pós-guerras o campo da arquitetura passou por uma fase de revisão de suas proposições e, neste movimento, os museus tornaram-se peças-chave nas estratégias dos arquitetos modernos que visavam restabelecer pontos vivos para as cidades, que pudessem reformular os velhos centros e produzir novos espaços.

quadros flutuavam pelo salão. A organização do espaço alinhava o tradicionalismo da história da arte, abordado a partir dos preceitos de Bardi, com a montagem espacial moderna proposta por Lina Bo (PUGLIESE, 2017).

Figura 8: Sala de exposições do MASP na Rua Sete de Abril, com expografia assinada por Bo Bardi.



Fonte: Pugliese (2017).

É importante destacar que aproximadamente vinte anos separam a publicação destes textos que tratei anteriormente e a inauguração de *A Mão do Povo Brasileiro*, que ocorreu apenas em 1969. Contudo, compreendo que a nova sede do museu, na Avenida Paulista, teve condições de colocar em prática os fundamentos elaborados e aprimorados desde a abertura do MASP⁹⁴, em 1947. Como exemplo,

⁹⁴ Segundo Vera Pugliese (2017) o edifício do Belvedere Trianon apresentava características fundamentais da arquitetura moderna, sem quaisquer adornos supérfluos ou postiços, em prol da beleza dos elementos estruturais. O projeto, segundo a autora, “dialogava com o modelo do *Museu para uma Cidade Pequena* de Mies van der Rohe, que provinha da Bauhaus, do que com a arquitetura moderna no Brasil de matriz corbusiana, adotada por Lúcio Costa no Rio de Janeiro” (PUGLIESE, 2017, p. 150).

utilizo a montagem da mostra que inaugurou a pinacoteca da nova sede do museu em 1968, com os *Cavaletes de Cristal*, e a abertura da exposição didática de Nelson Leirner⁹⁵, os *Playgrounds*. Esse, contudo, é o tema do próximo capítulo.

Por hora, Canas (2011) me ajuda a fundamentar o argumento ao estabelecer uma relação entre as ideias balizadoras de Bardi e o que Le Corbusier chama de “museu laboratório”⁹⁶. O autor ainda deduz que Bardi já associava a primeira sede do MASP, que não tinha uma estrutura arquitetônica que o representava, à dimensão urbana alcançada apenas pelo projeto definitivo do museu, que conseguiu de fato implementar a articulação entre a instituição e a cidade.

A noção de “laboratório da cidade”, já presente na primeira sede da Rua Sete de Abril, é materializada na arquitetura projetada para o edifício que ocupa o Trianon, estruturando a relação entre o museu e São Paulo (CANAS, 2011). Essa premissa de articulação entre o público e o espaço museológico, presente nos textos de Bardi e de Lina Bo, fundamenta a arquitetura e as ações culturais empreendidas no novo edifício do museu e, neste sentido, *A Mão do Povo Brasileiro* é um dispositivo importante. Pode-se pensar, então, que a concepção do prédio da Avenida Paulista é fundamentada em conceitos ensaiados na primeira sede da instituição – com a criação do Instituto de Arte Contemporânea⁹⁷, oficinas para

⁹⁵ Nelson Leirner (1932 - São Paulo) é artista plástico, cenógrafo e professor. O artista, nos anos 1960, integrou o Grupo Rex que era composto por Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Thomas Souto Correia, Carlos Fajado, José Resende. O grupo, segundo Agnaldo Farias (2006), que “compreendia um espaço expositivo e um jornal – Rex Time –, era um time de artistas que se insurgiu contra a modorra do meio cultural paulistano e sua ignorância quanto aos rumos da experimentação plástica. Foi criado em junho de 1966 para durar quase um ano, realizando quatro mostras coletivas e uma única, última e fulgurante individual, justamente de Nelson Leirner, intitulada Exposição não-exposição, exposição/happening previamente anunciada pelo jornal, que avisava o público de que se tratava do fechamento da galeria e que ele poderia visitá-la para dela levar a obra que quisesse” (FARIAS, 2006, p. 7). Leirner tem trabalhos conhecidos pela interação com o público e pelos questionamentos direcionados ao sistema de arte.

⁹⁶ Segundo Canas (2011), o termo começa a surgir nos textos de Bardi em 1957 após Lina Bo Bardi elaborar o projeto do museu para a Avenida Paulista. Canas (2011) relata que Le Corbusier, assim como Bardi, “identifica nos museus um dos elementos essenciais que, renovados, atuariam em favor da difusão do moderno e da construção do gosto”.

⁹⁷ Segundo Bo Bardi (1950, p. 17), a criação do Instituto de Arte Contemporânea, com dedicação especial ao desenho industrial, corroborava com o caráter didático do museu. Além disso, eram oferecidos cursos pelo IAC, como desenho do natural, história da música e gravura e havia um setor dedicado às crianças, com atividade de pintura, música e dança.

crianças e a elaboração de estratégias curatoriais e expográficas que reiteraram a importância de criar uma “unidade” para as artes. As ações inaugurais de 1968/1969 apresentavam ao público o partido ideológico que estava subjacente à estrutura “monumental” do novo MASP, voltado para orientação educativa e civilizadora no campo da cultura, a partir de parâmetros modernos.

Com isso, a análise do novo projeto arquitetônico do museu não pode ser desconsiderada, justamente por permitir acesso às diretrizes conceituais da instituição. Contudo, como forma de não alongar neste debate, que não é o enfoque deste estudo, utilizo como referência as pesquisas de Renato Anelli (2009b) sobre o tema. O autor apresenta, a partir de fontes documentais, como a arquitetura do museu dialoga com os preceitos formativos do MASP. Parte da argumentação de Anelli (2009b) se apoia na análise da estrutura do museu, um prisma elevado, vedado em dois lados por painéis de vidro⁹⁸. Sua tese se desenvolve a partir da análise da concepção da pinacoteca transparente, no segundo piso do bloco superior do prédio. A estratégia arquitetônica, segundo o autor, assumia a integração do museu com a cidade, estabelecendo a continuidade entre o que estava dentro e fora do espaço museológico.

Embora não seja o recorte estabelecido, ao realizar essa investigação sobre *A Mão do Povo Brasileiro*, não posso desconsiderar o aspecto arquitetônico do museu e sua integração com a cidade e com a avenida em que está localizado. A construção da Avenida Paulista ocorreu no processo de expansão do centro da cidade e o local, inicialmente, foi ocupado por residências da elite paulistana. Os casarões, nos anos 1950, passaram a ser substituídos por altos edifícios comerciais e residenciais, num processo de verticalização do espaço urbano (MASP, 2018). Foi neste momento de alteração da via que Bo Bardi iniciou o projeto de edifício que iria ocupar o disputado terreno com vista para a Avenida Nove de Julho⁹⁹.

⁹⁸ O argumento apresentado por Anelli (2009b) relaciona a arquitetura do museu com a residência do casal Bardi no Morumbi – a Casa de Vidro –, também projetada por Bo Bardi em 1950.

⁹⁹ O terreno em que foi construído o MASP foi disputado para abrigar o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), instituição fundada pelo empresário Ciccillo Matarazzo. Havia, segundo

Conforme aponta um documento elaborado pelo MASP para conservação do prédio¹⁰⁰, nos anos 1970 a Avenida Paulista praticamente havia consolidado o processo de verticalização, iniciado nas décadas anteriores, e se configurava como o centro financeiro da cidade, com edifícios que abrigavam corporações, bancos e instituições públicas. Para atender a nova demanda do espaço, ocorreu uma reforma paisagística, um alargamento das vias para veículos e calçadas para pedestres, além da instalação de mobiliário urbano e sinalização.

Figura 9: A construção do edifício do MASP, em 1968. A via de automóveis havia sido ampliada para comportar maior número de veículos. Na imagem, o que se vê são modelos Volkswagen: Fusca e Kombi. Os carros, campeões em venda no país na época, desfilavam pela avenida moderna que estava em pleno processo de verticalização.



Fonte: Junior (2009).

jornais da época, disputas políticas pelo espaço que foi, finalmente, cedido pela municipalidade para construção do MASP (MASP, 2018).

¹⁰⁰ Trata-se do documento “Plano de Conservação da Estrutura do MASP – 2018”.

A localização do museu em um espaço que aglutinava as principais companhias privadas de São Paulo e, em grande medida, do país, somada ao contexto de expansão imobiliária e de reformulação urbana, estabelece uma relação com os projetos de modernização urbanística no pós-guerras e, especialmente, de modernização das metrópoles latino-americanas. Em outras palavras, a construção do museu – dispositivo de modernização cultural – em um dos centros cívicos mais importantes da cidade colocava em vigência o projeto moderno idealizado para São Paulo. Dito isso, coloco em relevo, como vemos adiante, que a apresentação de *A Mão do Povo Brasileiro* neste espaço armava o tensionamento entre esses projetos ao justapor o que estava dentro e fora do museu.

2.1.1 Trajetória laboral de Lina Bo Bardi: algumas considerações

Alerto o/a leitora sobre as limitações deste tópico. Considero que mapear a trajetória intelectual e laboral de Bo Bardi seria trabalho integral de outra pesquisa de doutoramento. O que proponho aqui, em outra direção, é apresentar alguns aspectos que aprofundam a compreensão da primeira encenação de *A Mão do Povo Brasileiro*, já que Bo Bardi foi a responsável pela organização dos artefatos no campo expositivo.

Mais do que traçar a biografia da arquiteta, que pode ser acessada em outras publicações¹⁰¹, darei destaque à atuação de Lina no campo museológico e como ela, nessas iniciativas, formulou um argumento sobre a cultura material popular brasileira. Neste sentido, compreendo que suas exposições, elaboradas a partir da década de 1940, consolidam um modo de apresentar objetos produzidos em contextos subalternos que é referenciado em mostras contemporâneas¹⁰².

¹⁰¹ Rubino (2002), Rubino e Grinover (2009) e Pintado (2018). Recentemente foram publicadas duas biografias da arquiteta, uma por Perrotta-Bosch (2021) e outra por Lima (2021).

¹⁰² Como exemplo, cito a mostra *Puras Misturas*, realizada em 2010, que apresentou obras da cultura material popular pertencentes ao acervo Rossini Tavares de Lima em uma estante composta

Contudo, não é apenas a contemporaneidade dos suportes expositivos que possibilita a reedição das suas montagens – como foi o caso da retomada dos *Cavaletes de Cristal* na Pinacoteca do MASP, da nova edição de *A Mão do Povo Brasileiro* e do uso da mesma solução expositiva desenhada pela arquiteta nos anos 1970 na mostra *Portinari Popular*¹⁰³, de 2016 – mas, também, a possibilidade de atualizar as narrativas atreladas à montagem para o contexto contemporâneo e, até mesmo, retomar e atualizar alguns dos argumentos originais.

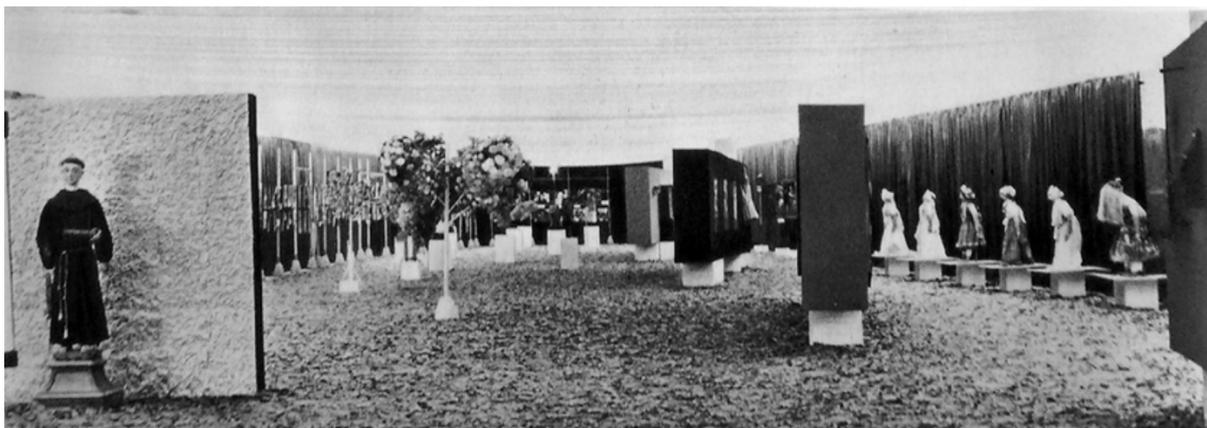
Para compreender as razões que levaram a reedição de *A Mão do Povo Brasileiro*, com a mesma expografia, mais de quarenta anos após a primeira montagem, apresento brevemente as ações da arquiteta no campo museal. Com esse panorama, busco demonstrar que Lina Bo Bardi demarcou, nas décadas de 1950 e 1960, sua aproximação com a cultura material popular, organizando três mostras que antecederam a montagem de 1969. Essas exposições, bem como o período que morou na Bahia, são apontadas por alguns autores, e pelo diretor do MASP Adriano Pedrosa, como fundantes do pensamento e do modo de expor que Bo Bardi definiu para *A Mão do Povo Brasileiro*.

Figura 10: Mostra Bahia no Ibirapuera, organizada por Bo Bardi e Martim Gonçalves.

O piso da sala expositiva foi forrado de folhas secas que se quebravam, provocando ruído, com o caminhar do visitante. A imagem, retirada da revista italiana Domus, estava acompanhada da seguinte descrição: “O centro da sala da mostra, embaixo de uma cobertura toda em cor branca: a estátua barroca de Santo Antônio diante de uma parede folheada em prata (no verso um Cristo está diante de uma parede folheada a ouro); as “árvores” levam girassóis de papel (movidas pelo ventilador) e flores artificiais; as duas paredes longas se alinham, de um lado o álbum de fotografias e de objetos (ferramentas/ equipamentos em madeira, cerâmica, gaiolas, tapetes) e do outro lado antiguidades barrocas e bonecas “orixás” (figuras de ídolos afro-brasileiros, usadas nas festas religiosas)”.

por nichos de madeira, em uma alegoria similar ao modo de expor proposto por Bo Bardi nas exposições da década de 1960. Sobre esse tema, ver Fabris (2017).

¹⁰³ A expografia original foi desenhada para mostra *Cem obras-primas de Portinari*.



Fonte: Fotografia (1960). Publicado na Revista Domus, em março de 1960, p.34.

A chegada da arquiteta ao Brasil ocorreu em 1947, quando radicou-se em São Paulo. Na cidade, atuou em projetos arquitetônicos – como é o caso da *Casa de Vidro* –, nas expografias desenvolvidas para o MASP e na idealização da revista *Habitat*¹⁰⁴, no início dos anos 1950. Foi responsável pela organização de duas mostras: *Arte Popular Pernambucana*, na primeira sede do MASP em 1949, e *Bahia no Ibirapuera*, realizada no Parque Ibirapuera como um evento paralelo à V Bienal Internacional de Artes Plásticas São Paulo e à II Bienal de Teatro, de 1959, organizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Quem assina a curadoria da mostra no Ibirapuera com Bo Bardi é Martim Gonçalves e com a colaboração de Glauber Rocha.

Em 1958, Bo Bardi publicou no jornal *Diário de Notícias de Salvador* um texto em que descreveu suas concepções para um museu. Vale comentar que, nesse período, a arquiteta já havia desenvolvido uma série de aproximações com o campo museológico assinando expografias para o MASP. Para ela, o museu moderno “tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem que as obras devem ser postas em evidência que diríamos quase da função didática” (BO BARDI, 1958 apud PEREIRA, 2003, p. 2). A ênfase

¹⁰⁴ A revista *Habitat*: revista das artes no Brasil foi publicada entre outubro de 1950 e dezembro de 1965. Durante os seus primeiros anos de funcionamento teve como diretores Bo Bardi (entre 1950 e 1952 e em 1954), Flávio Motta (1953) e Bardi (1954). A relação do periódico com o MASP é descrita na pesquisa de Stuchi (2007), que fundamenta como a *Habitat* constitui-se como um veículo importante para difusão do projeto de modernidade de Bardi e Assis Chateaubriand. A seção “A revista *Habitat*: difus conceitual do museu” abordará esse tema.

na problemática museal, deste modo, deveria recair na base “didática” e “técnica”. Esses dois aspectos assinalados no seu texto são relevantes para compreender o desenvolvimento laboral da arquiteta no campo museal nos anos seguintes.

No período que viveu em Salvador, na Bahia, entre 1958 e 1964, realizou um projeto de recuperação do Solar do Unhão, de criação do Museu de Arte Popular da Bahia (MAPB) e atuou como diretora do Museu de Arte Moderna (MAMB), sendo afastada em 1964 por razões políticas¹⁰⁵. É relevante comentar que o MAMB não se configurava como um museu tradicional, que tinha entre seus principais alicerces um acervo consolidado. Pelo contrário, voltava-se à proposição de atividades dirigidas à “criação de um movimento cultural” que, ao apoiar-se numa experiência popular, entraria no mundo da “verdadeira cultura moderna com os instrumentos da técnica, como método, e a força de um novo humanismo” (BO BARDI, 2009a, p. 131)¹⁰⁶.

Esse tempo de atividade no nordeste é decisivo para a produção subsequente de Lina em São Paulo. No texto publicado em 1967, após o retorno ao sudeste, ela comentou sobre a experiência como diretora do MAMB:

as possibilidades do norte do país deram-me a certeza de que a inércia conservadora do sul podia ser superada, em campo cultural, pela “tensão” dos estudantes e pelo caráter fortemente popular do nordeste (BO BARDI, 2009a, p. 132).

Na inauguração do MAPB, em 1963, a arquiteta organizou e dirigiu duas mostras: *Artistas do Nordeste e Nordeste (Civilização do Nordeste)*. O Museu de Arte Popular configurava-se como uma extensão das ações do MAMB e teve a duração de apenas dois anos (RUBINO, 2008). No período que esteve à frente do museu baiano, Lina Bo também encabeçou a criação de uma escola de *design* e artesanato, que não chegou a ser implementada por conflitos também políticos. A escola, planejada pela arquiteta em 1962, deveria funcionar no Solar do Unhão, sede do Museu de Arte Popular, em Salvador (ROSSETI, 2003). O projeto alinhava-se com

¹⁰⁵ Um trabalho que tem como enfoque esse período é o de Zollinger (2016).

¹⁰⁶ Texto originalmente publicado pela revista *Mirante das Artes* nº 6, em 1967.

as expectativas de Bo Bardi em relação ao papel estratégico do desenho industrial e do artesanato/arte popular no processo de desenvolvimento industrial e econômico do Brasil.

Apesar de distanciar-se geograficamente de São Paulo, Rubino (2008) descreve que havia vínculos entre o projeto em Salvador e o Museu de Arte da capital paulista. Assis Chateaubriand, fundador do MASP, compunha o conselho da nova instituição baiana e, segundo documentos, tinha interesses particulares na criação do Museu. A presença do empresário nos órgãos de governança da entidade indicava, além de que o MASP era modelo para o MAMB, o desejo de expansão dos Diários Associados, empresa de Chateaubriand, no estado nordestino. Além disso, o vínculo com o empresário justifica o convite feito à Lina Bo Bardi para a direção do Museu.

Em 1965 Bo Bardi organizou a apresentação da mostra *Nordeste*, apresentada dois anos antes no Solar do Unhão, em Roma, na Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Contudo, momentos antes da abertura, a mostra foi interrompida devido à interdição imposta pelo Itamaraty¹⁰⁷. Após a apresentação de *A Mão do Povo Brasileiro* em 1969, Bo Bardi organizou outras mostras sobre a temática popular no SESC Pompeia, como *Caixote Popular*, em 1978, *Design no Brasil: história e realidade* e *Mil Brinquedos para a criança brasileira*, ambas em 1982, e *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*, em 1984.

Figura 11: Exposição Nordeste, de 1963, no Museu de Arte Popular no Solar do Unhão, em Salvador. A fotografia, feita por Armin Guthmann, permite notar a diferença no partido expográfico empregado em cada andar da mostra. No segundo piso, os caixotes de madeira acomodam artefatos de origem popular, muitos dos quais são de autoria desconhecida.

¹⁰⁷ O jornal Luta Democrática, de 1 de abril de 1965, noticiou “Decisão do Itamaraty mal recebida em Roma” (DECISÃO, 1965).



Fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Armin Guthmann (1963)¹⁰⁸.

A abordagem expográfica das mostras é bastante similar à estratégia utilizada em *A Mão do Povo Brasileiro*: o uso de materiais crus no mobiliário da mostra, como madeira pinus; a densidade de artefatos, com o agrupamento de objetos de

¹⁰⁸ Imagem disponível na pesquisa de Corato (2016).

temáticas similares ou com a mesma finalidade; a montagem espacial que se assemelhava às feiras populares, com o uso de caixotes; o ordenamento dos pequenos objetos em uma lógica de organização racional-moderna.

As exposições de artefatos de origem popular, portanto, respeitavam uma alegoria que demonstrava a *inventividade aplicada* de homens e mulheres que produziam objetos em contextos de subalternidade:

Objetos de uso, utensílios da vida cotidiana. Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como “esculturas”, as colchas são colchas, os panos com aplicações são “panos com aplicações”, a roupa colorida, roupa colorida, feita com as sobras de tecidos, ainda com as marcas das grandes fábricas do Sul, que as mandam de caminhão para o Sertão do Nordeste (BO BARDI, 1994a, p. 33).

Pereira (2003) salienta que, nessa exposição ressalta a articulação dos objetos como “produção útil”, com a busca de estabelecer um estudo técnico sobre as obras, que se afasta da visão folclorista, que recebeu amplas críticas da arquiteta.

No processo de revisão dos escritos deixados por Bo Bardi, é possível localizar que a visão de arte adotada pela arquiteta, para além de dissolver a distinção moderna que hierarquiza o erudito e popular, trabalha na chave da arte como objeto com função no mundo, seja ela aplicada – como é o caso dos moinhos de açúcar – ou simbólica – como é o caso dos ex-votos. Neste mesmo sentido, ela tece uma crítica aos objetos chamados de *kitsch*, ou seja, objetos feitos para agradar turistas e que não dialogam com a realidade das culturas populares. Um exemplo: a literatura de cordel que apresentaria uma versão romântica, ou como ela mesma intitula, “simples e bondosa” do homem do campo. O aspecto conflitivo que afeta e constitui as culturas populares e os processos de hibridização – não com esse termo – estão presentes nos relatos de Bo Bardi sobre as culturas materiais populares¹⁰⁹.

¹⁰⁹ No texto que reflete sobre a mostra Nordeste ela afirma: “Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar. Matéria prima: o lixo” (BO BARDI, 1994, p. 35).

O trecho de um texto publicado no Diário de Notícias, datado de 1958, disponibilizado na pesquisa de Rubino (2008)¹¹⁰, sugere sua visão sobre o tema ao descrever a proposta de um Museu de Arte e Arte Industrial.

Esse museu deveria ser completado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contato entre técnicos desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido moderno aquilo que foi o artesanato, preparando novas levas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem: o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe ler uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho (BO BARDI, 1958 apud RUBINO, 2008, p. 3).

Alinhada à visão da arte como trabalho, explicitada nas mostras de arte popular organizadas pela arquiteta nos anos 1960, estava a expografia da pinacoteca da nova sede do MASP, com os *Cavaletes de Cristal*, e o mobiliário das exposições ainda na antiga sede do museu, na Rua 7 de abril. Os dois suportes, que deslocam as pinturas para o centro do ambiente e permitem a visão completa do chassi, das molduras e do verso das obras, alteravam a mediação da obra/artefato com o visitante do museu. Deste modo, ao explicitar o processo de elaboração do trabalho (da pintura) e os dispositivos que permitem sua apresentação, a arquiteta buscava deslocar o status de *obra de arte* do artefato exibido no museu para o de *trabalho*.

Na filiação teórica que adoto, especialmente a partir da noção de *campo* proposta por Bourdieu (2007) – operada nesta tese como um conceito circunscrito, já que não aciono toda a teoria do autor –, esse deslocamento arte>trabalho não é possível apenas pela alteração do suporte, já que são diferentes atores, instituições e relações que sustentam o funcionamento fechado do campo. Contudo, proponho notarmos que Bo Bardi constrói, em suas montagens, um argumento que

¹¹⁰ Citação original, foi apresentada por Rubino (2008, p. 3). Arte industrial. Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Música. Artes visuais. (página dominical do Diário de Notícias) nº 8. Salvador, 26 de outubro de 1958.

ultrapassa o campo da arte e tenciona, também, os projetos para modernização brasileira no período. A criação de um repertório sobre arte popular, artesanato e indústria – tema de diversas exposições de Bo Bardi, como as citadas anteriormente – era um caminho possível, do ponto de vista da arquiteta¹¹¹, para o desenvolvimento original da indústria brasileira, de modo que este se atentasse às reais necessidades do país. Essa problemática já havia motivado Bo Bardi em sua atuação no nordeste brasileiro, em especial com a tentativa de criação da Escola de Desenho Industrial e Artesanato na Bahia.

Rubino (2008) demonstra que a tensão entre artesanato e desenvolvimento industrial no nordeste estava presente em discussões do poder público e Lina Bo Bardi estava alinhada com as ideias de planejamento econômico do Estado. Naquele momento, o Serviço Nacional da Indústria - SENAI, juntamente com uma Comissão de Planejamento Econômico da Bahia, presidida pelo Secretário Estadual das Finanças Rômulo Almeida, realizaram uma pesquisa sobre o artesanato no Estado que resultou na recomendação da criação de um parque industrial na Bahia, que fosse desdobrado para um parque artesanal. O estudo propunha, segundo Rubino (2008), o artesanato como um dos meios para formação social do Brasil.

Ainda, segundo a autora, o restauro do Solar do Unhão visava à utilização do espaço do museu como uma escola de arte popular. Deste modo, o museu iria se tornar um centro de estudo do trabalho artesanal, o que possibilitaria o contato de mestres e aprendizes com estudantes de desenho industrial. Tudo isso, para que houvesse a troca de conhecimentos e fosse possível o desenvolvimento de um desenho industrial de alto padrão, que tivesse suas bases nos valores culturais da tradição brasileira. Outro trecho citado por Rubino (2008, p. 12), em documentos

¹¹¹ Bo Bardi defendeu que a busca pelas bases culturais do país não significa apenas conservar as formas e materiais presentes na cultura popular, por exemplo, mas avaliar as possibilidades criativas originais. A ideia principal era que os modernos sistemas de produção conservassem a estrutura de possibilidades apontados por esse contexto ‘original’ (BO BARDI, 1994, p.21).

acessados no Instituto Bardi, sem autoria e data identificada, descreve as ideias vinculadas à criação da escola de desenho industrial:

Uma produção nacional não deve ser criada sem ser fundada no terreno da realidade e das necessidades efetivas do país.

A eliminação da utopia na criação de um organismo desse tipo é o primeiro requisito indispensável ao seu sucesso no campo das necessidades práticas do País (uma experiência tipo Bauhaus ou Hulm seria inútil a um país jovem, com uma civilização de fatores fortemente primitivos e ligados à terra, aliás, fatores e elementos moderníssimos, segundo entendimento contemporâneo). Outras diretrizes devem igualmente ser observadas: a) a evolução para um centro de desenho exclusivamente industrial deverá acompanhar o desenvolvimento da indústria regional, à qual deverá servir; b) é indispensável tomar conhecimento da atividade artesanal ainda fortemente ativa no Nordeste do país, atividade que tem que ser estudada através de um levantamento efetivo, valorizada na sua realidade, nas suas diretas possibilidades econômicas face ao mercado nacional e internacional, nos seus valores culturais que deverão estar na base da futura formação estética do futuro desenho industrial local.

O projeto da escola é referenciado, também, em uma reportagem assinada por Glauber Rocha¹¹², com quem Lina estabeleceu contato no período que esteve na Bahia. A empreitada, chamada pelo cineasta de “Universidade Popular”, levaria a cabo a valorização dos costumes do homem simples nordestino, com as cerâmicas e esculturas, como elementos úteis para a “sociedade em desenvolvimento”. Nas palavras da própria arquiteta:

A Escola se propõe eliminar a fratura Projeto – Execução no campo do Desenho Industrial (DI), (...), visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comparado ao excessivo intelectualismo despido de qualquer ligação diretamente prática, do trabalho de projeção. [...] é hoje, imprescindível, implantar sobre uma realidade prática uma efetiva colaboração projeto-execução, a atividade que se anuncia como a marcante na nossa civilização: a produção de Arte ligada à vida prática: o Artesanato transformado em Industrial Design (BO BARDI, s/d apud PEREIRA, 2003, p. 11)¹¹³.

Pereira (2003, p. 12) explica, com base em fontes documentais, que o projeto da escola não estava ligado apenas a questões artísticas, mas principalmente ao plano

¹¹² Trecho publicado no artigo de Rubino (2008). Citação original: “MAMB não é Museu: é escola e “Movimento. Por uma arte que não seja desligada do homem” *Jornal da Bahia*, 21 de setembro de 1960.

¹¹³ Segundo Pereira (2003) o texto foi datilografado por Bo Bardi e consta reprodução nos arquivos do MAMB, Solar do Unhão.

de desenvolvimento social e econômico do nordeste, comprovados por convênios estabelecidos com a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE¹¹⁴: “a escola como projeto de desenvolvimento econômico, um projeto político, assemelha-se ao modo como Bo Bardi sempre entenderia arte e arquitetura”.

Chamo atenção a outro aspecto revelado no trecho citado acima, que configura a comunhão entre projeto (intelectual) e execução (manual). A articulação desses dois tipos de saberes fundamentou o projeto da Escola e, mais tarde, também esteve presente em *A Mão do Povo Brasileiro*. A configuração permite o desenvolvimento do projeto de modernidade que articula os conhecimentos populares/subalternos com a expansão industrial, situando a materialidade popular como recurso fundamental para a modernidade cultural e industrial brasileira.

A atuação de Bo Bardi na Bahia pode ser descrita por meio de sua *concepção pedagógica* – com a constituição didática da pinacoteca no MAMB¹¹⁵ – e com o fornecimento de cursos à população – e pela sua *ação cultural* – com a difusão do gosto moderno ou, como prefiro caracterizar, de uma sensibilidade moderna, a partir de uma concepção própria de modernidade, que incorpora elementos das culturas populares ao seu projeto de modernidade (PEREIRA, 2003).

¹¹⁴ Em 1961 a SUDENE, superintendente Celso Furtado, criava a ARTENE, uma iniciativa dedicada ao artesanato, com um plano de financiamento “sem preocupações estéticas”. A iniciativa é descrita por Bo Bardi como um plano estratégico que “desapareceria com o desenvolvimento e a elevação das rendas. Na ‘Base’ estava o levantamento das condições sócio-econômicas do povo Nordestino rural e semi-rural dedicado ao ‘artesanato’: rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc”. E adiciona que com a remoção do corpo de técnicos da equipe - economistas, sociólogos e antropólogos - a iniciativa se resumiu em uma loja de artesanato (BO BARDI, 1994, p. 60). Outra iniciativa contemporânea à criação da SUDENE foi o Movimento de Cultura Popular - MCP, desenvolvido na gestão do prefeito Miguel Arraes em Recife, que visava resolver problemas técnicos-educacionais a partir das raízes populares nordestinas (BO BARDI, 1994, p.62). O secretário de educação da prefeitura e escultor Abelardo da Hora escreveu um texto para a inauguração do Museu do Unhão em 1963, o que insinua o alinhamento entre a iniciativa do MCP e a criação do Museu de Arte Popular da Bahia, como museu-escola que trabalha o vínculo entre desenvolvimento industrial e tradições populares.

¹¹⁵ A elaboração didática da pinacoteca do MAMB tinha a intencionalidade, segundo o autor, de formar um público para o museu, não somente no circuito reduzido de tradicionais apreciadores de obras de arte, mas como “veículo de comunicação as massas” (PEREIRA, 2003, p. 3).

A partir deste breve panorama e da montagem de *A Mão do Povo Brasileiro*, proponho pensarmos que a atuação de Bo Bardi no campo museal se alinha com a noção de *ativismo institucional*, elaborado por Jordão (2018). A autora defende que nos anos 1970, em meio à precariedade das instituições do meio da arte e ao interesse reduzido do mercado de promover e difundir produções ligadas à linguagem contemporânea, artistas passaram a compreender a necessidade de criar estratégias para garantir uma dimensão pública, institucionalizar e inscrever suas produções historicamente e socialmente. Essa percepção representa uma mudança em relação à geração anterior, visto que os artistas começam a relacionar-se de um modo menos utópico e revolucionário com a arte e com a política. A interferência passa a ser concreta no processo cultural, nas políticas de Estado e nas instituições públicas¹¹⁶. Com isso,

“ao longo da redemocratização, se fortalece a percepção de que a atuação nos órgãos e instituições “oficiais” – instâncias relativamente descomprometidas com o mercado de arte e com débeis bases institucionais – não só possibilitaria o desenvolvimento e a implementação de políticas culturais para as artes visuais, mas também forneceria os recursos materiais, financeiros e humanos necessários para efetivamente assegurar a institucionalização da arte contemporânea, culminando no desenvolvimento de um novo tipo de ativismo artístico: o ativismo institucional” (JORDÃO, 2019).

Apesar de a autora trabalhar o período da redemocratização brasileira, pós-1974, sua tese nos ajuda a enquadrar as ações da arquiteta dentro de um processo de reformulação institucional e das políticas voltadas para as artes visuais, cultura e artesanato no Brasil. Nessa direção, tenho como fundamento a pesquisa citada para argumentar que Lina acreditava que, por meio da sua atuação institucional, seria possível reestruturar a função social do museu na cidade, com ênfase no papel de formação desempenhado por essas instituições no processo de modernização do país. Além disso, por meio da institucionalização da cultura material popular – seja na sua apresentação e integração nos acervos dos museus

¹¹⁶ Jordão (2018) evidencia que profissionais das artes visuais e de outros segmentos da cultura acreditaram que suas atuações institucionais poderiam contribuir para a reestruturação de suas áreas e para o processo de abertura democrática conduzido pelo próprio regime militar. A autora formula um argumento em relação às estratégias de estabelecimentos de “mecanismos e espaços” para a institucionalização da arte contemporânea naquele período.

ou na incorporação nos processos de ensino, como deveria ocorrer na Escola de Desenho Industrial da Bahia – o artesanato seria alçado ao status de recurso – técnico e visual – para o processo de desenvolvimento industrial brasileiro. Por fim, concordo com Pereira (2003), que suas atividades laborais no campo museológico se preocupavam também com a formulação e propagação de uma “sensibilidade moderna” para a sociedade, que fundamentou seu projeto de modernidade.

Assim sendo, fundamento a adesão ao conceito de Jordão (2018), aplicado ao caso de Bo Bardi, com base na atuação da arquiteta em duas instituições, no MASP e no MAPB. Em suma, o que classifico como ativismo, desempenhado em relação à valorização das práticas pedagógicas e das culturas materiais populares, pode ser notado nos projetos arquitetônicos, expográficos e didáticos desenvolvidos para o MASP, na fundação do Museu de Arte Popular do Solar do Unhão na Bahia e na proposta de criação de uma Escola de Desenho Industrial vinculado ao MAPB. Deste modo, acredito que o trabalho que Bo Bardi desenvolveu em diferentes instâncias superava o intento de formular um panorama ou um repertório da cultura material popular brasileira e relacionava-se com a institucionalização das práticas materiais subalternas, com o viés pedagógico e de formação cultural dos museus na modernização cultural do país e, por fim, com a revisão do projeto desenvolvimentista a partir da noção de vínculo com a realidade social e cultural brasileira. González (2016) identifica, neste mesmo sentido, que a prática laboral de Bo Bardi teve coordenadas ideológicas que fundamentaram suas ações no âmbito museológico, em São Paulo e em Salvador, de modo a romper com os cânones modernos ocidentais de desenvolvimento, convertendo o espaço público (e institucional) como seu campo de ação.

Entendo, por fim, que as atuações institucionais de Bo Bardi, tanto em São Paulo quanto na Bahia, apresentaram propostas para um tipo de modernização da cidade e da sociedade, onde o museu era “recurso social e cultural” para

modernização das metrópoles¹¹⁷, expandindo as propostas de Le Corbusier no pós-guerras e as atualizando para o contexto local brasileiro, com fortes influências do pensamento de Gramsci¹¹⁸ e das ideias que circulavam no período¹¹⁹.

2.1.2 Uma figura controversa: Pietro Maria Bardi

As visões de Bardi para o museu são explicitadas na seção que inaugura este capítulo. Contudo, gostaria de aprofundar alguns temas para fundamentar minha hipótese de que Bardi se constitui como uma figura controversa para a atual gestão do museu e, por isso, é pouco mencionado nas políticas de revisionismo da instituição. Para tanto, procuro demonstrar que as ideias do diretor, voltadas para unidade das artes, antecedem sua atuação no Brasil e se articulam com o projeto de modernização do fascismo italiano.

Como aponta o artigo “Museus fora dos limites”, o diretor era crítico à lógica de compartimentação das artes, encampada pela museologia tradicional, que estabelecia uma diferenciação entre as artes aplicadas e as artes finas (fine arts)¹²⁰. Para Bonadio (2017), a ideia de uma “arte total”, difundida por Bardi, é anterior a sua chegada a São Paulo, sendo possível localizá-la ainda no final da década de 1920, quando foi diretor do jornal de artes Belvedere, em Milão. Além disso,

¹¹⁷ BO BARDI, Lina. Balanços e perspectivas museográficas: um Museu de Arte em São Vicente, Habitat, São Paulo, n. 8, p.2- 5, 1952.

¹¹⁸ Neste sentido, as leituras de Bo Bardi de Antonio Gramsci, tema de estudo de Silvana Rubino (2008 e 2014), nos ajudam a iluminar como os escritos do intelectual se acomodam na expografia da arquiteta. Segundo a autora, Bo Bardi opera na distinção entre “nacional” e “nacionalista” de modo similar ao pensador italiano. “Outras ideias, como a noção de que como todo homem pode pensar, todo homem pode ser filósofo, estão incluídas em seus escritos. Muitas destas ideias estão implícitas não apenas na sua escolha de artefactos para exposição na Exposição do Nordeste (1963) e outras mostras, mas também na forma como se propôs exibi-los” (RUBINO, 2014).

¹¹⁹ No período de chegada de Bo Bardi ao Brasil, os debates que circundam a Cultura Popular e o Folclore estavam em relevo no país, a partir de distintas perspectivas, como a folclorista nos anos 1930 e 1940, as discussões propostas pela sociologia paulista nos anos 1960 e 1970. No campo cultural, ganhava projeção o cinema novo, nos anos 1960 e 1970, e o movimento tropicalista.

¹²⁰ A frente do MASP Bardi realizou exposições sobre design gráfico, mobiliários, quadrinhos, artes indígenas, artes africanas, arte têxtil, moda, entre outros.

quando diretor de galerias na Itália, Bardi também manteve partido pouco ortodoxo para as exposições que organizou, apresentando mostras de artes aplicadas e de artistas jovens.

A descrição panorâmica da atuação de Bardi poderia torná-lo uma personagem central no projeto de retomada conceitual do MASP, especificamente pela interpretação abrangente e pouco segmentada do campo da arte. Contudo, tenho como hipótese que os vínculos de Bardi com a política estética fascista, de Benito Mussolini, tornaram-no uma personalidade difícil de ser evocada nas ações contemporâneas do museu, sobretudo, pelas discussões recentes encampadas pela instituição que tratam de pluralidade e descolonização do acervo e das práticas museais. Enquanto as atuações de Bo Bardi ganharam relevo no contexto nacional e internacional¹²¹ – em exposições, homenagens, premiações e publicações –, Bardi é ofuscado no processo de revisionismo histórico operado pela direção artística de Adriano Pedrosa¹²².

Embora não haja indícios que comprovem sua simpatia com as propostas antissemitas do regime ditatorial italiano, existem vínculos na sua trajetória laboral com as proposições fascistas para as artes, indústria e arquitetura (BONADIO, 2014). Segundo Bonadio (2014) as ideias nacionalistas do fascismo

¹²¹ Dentre as exposições que celebram a obra de Bo Bardi cito *Lina Bo Bardi Drawing*, em 2019, na Fundación Joan Miró, em Barcelona, *Lina Bo Bardi* no Johann Jacobs Museum em 2014, *Lina Bo Bardi: Together*, com curadoria de Noemi Blager e exibida em diversos países entre 2012 e 2015, *Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi*, apresentada no Centro Cultural Solar Ferrão em 2009. O Sesc Pompeia, em celebração ao centenário da arquiteta em 2014, realizou as mostras *Lina Gráfica* e *A Arquitetura Política de Lina Bo Bardi*. Em 2021 Bo Bardi foi agraciada com o Leão de Ouro Especial pela trajetória e conjunto de sua obra na 17ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza.

¹²² No processo de revisionismo operado a partir de 2015 o MASP dá relevo a produção de Bo Bardi ao reeditar suas expografias, como é o caso das mostras *A Mão do Povo Brasileiro*, *Portinari Popular* e a retomada com *Cavaletes de Cristal* na Pinacoteca. Além disso, em 2019, o museu organizou a mostra *Lina Bo Bardi: Habitat*. A exposição abordou a vida, a obra e o legado deixado pela italiana e contou, também, com uma publicação que abordou com detalhamento alguns dos aspectos presentes na exposição, além de apresentar uma reunião de textos da arquiteta. A obra de Bo Bardi foi celebrada ainda em outra publicação organizada pelo museu em 2019 chamada *O MASP de Lina*, que marca as comemorações dos 50 anos do edifício que abriga a instituição, com a realização de um Seminário com o mesmo nome. Na direção contrária, o museu não realizou nenhuma publicação, exposição ou seminário que tivesse como objeto de estudo o diretor mais longo da instituição, apesar de mencionar seu legado no projeto de retomada.

foram fundamentais para sua concepção de arte, bem como para seu projeto de incorporar aos museus produções que estavam fora do que se convencionou chamar de *fine arts*.

No jornal de arte *Belvedere*, criado em 1929, Bardi colocou em circulação suas ideias acerca de uma arte integrada e sem divisões, que é amadurecida, mais tarde, no projeto do MASP. O periódico foi, também, suporte para os posicionamentos políticos de Bardi, que era filiado ao Partido Nacional Fascista desde 1926. No ano de 1930 o italiano mudou-se para Roma para administrar a Galeria de Arte de Roma, que fazia parte e era localizado junto ao Sindicato Nacional Fascista de Belas-Artes. A vocação para “não especialidade”, conforme caracteriza Bonadio (2014), é percebida nos anos em que dirigiu essa galeria, pela multiplicidade de temas abordados nas exposições, incluindo no repertório a exibição de uma mostra sobre aeronáutica. Além disso, no período que esteve à frente do espaço organizou a II Mostra Italiana de Arquitetura Racional do Movimento Italiano per l'Architettura Razionale, de 1931, que reuniu aproximadamente 150 projetos de arquitetos modernos, na tentativa de oficializar a arquitetura racionalista como representante do regime fascista (CANAS, 2010).

Outras empreitadas de Bardi foram a direção da publicação *O Quadrante*, entre 1932-1936, que também se configurou como um veículo de defesa da arquitetura racional, a atuação como jornalista do *Diário Meridiano* entre 1936-1938, e a direção da revista *Il vetro*, veículo oficial da Federação Fascista de industriais de Vidro e Cerâmica (BONADIO, 2014). Antes de embarcar ao Brasil, em 1946, presidiu o *Studio d'Arte Palma*, em Roma, uma galeria que trabalhava com o restauro de obras e expunha todos os tipos de arte, na lógica da não-distinção descrita anteriormente.

Os preceitos da ideologia fascista são, portanto, indissociáveis da trajetória intelectual de Bardi entre meados dos anos 1920 até a década de 1940. No projeto de Mussolini, a valorização da industrial, da arquitetura, da moda, tanto quanto a da arte italiana eram parte da promoção do ideário nacionalista, e tais percepções se farão sentir no trabalho de Bardi, que desde os tempos da Galeria de Roma

demonstrava interesse pelos avanços da indústria e pelo design industrial (BONADIO, 2014, p. 41).

Gostaria de ponderar que apesar de Lina ter sido cunhada, na montagem de 2016, como curadora da mostra de 1969, não encontrei no arquivo do museu qualquer documento que comprovasse sua atuação nesta função. A crítica ao arquivo que realizei, com base nas orientações de Cellard (2008), levam-me a considerar que a inexistência de documentos que comprovem as interferências da arquiteta, de modo algum justificam a sua ausência no processo curatorial. Bo Bardi não tinha um cargo fixo no museu e colaborava com as mostras de maneira esporádica. O arquivo, do mesmo modo, é uma seleção que priorizou, a partir de métricas internas, as evidências que mereciam ser armazenadas. Além disso, a trajetória de Bo Bardi nos anos anteriores em que esteve na Bahia permite estabelecer essa relação.

O que quero dizer com isso é que desenhos e cartas, alocados no Instituto Bardi, sinalizam sua ação como arquiteta responsável pela expografia, mas as articulações quanto à seleção de peças – como a chamada pública para envio de objetos – indicam a atuação direta de Bardi no processo curatorial. É claro que, devido à parceria íntima do casal, não é possível precisar com detalhamento onde cada um atuou. Parto do entendimento que esses limites são borrados e houve a influência mútua nos trabalhos desempenhados por cada profissional. Embora a ação de Bardi na idealização de *A Mão do Povo Brasileiro* seja central – conforme indicam os documentos –, sua relevância como organizador/curador fica em segundo plano e, esse apagamento, poderia ser justificado pela sua filiação ao partido fascista, já que a ideia de não compartimentação das artes é compartilhada pela atual gestão do museu.

2.1.3 A revista Habitat: difusão conceitual do museu

O Museu de Arte de São Paulo - MASP lançou em 1950, três anos após sua inauguração, a Habitat - Revista das Artes no Brasil. A proposta vinha ao encontro de outras iniciativas didáticas encampadas pela instituição, como a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC)¹²³ e a Escola de Propaganda¹²⁴. Vale lembrar que, neste período, o MASP estava localizado na Rua Sete de Abril, no edifício Diários Associados, cedido por Assis Chateaubriand. Para Canas (2014) a criação do periódico contribuiu para a consolidação do projeto do MASP¹²⁵ na medida em que difundia para o público as tendências da arte, arquitetura e desenho industrial e impulsionava a formação e o interesse de novos profissionais por campos de atuação em crescimento na cidade.

Sendo assim, a Habitat, nesse contexto de crescimento das iniciativas didáticas do museu, teve como uma de suas funções promover as agendas do MASP – exposições, acervo, escola e atuação dos profissionais vinculados ao museu –, estimulando a formação de público e auxiliando a consolidar as práticas da instituição (AMORIM, 2015). Era, portanto, um dos veículos pedagógicos do museu, que pretendia sensibilizar a sociedade a partir de uma ideia específica de modernidade e cultura. A revista alinhava-se às propostas que visavam a elaboração de um espaço cultural que se projetava para a comunidade. Essa

¹²³ É reconhecida como a primeira atividade formal a fim de institucionalizar o ensino do Desenho Industrial no Brasil. Fundado em 1951 o IAC dispunha de cursos de fotografia, moda, maquetes para arquitetura, propaganda e design (PEREIRA; ANELLI, 2005). A iniciativa colaborava com o desenvolvimento econômico e industrial do país, que demandava por profissionais capacitados para atuar na indústria em ascensão, especialmente no estado de São Paulo. Um estudo historiográfico sobre a implementação do IAC foi desenvolvido por Leon (2014).

¹²⁴ Foi um curso profissionalizante criado por Rodolfo Lima Martensen a convite de Bardi. Fundado em 1951 dentro do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), teve sua primeira turma no ano seguinte. Em 1955, devido ao crescimento da escola, tornou-se independente da instituição. A entidade hoje responde pelo nome Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e dispõe de cursos superiores de grande relevância na área, com unidades fora de São Paulo (ABREU; CHAGAS; SANTOS, 2007).

¹²⁵ O autor se refere à ideia de Bardi de criar um espaço museológico dedicado à difusão de diversas artes e, mesmo assim, criando uma unidade artística. Adensam-se a esse projeto a criação das mostras didáticas, os cursos de formação voltados para artistas e público, as mostras de pintura, escultura, arquitetura, arte popular, etc. A concepção do autor parece se referir ao texto de Bardi *Musée Hors des Limites*, publicado na Habitat nº 4, em que ele afirma sua preocupação em “dar às artes uma unidade”.

mirada, tinha afinidades com as propostas do Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - CIAM, com a publicação de reportagens que manifestavam o papel do arquiteto e urbanista na sociedade contemporânea¹²⁶.

O periódico foi dirigido nas suas quinze primeiras edições por profissionais ligados ao museu – Bardi, Flávio Motta¹²⁷ e Bo Bardi. Bo Bardi encabeçou a direção das nove primeiras unidades da revista, Motta assinou as quatro edições seguintes (número 10 a 13) e, por fim, Bo Bardi e Bardi se responsabilizam pela Habitat 14 e 15.

A revista teve, no total, 84 edições, sendo encerrada somente em 1965, com 15 anos de existência. Contudo, o recorte temporal que interessa a esta investigação contempla seus cinco primeiros anos, pois foi neste período que houve o vínculo direto de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi não só na direção geral da Habitat como na autoria de artigos e editoriais. Durante esses números – e em toda a vida da revista – Geraldo N. Serra assumiu a função de Diretor responsável¹²⁸.

Tanto Bo Bardi quanto Bardi já tinham vínculos com o mundo editorial, pelas suas atuações na Itália¹²⁹. Bardi, junto com Massimo Bontempelli¹³⁰, foi fundador e editor do *Quadrante*, periódico com vínculos ao fascismo italiano (RUBINO,

¹²⁶ Segundo Stuchi (2006, p. 111) “as discussões urbanísticas presentes em Habitat alinham-se às discussões internacionais pautadas pelos CIAMs. É importante observar a proximidade de Bardi, que participou do IV Congresso no “Patris II” entre Marselha e Atenas como correspondente, jornalista e crítico de arte e arquitetura italiano. Oportunidade que o aproxima ainda mais do pensamento moderno e de figuras que o fundamentaram, como Le Corbusier e Gidion, e que se fazem presentes direta ou indiretamente na revista”.

¹²⁷ Flávio Motta (1923-2016) foi professor, crítico de arte e de arquitetura e artista plástico. Foi fundador, com Alfredo Volpi, da Escola Livre de Artes Plástica, atuou como assistente de Bardi no MASP, participou do curso de formação de professores do museu, na década de 1950 e foi diretor da revista Habitat em 1953. A produção textual de Motta foi tema do trabalho de Ribeiro (2010). Sua trajetória laboral, especialmente como docente, foi investigada por Costa (2017).

¹²⁸ Após a edição número 16 da Revista, o cargo de direção geral foi extinto, não constando mais essa informação nos impressos.

¹²⁹ O percurso individual de Bardi e Bo Bardi na Itália foi abordado por Stuchi (2006) e essas experiências, sobretudo no campo editorial, são tratadas como essenciais para a realização da Habitat e o seu início “maduro”.

¹³⁰ Escritor e intelectual italiano falecido em 1960, que teve sua fama vinculada ao fascismo e ao futurismo do início do século XX. Assumiu, ao longo de sua trajetória no âmbito cultural, uma postura crítica aos padrões literários italianos (CHIARELOTTO, 2010). A trajetória intelectual de Bontempelli pode ser consultada no artigo de Chiarelotto (2010).

2009). Foi editor também da revista *Stile*, junto com Giò Ponti – em que Lina Bo também assinou diversas capas¹³¹. A arquiteta editorou a italiana *Domus* e *Quaderni de Domus*, e fundou junto com Carlo Pagani a revista *A*, mais tarde chamada *A Cultura della Vita* (RUBINO, 2009).

Rubino (2009) descreve que a *Habitat* foi lançada num contexto em que o campo editorial teceu largos debates sobre a arquitetura moderna brasileira, desacreditando a escola carioca e a versão proposta por Lúcio Costa (1902-1998)¹³². A nova publicação, deste modo, era lançada em um cenário de tensão, em que cada texto poderia representar adesões ou críticas aos diferentes projetos para a arquitetura nacional. Temas como o formalismo da arquitetura moderna brasileira, o comprometimento da arquitetura com a sociedade, o planejamento da cidade e, com isso, o papel do arquiteto, foram recorrentes na revista (STUCHI, 2006).

De maneira geral, circulavam na *Habitat* assuntos que abarcavam desde o artesanato e desenho industrial ao cinema, música e dança. Contudo, é possível notar – apesar das dissonâncias e do espaço claramente dedicado às culturas populares nas primeiras edições da revista –, o enfoque na arquitetura e nas artes visuais. Os editoriais, publicados na primeira seção de cada número, também apresentavam, por vezes, em caráter de manifesto, as discussões em voga na museologia no período. Na verdade, esses textos não eram raros na revista, trazendo a público um debate que, certamente, também permeava os bastidores do Museu de Arte.

¹³¹ Bo Bardi continua a atuar na elaboração das capas das primeiras edições da *Habitat*.

¹³² O modernismo de Lúcio Costa previa a adaptação das tecnologias tradicionais brasileiras para o seu uso na arquitetura moderna. Um gesto, classificado por Vasconcellos (2005), com características antropofágicas. O autor explica que Costa foi o primeiro a dar importância aos aspectos funcionais da arquitetura colonial. Na contramão da tendência dominante, que dava relevo à ornamentação, o arquiteto direciona seus estudos à tipologia e morfologia, às tecnologias utilizadas na construção das edificações, à funcionalidade dos espaços e à significação das geometrias da arquitetura colonial. Isso era o que ele considerava como elemento autêntico que estava por detrás de uma sóbria ornamentação. Lucio Costa enxerga as possibilidades de adaptação das técnicas de construção tradicionais, capazes de cumprir com as exigências da arquitetura moderna, o que garantiria a originalidade da arquitetura moderna brasileira (VASCONCELLOS, 2005).

Nesta seção busco mapear as narrativas sobre a cultura material popular presentes na revista. O periódico se constitui como uma fonte potente para articulação da atividade de projeto¹³³ – recém instalada como dispositivo de modernização da sociedade brasileira – com as materialidades presentes no cotidiano, por sujeitos e coletivos que produziam a cultura material nos diferentes contextos recém urbanizados, em especial aqueles subalternizados. Demonstro que os/as autores/as idealizavam uma conjuntura para a modernização do país – industrial e cultural – que passava pela construção de relações entre os saberes da cultura material popular e os campos hegemônicos, da arquitetura e da arte modernas ou modernistas.

Para isso, o processo de levantamento e seleção do material teve como enfoque artigos que abordaram a temática da cultura popular e do desenho industrial. Excluíram-se, portanto, as publicações dedicadas às práticas arquitetônicas, críticas de arte e de exposições, reportagens sobre filmes, peças de teatro, espetáculos de dança, etc.¹³⁴.

Como estratégia metodológica, mapeei os artigos que trataram da cultura popular nos 15 primeiros números da Revista, entre 1950 e 1954, verifiquei a periodicidade com que o tema foi tratado e, também, a abordagem conceitual dada às produções populares. No total, foram selecionados 41 artigos¹³⁵, além dos textos editoriais e manifestos que, apesar de não tratarem especificamente da

¹³³ É claro que a visão de arquitetura adotada pelos modernistas não impunha, como é visto hoje, uma divisão clara entre o trabalho do designer e do arquiteto. A frase cunhada por Walter Gropius acerca da proposta de ensino da Bauhaus “da colher a cidade” ilustra as diferentes escalas de projeto, colocando em evidência a abrangência que deveria atravessar a prática laboral do arquiteto (LEON, 2014).

¹³⁴ A investigação de Stuchi (2006) foi utilizada como guia no arquivo, por apresentar uma sistematização prévia das 84 edições da revista, contendo também o tratamento de conteúdos das suas primeiras 15 edições. O modo generoso como a autora apresenta a sistematização dos dados no anexo da sua pesquisa foram, sem dúvida, facilitadores para essa pesquisa.

¹³⁵ As edições iniciais tiveram um maior número de artigos voltados para discussões da materialidade popular; com 4 ou 5 publicações. Não selecionamos nenhum exemplar da Revista número 4, dedicada às escolas, e número 13. Vale comentar, contudo, que a discussão sobre a democratização do espaço museológico estava subjacente a todas as edições analisadas.

temática selecionada, são basilares para compreensão do argumento conceitual operacionalizado no periódico.

Com base nesse levantamento, foi possível identificar os argumentos que deram relevo para a materialidade popular nas discussões desenvolvidas nas publicações. Ainda, pode-se compreender como esses assuntos foram expandidos para outras problemáticas, como aquelas que tangenciam a área do *design*.

O prefácio da primeira edição informa que o interesse da Habitat seria “voltado para o trabalho daqueles que com candura se exprimem através das artes populares”¹³⁶. A arquitetura, pintura, artes decorativas, cerâmica, música, teatro, cinema e a história da arte estavam no escopo do projeto. Essa narrativa sobre as mais variadas tipologias artísticas brasileiras seria escrita “sem a baliza das classificações, dividindo o antigo do assim chamado moderno”¹³⁷. Os/as autores/as¹³⁸ do texto são explícitos ao afirmar que seriam incluídos, de modo irrestrito, as produções de grupos populares nessa história das artes no Brasil¹³⁹.

O caráter abrangente do periódico tem semelhanças evidentes com o projeto do MASP, que também buscava formular uma mentalidade para compreensão da arte num país ainda sem vícios intelectuais¹⁴⁰. Ainda, destaca-se o papel da Habitat na divulgação do trabalho de artistas e arquitetos que atuavam nos cursos do museu, além de outros profissionais, muitos deles estrangeiros.

No que se refere ao desenho industrial, Canas (2014, p. 5) aponta que a revista interpretava que os objetos de uso cotidiano “como o índice correto para julgar o

¹³⁶ Habitat n.1. Prefácio. Autoria desconhecida. 1950. p.17. Periódico consultado no Centro de Pesquisa e Formação do MASP.

¹³⁷ Habitat n.1, 1950, p. 14.

¹³⁸ O prefácio não tem autoria explícita.

¹³⁹ Apesar do texto não apresentar uma autoria explícita, esse argumento que idealiza uma narrativa da arte sem divisões é notável no trabalho de Bardi desde o período que esteve na Itália, conforme descrito na seção anterior. No texto *Musée Hors des Limites*, publicado na Habitat n.4, a proposta é reforçada.

¹⁴⁰ No artigo “O Museu de Arte de São Paulo – Função Social dos Museus”, publicado no mesmo número da revista, Bo Bardi delimita que o MASP “é dedicado ao público em massa, não se dedicando, portanto, a colecionar somente “obras primas”, não obstante conte em suas coleções obras de importância; não é um museu de Arte Antiga nem um Museu de Arte Moderna – é um Museu de Arte [...]” (BO BARDI, 1950, p. 17).

nível estético de um povo”¹⁴¹. O desenho industrial seria, portanto, a alternativa – de bom gosto – à decoração. A crítica não era direcionada ao ato de decorar em si, mas sim ao termo que supostamente diminui a responsabilidade de dispor e arranjar os objetos que constituem a casa. Por vezes, a crítica foi tecida na seção de crônicas do periódico por “Alencastro”, o pseudônimo de Bo Bardi (CANAS, 2014). Como esclarece o autor, a revista operava na difusão da sensibilidade moderna, fazendo chacotas das escolhas estéticas da elite paulistana¹⁴². O contraponto a essa estética, e um caminho possível, era apresentado por meio das visualidades populares, suas feiras e vitrines.

Não é possível deixar de comentar que havia no pensamento moderno uma certa hierarquia entre as duas práticas – projeto e decoração –, como se a decoração estivesse mais próxima dos saberes não profissionalizados, e ademais, femininos¹⁴³. Portanto, é preciso ter em perspectiva que o ato de decorar e, até mesmo mobiliar, era visto como uma prática de menor importância no projeto modernista de uma arquitetura total.

Os mobiliários do Studio Palma¹⁴⁴, projetados por Bo Bardi e Giancarlo Pianti¹⁴⁵, foram apresentados como esses exemplos de design moderno, que incorporam

¹⁴¹ Habitat n.1. Crônicas – Desenho industrial. 1950. p. 94.

¹⁴² Neste sentido, chama atenção uma nota, com tom sarcástico, publicada no terceiro número da Revista: “O Museu de Arte anunciou que iniciará brevemente um curso de cerâmica e, é claro, não destinado àquelas gentis senhoritas que pretendem fazer cerâmica sem se sujarem as mãos, isto significa, pintar figurinhas e florzinhas sobre os pratos, para depois enviá-los aos fornos. A cerâmica é uma arte, que deve ser entendida antes de tudo, no sentido de construir a matéria com as próprias mãos, dar-lhe forma, consistência, razão. A decoração pode vir mais tarde, ou também não vir”. Disponível na revista Habitat nº 3, seção de crônicas.

¹⁴³ As questões de gênero que envolvem o design de interiores moderno são apresentadas por Santos (2005) e Rubino (2016) e a análise apresentada por essas autoras fundamentam o argumento exposto acima.

¹⁴⁴ Conforme relata Santos (1995) o Studio Palma surge justamente por uma demanda de mobiliário do MASP, que não havia encontrado no Brasil nenhuma oferta de cadeira moderna para o auditório do museu. Com isso, Lina foi a responsável por desenvolver o artefato, que teve produção artesanal, pela dificuldade de fornecedores para produção das peças. Mais tarde, o arquiteto Giancarlo Pianti se soma à empreitada da criação de um escritório de design de mobiliários modernos no Brasil, que contava também com a seção de antiquário e de comercialização e exposição de obras. Vale pontuar que os sócios também fundaram a empresa Pau Brasil, que fabricava os móveis projetados pelo Studio (SANCHES, 2003).

¹⁴⁵ Sanches (2003) descreve que esses dois arquitetos ainda na Itália refletiam sobre o tema do mobiliário moderno. Tanto Lina quanto Pianti trabalharam na revista Domus de Gio Ponti,

materiais nacionais ao projeto. A criação de uma cadeira – no sentido genérico – foi descrita em uma das reportagens¹⁴⁶ como um tipo de projeto que requer um saber técnico – como o de um arquiteto – “e não uma senhora que busca distrair-se ou um tapeceiro como muitos acreditam” (AUTORIA DESCONHECIDA, 1950, p. 53). Para corroborar com o argumento, a poltrona de três pernas de Bo Bardi é apresentada em justaposição com uma fotografia de redes penduradas em navios gaiola, que navegam pelos extensos rios do norte do Brasil. A legenda da imagem, informa que as poltronas de Bo Bardi nasceram das redes, com um design que acomoda o corpo de maneira similar. Esse anúncio, e tantos outros da revista, adensam o argumento de Rubino (2009) de que a Habitat foi uma plataforma discursiva para o abasileiramento do casal Bardi, ademais de ser uma tática de modernização do gosto e da casa urbana no Brasil. Ironicamente, para a revista, o bom design brasileiro era projetado por italianos que conseguiam construir um vocabulário plástico que “traduzia” o olhar estrangeiro sobre o país. Ou seja, uma ação de atualização da cultura material popular do Brasil.

Figura 12: Página da revista Habitat, reportagem Móveis Novos.

considerado um dos líderes do movimento de valorização do artesanato italiano, em contraposição à produção seriada.

¹⁴⁶ Reportagem “Moveis novos”. Revista Habitat. 1950. p.54.



Fonte: Revista Habitat, n.1 (1950), p. 54.

Cabe aqui lembrar que a contribuição para difusão da sensibilidade moderna pode ser vista nas atividades de Bardi e Bo Bardi ainda na Itália (AMORIM, 2015). Bardi, com sua militância pela arquitetura racionalista como estilo oficial do fascismo, e Bo Bardi, advogando contra a decoração e a arquitetura historicista, desvinculada com a realidade social. Por isso, o argumento desenvolvido na Habitat não é uma formulação realizada com a chegada ao novo mundo, mas uma bandeira antiga do casal. Aqui, contudo, a narrativa se adapta no sentido de promover o desenvolvimento de uma arquitetura e desenho industrial – saberes importantes para o processo de industrialização em curso – com vínculos estéticos e culturais com o saber tradicional. Deste modo, corroboro com a concepção de

Stuchi (2006) de que a revista *Habitat* fazia parte de um projeto maior de Bardi e Bo Bardi no campo cultural. O periódico veiculava ideias e conceitos empregados por esses dois profissionais nas instituições em que atuavam, como o MASP e o IAC.

Nos textos de Bo Bardi publicados na revista, é possível notar que havia a tentativa de construção de uma proposta, ou melhor, de um caminho para a arquitetura moderna, traçando uma relação com a cultura material brasileira (RUBINO, 2009). Aqui, como explica Rubino (2009), constitui-se um ponto de tensão entre suas proposições e a do fundador da arquitetura moderna brasileira – Lucio Costa – pois, para ele, era na arquitetura colonial que se podiam encontrar elementos para constituição de uma arquitetura moderna¹⁴⁷. Bo Bardi via no homem (sic) contemporâneo o fundamento do moderno, as bases, portanto, estavam no presente. Seu discurso se politizou a partir desse viés, visando uma outra via para a modernização do país. O argumento se aprofundou no período em que atuou profissionalmente na Bahia, com ações na direção da promoção de políticas voltadas para a institucionalização da cultura material popular.

Para Amorim (2015) é na segunda edição da Revista, no ensaio “Beleza provinha da função e beleza como função”¹⁴⁸, de autoria do designer Max Bill¹⁴⁹, que se estabelecem os parâmetros para as discussões a respeito de *design* que serão travadas na revista. Neste texto, Bill trata do papel dos objetos industriais nas sociedades modernas, o desempenho do desenhista industrial e, ainda, como deveria ser desenvolvida sua formação¹⁵⁰. Amorim (2015) acredita que as noções

¹⁴⁷ O período colonial marca, para modernistas como Lúcio Costa, o início da arquitetura nacional. Para a crítica modernista estariam na experiência luso-brasileira as bases para a concepção de uma forma de edificação nacional, que ocorre a partir dos anos 1930 (BAETA, 2003).

¹⁴⁸ O texto trata da ideia defendida anteriormente em 1948, em uma palestra proferida na reunião da *Werkbund* suíça, na Basileia.

¹⁴⁹ Formado pela Bauhaus em 1936. Ver Pereira (2009).

¹⁵⁰ Um dos argumentos apresentados por Max Bill é taxativo: “para nós já é óbvio que não se trata mais de desenvolver a beleza partindo somente da função; nós concebemos a beleza como unida à função, se é que também ela é uma função” (BILL, 1950, p. 61-64). *Habitat* n.2. Beleza provinda da função e beleza como função. Max Bill. 1950. Periódico consultado no Centro de Pesquisa e Formação do MASP. p. 61-64.

apresentadas pelo alemão podem ser percebidas nos próximos números na revista e no projeto do IAC, que estava em vias de implementação naquele momento.

Apesar do enfoque evidente na arquitetura – e na sua inscrição no campo das artes – a revista contempla outras práticas como o design e a cultura material para a construção de um discurso de modernidade (e de sociedade moderna) no período de redemocratização e industrialização no Brasil (STUCHI, 2006). Vimos, portanto, que o desenho industrial apresentado na Habitat tinha vínculos – inclusive estéticos – com o popular, mas a partir de uma leitura moderna, de proporção, economia de meios, escolha de materiais, etc. Mas, como o popular era tratado na revista?

Na Habitat não era raro que o popular – desde uma casa de seringueiro no Acre até a plumária indígena – fosse apresentado no tom de curiosidade. Sobravam adjetivos nas descrições e narrativas que enalteciam a simplicidade, o primitivo, a facilidade de produzir/reproduzir formas e, com isso, uma certa pureza – mesmo que essa visão fosse combatida pelos diretores do periódico¹⁵¹. A revista parecia apresentar a um público urbano e intelectual o Brasil rural, em caráter descritivo, promovendo comparações com a cultura produzida pela elite.

Ao tratar do sisal – fibra vegetal brasileira – destacou-se a capacidade de aplicações “surpreendentes e expressivas”¹⁵² do material, que estava sendo incorporado por uma indústria de tapeçaria paulistana. A valorização da matéria-prima nacional foi um traço do modernismo, tanto aquele preconizado por Bo Bardi, quanto o defendido por Lucio Costa. As reportagens sobre grafismos indígenas¹⁵³ afirmavam

¹⁵¹ A crítica de Lina Bo Bardi ao que ela chama de “folklore” pode ser vista nos textos publicados no livro *Tempos de Grossura. O design no impasse* que reúne reflexões da arquiteta: “Precisamos desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos libertar de toda mitologia paternalista, precisamos ver, com frieza crítica e objetividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que a arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas “românticos” do perigoso folklore popular” (BO BARDI, 1994, p. 25).

¹⁵² Habitat n.1. Reportagem “O Sizal”. Autoria desconhecida. 1950. p. 63. Periódico consultado no Centro de Pesquisa e Formação do MASP.

¹⁵³ Habitat n.1. Reportagem “O índio desenhista” e “O índio modista”. p. 66-67. Autoria desconhecida. 1950. p. 63. Periódico consultado no Centro de Pesquisa e Formação do MASP.

que “um afinadíssimo pintor contemporâneo não iria mais longe”. Sobre a feitura de cocares e a arte plumária de ameríndios a publicação assegura que “uma refinadíssima modista europeia não poderia criar elegância maior”. Deste modo, os valores das classes dominantes, como de elegância, foram utilizados para evidenciar e prestigiar o popular. As descrições elogiosas ocupavam, geralmente, poucos parágrafos. O destaque nas diagramações das páginas dedicadas às artes populares ficava por conta das fotografias dos locais ou das peças brevemente analisadas.

O que se via no primeiro número da revista era um panorama de práticas populares, acompanhado de relatos que enalteciam a estética do povo, localizado distante do contexto urbano ou civilizado. No número seguinte, a reportagem chamada “Cerâmica do Nordeste” também apostou no primitivismo e ingenuidade, na produção imagética espontânea como forma de caracterizar a materialidade popular produzida no período.

Ao compor suas estatuetas para deixá-las em seguida secar ao sol, o artífice não raciocina, como nós pensamos: há já tudo nêle, a manifestação é espontânea, não precisa de esclarecimentos ou de reflexão. Ele age inconscientemente, traduzindo em formas e cores puras, algo que êle sempre possuiu, porque herdou de seus antigos. Entre uma cerâmica popular do Marajó e uma cerâmica popular do Nordeste não podem-se distinguir estados de espírito: é sempre a mesma coisa (S/A, 1950, p. 72)¹⁵⁴.

A publicação, ao mesmo tempo que buscava valorizar a visualidade popular, pela sua racionalidade intuitiva e ancestral, criticava uma forma de *primitivismo* não-autêntico, que incorporava elementos fantasiosos à sua prática para ser veiculado em revistas. A descrição depreciativa fazia alusão a um tipo de popular inventado para ser vendido nos grandes centros – coisa para turista. Bo Bardi vai desenvolver esse argumento mais adiante, no período em que esteve na Bahia¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Habitat n.2. Reportagem “Cerâmica do Nordeste”. Sem autoria. 1950. p. 72.

¹⁵⁵ No artigo *Por que o Nordeste?*, do livro *Tempos de Grossura*, Lina vincula a arte popular não “autóctone” à noção de Folklore (BO BARDI, 1994).

Na Habitat n.3 Bo Bardi assinou o artigo “Por que o povo é arquiteto?”¹⁵⁶ argumentando que a falta de recursos desemboca em uma arquitetura mais racional, objetiva e descomplicada, em contraposição com a arquitetura excessiva e decorativa da casa burguesa. Na edição n.10 da revista fica evidente que a autora refina sua argumentação, ao assumir “a inteligência e conhecimento dos problemas concretos do povo”. Ela delega à prática popular valores exaltados pelos modernistas como “economia, propriedade de materiais, exato emprego das funções, conhecimento dos resultados práticos”¹⁵⁷ (BO BARDI, 1950, p. 52). O que se vê no texto é o reconhecimento de um saber (inteligência) técnico. Isso, contudo, passa a acontecer com a domesticação de saberes populares a partir de um saber técnico erudito: não são utilizadas categorias próprias para falar do popular, e sim categorias hegemônicas da arquitetura ocidental de valores modernistas. De todo modo, continuam as generalizações, como a suposta repulsa do pobre ao inútil – ou seja, ao decorativo – e a exaltação da sua racionalidade (provinda, claro, da falta de recursos financeiros). Os fundamentos para a escrita partem de exemplos que exaltam a inventividade do popular, como moradias que coletam a água da chuva.

Pretendo ressaltar que a forma de interpretar o “povo” apresentada nos números iniciais da Habitat, a partir das noções de primitivo e autêntico, suprime – em parte – a agência dos sujeitos e grupos que produzem os artefatos e imagens e suas relações ontológicas. A ideia de moderno engendrada pelo museu neste período se fundamenta no popular, mas sem mostrar qualquer domínio das práticas que se estão tratando – por isso o caráter de deslumbramento e curiosidade. A Habitat apresentava um inventário de “algo novo”, mas sem aprofundar o assunto. Vale lembrar que na inauguração da revista datavam poucos anos da chegada de Bardi e Bo Bardi ao Brasil. É sabido que esse

¹⁵⁶ Habitat n.3. Por que o povo é arquiteto? Atribuído a Bo Bardi. 1950. p. 33.

¹⁵⁷ Habitat n.10. O povo é arquiteto. Atribuído a Bo Bardi. 1950. p. 52.

argumento e interesse é refinado pela italiana nos anos seguintes, após o período que passou no nordeste brasileiro.

Conforme fundamenta Migliaccio (2013), tanto Bardi como Bo Bardi viam na coexistência do primitivo e moderno a potência para a modernização do Brasil, que não carregava o peso da tradição. A concepção de Bardi acerca da arte, apresentada na *Habitat n.4*¹⁵⁸, além de não prever distinções entre escolas, estabelecia relações entre o campo artístico e a técnica, em um movimento de dessacralização da obra de arte¹⁵⁹. Para o autor, a visão abrangente do diretor visava a participação integral da arte no processo de modernização da sociedade brasileira. Essas proposições serão notadas de modo contundente no museu – em exposições e ações didáticas –, nos anos que esses profissionais estiveram à frente da instituição. O MASP, até os anos 1990, foi uma vitrine importante para o *design* nacional e para as ideias de seu diretor, e a *Habitat* registrou parte dessas intencionalidades.

Para Rubino (2009) a *Habitat*, ao lado do acervo e do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) era o tripé que dava sustentação ao jovem museu. Por isso, compreender esse periódico é central no mapeamento dos argumentos conceituais que fundamentaram as práticas expositivas e pedagógicas do MASP. Ao revisar o periódico é possível identificar como a instituição, em seus anos iniciais, buscou meios de tratar – sem distinção – obras de diferentes tempos e lugares. Na escrita dos textos e no excesso de adjetivações, nota-se que essa intenção não havia sido alcançada no início dos anos 1950. As assimetrias estavam lá, na ausência de parágrafos nos artigos ou em descrições que se enfocaram apenas nos aspectos plásticos da cultura material popular. Contudo, é notável que, com o amadurecimento da publicação, a preocupação com o argumento se torna mais evidente, como na reportagem “Roupa de couro do vaqueiro nordestino”, da

¹⁵⁸ *Habitat n.4*. Musée Hors des Limites. Pietro Maria Bardi. 1951. p. 50.

¹⁵⁹ Apesar da retórica presente na *Habitat* da criação de um campo não hierárquico e abrangente da arte, ao olhar para o acervo do MASP é possível tensionar a visão na medida que as coleções do museu eram, em grande maioria, constituídas a partir de uma perspectiva eurocêntrica.

edição 12¹⁶⁰, que travou importantes reflexões sobre o surgimento e os modos de uso da indumentária no sertão nordestino.

A Habitat, como meio de difusão das ideias que circulavam no museu, configura-se como uma fonte importante para localizar os posicionamentos conceituais e debates teóricos que davam base à nova instituição. Ao revisar as revistas, foi possível identificar a permanência das reflexões sobre o popular na agenda do MASP e como essa materialidade foi agenciada para difusão de uma sensibilidade moderna para as camadas médias e aburguesadas brasileiras.

2.2 O MUSEU E O POPULAR: CRONOGRAMAS EXPOSITIVOS

A relação do Museu de Arte de São Paulo com a cultura popular é percebida, desde sua fundação, em iniciativas realizadas logo na sua primeira sede, na Rua Sete de Abril. Na gestão de Bardi, entre os anos de 1947 e 1989, foi notável a relevância da temática nos cronogramas expositivos do museu. A aproximação ocorreu, inicialmente, com a mostra Arte Popular Pernambucana de 1949, organizada por Augusto Rodrigues e “distribuída artisticamente pela senhora Lina Bardi”¹⁶¹. A mostra foi anunciada nos jornais¹⁶² como a primeira a apresentar artistas populares dos estados nordestinos, dentre os quais Mestre Vitalino, em São Paulo. As peças foram compiladas – dentre as quais mamulengos e ex-votos –, em sua grande maioria, pelo curador em uma viagem que durou cerca de dez meses pelo interior de Pernambuco. Havia artefatos, também, da coleção particular de Bardi.

¹⁶⁰ BORBA, Rosy Frontini de. Roupas de couro do vaqueiro nordestino. **Revista Habitat**. São Paulo, n. 12, p. 50-55, 1953.

¹⁶¹ Trecho do Jornal do Comercio de 28 de janeiro de 1949, Reportagem “Exposição de Arte Popular de Pernambuco”. Quarta Página.

¹⁶² Jornal do Comercio, 28 de janeiro de 1949, Reportagem “Exposição de Arte Popular de Pernambuco”; Diário de Pernambuco, 28 de janeiro de 1949, Nota “Exposição de Arte Popular Pernambucana”; Diário da Noite, 27 de janeiro de 1949, 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana.

Através da próxima exposição, o público paulista poderá tomar conhecimento de um dos aspectos mais interessantes da arte popular, estabelecendo contato com a arte do povo em sua forma mais pura. Nessa exposição estará representada toda a vida rural da região nordestina. Veremos artistas como Vitalino, que, depois de trabalhar o barro, pinta suas figuras com violentos azuis e vermelhos, enquanto Severino, outro ceramista, leva as peças ao fogo para que adquiram o vidrado característico (AUGUSTO RODRIGUES, 1949)¹⁶³.

Nos anos seguintes, foram montadas diversas mostras individuais e coletivas que abarcavam ou tangenciavam o tema. Em 1949 a *Exposição de Arte Indígena* e a mostra de *Emídio de Souza*¹⁶⁴, artista autodidata. Bardi organizou em 1954 a exposição individual de Agostinho Batista de Freitas¹⁶⁵. Outra exposição individual foi a de José Antônio da Silva¹⁶⁶, em 1976, já no edifício da Avenida Paulista. No ano anterior, em 1975, no MASP, encenou-se *O Rio – Carrancas do São Francisco*, organizada por Gisela Magalhães¹⁶⁷ e *Ação Arte no Vale do Paraíba*. Em 1981, *Guarany – 80 anos de carrancas*, organizada por Paulo Pardal¹⁶⁸. No mesmo ano,

¹⁶³ O Jornal do Rio de Janeiro (Órgão dos Diários Associados), 6 de Janeiro de 1949, Reportagem “Exibição, no Museu de S. Paulo, da arte popular pernambucana” com trecho de entrevista transcrita com Augusto Rodrigues, curador da exposição.

¹⁶⁴ Emídio de Souza (1968-1949, Itanhaém) foi um pintor autodidata que trabalhou como assistente de Benedito Calixto. Na cidade de Peruíbe, foi Secretário da Câmara e Chefe da Ferrovia de Peruíbe. Segundo indicam algumas fontes, teve contato com Alfredo Volpi na década de 1930, com quem estabeleceu um diálogo.

¹⁶⁵ Agostinho Batista de Freitas (1927 -1997, Campinas) filho de pai imigrantes portugueses, quando criança trabalhava no campo, mudou-se para São Paulo - SP aos 17 anos. Foi revelado por Bardi, que o viu vendendo seus desenhos e pinturas aos domingos na Praça dos Correios (GALERIA ESTAÇÃO, 2019).

¹⁶⁶ José Antônio da Silva (1909-1996, São Paulo) foi um artista autodidata, do interior de São Paulo, que se mudou para capital ainda jovem, em 1931. Em 1946 participou da mostra de inauguração da Casa da Cultura da cidade, ocasião em que o diretor do MASP, Bardi, conhece seu trabalho e adquire suas pinturas, parte delas passaram a compor o acervo do MASP. Na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, que aconteceu em 1951, recebeu o prêmio aquisição do Museum of Modern Art-MoMA, de Nova Iorque. Em 1980, é fundado o museu que recebe seu nome em São José do Rio Preto, o Museu de Arte Primitivista José Antônio da Silva – MAP (ENCICLOPÉDIA, 2021).

¹⁶⁷ Gisela Magalhães (1930-2003) foi uma arquiteta, reconhecida pelo seu trabalho com expografias e curadorias. Segundo o mapeamento de Sartorelli (2019), ela foi responsável por projetar 48 mostras, em diferentes espaços museais e culturais, em seis capitais federais e em quatro cidades do exterior. Outro feito de Magalhães foi atuar como auxiliar de Niemeyer no projeto de Brasília, especialmente no planejamento das cidades-satélites, que rodeavam a capital federal.

¹⁶⁸ Paulo Pardal foi professor da Escola de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Instituto de Matemática e Estatística da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Foi curador e investigador da cultura material popular, pioneiro na pesquisa e reconhecimento das carrancas do Rio São Francisco e autor do livro *Carrancas do São Francisco* e de outros artigos sobre a temática. Foi autor também do livro *A Escultura Mágico-Erótica de Chico Tabibuia*, de 1989.

Bardi idealizou a mostra *A Arte Popular do Brasil* e, ainda, a exposição *Cerâmica de Apiaí*. Nos anos 1980, outras exposições relevantes da produção de grupos subalternos figuraram no museu, como a *Semana do Índio Karajá*, apresentada nos *Cavaletes de Cristal*, organizada pela Fundação Nacional do Índio – Funai em comemoração à Semana do Índio de 1984, e a exposição *Arte do Povo Brasileiro* que exibiu peças da Coleção Jacques Van de Beuque. Em 1988, foi montada a mostra *África Negra*, com expografia de Bo Bardi.

Nota-se, com base no levantamento feito no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu, que nos anos 1970 e 1980 houve a recorrência da temática *popular* no museu, trabalhada a partir de mostras individuais e coletivas. A reincidência nas temporárias, contudo, não implicou o crescimento expressivo do núcleo popular do acervo nem no destaque desta tipologia de artefatos (produzidos por sujeitos subalternos) na pinacoteca do MASP. No que se refere ao modo como a instituição trabalhou o tema, é possível notar que houve mostras que contemplaram criadores/as indígenas, sujeitos inseridos em contexto de produção, circulação e consumo urbanos e rurais, além de obras de origem africana.

Além do trabalho pioneiro com a cultura material popular, a contribuição do MASP para a construção do campo do *design* no Brasil também se deu de forma singular e inédita. No período em que Bardi esteve à frente da instituição, entre 1947 e 1989, foram encenadas mais de 100 mostras relacionadas direta ou indiretamente à discussão da temática (CARA, 2013). Outro acontecimento encabeçado pelo museu que ganhou destaque na historiografia do *design* brasileiro foi a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) em 1951 que, apesar da breve duração, teve relevância no processo de institucionalização da disciplina no país (CAUDURO, 1964 apud CARA, 2013)¹⁶⁹.

Vale ressaltar que o modo como o museu articulou as exposições dedicadas ao *design* permite pensar como a instituição propôs o discurso a respeito de uma estética moderna brasileira. Na contramão de outras iniciativas empreendidas no

¹⁶⁹ Cauduro (1964) citado em Cara (2013).

período, que fomentavam a prevalência de um modelo estético germânico como linguagem para o desenvolvimento da área no país, o museu disseminava um pensamento preocupado com uma linguagem industrial e artística originalmente brasileira (CARA, 2013). No MASP, o *design* – entendido como manifestação artística¹⁷⁰ – estava em relação com o uso de materiais e técnicas disponíveis em seu tempo e não, necessariamente, com a adoção de uma linguagem modernista. O museu defendia a consolidação de uma produção industrial brasileira apoiada nos conhecimentos das tradições técnicas, estéticas e históricas do Brasil como forma de desenvolver uma produção original desde 1951¹⁷¹ (CARA, 2013).

A análise de *A Mão do Povo Brasileiro* nos ajuda a refletir como essa valorização da cultura material popular ocorreu e, ainda, de qual maneira ela se vinculava e/ou distanciava do pensamento modernista. Entendo, com base em jornais e revistas, que o argumento operado pelo museu na montagem da exposição, para além de apresentar um panorama visual de artefatos populares, tecia uma crítica ao modelo desenvolvimentista brasileiro, especialmente no que tangia a produção industrial. Concordo com Cara (2013) que o *design* no MASP tinha relação com aspectos técnicos e culturais locais. Contudo, compreendo que a métrica de valoração ainda passava por uma linguagem modernista europeia. Melhor dizendo, a valorização da cultura material popular não se dava especificamente, ou melhor, somente pela apreciação de aspectos visuais, mas sim pela capacidade de – nos circuitos subalternos – ocorrer o desenvolvimento de artefatos com a utilização de recursos locais a partir de uma lógica análoga à funcionalista (em especial, com correspondência entre forma e função).

Sendo assim, acredito que a primeira encenação da exposição, no final dos anos 1960, colocou em pauta o debate entre o processo de industrialização vigente no período e as tecnologias tradicionais disponíveis no interior do país. Deste modo,

¹⁷⁰ A partir dos textos de Bardi, prefiro caracterizar a noção de “trabalho” ao invés de manifestação artística. Identifico que a autora buscou, com essa formulação, dar relevo à visão abrangente do campo da arte implementada pelo diretor.

¹⁷¹ Cara (2013) cita como exemplo a Exposição Max Bill de 1951.

concluo, assim como Cara (2013), que as ações voltadas para a cultura material popular no museu se misturaram com iniciativas direcionadas para o campo do *design*, justamente pelo projeto conceitual da instituição buscar dissolver as categorias que separam produções hegemônicas, populares, industriais e artesanais. A não-especialização de Bardi¹⁷², como identifica Bonadio (2014), é uma chave para compreender o modo como a materialidade popular foi exposta no Museu de Arte. A oposição binária típica do pensamento moderno entre arte/artesanato ou popular/erudito se dava de modo distinto na teoria de Bardi, que almejava a consolidação de uma narrativa sem categorias restritas para história da arte.

O fundamento não-especialista de Bardi, presente na abertura do MASP, foi retomado pela nova direção de 2014. Essa também buscou atualizá-lo a partir da retórica da desconstrução de padrões hierarquizados que, tradicionalmente, operam nos museus de arte. Por isso, a reforma do Estatuto, o primeiro passo para a retomada do projeto original do MASP, foi um tema explorado no capítulo 3.

Este capítulo teve como propósito apresentar o contexto que possibilitou as duas encenações de *A Mão do Povo Brasileiro*, em 1969 e 2016. Para isso, procurei revisar três aspectos principais: (1) localizar a noção de contramuseu e a sua relevância para acessar o projeto conceitual que fundamentou a criação do MASP; (2) mapear a trajetória laboral dos sujeitos que atuaram diretamente na concepção de *A Mão do Povo Brasileiro* – Bo Bardi e Bardi; (3) identificar o vínculo do museu, com a materialidade popular, por meio das publicações da revista *Habitat* e do cronograma expositivo. Com isso, retomo que o viés educativo é um fator importante para a compreensão da função social do MASP como aparato de difusão de uma noção de moderno, vinculado com a materialidade popular. O papel desempenhado pela instituição – em consonância com o movimento

¹⁷² Como aponta o artigo “Museus fora dos limites”, o diretor era crítico à lógica de compartimentação das artes, encampada pela museologia tradicional, que estabelecia uma diferenciação entre as artes aplicadas e as artes finas (BARDI, 2016).

moderno internacional – era visto como central no processo de modernização cultural da metrópole.

Ainda, e em relação ao campo da arte, a perspectiva alargada que Bardi tem a respeito do que é passível de ser apresentado e trabalhado pelo museu implica uma visão original para o espaço. Bo Bardi, do mesmo modo, passa a trabalhar no campo institucional para romper com os dispositivos classificatórios no ambiente expositivo, aplicando sua visão de arte como trabalho.

3. EXPERIÊNCIAS MODERNIZADORAS: A MÃO DO POVO BRASILEIRO EM 1969

Inicio esse capítulo com um breve parêntesis. O título da mostra não recebeu a devida atenção nos capítulos anteriores por negligência minha. Ele articula três termos importantes que acionam aspectos teóricos e conceituais que criam uma constelação de ideias sobre as culturas populares. A reflexão tardia foi despertada por um texto de Rita Segato chamado “A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular”, publicado no Anuário Antropológico de 1988 (publicado em 1989), que tive contato já na etapa de escrita deste trabalho.

A denominação *A Mão do Povo Brasileiro*, cunhada por Bardi, utiliza três noções que, quando articuladas, remetem a um “tripé conceitual” que dialoga, mesmo que a contragosto dos idealizadores da exposição, com noções importantes trabalhadas pelos estudos de folclore e cultura popular. Os termos, que têm marcos e pesos diferentes em cada país e/ou corrente teórica, são referenciais importantes que ajudam a localizar os estudos da área.

O tripé, como define Segato (1989), trata de três elementos: a ideia de povo (ou *folk*), a ideia de nação, e a ideia de tradição. O termo “povo” se refere às classes ou camadas populares que usufruem e transmitem um tipo de saber arcaico. Já “nação”, correlata à identidade é, também, associada à noção de povo. Os intelectuais que tiveram como enfoque os saberes populares atuaram na perspectiva da nação, “em nome de uma sociedade global que, no seio de um projeto de sedimentação e auto-representação” (SEGATO, 1989, p. 84), buscava

identificar elementos emblemáticos que pudessem ser invocados em estratégias de integração ou unidade. Por fim, a ideia de “tradição” correlata à cultura, costumes, transmissão de saberes ou, com a possibilidade de acessar o passado no presente.

Em resumo, o que Segato (1989) explica é que esse tripé conceitual tratava de saberes tradicionais do povo interpretados a partir do ponto de vista de uma nação moderna. Fragmentos particulares e específicos de uma cultura que pertencem ao “povo” e que poderiam ser resgatados pela “nação” e racionalizados como demarcação de uma essência, unidade ou realidade diferenciadora.

Com essa informação, retomo a frase que intitula a mostra: 1) “A Mão” é um termo que aciona, obviamente, a ideia de manualidade ou saber manual, em oposição ao saber racional. O substantivo permite estabelecer relações, como veremos ao longo do capítulo, com outras expressões que circularam na mídia sobre as peças da exposição como, por exemplo, ingenuidade e espontaneidade, vocábulos que destituem o poder de agência do sujeito que faz (aquele que tem a Mão). O termo “Povo”, corrente nos estudos das culturas populares e folclóricos, faz referência ao sujeito ou comunidade, por vezes, anônimo, que *transmite* uma forma de saber ou “tradição”. E, por fim, a ideia de nação é ativada com a associação das palavras “Povo” e “Brasileiro”, em correlação com o termo identidade. Logo, e a partir da reflexão de Segato (1989), o título da exposição, que apresentou artefatos feitos pela “Mão do Povo Brasileiro”, ativa a identificação de elementos – materiais e simbólicos – que poderiam ser invocados para determinado argumento sobre a nação. Além disso, a ideia de unidade da nação é reforçada pela sentença formulada no singular, que evidencia a consonância entre a mão que forma o povo brasileiro.

Segato (1989, p. 85) pontua que parte dos estudos sobre a Cultura Popular pressupunham a “elaboração prévia de uma tipologia de culturas que, por sua vez, se assentasse em critérios formais, caracterizadores”. Os saberes populares tradicionais deveriam ser representativos, dentro das culturas que compunham a

nação, de um tipo específico de cultura. As bases da disciplina (do folclore) demandavam, portanto, a delimitação do objeto, que foi levada a cabo a partir de uma estratégia fenomênica que tinha como objetivo registrar tipos particulares de fenômenos.

Com isso, antecipo meu argumento que, espero, no decorrer deste capítulo, ganhe solidez. A estratégia de investigação, pesquisa, coleta e apresentação dos objetos populares em *A Mão do Povo Brasileiro* compartilhava de uma lógica taxonômica, ou melhor, de uma estratégia de concepção fenomênica que era empregada, também, nos estudos folclóricos e de cultura popular do período. Dito de outra maneira, a definição do objeto da exposição e a gramática/sistematização empregada na mostra formulava um tipo de *taxonomia* sobre as culturas populares que propunha um argumento localizado sobre a nação. A abordagem museográfica pretendia registrar um tipo de fenômeno específico que dava conta de uma narrativa sobre a nação e sobre a tradição brasileira que, para isso, apoiava-se em um recorte/seleção da cultura material popular.

Embora acredite que o *modus operandi* exposição fosse compartilhado com um tipo, a taxonomia folclórica¹⁷³, o argumento formulado *para* e *no* espaço era outro. Mas, além disso, o inventário ou a gramática apresentada para leitura das culturas populares recaiu sobre a tentativa de articulação de modos de produção tradicionais com o sistema capitalista e industrial dominante, evidenciado, por meio de uma experiência imersiva no museu, um contexto conflitivo.

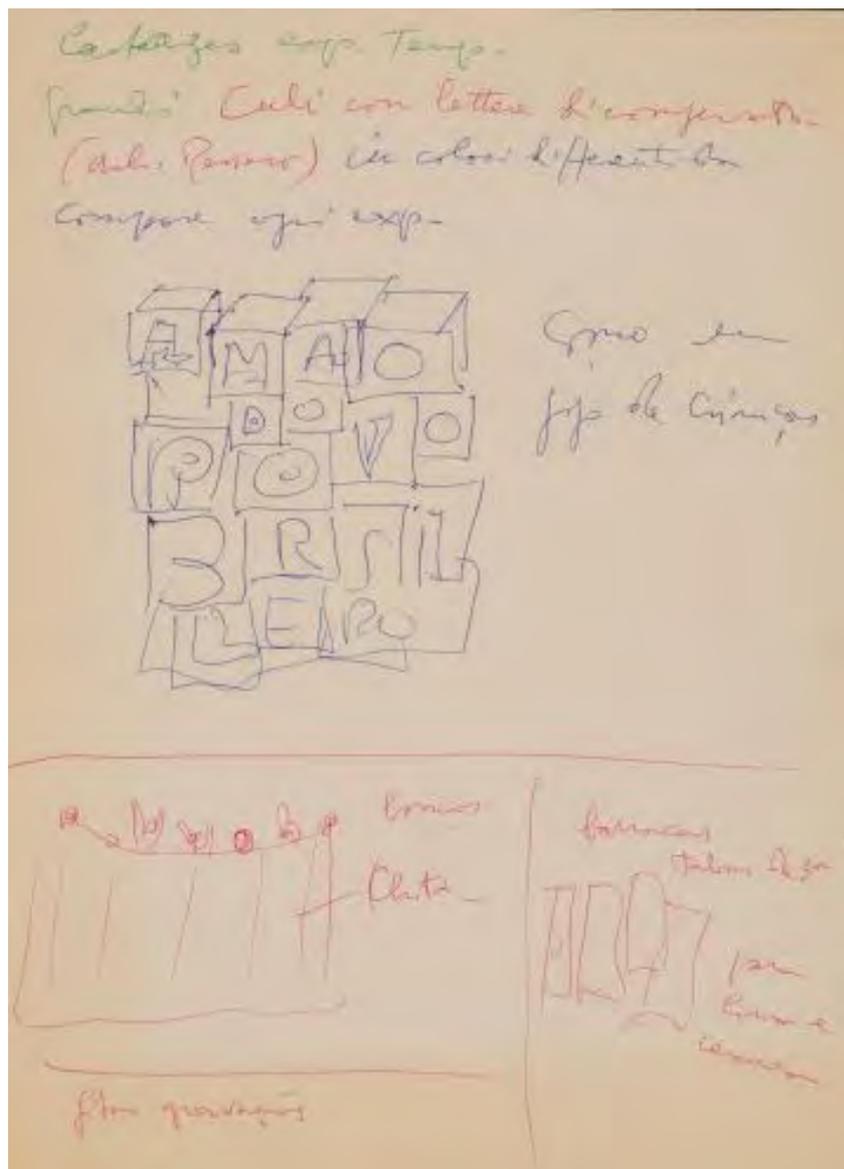
Ou seja, a exposição propunha uma alegoria visual e fenomênica em que o argumento subjacente trabalhava a coexistência de modelos de desenvolvimento tradicionais e progressistas. Com isso, sustento que a tentativa de sistematização empregada em *A Mão do Povo Brasileiro* não objetivava a salvaguarda ou o

¹⁷³ Novamente, a partir de Segato (1989), identifico na materialidade da exposição e nas narrativas que circularam sobre o evento a busca por uma tipologia da cultura material popular que represente uma sociedade ou de cultura que permanece autêntica frente à formação dos estados-nação, que caracterizam as sociedades modernas. O contraste entre o futuro e o passado, de dois mundos que coexistem, em que há um deles que está fadado ao desaparecimento, vítima do progresso emergente, também é uma entrada possível para a exposição.

saudosismo – embora haja espaço para uma interpretação romântica da exposição, como veremos em alguns textos publicados sobre a mostra –, mas sim apresentar possibilidades para a formação de uma nação moderna e industrial fundada a partir de saberes, práticas, técnicas e tecnologias tradicionais.

Proponho, por fim, que a gramática visual-material formulada na mostra era a materialização de uma utopia sobre a modernidade, sustentada a partir da cultura material popular – matéria de significação na exposição. Concordo e corroboro com o argumento de Rubino (2009) que as proposições de Bo Bardi não estavam alinhadas com o campo dos folcloristas, na medida em que o argumento que atravessava a taxonomia da exposição estava vinculado ao planejamento econômico do Estado, como explica a autora, e, mais adiante, com o planejamento para o desenvolvimento industrial brasileiro.

Figura 13: Desenho de Bo Bardi com estudos para o cartaz da mostra. As letras da frase são montadas como um “jogo de crianças”.



Fonte: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro.

Em 20 de abril de 1969 o jornal City News de São Paulo divulgou a chamada pública do Museu de Arte de São Paulo solicitando peças para *A Mão do Povo Brasileiro*. A exposição, segundo a reportagem, iria se constituir de objetos, recolhidos em todo o país, das mais diversas atividades, “mostrando o engenho e a criatividade popular”. Para isso, o museu solicitava a todos que possuíssem artefatos de produção utilitária ou de arte popular brasileira, especialmente aquelas antigas, o seu empréstimo. Na mesma nota, se delimitou o endereçamento

do anúncio: “fazendeiros e colecionadores”. O pequeno trecho denuncia que a palavra “Povo” utilizada no título da exposição identificava o camponês inculto, retomando a dualidade urbano/rural. Essa ponderação garante que escapemos da visão marxista que vincula “Povo” com o moderno proletariado industrial¹⁷⁴ ao tratar da exposição.

Em maio de 1969, Bardi começou a enviar os convites para a inauguração e *A Mão do Povo Brasileiro*. O evento aconteceu no dia 21 de junho às 16h, e reuniu, na solenidade de inauguração, nomes importantes da elite econômica e intelectual paulistana, a contar o prefeito da cidade, Paulo Maluf (1969-1971) e o Secretário de Turismo Amadeu Augusto Papa. Foi a primeira mostra temporária do museu, que abriu à visitação a sala que recebeu o nome Horácio Lafer, em homenagem ao político falecido quatro anos antes.

Lafer foi uma figura importante no circuito empresarial, industrial e político paulista e brasileiro¹⁷⁵, além de ter ocupado cargos da alta cúpula do poder executivo, em distintos mandatos presidenciais. Essa informação, que pode parecer secundária, relaciona-se com os argumentos que serão explicitados adiante pela materialidade da exposição. Acredito, como já antecipei, que a mostra estabeleceu relações com o projeto desenvolvimentista brasileiro, em especial com a implementação de um modelo industrial próprio no país.

Deste modo, a inauguração da sala, nomeada em homenagem a um importante industrial do país, com artefatos da cultura material popular, cria uma relação entre temáticas, num primeiro olhar, opostas. Esse suposto antagonismo, contudo,

¹⁷⁴ Cavalcanti e Vilhena (1990) apresentam como a polissemia da palavra “povo” aciona discussões conceituais no campo da sociologia e antropologia.

¹⁷⁵ Segundo sua biografia, publicada pela Fundação Getúlio Vargas, Lafer foi diretor do grupo Klabin, composto de indústrias de papel e celulose e integrou a diretoria da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e a Confederação Nacional da Indústria (CNI). Além disso, foi deputado federal por São Paulo, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Ministro da Fazenda (1951-1953) do governo de Getúlio Vargas e Ministro das Relações Exteriores (1959-1961) do governo Juscelino Kubitschek (MAYER, 2021). Na biografia de Lafer são registrados seus feitos a favor do setor industrial, tanto no governo de Vargas quanto de Juscelino. Sua relevância para o setor pode ser comprovada pelo título de presidente emérito da Federação das Indústrias de São Paulo, dado a ele em 1963.

não encontra paralelo na visão de Bardi, como já vimos no capítulo anterior, já que todo tipo de trabalho é interpretado pelo diretor como expressão artística. Os objetos da cultura material popular na abertura da sala temporária representavam não só sua visão abrangente para a arte, mas a formulação de um repertório imagético para o desenvolvimento da indústria nacional.

Além de Lafer, outra personalidade foi homenageada na tarde: Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 - 1969)¹⁷⁶. O advogado atuou 30 anos à frente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), iniciando suas atividades em 1937¹⁷⁷. Sua morte ocorreu em 11 de maio de 1969, já na fase de montagem de *A Mão do Povo Brasileiro*. Bardi, doze dias após a notícia do falecimento, informa a Joaquim Pedro de Andrade que a mostra seria dedicada a seu pai¹⁷⁸.

No dia 7 de abril do mesmo ano a pinacoteca foi inaugurada para visitação, em uma cerimônia presidida por Faria Lima, que terminava seu mandato como prefeito da cidade de São Paulo. O Jornal Diário da Noite, de São Paulo, publicou em letras garrafais “O Prefeito Faria Lima, os instituidores e a diretoria do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” convidam o povo paulista para a cerimônia de entrega de sua pinacoteca ao público, hoje, às 18 horas, à avenida paulista, 1.578”. O texto de autoria de Margarida Izar¹⁷⁹ ocupou toda a página do 1º Caderno do jornal, acompanhado de fotografias de João Habenschuss. A notícia, que celebrava a abertura do museu, fazia extensos elogios à

¹⁷⁶ Bardi solicitou, em 23 de maio de 1969, a Luís Saia que preparasse uma lembrança para ser alocada no início da mostra: uma lauda com os dados biográficos do advogado. Luís Saia atuou no Sphan enquanto o órgão era dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade.

¹⁷⁷ O período em que Rodrigo Melo Franco de Andrade dirigiu o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) é conhecido como fase heroica da entidade, já que foi durante esses 30 anos que houve o fortalecimento da instituição e a implementação de medidas para preservação do patrimônio histórico e cultural do Brasil. Nesta fase, o órgão recebeu a colaboração de nomes relevantes como Oscar Niemeyer, Luiz de Castro Faria, Sérgio Buarque de Holanda, Heloísa Alberto Torres, Vinícius de Moraes, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Renato Soeiro e Lúcio Costa (IPHAN, 2018).

¹⁷⁸ Informação obtida em carta alocada no Centro de Documentação e Pesquisa do MASP.

¹⁷⁹ Margarida Izar (1914-1974) era jornalista e repórter, foi a primeira mulher a fazer parte do Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo, onde compunha o Conselho Fiscal.

Chateaubriand, fundador da instituição, que havia falecido um ano e três dias antes, sem a possibilidade de presenciar a abertura da sua nova pinacoteca ao público da capital.

O jornal *Diário da Noite* também pertencente ao Diários e Emissoras Associados, não poupou elogios¹⁸⁰, à galeria de arte que seria integrada à “pulsção de São Paulo” onde as novas gerações encontrariam “um recinto sereno para meditação e o embevecimento diante de obras imperecíveis da pintura e da escultura” e ao mesmo tempo “uma escola dinâmica e moderna”. O museu, “empreendimento máximo do século”, seria responsável pela missão da cidade, do estado e do país de “conduzir seus jovens aos roteiros das realizações superiores da arte”. Aqui, fica evidente a missão didática do museu na formação do gosto da sociedade paulistana moderna. As reportagens veiculadas nos jornais do falecido Chateaubriand não eram econômicas com os elogios e com a projeção “monumental” do museu. “Um monumento de ferro, vidro e cimento abrigando um outro monumento”. A imagem acionada por essa frase é elucidativa quanto à dimensão física (da edificação) e simbólica (de seu acervo).

As colunas sociais dos jornais, especialmente os pertencentes ao Diários Associados, anunciavam *A Mão do Povo Brasileiro* com o mesmo entusiasmo: “Iniciativa cultural de extraordinária importância, essa exposição vai revelar tudo o que se fez, no Brasil, nos últimos duzentos anos, ao âmbito da criação artística e do artesanato. Valerá como visão global do engenho, do bom gosto e da sensibilidade dos nossos artistas populares”¹⁸¹.

Às 16 horas do dia 21 de junho foi inaugurada a segunda sala expositiva do MASP, com o apoio da Secretaria de Turismo e Fomento e patrocínio da Secretaria da Educação e Cultura do Município de São Paulo¹⁸². O evento contou com figuras

¹⁸⁰ ABERTURA ao povo do Museu Assis Chateaubriand. *Diário da Noite*. São Paulo, 20 mar. 1969.

¹⁸¹ CHRISTINA. No Museu de Arte. Coluna “Sociedade”. *Diário da Noite*, São Paulo, p.6, 1º Caderno, 16 set. 1969.

¹⁸² A MÃO do Povo Brasileiro. *Revista Brasileira de Folclore*. Ministério da Educação e Cultura. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. mai-ago. 1969b, n. 24, p. 169.

do governo, do circuito financeiro, além de produtores artísticos e culturais do país. O visitante podia, até a abertura da sala de exposições periódicas, percorrer somente a galeria alocada no segundo piso do edifício monumental que mudou a paisagem da Avenida Paulista.

Naquele momento, o prédio abrigava no primeiro andar o Instituto de História da Arte e, no segundo, a Pinacoteca e a Livraria do Museu. O mobiliário vertical, instalado próximo à calçada, indicava as exposições em cartaz. Também, informava que a entrada ao espaço era sem custo e que o museu só fechava às segundas-feiras, além de ficar aberto até às 22h aos sábados e domingos. Uma carroça e um barril de madeira foram posicionados próximos à escada que dava acesso à estrutura suspensa, estabelecendo um contraste com os automóveis de aço que transitavam pelas largas vias da avenida. Os artefatos de madeira antecipavam parte do que o visitante iria encontrar no ambiente expositivo e, arrisco dizer, agiam como um chamariz ao transeunte que se acercava ao museu.

A cor vermelha nos pilares que sustentam o prisma elevado foi adicionada apenas nos anos 1990. Assim, naquele momento, era a frieza cinza do cimento que pigmentava toda a estrutura de sustentação. Os materiais industriais, como o aço e o vidro, contrapunham-se à madeira acidentada e à tecnologia utilizada para feitura da carroça. Essa articulação entre tecnologias e temporalidades ajudou a fundamentar as narrativas articuladas em *A Mão do Povo Brasileiro*. Por isso, afirmo que a disposição externa dos artefatos, a arquitetura do edifício, o cronograma expositivo e a inauguração da sala em homenagem a Horácio Lafer já faziam parte do arranjo conceitual proposto para a montagem, mesmo que escapassem ao contorno do ambiente expositivo que delimitou a apresentação dos artefatos.

3.1 NARRATIVAS DA EXPOSIÇÃO: MATERIALIDADES

Queria ter para ofertar-te agora
 um gôsto de cal nova e velho
 muro
 onde parasse para sempre esta
 hora,
 petrificando o sentimento puro.

Salvador de cidades, muito
 embora
 não tenham voz a pedra e barro
 impuro
 – mesmo transfigurados pela
 aurora
 – em sobrados fantásticos –,
 procuro

falar por êles neste verso duro
 e te trazer, em nome das ladeiras
 peregrinas, das portas, das
 capelas,

dos profetas sonhando à luz das
 velas,
 dos telhados à sombra das
 mangueiras,
 um gôsto de cal nova e velho
 muro.

Odylo Costa Filho, de 1967

Um cartaz, fixado na porta de vidro que dava acesso à exposição, registrava em caixa alta o título da mostra: *A Mão do Povo Brasileiro*. Em fonte menor, com amplo espaçamento entre letras, o impresso comunicava que a montagem era dedicada a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Fotografias do ex-diretor compunham o

arranjo visual em justaposição com poema de Odylo Costa Filho, de 1967¹⁸³. A colaboração era do Museu de Artes e Técnicas Populares.

Ao entrar no ambiente expositivo, observava-se uma profusão de artefatos que iam do piso ao teto. Vinte e cinco tablados de madeira, organizados em três fileiras ao longo do espaço, segmentavam os objetos por tipologias. As peças também ocupavam as paredes do ambiente retangular, ora alocadas em estantes, ora penduradas nos estrados de madeira, com cerca de dois metros, que encobriam as paredes brancas da sala.

No teto, onde havia uma trama quadriculada de tubulações que sustentava a iluminação, foram fixados objetos maiores, como uma canoa, redes e gaiolas. No fundo do ambiente, sete colchas de retalho haviam sido expostas lado a lado, completando toda a divisória. Nesta face da sala, não havia recobrimento com madeiras, em vez disso, um acabamento em tijolos, no estilo de cobogós, de cerca de meio metro, preenchia o rodapé abaixo das colchas.

Haviam sido expostos, segundo os jornais da época, cerca de três mil artefatos¹⁸⁴, empréstimos de colecionadores particulares e instituições públicas e privadas, como Museu da Universidade do Ceará, Museu do Estado da Bahia, Museu de Artes, Técnicas Populares, Galeria D. Pedro II, João Romano Antiquidades, Ouro Preto Antiquidades, Parnaso Antiquidades e Tapera Antiquidades¹⁸⁵. Além disso, o MASP lançara a chamada pública para empréstimo de artefatos. As peças selecionadas para integrar a mostra, em sua maioria, eram de autoria e datação desconhecida e haviam sido cedidas por galerias, museus, antiquários e colecionadores de São Paulo e de outras partes do país¹⁸⁶. Bardi e Bo Bardi também

¹⁸³ O poema já havia sido publicado no Correio da Manhã do Rio de Janeiro, 2º Caderno, em 19 de agosto de 1967, com o título “Soneto de Rodrigo M. F. de Andrade”.

¹⁸⁴ A quantidade de objetos expostos na exposição não foi unanimidade entre as reportagens publicadas em jornais. O número variou entre dois mil e três mil exemplares.

¹⁸⁵ O documento com a lista de colaboradores foi consultado no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP.

¹⁸⁶ Nas listas de empréstimos e devoluções de obras estão peças cedidas por particulares como Luiz Ernesto Kawall, Stella Maris, Hans Gunter Field, Guy Lietard e por instituições como a Galeria D. Pedro II, Museu de Artes e Técnicas Populares, Museu de Arte Popular da Bahia. A lista dos colaboradores conta com 35 nomes.

emprestaram, de seu acervo privado, grande parte das obras que compuseram a exposição¹⁸⁷.

O jornal *Diário da Noite*, exaltou as peças que contemplavam uma faixa temporal de 200 anos¹⁸⁸. As peças, para a jornalista Christina (1969), que assina a coluna “sociedade”, representava o “reencontrar, pura e intacta, a raiz, a origem das nossas mais belas tradições”. O passeio, deste modo, não era apenas em uma sala de um museu “mas sim pelo interior do Brasil, a habilidade, a sensibilidade do nosso povo se vai revelando, comovidamente” por meio dos artefatos. O jornal, cita dentre os objetos expostos:

engenhos, prensas, dobradeiras de lã, oractórios, altares, bonecos de pano, colchas de retalhos, cata-ventos, um prodígio relógio, todo feito em peças de bicicletas, copos de candomblé em forma de caveiras, óleos sobre latas de querosene, uma cadeira de barbeiro do século XIX, abanos, proas de barcos do Rio São Francisco, esculturas de Agnaldo, Daniel e de uma porção de artistas anônimos, "ex-votos", marionetes, trono de reisado, utensílios de vime e de palha, cerâmica, bumba-meu-boi, mascaras de congada, imagens de santos padroeiros, roupas de vaqueiro, desenhos, instrumentos musicais, candeeiros, toneis, cuias, pilões, lavabos, bandeiras de metal... (CHRISTINA, 1969).

A jornalista enfatizou a dificuldade de descrever a exposição, percepção que compartilho com ela. É cautelosa ao recomendar: “para ter-se uma idéia exata do que ela [a exposição] representa é preciso ir vê-la, visitá-la atenta e demoradamente, como quem redescobrisse o Brasil”. Concordo. A quantidade de artefatos dificulta o acesso às relações simbólicas que estavam propostas pela curadoria. Sendo assim, alerto que o exercício de reconstrução e descrição teve limitações, estabelecidas não só pelas ausências nos acervos, mas pela impossibilidade de acessar, por meio das fotografias e textos, a experiência de visitar o museu. Essa obviedade serve para justificar que a ênfase da descrição que apresentei neste capítulo recai sobre a expografia – a articulação dos artefatos no

¹⁸⁷ Parte das fontes documentais consultadas indicam que metade das peças da exposição foi cedida da coleção particular do casal.

¹⁸⁸ Essa informação tampouco é precisa, já que outras reportagens, como a do *Correio Braziliense* (AULER, 1969), indicavam peças do século XVII.

campo expositivo – e não sobre cada objeto apresentado no museu, apesar de os haver mencionado, quando possível.

A atmosfera criada em *A Mão do Povo Brasileiro* projetava-se para afetar a dimensão sensível do visitante. Não havia, na arena expositiva, um diorama das práticas populares, ou uma ordenação temporal de objetos. A organização, de outra maneira, colocava o tempo em suspensão, propondo uma cartografia de saberes. O recurso ordenador foi ditado por um tipo de taxonomia saturada de técnicas e tecnologias populares e subalternas, que criavam um ambiente imersivo sobre as culturas populares. Se, como defendo nesta tese, a ideia era vincular a produção projetual subalterna com um tipo de projeto para modernidade brasileira, o tempo acionado pela gramática popular era o presente e não o passado. Por isso, suspendeu-se a temporalidade em favor de um ordenamento temático. E, também por isso, substituiu-se uma visão romântica sobre as culturas populares por uma perspectiva utópica.

Ainda assim, e como será visto ao longo deste texto, estavam presentes contradições, por vezes, entre o projeto da exposição e a narrativa engendrada no espaço expositivo. Vale reforçar que não havia, como nunca há, apenas uma interpretação sobre a exposição. Tampouco proponho estabelecer uma verdade absoluta sobre o evento e sobre os discursos articulados por ele. De modo contrário, busquei articular distintos argumentos para, então, estabelecer reflexões, acionadas pela disposição da materialidade popular.

A encenação das peças atuou como geradora¹⁸⁹ de memórias para o visitante do espaço. O museu, claro, é uma instituição que lida com memórias (e

¹⁸⁹ Para Ramos (2008) o objeto gerador é um conceito desdobrado da teoria de Paulo Freire sobre palavras geradoras. A questão central é que, antes de ler palavras, temos leituras sobre o mundo. Com isso, para o aprendizado da leitura e da escrita deve começar a partir de uma compreensão abrangente do ato de ler o mundo. Nessa linha, Ramos (2008) propõe que a alfabetização museológica ocorra por meio de objetos geradores, que motivem reflexões entre objetos e sujeitos. O exercício deve ser iniciado com objetos do cotidiano, para se estabelecer o conhecimento novo a partir de uma experiência já vivida. Para o autor, essa pedagogia do objeto tem como intuito “ampliar nossa percepção sobre a historicidade do real, sobre a multiplicidade cultural entranhada nos objetos – a trama de valores e seres humanos que reside na criação, no iso, na transformação, na destruição ou na reconstrução de objetos” (RAMOS, 2008, p. 34).

esquecimentos) coletivas, com um papel importante na formação das identidades nacionais (SANTOS; CHAGAS, 2007). Mas, tampouco as narrativas sobre as identidades são fixas, ou seja, elas se conformam e atualizam a partir de um diálogo, permanente e conflitivo, com seus contextos e territórios¹⁹⁰.

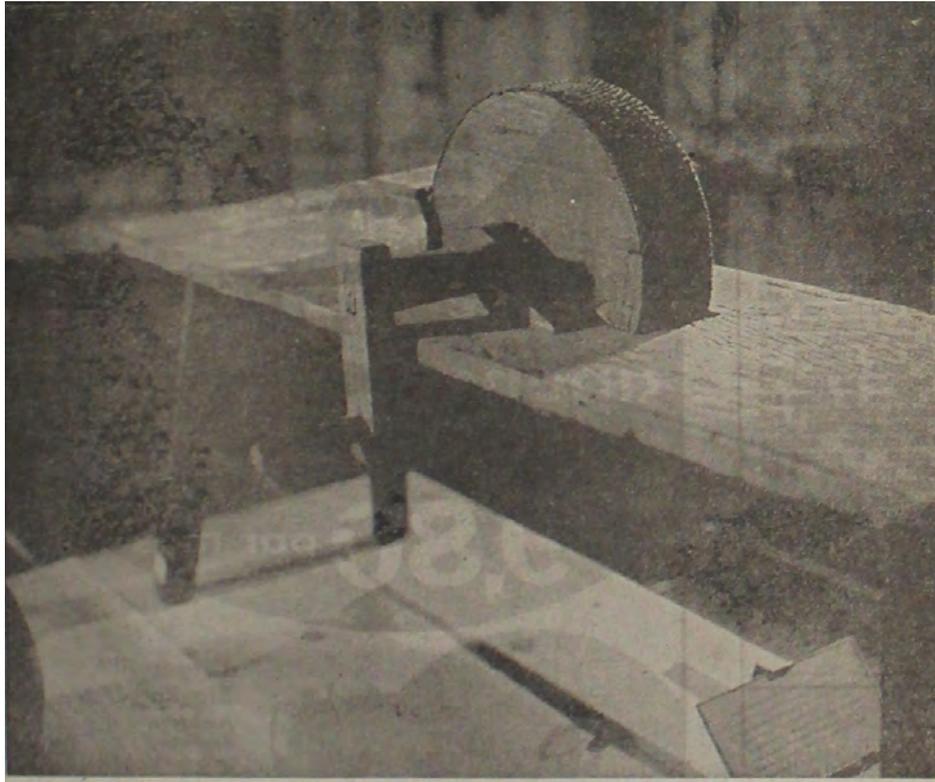
O prefeito Paulo Maluf comentou, ao visitar a exposição, segundo foi descrito em reportagem de jornal, que “essas velhas moendas de cana, essas redes, esses candeeiros primitivos, tudo isso embala o coração”¹⁹¹. Em outro trecho da matéria registra-se, em citação direta, a fala de uma das visitantes diante da moenda de cana: “Não é mesmo a lembrança de um bucolismo que vai se perdendo?”. Neste sentido, o tema da temporalidade, de artefatos que acionam o sensível por meio de lembranças, estava presente na alegoria articulada pela mostra, apesar da ausência de qualquer dispositivo de ordenação cronológica. O vínculo com o passado, na reportagem, foi acionado pelo objeto feito para moagem de cana-de-açúcar de modo manual, denunciando que, para o visitante, essa prática havia sido substituída por equipamentos automatizados.

O moedor localizava-se no meio da sala, junto a outras peças para processar alimentos, como um descascador de mandiocas, configurando uma seção de maquinários. Nas imagens da exposição, chamam atenção não só a dimensão dos artefatos, mas a robustez com a qual foram confeccionados, em madeira maciça. Na lista de empréstimos do Museu de Artes e Técnicas Populares consta uma “roda de ralar mandioca” de Ubatuba-SP, e uma “moenda de engenho manual, para espremer cana-de-açúcar”, de Sorocaba-SP. Acredito que foram essas as peças referenciadas por Maluf em tom saudosista.

¹⁹⁰ Cobos (2016) utiliza a noção de “museus performativos” para destacar a operação construtiva que caracteriza as experiências museais que não se instituem permanentemente, determinadas pelas narrativas curatoriais no momento da fundação da instituição, mas que se conformam através de um processo acumulativo. São museus que têm atravessado importantes modificações condicionadas pela mudança de contexto, que ultrapassam as atribuições tradicionais do que é um museu quando há demandas circunstanciais e que, ao mesmo tempo, não cumprem sempre os atributos que são tradicionalmente impostos a essas instituições.

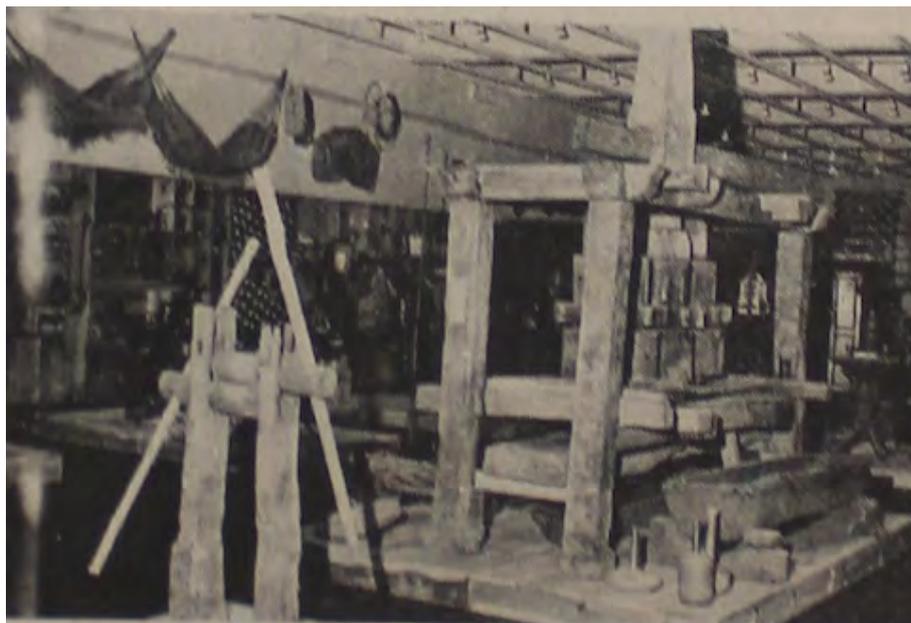
¹⁹¹ Os trechos em citação direta foram retirados da reportagem “Artesanato Popular” publicada no jornal Diário da Noite, de junho de 1969.

Figura 14: Roda de Ralar Mandioca.



Fonte: SILVA, Quirino da. Artes Plásticas. Diário de São Paulo, São Paulo, 20 jun. 1969, 3º Caderno.

Figura 15: Núcleo com maquinários – Moedor de cana-de-açúcar feito somente de encaixes.



Fonte: COMUNICAÇÃO e a Mão do Povo hoje. Folha de S. Paulo. 21 jun. 1969.

As interpretações presentes nos jornais sobre a exposição com recorrência enfatizavam o passado, a “pureza”, a “sensibilidade popular” e o “espírito inventivo do povo”. Os jornais comunicaram que *A Mão do Povo Brasileiro* demonstrava como os homens, de povoados pequenos e dos sertões, com “parcos recursos” podiam “produzir todos os objetos de uso próprio e até obras de arte”. A adjetivação utilizada pelos jornalistas e críticos indica as narrativas que foram produzidas sobre a exposição e, além disso, sugere o modo como os/as visitantes experienciaram a mostra. Na capital paulista, em plena ascensão imobiliária e econômica, os artefatos populares articulavam-se com o tempo pretérito perfeito, uma prática material transcorrida e finalizada, sem reverberações no presente. Os indícios de possibilidades para as indústrias brasileiras, em vias de expansão, pareciam ser algo difuso, ou melhor, de difícil acesso pela montagem da exposição.

Não há, no arquivo do museu, dados expressivos sobre a recepção da mostra, exceto por fichas preenchidas por dois visitantes, com 18 e 16 anos, provavelmente durante uma visita escolar, da primeira série do ginásio. O documento buscava compilar informações a partir de perguntas como: “Tem o hábito de visitar exposições?”, “Como soube da abertura da exposição?”, “Qual o gênero que mais aprecia?”, “Acha que nesta mostra há obras de arte? Qual por

exemplo?”, “Cite duas obras que mais lhe causaram impressão?” e “Qual a secção da exposição que mais gostou?”. Nas duas fichas, as respostas são quase idênticas, as peças que mais chamaram a atenção dos dois visitantes foram a “máscara cerimonial” e a “máscara de carnaval”. Ambos também asseguravam que a exposição apresentou obras de arte. O formulário, apesar de ser uma fonte de dados limitados sobre as percepções do visitante, pela escassez de fichas preenchidas, apresenta indício sobre as métricas valoradas pelo Museu.

Das questões que compõem o documento de consulta ao público, ressalto aquela que indaga sobre a percepção do visitante a respeito da presença de obras de arte em *A Mão do Povo Brasileiro*. É notável, nesse sentido, como a ascensão de objetos ordinários – artesanais e industriais – para o campo artístico era basilar no projeto do conceitual do MASP, de dissolução de hierarquias entre as artes. A partir desse documento nota-se que havia mecanismos de validação que metrificavam a assimilação desse projeto pelo público.

Lembro, conforme comentado no capítulo anterior, que os museus do pós-guerras deveriam substituir o caráter contemplativo para assumir um papel didático-pedagógico e comunicativo nas cidades modernas (RUBINO, 2008). Rubino (2008) argumenta que, neste contexto, o museu era um programa privilegiado para pensar as relações entre o antigo e o novo. Na Itália, essa experiência chegou aos museus quando os artefatos modernos foram ambientados em edifícios históricos. Tratava-se de um modo pelo qual os arquitetos destacavam o novo do antigo, um modo de pensar as relações estabelecidas entre objeto artístico, monumento e centro histórico: “tratava-se de com a simultaneidade do antigo e do novo retirar o culto hierárquico das obras ao não definir um percurso cronológico ou uma disposição por estilos” (RUBINO, 2008, p. 2).

Em *A Mão do Povo Brasileiro* essa simultaneidade entre produções tradicionalmente hierarquizadas também estava presente. Por isso, é válido pontuar novamente que as ações de Bardi no MASP se vinculavam com ideias que

circulavam internacionalmente e, de modo específico, estavam presentes no seu país de origem.

Volto à montagem: a solução proposta para o espaço expositivo relacionava-se com a linguagem expográfica que Bo Bardi vinha aplicando em outras mostras de sua autoria¹⁹². A arquiteta optou por utilizar mobiliário em madeira sem acabamento e iluminação difusa. À sala expositiva, que dispunha de um amplo salão, não foi acrescentada qualquer divisória. Ao adentrar no ambiente podia-se avistar todas as peças expostas, sem qualquer barreira espacial.

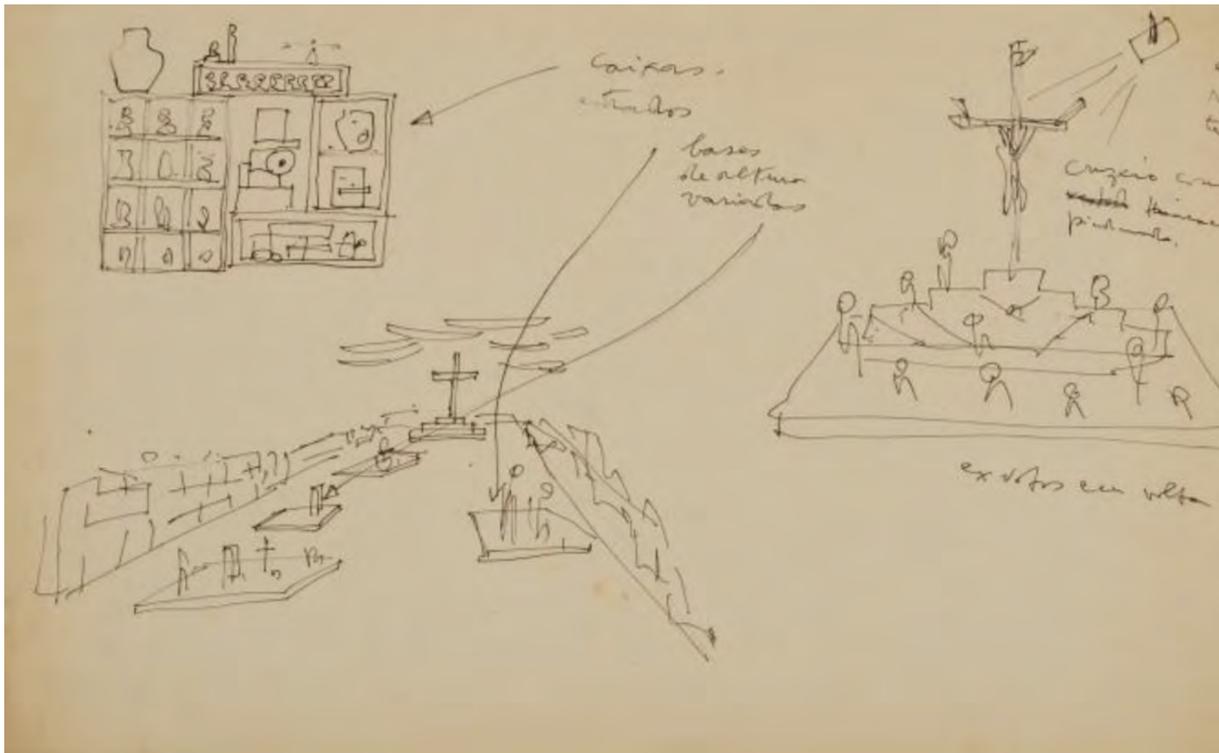
O percurso a ser realizado pelo visitante não era imposto pela expografia. A deambulação pelo espaço era feita contornando os tablados de madeira que amparavam os grupos de artefatos. As obras tampouco estavam organizadas cronologicamente. A lógica de organização era, claramente, temática. Segundo minuta¹⁹³ publicada pelo museu, em 1969 ainda antes da abertura da mostra, os temas principais foram

“mobiliário, instrumentos de trabalho, transporte de uso comum, ferragens, tecidos e rendas, adornos litúrgicos e profanos, brinquedos, vestuários, cerâmica, vidro, tipográfica (artes gráficas), diversões, amostras, armas. Além de uma dedicada à vasta produção de esculturas e pinturas tais como: carrancas, ex-votos quadros”.

Figura 16: Desenhos de Bo Bardi – estudos para a expografia de A Mão do Povo Brasileiro, 1969.

¹⁹² O mobiliário de madeira sem tratamento e os caixotes que acomodam artefatos – ao modo como empregado em feiras populares – densamente reunidos, já haviam sido explorados pela arquiteta na exposição *Nordeste*, encenada no Solar do Unhão.

¹⁹³ Documento disponível no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP.



Fonte: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro.

A classificação, estruturada pelos dispositivos expográficos, criou um ambiente imersivo e sinestésico para o visitante, potenciado pela saturação de objetos. A experiência do corpo no espaço, que fundamentava a lógica expográfica, agenciava a gramática modernista sobre o popular. Com isso, a descrição da exposição é cerceada pela eficiência dos recursos expográficos utilizados pela arquiteta, a fim de afetar a dimensão sensível do visitante numa experiência imersiva no museu.

Outra questão era que os objetos, expostos no Museu de Arte, respeitavam a lógica de apresentação dessa tipologia de programa museológico e, com isso, não eram acompanhados de informações que visavam sua contextualização. De modo contrário, suas cosmologias e funcionalidades de origem eram suprimidas para dar relevo ao argumento idealizado para exposição. Rubino (2008) trata desse tema ao analisar as mostras projetadas por Bo Bardi no Solar do Unhão e na Bahia no Ibirapuera. Para ela, o modo de apresentar evidenciava o caráter anônimo e coletivo, no qual a autoria não era um tema essencial.

O visitante deveria olhá-las como um conjunto, posto que não eram obras de arte únicas e autorais, portanto não poderiam ser expostas isoladamente, mas grupos, corpus, tipos. Um procedimento semelhante ao da preservação do patrimônio arquitetônico quando classifica conjuntos cujas casas, muitas vezes comuns e semelhantes não apresentam monumentalidade se isoladas, mas que conjugadas revelam importância que nada deve a monumentos isolados e tratados como exceção (RUBINO, 2008, p. 11).

A noção de monumentalidade, trabalhada por Rubino (2008), tem relação com a ideia de adensamento, que articularei nas próximas páginas. Os objetos não foram dispostos para serem contemplados individualmente, senão que a partir de massas densas capazes de sustentar determinados argumentos sobre fenômenos sociais. Por exemplo, conjuntos de esculturas de barro que narram sobre as dinâmicas das feiras populares, a elaboração de brinquedos a partir de materiais reciclados, a prática votiva do catolicismo popular, entre outros. As exceções recaíam sobre algumas peças, que apresentavam dimensões avantajadas – como o moinho de cana-de-açúcar –, a autoria conhecida ou pelo seu caráter inventivo, que chama a atenção principalmente da crítica.

O anonimato e a “mudança de status” das peças, como define Price (2000), são aspectos relevantes que devem fundamentar a análise. Sob a perspectiva da cultura material, compreendo que os objetos, materialidades de significado, foram transpostos no museu como matéria de significação que, no adensamento, apresentou a condição material objetiva do Brasil para, assim, fundamentar o desenvolvimento local não-alienado.

*

Logo na entrada da exposição, três esculturas recepcionavam o visitante. Ao centro, em posição frontal em relação à porta, estava São Jorge com a mão direita levantada, como quem empunha uma lança, enquanto a esquerda descansava sobre o peito. A representação do santo católico estava montada em uma cela,

posta sobre um cavalete recoberto de tecido – o que garantia a altura similar a de um cavalo. O corpo da escultura, de escala humana, vestia uma armadura em lata com uma extensa capa de tecido, que estava fixada nas ombreiras da vestimenta e escorria até o piso de cerâmica negra, que encobria todo o salão. O rosto do soldado romano era modelado em cerâmica e apresentava contornos e acabamentos muito similares à feição humana, com olhos mirando o piso e bigodes e cavanhaque bem desenhados.

À direita da porta de entrada, estava o bonecão de carnaval, com uma pequena placa pregada à blusa que informava “Zé Pereira”. A representação masculina guardava a entrada com feição séria, camisa abotoada até o pescoço, e os braços molengos junto ao corpo. Do outro lado, fazendo par a João, com feições similares, estava o bonecão de Maria Angu¹⁹⁴, com a cabeça gigante, olhos amendoados e lábios que esboçavam um ligeiro sorriso. Os seios estavam protuberantes sob o vestido de mangas compridas e gola ajustada. Ambas as figuras eram de Pindamonhangaba, cidade do interior de São Paulo, e foram empréstimo do Museu de Artes e Técnicas Populares¹⁹⁵.

As três peças, dispostas equidistantes, formavam um triângulo que articulava o sagrado – representado pela figura de São Jorge – e o profano – acionado pelos bonecos de carnaval. A presença imponente das esculturas, com dimensões na escala humana, delimitava o ambiente de entrada da exposição e formava uma alegoria que recepcionava o visitante ao espaço.

Apesar dos materiais nos suportes expográficos remeterem, em alguma medida, à visualidade das feiras populares, estabelecendo o vínculo com o território, a organização dos objetos no mobiliário dissimulava a referência. Dissimulava não porque há uma desordem na dinâmica do comércio popular, mas, ao contrário,

¹⁹⁴ Os bonecos, conhecidos no carnaval de Pernambuco, também eram utilizados nas festas carnavalescas do interior de São Paulo, em São Luiz do Paraitinga.

¹⁹⁵ Outros artefatos utilizados durante as festas carnavalescas foram emprestados pelo Museu de Artes e Técnicas Populares, um cabeção de carnaval, de Santana de Parnaíba (SP), máscaras de carnaval do litoral norte de São Paulo, forma para confecção de máscara de carnaval, de Ubatuba (SP), máscara de carnaval, de duas caras, de Botucatu (SP).

porque ao acionar os ordenamentos populares das coisas no museu, criava-se uma outra alegoria, distinta da referência. Melhor dizendo, a tentativa em encenar no museu um rastro das epistemologias populares de organizar o mundo, e materializar essa classificação a partir de uma formatação moderna, estabelecia-se um tensionamento com a dinâmica popular.

A classificação espacial tipológica – cada objeto compunha seu núcleo, delimitado por um mobiliário, que se localizava equidistante ao suporte seguinte –, contudo, não minimizava o caráter imersivo do ambiente, possibilitado pela saturação de peças em cada módulo. Deste modo, a alegoria apresentada no campo expositivo não almejava a apreciação, por parte dos visitantes, dos objetos avulsos, mas sim a aproximação com microencenações populares sobre a materialidade popular.

Os desenhos feitos pela arquiteta, com caneta esferográfica azul em papel offset de coloração amarelada – acentuada pelo tempo guardado no arquivo –, indicam que o projeto não foi seguido à risca ou, ao menos, sofreu mudanças na execução. Os suportes, que segundo o registro manual, seriam 15, na materialização da mostra tornaram-se mais numerosos. Além disso, indicativos textuais para montagem que pontuavam “iluminação escura com refletores [de] teatro [em] cada estado”, denunciavam que a referência cenográfica que estava presente no projeto foi substituída por lâmpadas incandescentes posicionadas equidistantes, sem privilegiar qualquer objeto, suavizando a atmosfera teatral. Apesar disso, não é possível descartar a referência comunicativa teatral em outros espaços da exposição. Os tablados/módulos compunham conjuntos que, justamente, encenavam relações sobre práticas materiais e simbólicas populares.

Notou-se, além disso, que a tentativa de setorização temática, de organização em ambientes, é tensionada pela materialidade dos próprios objetos, que escapam às delimitações. Essa resistência fica evidente nas peças que vazavam aos limites do

aparato expositivo e foram penduradas no teto ou, até mesmo, operavam relações conflitivas dentro do seu limite espacial¹⁹⁶.

Não acredito que esses ruídos ou resistências passaram despercebidos ao olhar de Bo Bardi. Pelo contrário, e como vemos adiante, a encenação de um ambiente imersivo, que propunha uma alegoria discursiva sobre a materialidade popular conflitiva, como exemplo de sobrevivência e resistência, estava subjacente à montagem de *A Mão do Povo Brasileiro*. É preciso notar, também, que na expografia da mostra deveria ganhar relevo não a obra em específico, mas as relações simbólicas e as experiências vivenciadas no ambiente. Desse modo, a narrativa agenciada pelo espaço/instalação se sobressaía à fruição estética. Embora a noção de arte também fosse ativada na exposição, era na Antropologia Cultural que Bo Bardi buscava respaldo teórico¹⁹⁷.

A circulação do visitante era livre, sem delimitações no percurso, e a organização racional-modernista denunciava o partido estético/arquitetônico que estava subjacente à montagem e o tipo de didática que estava sendo operada no museu.

¹⁹⁶ Alfred Gell (2018), na sua teoria sobre a agência dos artefatos, discorre sobre as resistências operadas pelos pacientes na relação agente/paciente. No caso da exposição, os artefatos atuam momentaneamente como pacientes, ao sustentarem o argumento operado pelos curadores, e momentaneamente como agentes, ao resistirem ao argumento curatorial, propondo outras relações conceituais. Mesmo quando paciente, o artefato opera uma forma de agência na relação e, por isso, exerce resistência. Vale comentar que o objeto, em si, é tratado na sua teoria como índice “entidade material que motiva interferências abduativas, interpretações cognitivas, etc.” (GELL, 2018, p. 60).

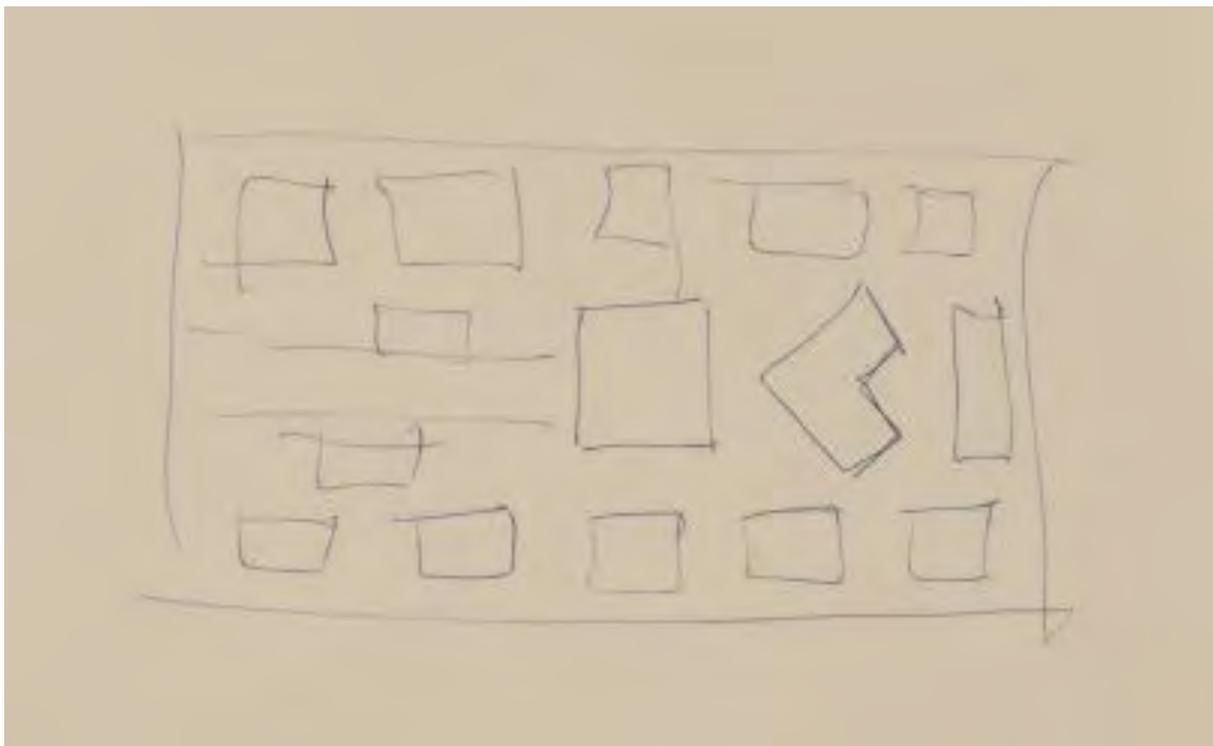
¹⁹⁷ Faço essa afirmação com base em um relato publicado por Bo Bardi na ocasião da apresentação da mostra *Bahia no Ibirapuera*, em 1959: “Saímos da Antropologia Cultural e não da Arte. A exposição, com seu chão de folhas secas, seus grandes Orixás, suas colchas de retalhos, seus objetos cotidianos, comunicava, junto à grande documentação fotográfica de Pierre Verger, Gautherot, Silvio Robatto e Eneas Mello, toda a violência poética de um mundo ainda intacto” (BO BARDI, 1994, p. 43). A mostra também fundamenta a aproximação da arquiteta com a linguagem teatral, fruto do seu diálogo com Martim Gonçalves, fundador e diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, e co-curador da exposição no Parque Ibirapuera, com Bo Bardi e Glauber Rocha.

Figura 17: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro, 1969.



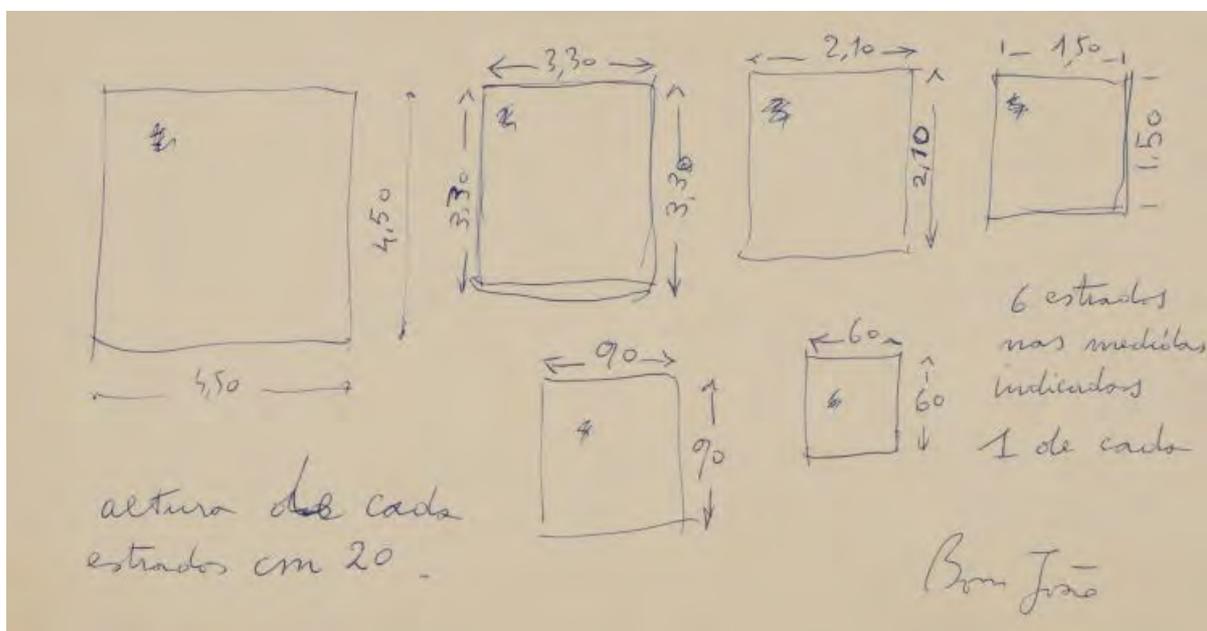
Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

Figura 18: Desenho de Bo Bardi da planta baixa de A Mão do Povo Brasileiro. Na imagem, podemos contar 3 fileiras de tablados que acomodavam, ao todo, 15 suportes (ou estrados, como Lina chamou os dispositivos em seus rascunhos). Na exposição, a disposição geral manteve-se fiel ao projeto, mas foram adicionados novos suportes. As estantes e estrados nas laterais, que cobriam as paredes do ambiente, não foram registrados nesse rascunho do projeto.



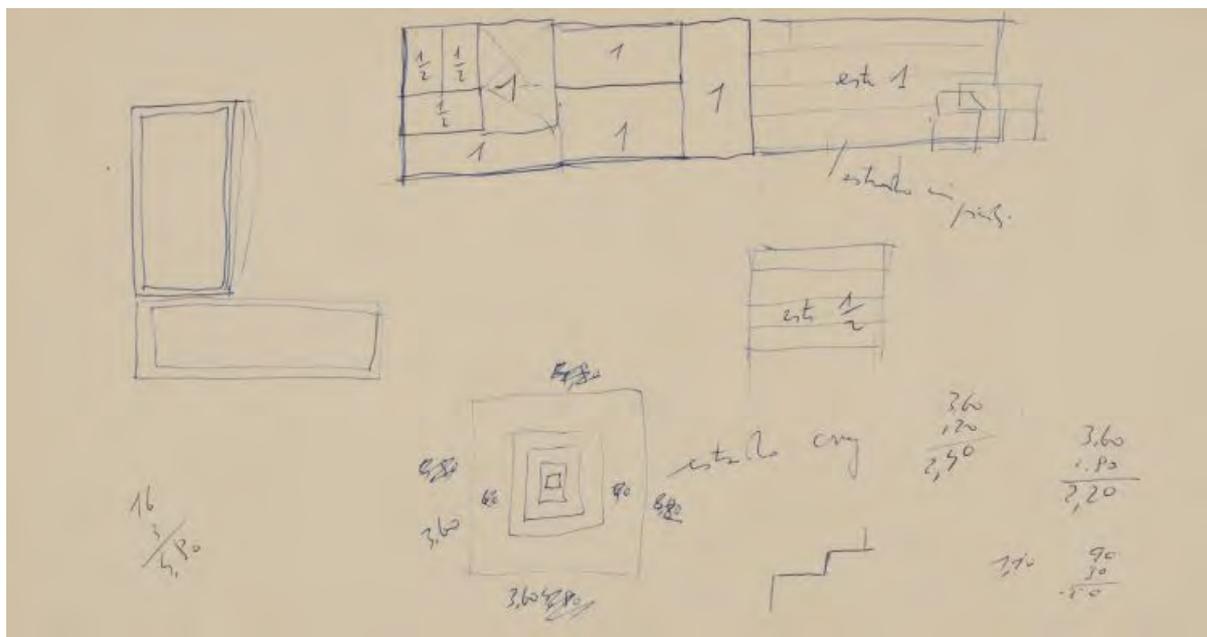
Fonte: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro.

Figura 19: Desenho de Bo Bardi que especifica as dimensões dos estrados de madeira que seriam confeccionados para A Mão do Povo Brasileiro. Nota-se pelo documento que cada suporte tinha um tamanho, projetado para acomodar uma tipologia específica de peças.



Fonte: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro.

Figura 20: Desenho de Bo Bardi com especificações para montagem das estantes e suporte expográfico para ex-votos.



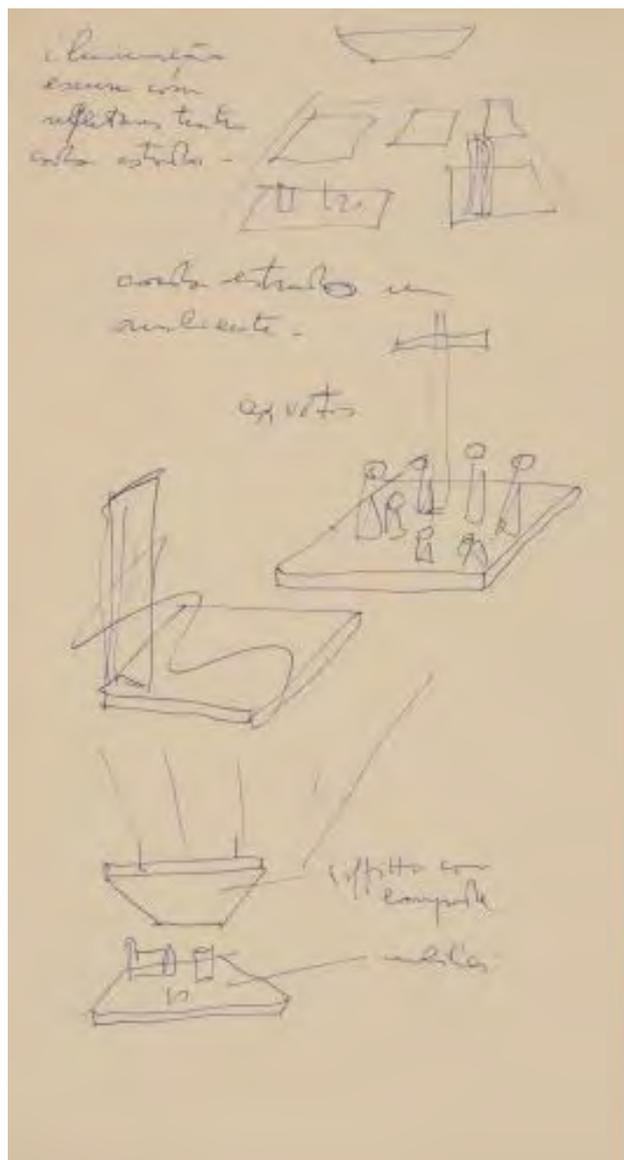
Fonte: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro.

Agora, apresento um relato sobre as materialidades presentes na exposição com a finalidade de construir um panorama geral de como as peças estavam distribuídas pelo espaço. A reconstrução foi realizada a partir das fotografias alocadas no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte de São Paulo e no Instituto Bardi, além de informações presentes no catálogo da segunda edição da mostra, em 2016. As imagens de *A Mão do Povo Brasileiro*, segundo os arquivos, foram capturadas pelo alemão Hans Gunter Flieg¹⁹⁸ que, inclusive, cedeu objetos para exposição. A condução deste percurso, explicitada neste capítulo, foi possível pelo cruzamento entre as imagens e textos produzidos sobre/na exposição, com os desenhos de Bo Bardi, listagem de obras e reportagens de jornal. O processo

¹⁹⁸ Hans Gunter Flieg (nascido em 1936) foi um fotógrafo alemão radicado no Brasil, que registou o crescimento urbano e industrial de São Paulo. Mudou-se ainda jovem para capital paulista, com 16 anos, acompanhando a família decide emigrar por razão do agravamento do antissemitismo de Adolf Hitler. A partir de 1945, estabeleceu-se como fotógrafo de arquitetura, publicidade e da indústria. Seu trabalho teve fortes influências da Bauhaus e do grupo alemão ligado à pintura Nova Objetividade e é considerado, hoje, como um dos pioneiros da fotografia publicitária no Brasil (IMS, 2021).

metodológico para reconstrução se iniciou com o desenho expográfico e a localização das tipologias de artefatos em cada trecho da mostra. Em seguida, as materialidades foram tensionadas com documentos escritos, como reportagens de jornal e documentos produzidos e arquivados pelo MASP.

Figura 21: Desenho de Bo Bardi que detalha os módulos temáticos que compunham A Mão do Povo Brasileiro, com orientações para a iluminação que seria utilizada na mostra.



Fonte: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro.

Antes de iniciar a descrição, gostaria de evidenciar uma frase registrada pela arquiteta nos desenhos da exposição: “cada estrado um ambiente”. A *Mão do Povo Brasileiro* constitui-se, deste modo, de microambientes delimitados pelos suportes quadrangulares de madeira que continham dimensões e alturas distintas. Embora não houvesse a segmentação do espaço expositivo com paredes divisórias, os objetos eram agrupados em ilhas, muitas das quais encenavam aproximações pouco ortodoxas. Um dos desenhos, por exemplo, configura num mesmo estrado insígnias do candomblé com uma escultura de padre Cícero. Essas provocações são elucidativas quanto ao tipo de narrativa formulada sobre a cultura material

brasileira, que abarcava um ambiente híbrido, com as contradições que atravessam a produção material e simbólica brasileira.

Ao lado da porta, na entrada, como foi dito, estavam os bonecos recepcionando o visitante. Tomando o caminho à esquerda, passando pelo boneco de Maria Angu, no primeiro tablado, artefatos indígenas, dentre os quais um ralador de mandioca do povo Baniwa, vasos cerâmicos e urna funerária marajoara. Ao lado, fixada à parede coberta por madeira, estavam duas vitrines com adornos, colares e braçadeiras elaboradas por povos indígenas. Alguns deles eram confeccionados com penas de pássaros.

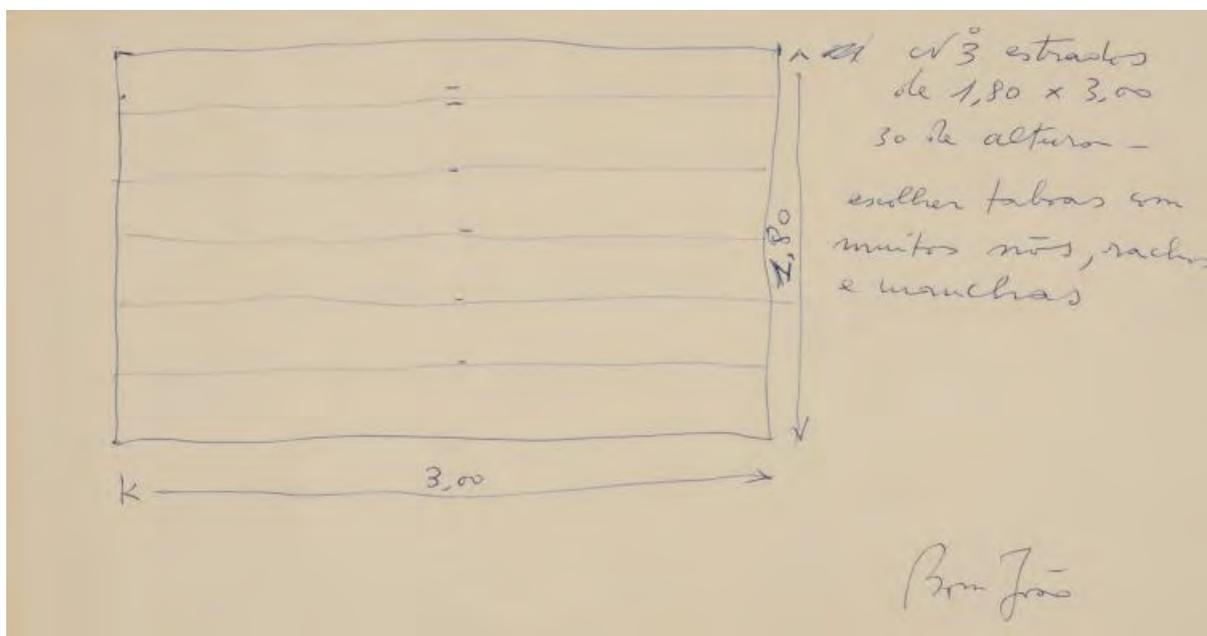
No segundo módulo foram organizadas peças trabalhadas em serralheria, como suportes feitos em ferro e partes de um portão ou grade. O estilo rococó estava presente em todos os artefatos apresentados, com adornos voluptuosos e simétricos. Ao fundo, fixados sobre as tábuas de madeira que forravam a parede da sala, estava um inventário de artefatos utilitários e ferramentas feitas do mesmo material. Ganchos, anzóis, marcadores de gado, colheres, serrotes, tesouras, piquetes, pás e moldes, todos acompanhados de uma etiqueta que, suponho, levava informações sobre a peça. Os objetos feitos em metal também estavam pendurados no teto, como balanças e lamparinas. Utensílios de cozinha, como pequenos jarros e bules, feitos a partir de latas recicladas, também constavam na exposição.

Além dos objetos em metal, outra seção continha um inventário com disposição similar de utensílios feitos em madeira, como colheres de pau. Composição parecida havia sido apresentada por Bo Bardi na exposição *Nordeste*, no Solar do Unhão em 1963, conforme aparece na figura 26. Se compararmos o desenho do projeto da mostra baiana com a imagem do trecho correspondente na exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, fica evidente a reedição do mesmo recurso expográfico. Esse não é o único trecho da exposição que contém a reedição de uma estratégia já utilizada por Bo Bardi em montagens de exposições. De modo que, com essas encenações, a arquiteta passa a configurar e consolidar um modo próprio de

apresentar a cultura material popular, bem como a selecionar objetos que são recorrentes em suas narrativas sobre as culturas subalternas.

Os estrados confeccionados para exposição eram de madeira com pouco acabamento. Escolha nada aleatória. Em um dos projetos da exposição, Bo Bardi especifica que as tábuas deveriam ter “muitos nós, rachos e manchas”. O aspecto rústico e a ausência de verniz nos mobiliários eram um dos recursos para atingir a atmosfera idealizada para o espaço museológico.

Figura 22: Desenho feito por Bo Bardi dos módulos que compunham A Mão do Povo Brasileiro. A anotação ao lado da imagem orienta a escolha de “tábuas com muitos nós, rachos e manchas”.



Fonte: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro.

Figura 23: Comparação entre o desenho expográfico para mostra Nordeste (1963), feito por Bo Bardi, e fotografia do trecho correspondente em A Mão do Povo Brasileiro 1969. Na imagem da esquerda, os dois primeiros desenhos representam trechos da exposição Nordeste – a seção de colheres de pau e utensílios de cozinha e o suporte expográfico para apresentação de ex-votos – similares aos que estiveram em A Mão do Povo Brasileiro.



Fonte: Desenho: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro. Fotografia: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

Figura 24: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro, 1969. Trecho que apresenta utensílios feitos em metal.



Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

Nos tablados seguintes, mudou-se o material. A quarta elevação apresentava móveis feitos em madeira, um banco baixo para três pessoas, outros menores individuais, além de cadeiras. Uma delas foi construída de tal modo que era possível sentar-se dos dois lados, dividindo o mesmo encosto. Na outra, a forma esculpida para o encosto imitava o contorno da cabeça de um animal, com duas orelhas pontiagudas na parte superior. Apesar de tratarem-se de peças de uso ordinário estavam impedidas de serem usadas pelo display expográfico de madeira. Na elevação seguinte havia uma cadeira de barbeiro confeccionada em madeira maciça, ao que indicam os jornais da época, datava do século XIX, e outros objetos de uso utilitário.

Neste trecho da mostra, na parede do lado direito do ambiente, estavam fixados dois painéis de Zé Silva, um artista popular do norte do país e pinturas e desenhos de autoria de Joaquim Garcia Lopes, um artista popular de Franca, São Paulo.

Um dos trechos da mostra que ganhou destaque nos jornais foi uma coleção de desenhos utilizados no jogo do bicho “representando os vinte e cinco animais, pintados a óleo sobre folhas de lata, destinados a facilitar aos analfabetos a prática dessa contravenção penal, uma antiga coleção vinda do Brejo da Madre de Deus, em Pernambuco” (AULER, 1969). Ainda, na parede, encontravam-se duas peças feitas a partir de retalhos de tecidos com a temática animal. A primeira, de tamanho menor e quadricular, com cerca de 1 metro, dispunha retalhos em formato de bichos sobre uma superfície listrada. A segunda, no tamanho similar a uma colcha, continha retalhos que davam origem a representações figurativas de galinhas, patos, cavalos, bois e patos. Ao lado, havia a porta de uma antiga fazenda, esculpida em madeira e de coloração azul, com duas articulações. A estrutura estava com suas articulações entreabertas, de modo a dividir as peças de metal e as colchas. No teto estavam penduradas três redes de descanso, em uma altura que o visitante podia caminhar sem encostá-las.

Agora, faço um breve parêntesis. No arquivo do MASP, precisamente na pasta correspondente à montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* de 1969, encontrei a

reportagem publicada em abril de 1970 no Correio Brasiliense, intitulada “Nordeste no MAM: Faltou a rêde”, assinada por Jayme Mauricio (1970). A matéria não comentava nem uma linha sobre a exposição do MASP, ao contrário, tecia uma crítica à formatação de Aroldo Araújo na mostra *Nordeste da Bússola*, apresentada no MAM. Além do desagrado com a estratégia expográfica, que simulava uma feira popular, o texto dedicou-se a comentar o “lastimável equívoco” da ausência de um “verdadeiro símbolo nacional oriundo da arte popular”. Foi com entusiasmo que Jayme Mauricio (1970) finalizou seu texto: “a rede cearense de algodão (ausente) é uma das mais transcendentais peças de arte popular nordestina”.

Utilizo essa matéria para comentar que a seleção de artefatos para *A Mão do Povo Brasileiro*, como foi o caso das redes – de algodão e de cipó –, dialogava com o imaginário dos visitantes sobre a materialidade brasileira. Parte dos artefatos lá expostos deveriam, justamente, suprir essas expectativas dos visitantes, de encontrar objetos que acionam memórias e o sensível. A presença de artefatos de uso comum, diário, deste modo, sustentava o tipo de experiência imersiva e sensorial que Bo Bardi propôs no museu. Mas não só isso, a justaposição desses objetos ordinários com outros, fantásticos e inventivos, geraram a polifonia da exposição¹⁹⁹ – as múltiplas vozes e narrativas sobre vários brasis, com muitas Mãos.

Na parede, havia uma estante com um conjunto de bonecas de pano, de diferentes tamanhos e acabamento, cada qual com a roupa estampada com diferentes

¹⁹⁹ De modo circunscrito, utilizo a noção de polifonia, que remete à categoria “polifônico” proposta por Bakhtin, para descrever o conceito de uma realidade em formação, ao inconclusivo e não acabado, em que existem múltiplas vozes em diálogo. A polifonia, na lógica do romance descrita por Bakhtin, foi descrita por Bezerra (2007) como a “capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica” (BEZERRA, 2007, p. 192). Ou seja, a convivência e interação dos personagens em um mesmo espaço do romance é o que define a polifonia. Dito de outro modo, a polifonia consiste na multiplicidade de vozes e consciências que são independentes, representantes e marcadas pelas peculiaridades desse universo. É interessante comentar que, para a categoria polifônico, essas vozes não são objeto do discurso do autor, os personagens são sujeitos do próprio discurso (BEZERRA, 2007).

motivos. Estavam também presentes bonecos de teatro do nordeste, chamados de mamulengos, além de esculturas de cerâmica de Mestre Vitalino e de outros ceramistas²⁰⁰ nordestinos, organizados em uma estante que dispunha as pequenas esculturas figurativas em nichos no mobiliário. A seção, alocada próxima ao fundo do ambiente expositivo, continha figuras de cangaceiros, de Lampião e Maria Bonita, e outras composições tridimensionais que encenavam acontecimentos do sertão nordestino e da Feira de Caruaru. Três grandes moringas em cerâmica policromada – uma em formato de mulher, outra de cangaceiro e a terceira que representava uma rainha²⁰¹ – também compunham a seção da exposição.

Seis carrancas navegadas foram enfileiradas no fundo do ambiente expositivo, sobre cavaletes de madeira que permitiam a simulação da posição original dos artefatos, quando fixados às proas dos barcos. Dentre elas, estavam a de Mestre Francisco Biquiba Guarany, artesão conhecido na região do Rio São Francisco, que, anos depois, recebeu duas exposições que celebravam sua obra no MASP: *O Rio das Carrancas do São Francisco*, em 1975, e *Guarany 80 anos de Carrancas*, em 1981. É consensual o reconhecimento de Guarany como um dos maiores carranqueiros do Brasil.

As esculturas, antropomorfas e zoomorfas, apontavam para a porta da exposição. A origem das carrancas sanfranciscanas, segundo o artigo de Pardal (1975), surgiram inicialmente com função decorativa e símbolo de poder e, depois, receberam a conotação popular e mística. O mesmo autor, em um texto publicado um ano antes, em 1974, afirma que, apesar de não ser unânime a função ornamental ou mágica da escultura, os barqueiros acreditam que o artefato posicionado na proa afasta os perigos na navegação e protege os navegantes.

²⁰⁰ Trecho de exposição descrito na reportagem de Hugo Auler, no *Correio Braziliense*.

²⁰¹ As três peças também estavam presentes na mostra de 2016.

Figura 25: Carrancas presentes na mostra A Mão do Povo Brasileiro, 1969.



Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

A fileira de carrancas, que atravessava horizontalmente a sala, demarcava uma divisão no campo expositivo. As esculturas de madeira resguardavam o fundo do ambiente, que foi dedicado à apresentação de objetos votivos, sagrados e religiosos. Dessa maneira, é possível relacionar a dimensão mágica do artefato – que garantia proteção – foi evocada pela expografia, que posicionou os artefatos em uma alegoria que simulava sua fixação na proa. O alinhamento dos objetos, assim como a orientação na mesma direção, também sugere esse tipo de relação simbólica.

Entre as carrancas, via-se uma escultura do boi dos festejos *bumba-meu-boi*²⁰², feita em tecido e com o corpo com adornos bordados em lantejoulas, e outra de uma zebra, em madeira policromada.

Figura 26: Boi de Bumba-meu-boi e escultura de Zebra.

²⁰² Bumba Meu Boi é um termo genérico pelo qual se reconhece a manifestação cultural brasileira que tem como principal componente cênico o boi. Segundo relatório do Instituto de Patrimônio Artístico Nacional - Iphan, há registros de brincadeira de boi em todas as regiões brasileiras, com diferentes nomenclaturas. Embora as diferenças existam, há aspectos que sugerem a mesma origem, tendo as variações sido decorrentes de processos de adaptação histórico-geográficas e sociais. A manifestação popular é uma mistura entre devoção, mitos, crenças, dança, música, teatro e artesanato. Grosso modo, o ciclo festivo é dividido em quatro etapas: os ensaios, o batismo, as apresentações públicas e brincadeiras, e a morte (IPHAN, 2011).



Fonte: Instituto Lina Bo e P.M Bardi (1993).

Na outra parede lateral da sala, o painel acomodava um conjunto de roupas de vaqueiro feitas em couro: botinas, perneiras, luvas, guarda-peito, coletes e gibão. Acima das indumentárias, o crânio de um boi auxiliava na composição do núcleo temático, além de celas utilizadas para montar nos cavalos. Na revista *Habitat*, de 1953, na edição nº12, foi publicado um texto sobre a “roupa de couro do vaqueiro nordestino”. O artigo assinado por Rosy Frontini de Borba (1953, p. 50) afirma que a roupa surgiu de “recursos naturais do meio, de tudo quanto circunda o homem e de tudo quanto lhe pode influenciar o espírito, o traje torna-se uma das mais belas manifestações da arte popular”. Nesse texto podemos acessar uma explicação detalhada da roupa, das suas origens e usos. A roupa, desse modo, constitui-se como um exemplo material e simbólico daquele que faz da matéria-prima do seu meio um recurso para a sobrevivência. A armadura de couro, feita de pele de bode, de vaca, de guatapará e suaçuapara, é proteção contra um clima e um habitat adverso, da natureza ária e ríspida da caatinga. Além disso, é curioso comentar que Assis Chateaubriand, senador nordestino e fundador do MASP, havia criado anos antes a “Ordem do Vaqueiro” para celebrar essa tradição. Assim,

o museu já havia sinalizado anos antes – na Habitat e na iniciativa de seu fundador – a admiração pelo traje como peça emblemática da materialidade popular.

Figura 27: Estrado com roupas e acessórios de vaqueiros.



Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

Figura 28: Módulo com temática religiosa. Ao fundo, seção com roupas de vaqueiro.



Fonte: Instituto Lina Bo e P.M Bardi (1993).

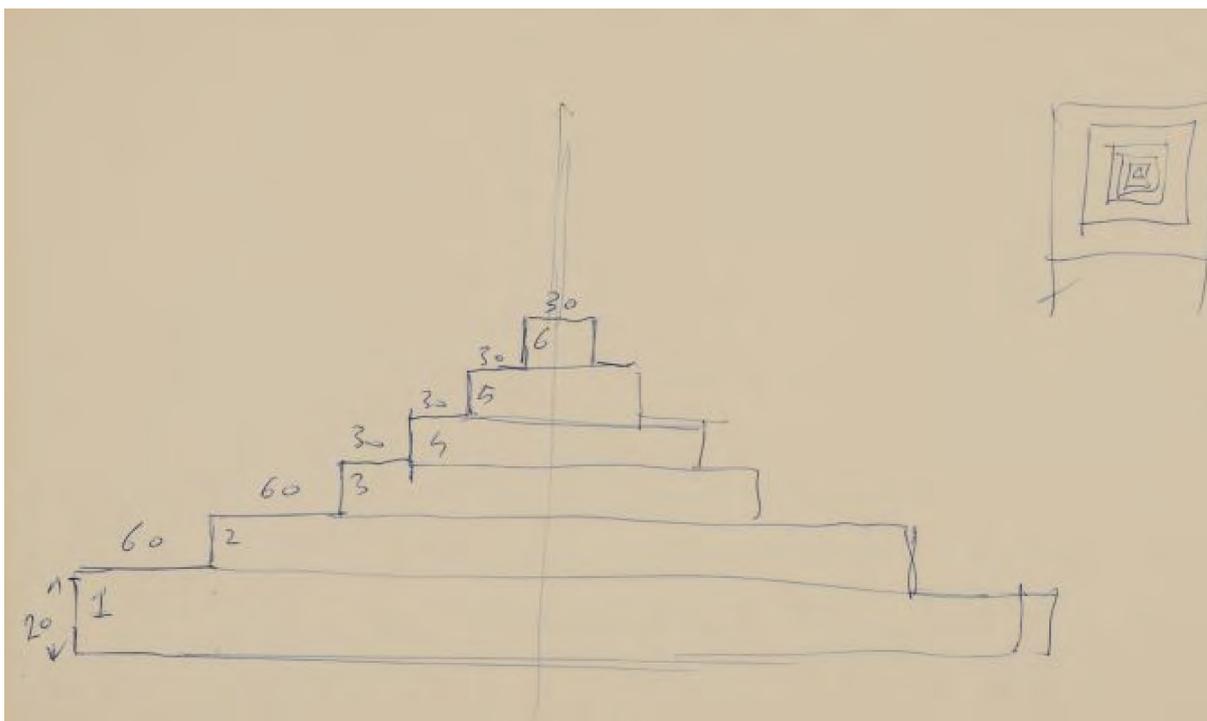
Os objetos alocados nos suportes localizados no fundo da sala, atrás da fileira de carrancas, materializam articulações com o sagrado. Se a exposição, de maneira geral, buscava acionar a visualidade das feiras populares, o fundo do ambiente operava um simulacro das igrejas e salas de milagres católicas, numa referência aos rituais de adoração de imagens.

O tablado alocado no fundo do ambiente, alinhado à fileira do meio, apresentava elevação de seis níveis, em que o da base era maior, e o último menor, numa lógica de afunilamento. Os degraus gerados pela estrutura – uma espécie de altar – foram preenchidos de esculturas figurativas. No primeiro degrau, as peças, que tinham em média 50 centímetros, eram esculturas diminutas do corpo humano completo. Nos degraus menores e mais elevados, as esculturas eram, na maioria, cabeças, algumas com traços que sintetizam as expressões humanas, outras com características mais detalhadas, com cabelos, barba e sobrancelhas. No penúltimo andar estavam as esculturas dos membros superiores, como mãos e braços.

No topo do altar, no sexto degrau, havia uma sineta ou carrilhão, utilizada nas cerimônias católicas. Alinhada ao centro do tablado e pendurada ao teto em

suspensão, estava a escultura em madeira de Jesus crucificado, com braços articulados, datada do século XVII²⁰³.

Figura 29: Desenho de Bo Bardi do suporte expositivo dos ex-votos.



Fonte: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro.

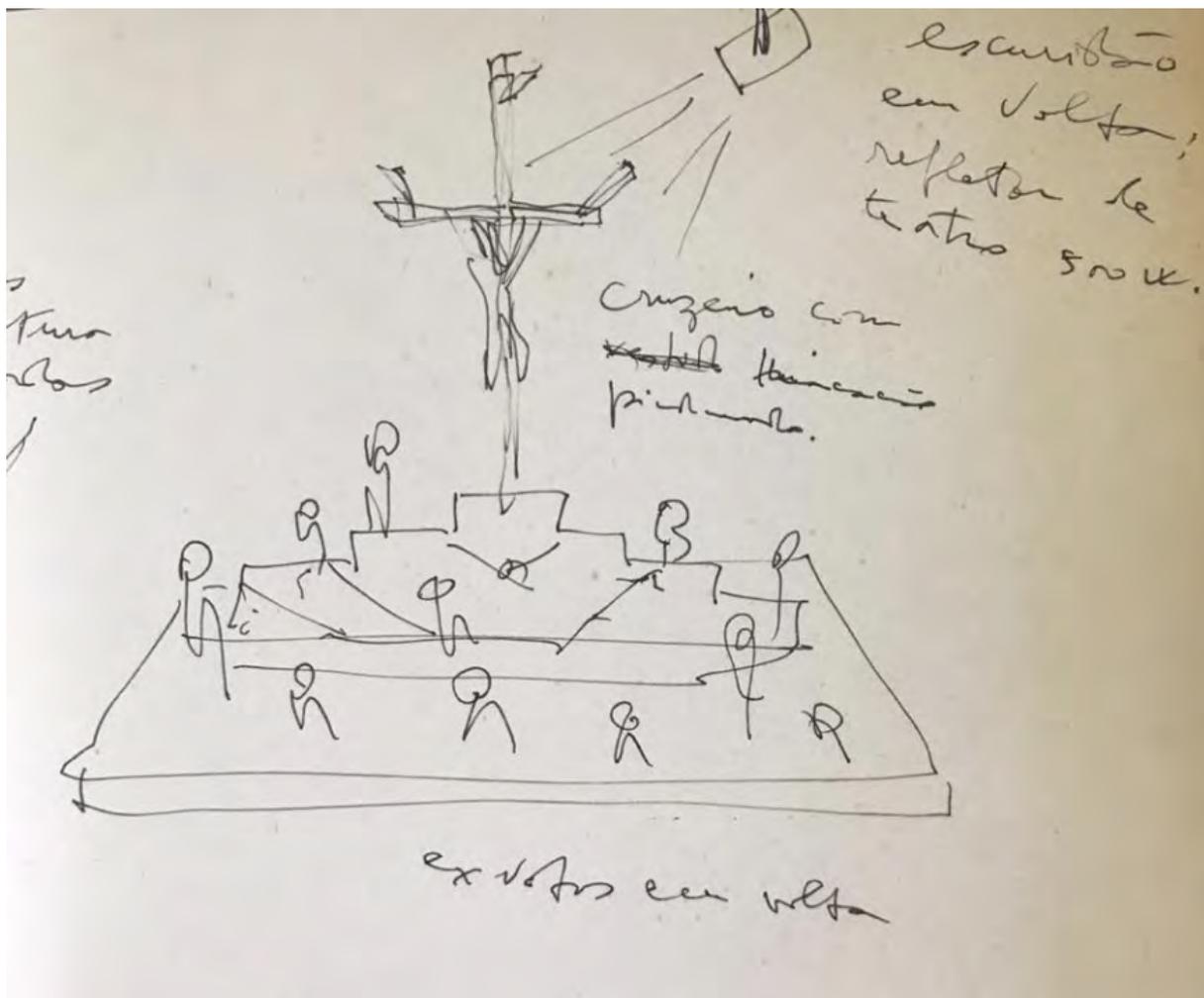
²⁰³ O trecho da reportagem no Correio Braziliense diz o seguinte: “A arte religiosa está representada por inúmeras obras, inclusive ex-votos. Além de um Cristo do século XVII, esculpido em madeira, no qual a articulação dos braços permite que a imagem seja usada nas comemorações da Semana Santa, em Sorocaba, eis que pode ser crucificada, e, depois, descida da cruz, há um banco confessional do Século XVIII, de Minas Gerais” (AULER, 1969).

A materialização dos ex-votos é decorrente de práticas místicas do catolicismo popular. Essas esculturas são deixadas nas salas de milagres de igrejas e santuários para representar graças alcançadas com o apoio da divindade. No circuito religioso, o objeto esculpido em madeira ganha a forma que se relaciona ao desejo do fiel. Braços e pernas, por exemplo, são esculpidos com a finalidade de agradecer à santidade pela cura ou restabelecimento da saúde a partir de doença ou acidente que atingiu os membros materializados em escultura (FERGUSON, 1999). O objeto, como apontam Teixeira et. al. (2010) é característico de sociedades nas quais a religião ocupa um papel central nas experiências subjetivas, especialmente no nordeste brasileiro e em outras partes do país com tradições de peregrinação religiosa.

Segundo Oliveira (2006), esses objetos-testemunhos são entregues a lugares sagrados, como igrejas e santuários, por vezes em rituais de agradecimentos, como peregrinações. Trata-se, como explicam Teixeira et al. (2010), de um “testemunho público de dádiva privada”, a prática de fazer circular socialmente uma desventura privada que foi sanada pela fé. A materialização do artefato e seu depósito no ambiente sagrado e público configuram a desobrigação e retribuição da graça fornecida pelo santo.

Especialmente nos trechos dedicados aos artefatos religiosos e/ou sagrados, a transposição para o museu incorpora contradições evidentes. No caso dos ex-votos fica explícito que o pagamento da dívida se configura no momento que o objeto votivo é depositado em ambiente sagrado. Sua apresentação no museu ou a saída do espaço legitimado pela religião materializa a violência topográfica que Ramos (2008) descreve. Neste sentido, o objeto votivo que é matéria de significado – que representa a dádiva alcançada – foi destituído de significação individual para compor uma alegoria coletiva sobre a religiosidade popular.

Figura 14: Trecho de desenho de Bo Bardi – estudos para o display expositivo dos ex-votos. Nas anotações textuais constam informações sobre a iluminação com “refletor de teatro”.



Fonte: Acervo Instituto Bardi – Casa de Vidro.

Se observarmos a imagem em comparação com o projeto da arquiteta, vemos que, especialmente neste trecho, havia a intenção de montar uma iluminação cenográfica. A composição do ambiente dramático se daria com o rompimento da iluminação difusa por holofote direcionado à representação da divindade (o Cristo crucificado alocado sobre os ex-votos). Na prática, essa formulação não foi levada adiante, todos os objetos receberam a mesma luminosidade no campo expositivo. Contudo, a intenção projetual inscreve que havia a intencionalidade de engendrar um diorama sagrado no museu, minimizando ruptura simbólica de apresentar os artefatos no museu de arte.

Com base na lista de obras, é possível intuir que os ex-votos expostos eram oriundos da coleção particular de Bo Bardi. Artefatos similares foram exibidos em exposições anteriores organizadas pela arquiteta, como *Bahia no Ibirapuera*, mas a partir de recurso expográfico distinto, já que naquela ocasião as peças foram fixadas à parede. Contudo, na mostra do Solar do Unhão, que já mencionei anteriormente, o suporte expográfico projetado foi bastante similar.

Ao lado esquerdo da escadaria de ex-votos, dois outros módulos continham esculturas católicas, como a escultura de Nossa Senhora das Dores e de São Miguel Arcanjo matando o demônio. Ambas as peças estavam presentes também na mostra de 2016. Nesse trecho, configurava-se a visualidade do cristianismo, com suas esculturas de santidades católicas.

Entre as imagens santas, conforme escreve uma reportagem de jornal “uma Nossa Senhora, apunhalada, vertendo lágrimas de sangue - é uma Senhora santa emocionante, de barro cozido, feitas pelas mãos de um cangaceiro”²⁰⁴. Outras peças, recuperadas para a mostra de 2016, foram o Cristo com as mãos amarradas e a Santa de vestir e um banco confessionário de Minas Gerais, datado do século XVIII.

Não eram apenas as materialidades do catolicismo popular que estavam na exposição, apesar de essas contarem com o maior número de objetos. Artefatos das religiões de matriz afro-brasileiras também foram expostos, com exemplares alocados em vitrines. Dentre as peças, a escultura do Caboclo e do Bode Expiatório. A presença das religiões afro era diminuta, se comparada às peças católicas, mas não secundária. As peças ganharam destaque na expografia, alocadas sob redomas de vidro e dispostas em estantes, como foi o caso das peças fundidas de ferro utilizadas nos rituais e cerimônias do candomblé. O recorte de uma matéria de jornal, presente no arquivo do MASP, revela²⁰⁵:

²⁰⁴ Reportagem “Artesanato Popular” publicada no jornal Diário da Noite, 21 de junho de 1969.

²⁰⁵ O recorte de tom amarelado suprime o nome do veículo. O título da reportagem sem informação de autoria é “Museu de Arte de São Paulo já inaugurou a exposição A Mão do Povo Brasileiro”.

em matéria de religiosidade e credences, a exposição mostra a metade de suas peças - cerca de mil peças, desde o candomblé, com suas figuras de barro cozido e pintado (Exu, Moema, Iemanjá) até confessionários do século XVIII, feitos em madeira. Uma das figuras lendárias do Nordeste - o padre Cícero de Juazeiro - está representado por uma estatueta de barro colocada num pequeno altar.

Na parede do fundo da sala, atrás dos ex-votos, estavam as seis colchas de retalhos, que tinham tamanhos iguais e foram posicionadas equidistantes. Os grafismos que as compunham ditaram a lógica de organização intercalada: a primeira, a terceira e a quinta, compostas por retângulos de retalhos longitudinais, eram intercaladas de duas outras, com grafismos menores e quadrangulares.

Figura 31: Vista de A Mão do Povo Brasileiro, 1969. Em primeiro plano utensílios de metal para alambique, no meio, a ilha dedicada aos ex-votos e, ao fundo, as colchas de retalho expostas na parede oeste da mostra.

Uma anotação feita em caneta esferográfica azul no cabeçalho da reportagem indica a data da publicação: 22 de junho de 1969.



Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

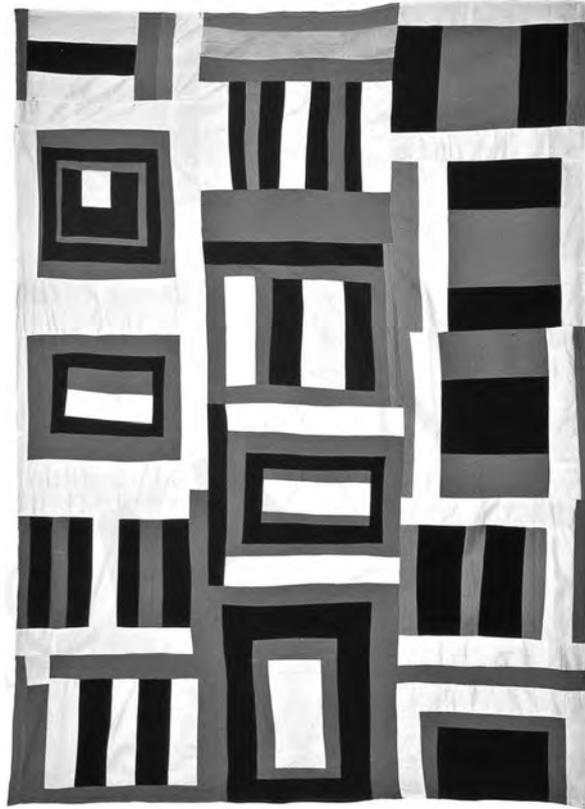
Figura 32: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro, 1969 – núcleos com esculturas religiosas. Ao fundo, penduradas na parede, estão seis colchas de retalho.



Fonte: PACCE (2016).

Figura 33: Colcha de retalhos presente nas duas encenações da mostra A Mão do Povo Brasileiro.

O artefato, de autoria desconhecida, é proveniente do município pernambucano Brejo da Madre de Deus.



Fonte: BO BARDI (1994).

Em um dos textos publicado na coletânea *Tempos de Grossura*, alguns anos depois do falecimento de Bo Bardi, a arquiteta tece uma reflexão sobre parte dos objetos que mencionei anteriormente por constarem na exposição. O artigo foi escrito na ocasião da mostra *Nordeste*, de 1963.

Objetos de uso, utensílios da vida cotidiana. Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como “esculturas”, as colchas são colchas, os panos com aplicações são “panos com aplicações”, a roupa colorida, roupa colorida, feita com as sobras de tecidos, ainda com as marcas das grandes fábricas do Sul, que as mandam de caminhão para o Sertão do Nordeste.

A possível “carga” de arte desta produção necessária não é interpretada como os instrumentos da crítica de arte. É, como já dissemos, apenas uma documentação limitada da capacidade de sobrevivência do Povo Nordestino. (BO BARDI, 1994, p. 33).

A partir do trecho acima, em que a autora elabora uma crítica à interpretação da arte popular como *kitsch*, podemos intuir que os artefatos populares representavam, nas suas exposições, os embates das culturas populares com setores hegemônicos da sociedade. O *kitsch*, desse modo, não estava no objeto em si, mas no uso dado ao objeto pela burguesia²⁰⁶. Essa afirmação encontra total ressonância na reflexão tecida por García Canclini (1983) sobre o mesmo tema, que conclui que o *kitsch* não se localiza nas peças, mas no estilo pelo qual o mercado estabelece relações com o popular. De outro modo, a paródia não está na materialidade das peças, mas no efeito de um tipo particular de recepção feito pela pequena burguesia.

Essa reflexão coloca em evidência um aspecto importante para identificar os argumentos estabelecidos na arena expositiva: a dimensão popular estava na representatividade sociocultural dos objetos e como determinados artefatos indicavam modos de vida e estratégias de sobrevivência pelos quais as classes subalternas vivenciam a ascensão do modelo capitalista e industrial²⁰⁷.

Desse modo, a reivindicação da autoria não estava no horizonte do seu trabalho como curadora/organizadora de exposições, por esse ser um dado relevante para legitimação de obras dentro de um circuito artístico ocidental, e não para sustentar seu argumento de objeto-documento, ou melhor, objeto-cultural. Por isso, acredito que as colchas e outros artefatos agiram como materialidade de significação ao sustentar o argumento da arquiteta.

A narrativa que ela deseja articular, a partir da apresentação museológica das colchas, por exemplo, é documental em relação à cultura, ou seja, exibir e materializar um processo social de subalternidade frente à lógica opressora e assimétrica imposta pelo modelo capitalista. Tomo como referência a reflexão de Nélia Dias (2007) sobre museus etnográficos para identificar que os objetos de A

²⁰⁶ Nas palavras da arquiteta: “O verdadeiro kitsch não é do povo, é da burguesia e é irreversível”.

²⁰⁷ Ver García Canclini (1983, p. 137)

Mão do Povo Brasileiro são ponto de partida para a reflexão sobre o funcionamento da cultura, da “capacidade de sobrevivência” dos brasileiros.

Zollinger (2016) e Oliveira (2006) reforçam que Bo Bardi não fazia distinção entre arte erudita e arte popular e, para a italiana, era tarefa dos museus apresentar objetos da origem da cultura histórico-popular do país²⁰⁸. Contudo, apesar de a arquiteta não operar dentro da oposição binária arte/artesanato e cultura popular/erudita, a apresentação das peças na inauguração do museu de arte configura um gesto político de difusão do seu pensamento/utopia. Pode-se considerar, assim, que a inexistência de autoria é um aspecto útil para a curadora enfatizar a miséria econômica que aflige as classes populares e, portanto, a exposição sem o dado “autoria” acaba por reforçar a relação vertical da categoria popular com o erudito no museu e não, necessariamente, a inexistência da segmentação do campo da arte.

A ausência de autoria, apesar de útil para o argumento, é um elemento que tensiona a narrativa sobre dissoluções das compartimentações no campo artístico – encampada, também, pelo diretor Bardi. Mesmo ao considerarmos que a autoria era secundária frente ao projeto político da exposição, a assimetria se configurava na justaposição de *A Mão do Povo Brasileiro* com a Pinacoteca do Museu. Assim, embora houvesse na Pinacoteca um display – os Cavaletes de Cristal – que propunha a apresentação da arte como trabalho, houve a prevalência de outros dispositivos que recolocavam a sacralização da pintura, como o distanciamento no campo expositivo, as molduras e a autoria reconhecida.

Tal tipo de contradição, que estava presente na mostra de 1969, foi reeditado na mostra de 2016. Esse comentário visa explicitar que haviam múltiplas narrativas engendradas pela exposição que, por vezes, estabeleciam tensões entre si. A valorização da cultura material popular, que se deu por meio do inventário das

²⁰⁸ Zollinger (2016) trata especificamente da função do Museu de Arte Popular no Solar do Unhão, projeto de Lina Bo Bardi no início dos anos 1960.

suas técnicas e tecnologias, esbarrava nos dispositivos que garantiam a hegemonia do campo artístico, com o tema da autoria.

Quando me refiro a autoria, aciono não apenas a biografia do autor – do sujeito ou coletivo que o produziu –, mas também a biografia do artefato, que possibilita remontar os processos de circulação e consumo da coisa. Ainda, levo em conta o processo de colecionismo que levou o objeto a ser subtraído do seu contexto original e exposto no museu. Novamente, considero que esse tema não era central no argumento proposto pela exposição, mas a pretensão de apresentar o objeto como documento nos demanda, hoje, a reflexão. Paradoxalmente, é justamente a ausência desse tipo de informação que configura o artefato dentro de um circuito de subalternidade combativo com o campo hegemônico.

O anonimato, característica demandada das culturas populares, é sustentado pela dinâmica social que atravessa as colchas e outros artefatos de uso ordinário apresentados em *A Mão do Povo Brasileiro*, que circulam prioritariamente dentro de uma lógica familiar e comunitária e que, muitas vezes, foram produzidos visando funções utilitárias, para rituais privados ou, como no caso de objeto produzidos por coletivos indígenas, sem a noção de autoria individual. Na dimensão privada de produção e consumo a formalização da autoria não é um aspecto relevante ou debatido entre os atores sociais. Quando transpostas ao museu, a ausência de autoria acaba por corroborar com a construção dos argumentos idealizados pelos curadores/as para as exposições. Sally Price (2000), ao estudar artefatos primitivos e as estratégias de valoração desses objetos no contexto artístico ocidental, afirma que o processo de “anonimação” é basilar para os conhecedores ocidentais que operam no mercado da arte pois, ao desconsiderar os autores e o contexto sociocultural original das obras, esses sujeitos podem trabalhar em variáveis de distinção facilmente aceitos pelo sistema da arte, enfatizando a “experiência estética” dos artefatos.

Embora o museu não seja espaço de comercialização de artefatos, ele é um agente importante no sistema de valoração comercial de artefatos. O ponto que pretendo

desenvolver, contudo, é outro. Considero que o desconhecimento do autor corrobora com a alienação simbólica operada no espaço museológico. Contudo, não quero com isso afirmar que os museus sejam incapazes de estabelecer relações relevantes e contribuir com a história e narrativas sobre o mundo. De modo contrário, e como afirma García Canclini (1983), devemos assumir que os museus são diferentes da vida. Assim sendo, a tarefa não é copiar o real, mas estabelecer novas relações que explicitem o vínculo existente entre os objetos e as coisas, de modo que seja possível acessar os significados.

Em *A Mão do Povo Brasileiro*, contudo, não era o sentido do objeto que estava em relevo. Por isso, utilizo a noção de adensamento e a apresentação de conjuntos de artefatos. O uso cotidiano da colcha, a produção da máscara para a cerimônia e a função simbólica da carranca, por exemplo, não estavam explícitos na lógica panorâmica da exposição. Paradoxalmente, a prolixidade classificatória²⁰⁹ engendrada no museu de arte era tensionada pela materialidade popular, na medida em que os objetos, produzidos em circuitos tão diversos e com significados específicos, escapavam às tentativas de organizá-los por tipologias.

Portanto, a organização visual denunciava a impossibilidade de classificação. Por isso, acredito, que encontrei dificuldade em descrever um percurso pela exposição. Se articulamos a impossibilidade de classificação à teoria de García Canclini (1983) vemos que, para o autor, o popular não se define por características intrínsecas, tampouco por tipologias de artefatos ou local de produção, mas sim como uma posição e uma prática:

Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com avidez; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares que conferem a identidade (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 135).

²⁰⁹ Termo utilizado por García Canclini (1983) para caracterizar o sistema de ordenamento operado nos museus.

Desse modo, acredito que a gramática objetual de *A Mão do Povo Brasileiro*, a organização dos objetos em módulos e estantes e a proliferação de artefatos corroboraram, paradoxalmente, com a definição do autor à medida que deixavam escapar a impossibilidade de organização e formulavam no museu um ambiente híbrido e combativo. Se interpretarmos o popular, ou melhor, o subalterno como uma oposição relacional em relação ao hegemônico, uma apropriação distinta e desigual de bens culturais e simbólicos de uma nação, é possível afirmar que a exposição reeditava no espaço museal as diferentes condições de trabalho e da vida entre grupos hegemônicos e subalternos justamente pela resistência dos objetos à taxonomia moderna.

Se colocarmos em evidência o sentido documental do objeto – como propunha Bo Bardi –, como artefato com função prática ou simbólica no mundo, concluímos que os documentos foram acionados para performatizar o argumento curatorial sobre saberes e tecnologias populares. A partir do discurso panorâmico formulado pelos curadores intuo que não estavam em relevo as métricas da crítica de arte ocidental, como o predomínio da forma sobre a função e a autonomia dos artefatos (GARCÍA CANCLINI, 1983), – apesar de, em alguns momentos, estarem presentes na exposição –, tampouco a preocupação em estabelecer uma contextualização etnográfica, mas em configurar uma taxonomia visual ou uma gramática objetual sobre os embates estabelecidos entre a produção de artefatos subalternos com a implementação de um modelo de progresso alienado. Essa estratégia, portanto, baseou-se, para além do ordenamento tipológico, no adensamento dessas tipologias, omitindo as reflexões sobre biografia, alteridade e história.

No movimento de ordenação operado no museu se privilegiou a lógica sincrônica (articulando conjuntos) em detrimento da lógica diacrônica operada pelo artefato no mundo (COUTO, 2007). Nas palavras de Ione Helena Pereira Couto (2007), “descontextualizado com relação à sua origem e reordenado sob novas lógicas e critérios”, operando, assim, novas relações simbólicas no museu. Ou seja, o artefato “perde suas referências semânticas e pragmáticas e os novos sentidos são

configurados na relação estabelecida com a nova sintaxe proposta no museu” (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 104).

A pesquisa de Anelli (2009a) sobre o desenvolvimento de formas expositivas na Itália apresenta elementos importantes para interpretação de *A Mão do Povo Brasileiro*, na medida em que o autor fundamenta similaridades e vínculos entre as formas de expor italianas, especialmente no trabalho de Persico²¹⁰, com os projetos de arquitetura de exposições desenvolvidos por Bo Bardi no Brasil. Em linhas gerais, o autor afirma que a fruição intelectual é substituída pela experiência:

A construção do gosto não depende de uma intelecção da obra exposta, uma vez que o juízo estético se estende a relações visuais e espaciais que não passam necessariamente por uma objetivação. Os italianos transformam todas as oportunidades que se lhes apresentam em momentos de educação do público visitante a uma sensibilidade moderna, tornando muitas vezes o tema específico da exposição um objeto secundário (ANELLI, 2009a, p. 94).

Além disso, comenta o autor, que devido à importância dos objetos históricos para a cultura italiana, a construção moderna na Itália é atravessada pela temática do tratamento histórico. Especificamente sobre o trabalho de Persico, Anelli (2009a) comenta que a exposição “interpreta” os objetos selecionados, evitando a concepção aparentemente neutra: “a variação das “interpretações” é delimitada pelo objetivo comum de construção de uma espacialidade moderna, gerando uma tensão entre a figuratividade e a temporalidade do objeto exposto e o caráter abstrato do espaço expositivo” (ANELLI, 2009a, p. 96).

Com isso, privilegia-se a experiência espacial e visual do visitante, contribuindo, nesse procedimento, para a difusão da sensibilidade moderna. Como exemplo desse tipo de estratégia estava a suspensão de imagens no campo expositivo, uma

²¹⁰ Edoardo Persico (1900-1936), italiano de Nápoles, foi uma voz importante contra o fascismo italiano e um dos arquitetos racionalistas expoentes da sua geração. Organizou diversas exposições para o grupo de pintores I Sei di Torino, uma das quais na Galeria Bardi, em que Bardi o contratou como secretário da galeria e redator chefe da revista *Belvedere* em 1930. Persico estava dentre os arquitetos de sua geração que utilizaram a arquitetura racionalista como forma de proclamar valores sociais e universais alheios ao fascismo e como denúncia política ao regime (JIMÉNEZ, 2017).

solução que permitia a coexistência em um mesmo ambiente de objetos de naturezas diversas e pertencentes a diferentes tempos históricos²¹¹.

Essa descrição feita por Anelli (2009a) encontra paralelos em *A Mão do Povo Brasileiro*, embora o autor não mencione essa exposição na sua análise. A formatação de um ambiente expográfico que privilegia a experiência do visitante, com a criação de um espaço imersivo, e a criação de um argumento sobre modernidade – e do gosto moderno – que passa pela ativação do campo sensível, está subjacente à montagem da exposição. Além disso, a suspensão da cronologia e das espacialidades em favor do argumento da exposição e a construção de uma didática sobre a modernidade também estavam presentes em *A Mão do Povo Brasileiro*.

Escapa aos objetivos desta pesquisa estabelecer todas as relações da cultura popular que foram agenciadas pelos objetos de *A Mão do Povo Brasileiro*. A disposição dos exemplares criou uma constelação de relações simbólicas e materiais que atravessava e acionava experiências específicas de cada visitante. A exposição-instalação criou um ambiente que possibilita múltiplos entendimentos e, por vezes, interpretações contraditórias para o espaço. Como vimos na seção dedicada à religião, as soluções expográficas, que simulavam um altar ou a sala dos milagres, agenciaram simulacros e relações simbólicas do cristianismo. A fileira de carrancas ativou a dimensão mística e fantástica e a capacidade protetiva das esculturas que afastam os perigos dos navegantes.

Além dos objetos alocados nesses núcleos, que identifiquei como temáticos, havia também peças penduradas ao teto: redes de balanço, lamparinas, gaiolas, cestos de palha, peneiras, cordas, roda de carroça, balanças, entre outros. Outros núcleos da mostra ainda não mencionados foram o de brinquedos – com alguns dos artefatos produzidos com materiais reciclados –, o de mobiliários domésticos e instrumentos musicais e o módulo de utensílios de metal para alambique. Nas

²¹¹ Essa estratégia que destaca as obras do solo e das paredes é vista nas mostras realizadas por Bo Bardi na Rua Sete de Abril e, também, no display da nova Pinacoteca com os *Cavaletes de Cristal*.

paredes, havia ainda trechos com pinturas (quadros), dentre as quais uma de Agostinho Batista de Freitas, artista popular que havia sido exposta anos antes no museu.

Figura 34: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro, 1969.



Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

Nas fotografias da exposição tive acesso a artefatos que foram registrados com maior destaque, como um armário de madeira maciça policromada, com paisagens pintadas em cada porta e motivos florais nas gavetas e na extremidade superior da peça e um conjunto de seis esculturas de Agnaldo Manuel dos Santos²¹². Havia, ainda, uma vitrine que expunha toalhas de renda, vindas do Museu da Universidade do Ceará, feitas a partir de papel refilado que, segundo a

²¹² Agnaldo Manuel dos Santos (1926-1962) foi um escultor baiano que iniciou sua carreira como auxiliar do artista Mário Cravo Júnior. Suas obras, esculpidas em madeira, materializam figuras antropomorfas, com temáticas da cultura popular religiosa nordestina, do catolicismo popular e das religiões afro-brasileiras. Teve obras expostas na 4ª Bienal de São Paulo em 1957. Em viagem à região do Rio São Francisco estabeleceu contato com escultores da região que produziam as carrancas, dentre os quais Francisco Biquiba Guarany. Após a sua morte temprana, foi homenageado no 11º Salão Nacional de Arte Moderna, de 1966 e na 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, em Salvador (GUIA DAS ARTES, 2021).

reportagem do Estado de S. Paulo²¹³, “pela originalidade, a ideia pode até ser aproveitada por uma indústria de guardanapos de papel”.

Outros artefatos foram evidenciados pelos relatos publicados em jornais e revistas, parte deles pelos recursos “criativos” utilizados no processo de confecção. O isolamento e a valorização da criatividade, como explica García Canclini (1983), são recursos que ajudam a localizar a produção popular dentro de uma ideia de “arte popular” que respeita a lógica da visualidade em detrimento da funcionalidade. Por isso, na próxima seção apresento como esses objetos criativos foram descritos pela imprensa para, com isso, aproximarmos-nos das narrativas que circularam sobre a exposição.

3.1.1 A valoração da inventividade

A lição dos humildes – Ferro velho, madeira, papel, borracha, vidro, palha – tudo serve de matéria prima para o espírito inventivo do povo brasileiro²¹⁴.

O texto arquivado no Centro de Documentação e Pesquisa do MASP e assinado por Bardi, descreve: “A inventiva do povo nordestino em todas as atividades do labor, da poesia e da arte é por todos conhecida”. As “soluções geniais para criar utensílios”, a cerâmica e a literatura de cordel fazem com que “àquela gente” seja atribuído o “apelido de mestres”.

Na exposição que realizamos no museu de Arte de São Paulo intitulada ‘A Mão do Povo Brasileiro’, cujo slogan era “quem não pode caçar com cão, caça com gato”, foi demonstrado o alto teor de capacidade artesanal e de nível de gosto de quem resolve os problemas existenciais e da

²¹³ Reportagem “Povo mostra sua arte”, publicada pelo jornal O Estado de S. Paulo no dia 01 de junho de 1969.

²¹⁴ A MÃO do Povo Brasileiro. Revista Veja. São Paulo, 25 jun. 1969d. Seção Arte. p.56-58.

comunhão com os mistérios com genialidade e talento, nesses últimos decênios em que o Brasil, no nordeste, resiste ao fatal alvorecer da tecnologia (BARDI, 1969)²¹⁵.

“Capacidade artesanal”, “nível de gosto” e “genialidade e talento” são termos que acionam um tipo de interpretação romântica sobre a cultura popular que, aparentemente, entram em conflito com os parágrafos que concluíram o capítulo anterior. O slogan já foi tema de reflexão na introdução deste trabalho.

Se, como descrevi anteriormente, a narrativa sobre as culturas populares apresentada pela expografia de *A Mão do Povo Brasileiro* estabelecia relação com o desenvolvimento de um saber técnico e de uma inteligência projetual, como interpretar a ideia de genialidade e talento nesse cenário? Vejo, aqui, que há uma contradição conceitual entre a visão romântica – que fundamenta a ideia de genialidade e talento como qualidades essenciais – e a noção de resistência operada pela prática/saber artesanal, acionada frase “resiste ao fatal alvorecer da tecnologia”.

Esse tipo de contradição, marcada no texto de Bardi, revela a dificuldade de estabelecer uma narrativa coesa sobre a materialidade popular. García Canclini (1983) reflete sobre esse tema justamente ao identificar dois caminhos argumentativos opostos, operados por meio de radicalismos conceituais. Para alguns, a solução está na conservação de formas autóctones, para outros, a tecnificação da produção e a promessa desenvolvimentista, com a absorção pelo sistema capitalista do artesanato, poderia melhorar a condição de vida dos artesãos. Ou seja, há, de maneira geral, uma separação entre o simbólico e o econômico. O trecho de Bardi aciona, pelos termos utilizados, num mesmo parágrafo as duas visões.

Contudo, apesar do desvio conceitual acionado pelo essencialismo da ideia de talento, proponho atentarmos para o final do parágrafo: a resistência operada ao

²¹⁵ Documento datilografado, acessado no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP.

desenvolvimento industrial pelo artesanato ao resolver problemas (simbólicos e práticos) de forma não mecanizada/seriada. Esse argumento coloca a cultura popular como prática de resistência que incorpora e se adapta às novas condições econômicas e materiais do seu meio. Tanto é que o autor cita “a reutilização de lâmpadas elétricas queimadas, como lamparinas a óleo” como um dos exemplos da capacidade inventiva. Ou seja, apesar do vocabulário romântico, as narrativas acionadas pelos artefatos atualizam a cultura popular e dão relevo a um tipo de condição de vida mutável, que é conflitiva e dinâmica.

Além disso, a concepção panorâmica dos artefatos na expografia, bem como a ideia de dissolução de categorias que delimitam o campo artístico – como genialidade e talento – entram em conflito com as concepções de Bo Bardi para o museu moderno, conforme explicitado no capítulo anterior. Para Anelli (2009a), estudioso da obra da arquiteta, a relevância do aparato expositivo estava justamente na interação entre a obra e o espectador e não na sacralização da obra de arte como objeto aurático. Reitero que, apesar de ocorrer em alguns momentos a valorização de uma ideia de inventividade, a narrativa geral da exposição idealizada pelos/as organizadores se sobressaía à análise do artefato avulso.

Nos jornais, assim como para Bardi, foram as peças que evidenciam a “inventividade” do povo que ganharam destaque nas reportagens²¹⁶. Muitas vezes os objetos foram caracterizados por meio de paralelos com artistas ou estilos artísticos consagrados no circuito hegemônico. Talvez, esse comparativo, que buscava a valorização da visualidade popular por meio de métricas validadas pelo campo da arte, tenha sido o que fundamentou a ideia de “nível de gosto” utilizada no texto do diretor.

²¹⁶ Pondero, informada pelas orientações a respeito da crítica ao documento indicadas por Cellard (2008) que a escrita jornalística tem os endereçamentos específicos do meio em que opera. Com isso, considero que os periódicos têm uma estratégia discursiva que subjaz a construção dos seus argumentos e, por vezes, o excepcional, o curioso e o trágico são critérios para a construção da narrativa jornalística. Essa informação, contudo, não exclui a importância em identificar e compreender as noções que circularam a respeito de *A Mão do Povo Brasileiro*.

No texto publicado na Revista Veja, em 1969, uma das poucas reportagens com imagens coloridas das peças que compunham a exposição, o objetivo dos curadores na escolha das peças torna-se evidente. A matéria é reveladora na medida em que apresenta formulações de Bardi sobre a seleção de peças. “O que procuram? Não aquele tipo de folclore ou artesanato que se repete monotonamente, mas “momentos de inspiração em que esses artistas anônimos criam obras dignas dos maiores mestres””. As aspas contidas na publicação original, suponho que pertençam a uma frase proferida pelo diretor, visto que outras citações dele são compartilhadas no texto.

As colchas da Bahia têm, segundo Bardi, o mesmo rigor da abstração geométrica encontrado nos quadros do holandês Piet Mondrian, um dos homens que revolucionaram a pintura deste século. E fortes sugestões de Picasso aparecem na “escultura” encontrada nos arredores de São Paulo: uma cabra com corpo feito de restos de todas de carroça e as patas formadas por quatro velhas enxadas. Nas toalhas de papel recortado do Ceará o requinte é igual ao das toalhas eslavas, enquanto os bichos de barro pintado do Rio Grande do Norte estão muito próximos da melhor arte popular russa. Ao lado do seu valor estético, muitas peças da mostra “A Mão do Povo Brasileiro” são exemplos de engenhosidade técnica, como um relógio feito de peças de bicicleta e que funciona perfeitamente, um engenho de cana de 3 metros de comprimento montado sem um só prego, um projetor de cinema todo de madeira e uma matriz de madeira para modelar peças de ferro, feita em São José dos Campos durante a Guerra, quando não se podia importar máquinas (A MÃO, 1969d).²¹⁷

Pelo trecho destacado acima, concluo que no texto jornalístico houve duas classificações de artefatos que ganharam relevo: aqueles que foram selecionados pela “capacidade” estética, digna dos grandes mestres da arte ocidental, e outros pela “engenhosidade” técnica, que projetavam engenhosas peças com recursos materiais escassos.

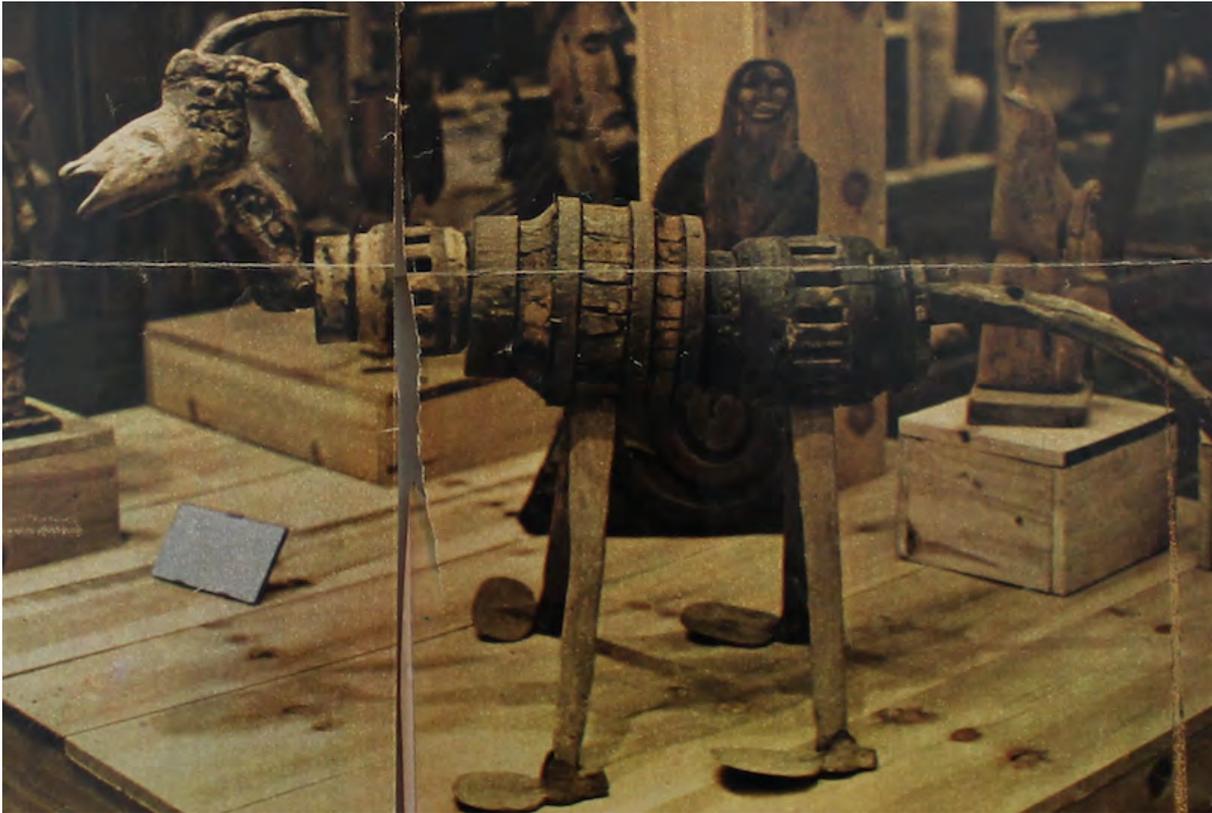
O relógio alocado no alto de uma torre de madeira, feito com peças velhas de bicicleta, ganhou destaque em outras reportagens pelo paralelismo com correntes estéticas. O artista responsável pela criação foi Ciro Tonelli, de Jundiaí. Hugo

²¹⁷ A MÃO do Povo Brasileiro. Revista Veja. São Paulo, 25 jun. 1969d. Seção Arte. p.58.

Auler (1969), do *Correio Braziliense*, descreveu a peça como ““ready-made” popular” que foi construído com “peças de bicicleta e movido por um balde cheio de tijolos, o qual aciona uma corrente que, por sua vez, impulsiona as engrenagens do estranho mecanismo”. A peça, que estava em pleno funcionamento na exposição, foi descrita em outra matéria como “o big ben caboclo”, em referência ao relógio da torre do Palácio de Westminster, em Londres. O relógio de Tonelli, desse modo, foi largamente citado, não somente pelo seu método de construção inusitado, mas pela possibilidade de vincular a criatividade popular com manifestações artísticas validadas pelo circuito hegemônico da arte.

Outro criador que trabalhou a partir da reutilização de materiais foi Daniel Luiz, espanhol radicado no Brasil, que esculpia formas fantásticas com pedaços de madeira trazidos pelo mar e outras peças de demolição. Uma das obras expostas foi a cabra, citada também por Bardi, “cujo corpo foi construído de cubos de carros de boi, sendo que as patas foram feitas com a adaptação de velhas enxadas e a cabeça formada com o aproveitamento de retorcida raiz” (AULER, 1969). Para Sebastião Aguiar (1969), assim como o diretor, a peça “lembra as obras de Picasso na fase cubista”.

Figura 35: Fotografia da obra de Daniel Ruiz, “A Cabra”.

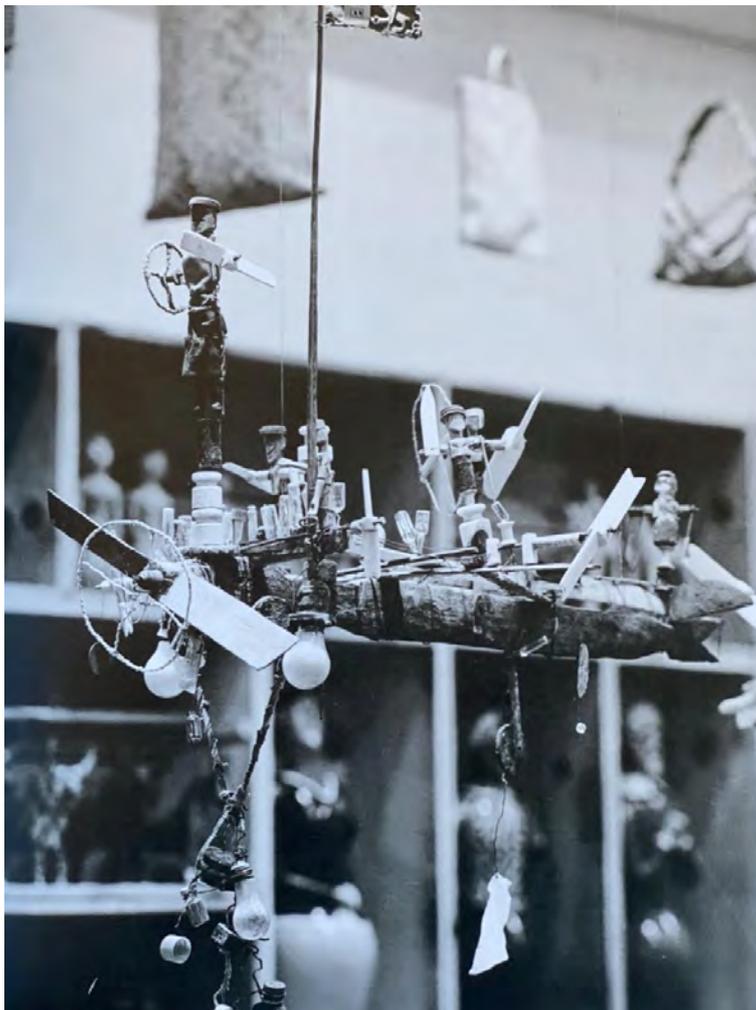


Fonte: A MÃO do Povo Brasileiro. Revista Veja. São Paulo, 25 jun. 1969. Seção Arte. p.56-58.
Foto de Cristiano Mascaro.

“Um avião feito de ripas, lâmpadas queimadas e vidrinhos de remédios vazios, movido por dois bonecos de pano, um em cima de cada asa, que firmam os braços como hélices” é a frase que inaugura a reportagem supracitada da Revista Veja. O mesmo objeto, repleto de lâmpadas e válvulas, foi descrito como “surrealista” por uma reportagem publicada no Diário do Paraná²¹⁸. O artista “anônimo” de Pernambuco que o criou “imaginava, ingenuamente, que havia pessoas girando as hélices, encarapitadas nas asas dos aparelhos que ele via passar lá no céu. O piloto, aliás, é representado com um volante à guisa de braço direito e uma hélice no lugar do esquerdo”. No catálogo da mostra de 2016 identifiquei que a peça descrita no Diário do Paraná tratava-se da escultura Geringonça, de José Francisco, presente na segunda encenação.

²¹⁸ EXPOSIÇÃO Paulista diz do que é capaz a mão do povo brasileiro. **Diário do Paraná**. Curitiba, 29 jun. 1969. Terceiro Caderno, p.7.

Figura 36: Escultura Geringonça de José Francisco.



Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo.

Outras peças que, para Aguiar (1969), ilustraram a capacidade inventiva do povo foram as “pipas para água, construídas de pneus usados, vasilhas feitas com latas de óleo lubrificante, colchas de retalhos que são quase uma definição doméstica”. O projetor feito de peças velhas de relógio também aparece em algumas reportagens.

É provável que, pela similaridade dos textos, o próprio museu tenha disponibilizado as informações sobre as peças para a imprensa, especialmente aos veículos que faziam parte do conglomerado do Diários Associados. Se assim for, é

preciso relativizar a possibilidade de que essas foram as peças que mais chamaram a atenção dos jornalistas. De qualquer maneira, a recorrência dos relatos sobre determinadas peças indica os argumentos que deveriam ganhar relevo na difusão da mostra, que fundamentavam a ideia de inventividade.

Outra fala do diretor revela a tentativa de enquadrar os artefatos populares dentro da categoria arte. Nota-se, então, que o esforço não estava em dissolver os alicerces do campo artístico, suspendendo a necessidade desse tipo de denominação. Pelo contrário, o esforço estava justamente em enquadrar a produção material popular como artística, utilizando, para isso, estratégias de valoração utilizadas no campo artístico.

Se o pessoal apelida de arte as tachinhas de passatempo das pintoras modernas, e os quadros folclóricos para turista levar, se isso é arte, porque não o é a criada para uso pessoal ou satisfação espiritual, mesmo que fora da problemática estética? A exposição A Mão do Povo Brasileiro tenta vivificar cada objeto e é só uma questão de saber ver e entender. Afinal, quando os mesmos objetos nos são apresentados como pop-arte os críticos cantam hinos de louvores, e por que não quando se trata da Mão do Povo²¹⁹.

Bardi manifestou ainda para a Revista Veja que “para enxergar tudo isso é preciso uma sensibilidade especial”, ou seja, era preciso “saber ver”. Adicionou o diretor com nenhuma modéstia: “e eu mesmo me considero um artista por ter selecionado este material”. A reportagem finaliza com a constatação atribuída a Bardi e a Bo Bardi “uma lição de arte dada por gente humilde que nunca ouviu falar em bienais nem salões de arte moderna”.

A ideia dos diretores do museu não é atrair apenas “meia dúzia de gatos pingados que entendem de arte”. Muito pelo contrário: seu objetivo é divulgar arte entre o povo e mostrar, também, o que a gente mais humilde é capaz de fazer para satisfazer exigências íntimas de caráter artístico (POVO, 1969)²²⁰.

Os jornais, especialmente aqueles que compunham o Diários Associados, comentaram em notas o sucesso de visitação da mostra. A Coluna Sociedade do

²¹⁹ Trecho da fala de Bardi citado na reportagem “O Museu de Arte de São Paulo já inaugurou a exposição A Mão do Povo Brasileiro”. Recorte de jornal consultado no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP.

²²⁰ POVO Mostra sua arte. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 1 jun. 1969.

Diário da Noite, em setembro de 1969, comunicou que a exposição em cartaz no museu “que vem atraindo enorme número de visitantes, suscitou tamanho interesse além fronteiras que a British United Airways LTS acaba de propor apresentar uma síntese da mostra em Londres”. Outra nota, desta vez da Folha de S. Paulo de 1970, comenta que Gomes Sicre, diretor da seção de artes visuais da Pan American Union de Washington, iria a São Paulo com o objetivo de levar a exposição à capital norte-americana²²¹.

O comentário da esposa do embaixador da França, Antoinette De Laboulaye, também virou nota do jornal. “Oh, merveilleuse!” exclamou a francesa ao vislumbrar a “originalidade e a improvisação criativa do povo brasileiro”²²². Do mesmo modo, a visita de Di Cavalcanti à exposição tornou-se reportagem de jornal, assinada pelo jornalista Suad Habda (1969), que registrou o entusiasmo do pintor com a mostra: “Sensacional, magnífico. Realmente espetacular”²²³.

*

Para finalizar a seção que descreve a mostra, abro um parêntesis sobre as atuações de Bardi e Bo Bardi na exposição. Leirner, em uma entrevista concedida à Pedrosa (2016) em 2014, indicou que, na ocasião de montagem da mostra *Playground* em 1969, sua principal interlocução no museu foi o diretor. Os documentos acessados nos arquivos do MASP também indicaram a atuação ativa de Bardi como organizador da mostra. No caso dos documentos alocados no Instituto Bardi a colaboração de Bo Bardi parece relacionar-se mais com a disposição dos objetos no campo expositivo do que com uma prática curatorial de seleção de objetos.

²²¹ Coluna de Tavares de Miranda na Folha de S. Paulo de 25 de agosto de 1970. p.30.

²²² VISITA ao Museu Assis Chateaubriand. Diário da Noite. São Paulo, 6 set. 1969, 2º caderno.

²²³ HABDA, Suad. Di Cavalcanti no Museu Assis Chateaubriand. Diário da Noite. São Paulo. 14 nov. de 1969. 1º caderno.

Faço essa problematização pois a retórica da remontagem de 2016 coloca Bardi em um papel secundário na montagem de 1969, dando o crédito a Bo Bardi, Glauber Rocha e Martin Gonçalves. Contudo, a partir da pesquisa realizada, não pude confirmar a atuação desses dois últimos sujeitos no processo curatorial por meio dos documentos levantados para pesquisa. Nenhuma matéria de jornal ou revista comenta a participação ativa desses dois profissionais na concepção da mostra²²⁴.

Tampouco os jornais do período, que tratam de *A Mão do Povo Brasileiro*, são unânimes quanto ao papel desempenhado por Bo Bardi e Bardi. Por exemplo, uma reportagem do Correio Braziliense informa que “a citada mostra foi organizada pela arquiteta Bo Bardi que, também se encarregou da coleta de todos os materiais expostos, cedidos para aquele fim por vários colecionadores e antiquários paulistas, pelo Museu de Arte da Universidade do Ceará, pelo Museu do Estado da Bahia e pelo Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo” (AULER, 1969)²²⁵. Outros jornais, no entanto, citam a atuação direta de Bardi na concepção²²⁶ e suprimem informações sobre as atividades laborais da arquiteta²²⁷.

Devo mencionar que grande parte das obras expostas eram da coleção particular do casal que, segundo Aguiar (1969), contava com três mil peças, coletadas durante cinco anos de viagens no interior do Brasil. Algumas reportagens afirmam, inclusive, que a metade das peças de *A Mão do Povo Brasileiro* eram pertencentes a essa coleção do casal.

²²⁴ Contudo, é importante demarcar, conforme comentado anteriormente, que Martin Gonçalves atuou com Bo Bardi na *Exposição Bahia*, realizada em colaboração com a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, dirigida por ele. Glauber Rocha foi um interlocutor importante no período que Li Bo esteve na Bahia, escrevendo um texto para o catálogo da mostra Nordeste, no Solar do Unhão, que não chegou a ser publicado nesta ocasião.

²²⁵ Na Revista Brasileira de Folclore publicada em 1969 consta a mesma informação que acredita a Bo Bardi a coleta de parte dos materiais expostos.

²²⁶ Como exemplo, cito a nota publicada no jornal paranaense Diário da Tarde: “A organização é dirigida pelo diretor do Museu, Pietro Bardi e sua esposa Lina Bardi”. Reportagem de 23 de junho de 1969.

²²⁷ A reportagem de página cheia na Folha de S. Paulo, publicada no dia 21 de junho de 1969, intitulada “Comunicação e a Mão do Povo hoje” não faz menção ao trabalho de Bo Bardi.

É evidente que a vinculação da mostra com Bo Bardi é inquestionável, e os documentos e desenhos da exposição comprovam seu protagonismo. Além disso, a trajetória profissional da arquiteta nos anos anteriores à montagem revela que a exposição se enquadra numa linha de pensamento ensaiada em outras mostras que foram organizadas por ela. Contudo, no que tange aos registros documentais em arquivos, a ação de Bo Bardi parece estar enfocada no modo de expor os artefatos da exposição, e não na narrativa curatorial em si. Mais uma vez, e seguindo as recomendações de Cellard (2008), pondero que o apagamento da arquiteta no Centro de Documentação do MASP pode ter sido uma estratégia da própria instituição, dando relevo às ações de seu diretor. Além disso, a arquiteta não constava no quadro permanente de funcionários do museu, o que pode ter sido considerado nos processos internos de arquivamento.

Faço essa ponderação apenas para evidenciar dois aspectos. O primeiro é que, embora os documentos não sejam conclusivos quanto à atividade desempenhada por cada profissional, a concepção de *A Mão do Povo Brasileiro* tem a autoria compartilhada entre Bo Bardi e Bardi. Tal fato é bastante compreensível tendo em vista a parceria íntima do casal e a atuação profissional conjunta de longa data. O segundo é que tanto Glauber Rocha como Martim Gonçalves, interlocutores de Bo Bardi em outras ocasiões, não constam como colaboradores no processo de organização da mostra. Com isso, sou levada a refletir sobre as intencionalidades subjacentes ao acionamento desses dois profissionais como curadores da exposição. Esse é um tema retomado no próximo capítulo.

3.1.2 Um museu aberto para cidade

Se uma exposição não se constitui apenas da disposição das peças no ambiente expositivo, é preciso revisar as outras ações que configuraram o cronograma do MASP no período de encenação de *A Mão do Povo Brasileiro*. Conforme

anunciaram os jornais da época, em junho de 1969 três importantes exposições foram inauguradas simultaneamente no museu.

A pinacoteca havia sido aberta ao público no dia 7 de abril, cinco meses depois da solenidade simbólica de inauguração, em novembro de 1968. O programa para o ambiente expositivo era a renovação, a cada dois meses, das peças em exibição com a realização de exposições paralelas – como ocorreu com *A Mão do Povo Brasileiro*²²⁸. Com os cavaletes de cristal, o MASP materializava a proposta de um museu menos hierárquico ao apresentar, no verso de cada pintura, explicações sobre o trabalho.

E é justamente por meio da análise do espaço museal que Anelli (2009b) articula a trajetória biográfica de Bo Bardi com as concepções engendradas na expografia. Segundo o autor, a apresentação de obras europeias e de artistas renomados nos *Cavaletes*²²⁹ relacionava-se com os argumentos formulados por Bo Bardi a respeito do popular, elaborados especialmente no período em que esteve na Bahia²³⁰.

Neste viés, as soluções modernas serviam como forma de transformação da cultura popular, e não como meio para sua destruição. Ainda, a exposição de obras de arte canônicas nos *Cavaletes* possibilitava a dissolução de hierarquias, ao permitir que o visitante vislumbrasse os processos que constituíam as obras, revelados pela

²²⁸ A MÃO do Povo Brasileiro. Revista Realidade. Editora Abril, ano IV, n. 39. jun. 1969c, p.12.

²²⁹ Os *Cavaletes de Cristal* se constituem de “uma espessa lâmina de vidro temperado apoiada em uma ou mais peças cúbicas de concreto, fixada por uma cunha de madeira, conforme a extensão a obra a ser afixada. Os imponentes cavaletes sustentariam pinturas basilares da história da arte, sem esconder o verso de suas molduras e *chassis*, visíveis na parte de trás das lâminas, onde também eram expostas fichas técnicas, comentários e eventuais fotografias, deixando a face com as obras livre de informações escritas. Assim, o visitante que entrasse na pinacoteca era tomado pela visão inquietante que entrecruzava obras da Antiguidade e Barroco, Renascimento e Impressionismo, Idade Média e Modernismo brasileiro, entre os cavaletes transparentes, revolucionando o olhar sobre a arte, a história da arte e as relações entre o presente e o passado” (PUGLIESE, 2017, p. 152).

²³⁰ Anelli (2009b) propõe que, por meio da perspectiva antropológica, Bo Bardi identificou na cultura nordestina uma ética popular que vinha buscando desde a Itália. Foi na produção material e simbólica do nordeste – como civilização – que ela encontrou caminhos para estruturar uma alternativa para o futuro.

transparência do aparelho de suporte. A arte era despida pela expografia, de modo a revelar seu caráter de *trabalho*.

Permitia-se ao “espectador a observação pura e desprevenida,” sem preconceitos que destaquem esta ou aquela obra de arte, evitando a reprodução automática dos valores sedimentados na Europa ao longo de séculos. Afastam-se as ordens cronológicas e a hierarquia entre obras de maior e menor valor. Ocultam-se as etiquetas para permitir o julgamento espontâneo de um olho inculto, sem vícios (ANELLI, 2009a, p.102).

A solução expositiva da pinacoteca, a partir da chave de leitura formulada por Anelli (2009a), pode ser compreendida como atitude radical para desconstrução do caráter hegemônico da arte europeia, estruturando, ainda, o tensionamento entre arte e trabalho, erudito e popular e moderno e tradicional. A expografia de Bo Bardi para pinacoteca, portanto, ao mesmo tempo que possibilitava a “livre” apreensão sensível, na medida em que suprimia da parte frontal concepções da crítica de arte sobre as peças, recolocava, pela explicação no verso, o museu como dispositivo pedagógico para formação de uma sensibilidade moderna.

O autor contempla a expografia, tanto na Rua Sete de Abril como nos *Cavaletes de Cristal*, como instrumentos fundamentais para a aproximação do visitante. Para ele, os displays subvertem os percursos cronológicos dos tradicionais museus europeus e ignoram os resguardos que delimitam um vazio ao redor de cada obra. Deste modo, a concepção expográfica dos *Cavaletes* cria a percepção simultânea do acervo e a liberdade de deambulação do visitante.

Com influência do modelo expográfico desenvolvido na Itália, a suspensão de uma organização temporal e a prevalência de uma narrativa *com os objetos* e não *sobre os objetos* é aspecto interessante para refletir sobre as mostras da arquiteta e o papel da arquitetura da exposição para difusão de uma versão própria sobre a modernidade.

Nesta interpretação, o Museu de Arte de São Paulo, ao apresentar no mesmo cronograma os *Cavaletes de Cristal* e *A Mão do Povo Brasileiro*, construiu argumentos sobre as categorias arte/cultura popular e os modos como elas se

articulam com o discurso moderno, trabalhado no partido arquitetônico e nas montagens das mostras da nova sede do museu.

Adiciono, ainda, que a construção desse espaço expositivo menos hierárquico, que vislumbra a arte como trabalho, carrega outras intencionalidades. A missão didática e formativa do museu, no projeto moderno de reconstrução das cidades no pós-guerras, atravessa a execução do display. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que o museu arma um arranjo para “dessacralizar” as pinturas apresentadas na Pinacoteca, o display didático recoloca o museu como espaço de dispositivo de formação no campo da arte e da indústria e como aparato de difusão do ‘gosto moderno’²³¹.

Figura 37: Pinacoteca da sede do MASP na Avenida Paulista, com as obras expostas nos Cavaletes de Cristal, projetados por Bo Bardi.

²³¹ Anelli (2009a, p. 93) utiliza a noção de gosto a partir de Venturi, como um “conjunto de preferências no mundo da arte da parte de um artista ou conjunto de artistas” as quais são condensadas em um estilo. Explica, ainda, o autor que a criação do novo estilo passa pelo desenvolvimento de um gosto comum que seja compatível com a época, mas não uma expressão automática do período, em oposição à ideia de que a arquitetura moderna seria a manifestação do “espírito do tempo”.



Fonte: Pugliese (2017).

Dois meses e meio depois da abertura da pinacoteca, no Belvedere, os visitantes olhavam com curiosidade para os objetos móveis dispostos na entrada do museu. Dentre eles estava o “Chão de estrelas”, uma caixa de areia com surpresas escondidas, que compunham os “playgrounds”, projetados por Nelson Leirner. As esculturas de Leirner configuraram uma instalação interativa para crianças, no Vão Livre do museu.

Segundo anunciou uma reportagem publicada no Diário do Grande ABC, os objetos em “Playgrounds” eram uma continuação de experiências anteriores de comunicação direta com o público, como *outdoor* e *bandeiras*. A matéria de Quirino da Silva²³², no Diário de São Paulo, também constatou que os Playgrounds representavam a continuidade de trabalhos anteriores do artista de “inegáveis dotes artísticos”. Segundo o texto, Leirner “prossegue nas experiências a fim de encontrar uma expressão que revele sua inquietação, seu desejo de se comunicar

²³² Quirino da Silva (1987-1981) foi pintor, escultor desenhista, gravador e crítico de arte nascido no Rio de Janeiro. A partir de 1938, passou a atuar como crítico de arte para o Diário de Notícias e Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Na fundação no MASP, em 1947, recebeu o cargo de secretário, compondo a primeira diretoria (QUIRINO, 2021).

com o povo, com a vida que palpita em tudo o que o circunda” (SILVA, 1969, p. 2).

Deseja Leirner nesta mostra a participação do público, pois este, apesar de visitante de galerias e museus, sempre se mantém numa atitude de reserva ante as obras expostas. Essa integração: artista-obra-público será possível pois o público é convidado a participar e os playgrounds serão montados no Belvedere, portanto praticamente ao ar livre, sem as paredes das salas que inibem o visitante (OBRAS, 1969).²³³

Os relatos dos/as jornalistas explicitam a intencionalidade com a montagem da exposição/installação extramuros, a aproximação com o público da cidade. O espaço museal, sobretudo do MASP, com a sua arquitetura de escala monumental, inibia a interação de um público ainda pouco acostumado com as dinâmicas convencionais de visitação a esse tipo de instituição.

Em entrevista realizada com Nelson Leirner em 2014 sobre a mostra *Playgrounds*²³⁴, ele explicita o viés interativo idealizado para sua instalação:

O que se pode fazer num espaço daquele? Ele é um playground! Pensei em fazer um playground para crianças, com coisas especiais, que descessem, subissem... Eu coloquei trabalhos meus que eu acho que entrariam num playground, como coisas que mexiam ou com areia. Aquele espaço do MASP é um espaço para as pessoas usufruírem (LEIRNER, 2014, p.32).

Na mesma entrevista Leirner (2014) revela que foi Bardi quem articulou a montagem dos *Playgrounds* no Vão Livre, sendo ele o promotor das atividades artísticas no museu e quem estabelecia contato com os artistas de vanguarda nos anos 1960. Leirner comenta, inclusive, que a saída de Bardi da instituição nos anos 1990 significou o encerramento do contato desses artistas com o MASP, caracterizado por ele como o principal museu da época no Brasil.

²³³ Reportagem “Obras do povo hoje no Museu” publicado no Diário do Grande ABC. Data e autor da reportagem desconhecidos. Consulta do documento no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP.

²³⁴ Entrevista realizada por Adriano Pedrosa no Rio de Janeiro, em dezembro de 2014, e publicada no impresso *Playgrounds 2016* do Museu de Arte de São Paulo.

Na ocasião de abertura da exposição temporária foi entregue à “garotada”²³⁵ o Carrossel, projetado por Maria Helena Chartuni e Carlos Blanc. A instalação ficava na parte externa do museu e consistia no tradicional brinquedo giratório, com figuras de animais posicionadas na extremidade da estrutura circular: macaco, tucano, onça, tatu e tamanduá. Para o Diário do ABC, o dispositivo giratório proporcionava às crianças “aquela atmosfera dos antigos parques de diversões que já não vemos atualmente”.

Um dos microambientes de Leirner constituía-se de uma caixa de areia com esculturas pontiagudas móveis, em que as crianças podiam movimentar ou, até mesmo, esconder-se embaixo da estrutura oca. É preciso comentar que o público que frequentava a avenida não estava propriamente acostumado com esse tipo de interação. Quirino da Silva, inclusive, comenta em sua coluna:

Para muitos, suas procuras, suas tentativas, parecem cômicas, mas não são. Nelson fixa e salienta nas suas composições a alegria de viver das crianças e, às vezes, o espanto dos marmanjos. Mas em tudo releva inteligência e sensibilidade (SILVA, 1969, p. 2).

O “espanto dos marmanjos” não pode ser acessado por meio das fotografias, mas sim a ausência de interação entre os adultos e as estruturas. As fotografias registram o público infantil interagindo com os módulos, enquanto os adultos observam as brincadeiras. É curioso notar que homens engratados e mulheres portando suas bolsas aguardam, por vezes com braços cruzados, as crianças divertirem-se no Playground.

São poucas as imagens que capturam a interação de adultos com os módulos de Leirner. Uma das imagens demonstra a curiosidade de homens que interagem com uma estrutura que consiste em uma circunferência cortada em meio a uma parede de madeira, com uma manivela que permite a movimentação do círculo, que gira em torno do próprio eixo. Nesse caso, não havia areia envolvida, o que resguardava o público de sujar-se ao interagir com o aparato.

²³⁵ O termo foi cunhado por Raquel Arnaud Segall, relações públicas do museu, em carta convite para inauguração de *A Mão do Povo Brasileiro* 1969.

Gostaria de pontuar que o circuito desenhado por Leirner e orientado para o público infantil relaciona-se não somente com seu desejo artístico de aproximar-se do público a partir de uma lógica menos engessada, sem as limitações inerente ao espaço museológico, mas também com a proposta configurada pelo diretor Bardi para o novo museu da Avenida Paulista e, claro, por Bo Bardi, que projetou o edifício.

A abertura dos *Playgrounds* e do *Carrossel* para as crianças, no mesmo momento de inauguração de *A Mão Povo Brasileiro*, revela o projeto conceitual e político idealizado para o novo museu. A inserção das infâncias no programa museológico ativa a noção de espaço formador, de museu-escola, empenhado por Bardi na sede anterior a partir de recursos pedagógicos voltados para o ensino da história da arte. Nota-se que esse tipo de estratégia explicativa se mantém na Pinacoteca do museu, mas, nos outros espaços, como na Sala Horácio Lafer e no Vão Livre, a aproximação com a cidadania ocorre por meio de artifícios distintos.

O museu passa a estabelecer vínculo com a cidade, potenciado pela arquitetura e pela localização do edifício, mas principalmente fundamentado por um programa expositivo que dialogava com a/o paulistana/o e buscava trabalhar com a sensibilidade do público. O espaço abaixo do prisma do edifício, deste modo, configurava-se como um ambiente híbrido entre museu e praça pública, permitindo que ali fossem configuradas aproximações com um público ainda pouco acostumado a frequentar o museu. Por isso, a abertura do museu com um convite ao público infantil e com a apresentação de artefatos da cultura material popular foi um marcador simbólico preciso sobre as intencionalidades de dissolver as barreiras simbólicas que delimitam o campo hegemônico da arte e da cultura.

Para visitar as instalações da área externa, o público não precisava adentrar ao edifício do museu. É fácil, neste sentido, estabelecer a relação entre a montagem e o viés inclusivo e didático preconizado para a nova sede da entidade. As obras que habitavam a parte externa funcionavam como um chamariz para o público, buscando aproximações, especialmente naquele momento inaugural, com o

pedestre que percorria a Avenida Paulista. Além disso, a interlocução do museu com a cidade ganhava sustentação a partir da iniciativa de ocupar o Trianon com mostras interativas.

Cabe aqui discutir, para além do programa expositivo, as ações de mediação organizadas pelo museu naquele momento. A estratégia de aproximação, a partir do que Pedrosa (2016) chama de tríade *pinacoteca-playgrounds-popular*, era uma iniciativa inovadora e disruptiva para um museu de arte ainda em fase de apresentação e consolidação no novo endereço. Isso sem tratar da conjuntura formulada entre as exposições e a estrutura física do museu, que não podem ser desconsideradas.

A preocupação da gestão Bardi com a integração com a cidade é reforçada nos textos de Anelli (2009b) e tem seu exemplo material nos Playgrounds e no Carrossel. Quando trato desta relação com a cidade é preciso pontuar que a conexão ultrapassa o campo do simbólico e da vivência cotidiana e atinge também espaços institucionais. Sem o apoio da prefeitura, que cedeu o terreno e financiou a obra, o museu não estaria alocado na Paulista. Ainda, são numerosos os textos que informam que a paisagem do Trianon deveria ser mantida como requisito para implementação do edifício. Acordos à parte, o fato é que havia o interesse do estado para que essa integração fosse feita. Faria Lima, que governou a cidade entre 1965 e 1969, foi um grande aliado de Assis Chateaubriand e de Bardi²³⁶. A implementação do museu na avenida mais importante de São Paulo encontrava consonância com o que se esperava de uma cidade moderna.

Esse argumento está em sintonia com uma reportagem publicada na Folha de S. Paulo em fevereiro de 1969, antes mesmo de o museu ser aberto para ampla

²³⁶ Fundamento meu argumento a partir de artigos publicados em jornais da época, que confirmam a proximidade entre Assis Chateaubriand e Faria Lima. Em reportagem publicada em março de 1969 pelo Diários Associados de S. Paulo, na ocasião de inauguração do museu para o grande público o jornal afirma que coube a Faria Lima a tarefa de humanizar e espiritualizar a metrópole paulista: “Faria Lima tece a exata compreensão do que seria um museu artístico, como o fundado por Assis Chateaubriand, agasalhado num edifício que se abrisse para o povo, atraindo-o para o apêlo da beleza criadora”.

visitação. A matéria, que ocupou página cheia do jornal, apresentava o título “A nova vida do Museu de Arte” e explicava as intencionalidades do Sr. Bardi, como é chamado no texto, para o novo edifício da instituição. Para o diretor, na antiga sede na Rua Sete de Abril o museu “ficava praticamente escondido”, já o novo prédio, em lugar acessível, destinava o MASP como “um núcleo e um centro cultural que fará reviver o velho Trianon” (A NOVA, 1969). No hall, possibilitado pelo vão abaixo do bloco de concreto, “serão colocadas esculturas para as crianças brincarem e subirem em cima, “fazerem o que bem entenderem””. O objetivo, segundo Bardi revela ao jornal, era aproximar o público infantil do museu:

Quando se cansarem de brincar no saguão, é bem possível que elas acabem subindo ao segundo andar, onde está a pinacoteca, e desde cedo entrem em contato com a arte. Esse sistema é muito usado em países da Europa, especialmente a Holanda²³⁷.

A relação do que estava dentro e fora do museu, portanto, é aspecto indispensável para compreender o cronograma expositivo pensado para o ano de inauguração do novo edifício do MASP e o modo como a gramática objetual de *A Mão do Povo Brasileiro* compôs um projeto argumentativo operado naquele momento. Além disso, a arquitetura do novo edifício, com a sua estrutura frontal feita em gigantescos painéis de vidro, materializava o projeto de integração entre o museu e a sua pinacoteca e a avenida. Para Anelli (2009a, p. 104), a transparência na fachada, longe de “capricho formalista”, estabelecia a continuidade entre a obra e o cotidiano da cidade, tirando do museu qualquer “pretensão aurática”. Os suportes expográficos são, para o autor, recursos complementares no movimento em direção à popularização do museu.

Com essa seção espero ter demonstrado que o esforço de aproximar o público da cidade ao museu se consolidava, também, com um cronograma expositivo que se configurava como um convite à ocupação do MASP. A ativação da dimensão sensível, com uma expografia voltada para experiência, a partir de ambientes

²³⁷ Comentário de Bardi publicado na reportagem da Folha de S. Paulo. A NOVA vida do Museu de Arte. Folha de S. Paulo. 9 fev. 1969. Caderno especial. p.34.

imersivos, e a proposta de aparatos expositivos didáticos caracterizam a abertura do MASP em 1969. Por isso, para utilizar uma noção da arte contemporânea, proponho que o museu, na sua abertura, abrigou distintas *instalações*²³⁸ – de graus e intensidades específicos²³⁹ – que propunham narrativas sobre a modernidade, na arte e na cultura.

O emprego do termo instalação, nos casos expostos, é útil por dar relevo à *espacialização*, ou seja, ao modo como as exposições operaram em um espaço-tempo situado (CARVALHO, 2005). O vínculo da obra com o local – no sentido específico de localização geográfica/espacial – e com o lugar – os aspectos simbólicos, culturais, históricos e sociais que constituíam o recinto – caracterizam o cronograma em 2016. Sobretudo porque a instalação, enquanto obra intelectual e projeto artístico, só se ativa completamente na localização específica, ou seja, “uma instalação, fora da sua localização específica somente poderá ser simulada” (CARVALHO, 2005, p. 139).

No caso dos Playgrounds, a vinculação com o vão livre é evidente, tanto na ordem material, quanto simbólica. O espaço – lugar e local –, deste modo, foi considerado do ponto de vista da concepção da obra, da sua realização e da sua recepção, com a experiência sensível do visitante na dimensão espacial²⁴⁰. Desse modo, os *Playgrounds* se enquadram na definição de Carvalho (2005, p. 142) na medida em

²³⁸ Utilizo essa noção, que não tem definição consensual na bibliografia, para enfatizar o modo como as instalações operam *com* relação e *no* espaço. Para isso, referencio o trabalho de Carvalho (2005) que explica a atuação da obra *com* o espaço significa colocar em debate a experiência com a dimensão espacial. O diferencial, desse modo, não estaria na afirmação que certa obra opere ou não com o espaço ou no espaço, mas os modos que isso ocorre, com qual grau de intencionalidade no que tem relação com a “formulação de um problema artístico que seja de ordem espacial” (CARVALHO, 2005, p. 134). Nas palavras da autora: “a questão espacial não se apresenta somente como um problema de representação – o que seria suficientemente complexo –, mas interpenetra-se com o vivido e percebido, com a experiência compartilhada (entre autor, obra e espectador) deste espaço, como uma localização precisa (com suas condicionantes de ordem física, material, e como lugar (com suas atribuições de ordem simbólica, cultural, histórica e sociais)”. (CARVALHO, 2005, p. 141).

²³⁹ Empristo a noção de grau e intensidade de Carvalho (2005) para descrever o modo como obras que se configuram como instalações vinculam-se com o ambiente ou recinto da exposição em níveis distintos, inclusive impondo diferentes tipos de recepção.

²⁴⁰ Formulação estabelecida a partir de aspectos que podem ser considerados para análise de instalações e seus vínculos com o espaço, presente na tese de Carvalho (2005).

que se espacializaram, como módulos contextuais e relacionais, e incorporaram o recinto de exposição – a praça pública do museu – como questão artística, ou seja, como elemento que constitui a obra.

Do mesmo modo, e em níveis distintos quanto à recepção e espacialização, a montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* no MASP também operou no registro da instalação uma vez que a efetivação do argumento estava vinculada com o sítio – local geográfico e lugar simbólico –, gerando um ambiente imersivo para o visitante, que tinha a recepção determinada pela composição espacial.

Para finalizar, gostaria de comentar, também, que noto certa similaridade entre a montagem dos Playgrounds, no lado de fora, e a arquitetura da mostra que ocupou a sala de exposições temporárias. Apesar de não ter encontrado relatos documentais que comprovem trocas entre Leirner e os curadores de *A Mão do Povo Brasileiro*, noto – pela expografia – que ambas as montagens se constituíam a partir de módulos e microambientes. O formato quadrangular dos espaços e a disposição enfileirada também permitem a associação. Com isso, proponho pensarmos que a visualidade presente na praça funcionava, ainda, como um ensaio, ou melhor, uma aproximação às disposições espaciais que seriam vistas dentro do museu. Embora, claro, do lado interno houvesse uma mudança radical: o cerceamento ao toque e à dinâmica da interação física.

Figura 38: Playgrounds de Nelson Leirner, 1969.



*Fonte: Catálogo Playgrounds 2016 (PEDROSA;
PROENÇA; GONZÁLES, 2016).*

Figura 39: Pirâmides nos Playgrounds de Nelson Leirner, 1969.



Fonte: SILVA, Quirino da. Artes Plásticas. Diário de São Paulo, São Paulo, 20 jun. 1969, 3º Caderno.

Figura 40: Carrossel de Maria Helena Chartuni e Carlos Blanc.



Fonte: Catálogo Playgrounds 2016 (PEDROSA; PROENÇA; GONZÁLEZ, 2016).

Figura 41: Carrossel de Maria Helena Chartuni e Carlos Blanc.



Fonte: Catálogo Playgrounds 2016 (PEDROSA; PROENÇA; GONZÁLEZ, 2016).

3.2 NARRATIVAS SOBRE A EXPOSIÇÃO

Assis Chateaubriand foi fundador e proprietário de um dos maiores conglomerados midiáticos do Brasil, o Diários Associados. Esse feito, além de garantir os financiamentos para criação do MASP²⁴¹, assegurou uma ampla plataforma de difusão das ações empreendidas em seu museu, já que “Chatô” continha veículos nos quatro cantos do país e periódicos expressivos na capital paulista: o Diário da Noite, adquirido em 1925, e o Diário de São Paulo, de 1929, seu segundo empreendimento jornalístico na cidade. Com os dois jornais, o empresário passou a concorrer com o tradicional O Estado de S. Paulo, como importante formador de opinião na região (ARQUIVO, 2021). Os impressos que compunham o grupo foram, nesse sentido, os principais difusores de *A Mão do Povo Brasileiro* e do Museu de Arte de São Paulo²⁴². Com isso, pondero que as reportagens, críticas e releases acessadas para essa pesquisa estavam em periódicos que eram, finalmente, do mesmo proprietário do MASP. Essa informação não é secundária na medida em que justifica, em parte, os extensos elogios que eram tecidos ao museu e à figura pública de Chateaubriand, falecido um ano antes da abertura da nova sede da instituição.

Ao todo, foram acessadas dezenas de reportagens que abordaram, de modos distintos, a montagem de *A Mão do Povo Brasileiro*. Contudo, a maioria das menções em jornais teve como propósito difundir informações gerais sobre a montagem da mostra, como data de inauguração, dados sobre as peças expostas, período de visitação, além de dar crédito aos organizadores. É provável que os conteúdos, inclusive, tenham sido disponibilizados pela assessoria de imprensa do próprio museu para promover os esforços de difusão. Apesar de essas reportagens

²⁴¹ Como indica a reportagem “A Glória de um idealista” de O Jornal, publicada em 7 de novembro de 1968, mais de 70% dos recursos para aquisição de obras para o museu havia saído dos Diários Associados (A GLÓRIA, 1969).

²⁴² No momento de realização da mostra, em 1969 o grupo Diários Associados possuía inúmeras rádios e emissoras de televisão em todo o país, além de jornais diversos. Dentre os mencionados na pesquisa cito O Jornal, do Rio de Janeiro, Diário da Noite e Diário de São Paulo, ambos de São Paulo, Diário do Paraná, Revistas O Cruzeiro e A Cigarra, Diário de Notícias, do Rio Grande do Sul e Correio Braziliense, da capital do país.

configurarem-se como fontes relevantes, sobretudo para reconstrução do evento, nesta seção tenho como recorte as críticas e reportagens em que articulam argumentos sobre *A Mão do Povo Brasileiro* e sobre a materialidade que estava exposta na encenação.

Antes mesmo da abertura da exposição ao público, os jornais já anunciavam o que seria visto na montagem. No dia 19 de junho de 1969, uma reportagem do Diário de S. Paulo descreveu que a mostra deveria “ser considerada como um importante subsídio para a sistematização das produções populares brasileiras”²⁴³. O termo *sistematização* chama atenção pela recorrência com que é utilizado por jornalistas e investigadores/as ao referirem-se a *A Mão do Povo Brasileiro*. Tendo em vista a classificação tipológica de artefatos que Lina Bo Bardi propõe para exposição, torna-se evidente a razão do uso da palavra nos textos que fazem alusão à montagem.

Embora o termo possa ser justificado pela expografia empregada em *A Mão do Povo Brasileiro*, refletir sobre o seu uso nos relatos produzidos pelos jornalistas nos ajuda a tensionar o trabalho de Bo Bardi na exposição com outro tipo de inventário/sistematização, desenvolvido pelos folcloristas, nos anos que antecederam a montagem. Explico: o Movimento Folclórico desempenhou importantes ações no país com o intento de sistematizar e inventariar os saberes populares tradicionais.

Acredito que essa articulação seja potente, não só para uma reflexão teórica, mas também para compreender em que medida o pensamento da arquiteta se distanciava – como ela mesma afirma – do folclore²⁴⁴. Deste modo, pergunto: se

²⁴³ O mesmo texto encontra-se no arquivo do Centro de Pesquisa e Documentação do MASP, assinado por J.R.H, com o título “A Mão do Povo Brasileiro: como fazer as coisas sem ter com que além de si próprio”. O documento datilografado está com uma série de correções ortográficas, feitas sobre o texto com caneta esferográfica azul. Deste modo, intuo que se trata de uma versão preliminar àquela que foi enviada ao jornal.

²⁴⁴ O modo com a autora utiliza o termo folclore, com a letra k, aciona o folclorismo europeu. Vale lembrar que o termo, proposto pela primeira vez por John Thoms, é resultado da junção de duas palavras saxônicas: “folk” e “lore”, em que folk significa povo ou gente comum e lore significa saber (SEGATO, 1989). O folclore europeu tratava especialmente de fenômenos que ocorriam no passado e era, inclusive, criticado pelos folcloristas brasileiros. Um impasse gerado entre os

os sujeitos que visitaram e/ou escreveram sobre a exposição compartilhavam da impressão que se tratava de um exercício visual que possibilitava a sistematização da cultura material, em que medida a montagem se diferenciava de uma abordagem folclorista do objeto retratado?

Para responder a essa questão, realizo um breve desvio, retomando em linhas gerais as críticas tecidas ao folclore brasileiro. É irrefutável a relevância do Movimento²⁴⁵ como iniciativa que visava a salvaguarda das culturas populares no país. Embora a abrangência e a ação mobilizadora do folclore se configurem como uma das principais conquistas dos folcloristas, sua ineficiência como conhecimento científico ou como ciência é evocada na maioria das reprovações ao Movimento. Isso se deve, em parte, pelas fragilidades teóricas e metodológicas das investigações encampadas pelos seus adeptos (VILHENA, 1997). Embora a debilidade metodológica explique alguns dos questionamentos, Vilhena (1997) expande esse argumento e compreende que outros aspectos contribuíram para o fracasso, como o modelo de institucionalização que estava majoritariamente vinculado ao Estado, como a Comissão Nacional de Folclore (1947) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), a eleição da formação da nação como problema básico dos estudos da cultura e, além disso, o compartilhamento de temas de investigação que eram revisados a partir de outras perspectivas, como a sociológica. Essa última questão justifica as críticas feitas pela escola de sociologia paulista a partir dos anos 1940, debate que Florestan Fernandes protagonizou.

A leitura crítica que Cavalcanti e Vilhena (1990) realizaram da obra de Fernandes identifica que, nos primeiros artigos, o autor condenava a tentativa do folclore de constituir-se como disciplina científica autônoma, visto que seu campo de estudo poderia ser abarcado tanto pela sociologia cultural quanto pela antropologia. Ao

folcloristas brasileiros e estrangeiros na definição de fato folclórico é descrito na pesquisa de Cavalcanti e Vilhena (1990). Mário de Andrade, na ocasião, demandava uma conceituação de “fato folclórico” que abarcasse os povos de civilização e cultura recentes, como os da América, na contramão das limitações do conceito europeu.

²⁴⁵ Categoria pela qual os agentes envolvidos designavam o conjunto das iniciativas em prol da salvaguarda, do estudo e da pesquisa do folclore brasileiro (CAVALCANTI; VILHENA, 1990).

não se configurar como disciplina, os métodos de estudos que aplicava também se apresentavam como bastante limitados, à medida que os folcloristas investigavam seus objetos a partir de uma perspectiva genética, na tentativa de estabelecer generalizações por meio de classificações. Contudo, com o passar do tempo, Fernandes passa a reconhecer em seus textos o valor no trabalho de coleta, classificação, comparação e estudos das origens desenvolvido pelos folcloristas²⁴⁶.

A partir de uma revisão da produção textual dos primeiros folcloristas brasileiros, o sociólogo identifica um tipo de atividade laboral específica que caberia ao folclorista, que não teria a natureza científica, mas sim humanística. O método folclorista, deste modo, seria constituído, para Fernandes (2003) de dois momentos: o primeiro de descrição, no qual o objeto seria estudado na sua singularidade e o segundo da interpretação, no qual seria avaliado a partir da abstração dos elementos psicossociais em que ocorre. Com isso, a explicação folclórica tenderia ao “modelo da explicação estética”.

Esse argumento encontra ressonância com a publicação de Rita Segato (1989, p. 81) que demonstra que autores que pensaram a cultura popular e o folclore concentraram seus esforços, acima de tudo, na “delimitação de tipos ou estratos culturais que pudessem ser reconhecíveis pelo padrão formal”. Contudo, com a virada das ciências da cultura, a partir dos anos 1960, este tipo de preocupação declinou e, com ele, o interesse do folclore e da cultura popular como tipos de cultura.

A ênfase nos procedimentos de coleta, se comparados aos processos de conceituação, e a formação de coleções de materiais/artefatos de forma assistemática são outros aspectos que caracterizam os procedimentos de trabalho folcloristas. O ímpeto pela coleta pode ser acessado nas descrições que Vilhena

²⁴⁶ Nas palavras do autor: “o critério estético permite conhecer aspectos da realidade que são inacessíveis à indagação histórica e à investigação experimental. No estudo do folclore, esse critério abre perspectivas para a descrição de conexões psicoculturais das atividades humanas que só são acessíveis vistas através de situações concretas de existência, à exposição intuitiva” (FERNANDES, 1978, p. 77 apud CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 85).

(1997) realiza dos congressos de folclore, especialmente na ideia de urgência que circulava nesses eventos, no sentido de organizar ações para preservar o folclore e as tradições do progresso avassalador. Outro ponto descrito por Vilhena (1997) que estava presente nas produções de alguns folcloristas, era a fundamentação da teoria folclórica em uma visão romântica sobre as práticas e saberes populares, com o argumento da integração harmônica das três raças.

Retomar a crítica aos folcloristas e o confronto estabelecido com a escola paulista de sociologia permite evidenciar um debate entre modelos distintos de ciência, que identifica modelos diferentes para o projeto de modernização para o Brasil (CAVALCANTI; VILHENA, 1990). De modo evidente, o declínio do pensamento folclórico e a inexistência da disciplina nos currículos indica a hegemonia do primeiro modelo nas ciências sociais.

Com essa revisão, argumento que a crítica ao folclore tecida por Bo Bardi é destinada a uma visão europeia do folclore, que se difere da versão operada pelos folcloristas brasileiros. Contudo, como vimos na seção anterior, parte das características que descrevem o Movimento está presente na exposição, a saber, a oposição entre urbano e rural ou o vínculo do popular com termos econômicos, como classe social, e a sistematização dos objetos com base, em alguns trechos da exposição, em características formais. Por isso, a taxonomia, como foi dito no início desse capítulo, é uma chave para pensar a exposição. Devo aclarar que, como bem pontua Segato (1989), tampouco havia um consenso para os folcloristas sobre o que caracterizava o folclore. As delimitações variavam conforme os autores e seus objetos de estudos.

Sendo assim, identifico que havia na exposição, ao mesmo tempo, adesões e distanciamentos das ideias que circulavam no período sobre as culturas populares. Esses limites borrados escapam à crítica, de modo que havia uma confusão nas interpretações sobre a mostra, visto que os argumentos, nem sempre, estavam em consonância com o pensamento de Bo Bardi que vimos no capítulo anterior. Agora que já abordei as aproximações, vamos aos distanciamentos.

É errôneo pensar que somente a classificação tipológica é capaz de vincular a narrativa operacionalizada em *A Mão do Povo Brasileiro* com o viés folclorista. Lembro que, apesar de haver uma preocupação com elementos visuais, o principal critério de organização dos objetos no campo expositivo foi o agrupamento de artefatos com funcionalidades similares ou que estavam localizados dentro de uma mesma cosmologia, circuito de trocas simbólicas ou dinâmica de trabalho. Porém havia, ainda, uma tipologia determinada pelo observador, neste caso, de quem elaborou a exposição.

Na exposição, os saberes tradicionais deveriam servir como subsídio ou repertório para a formação do Estado-Nação moderno. Havia a possibilidade, desse modo, da coexistência de um modelo capitalista industrial e modelos tradicionais de existência. Na chave contemporânea, posso dizer que se tratava de um argumento sobre um modelo híbrido e, portanto, conflitivo, entre dois sistemas. Nos jornais, contudo, é interessante comentar que essa interpretação não foi consensual. A gramática utilizada para descrever a exposição, por vezes, aciona termos que circulavam nas discussões sobre o folclore e cultura popular no período, como veremos adiante. Muitos dos críticos falam da coexistência de dois saberes, um hegemônico e outro popular e ingênuo, fadado ao desaparecimento. O senso de urgência de preservação, deste modo, circulava na época, especialmente pelas ações oficiais da Comissão Nacional de Folclore que geraram essa demanda nacional pelo inventariamento nas décadas anteriores.

Gostaria de explicitar, filiando-me à ponderação de Segato (1989)²⁴⁷, que considero que as investigações que se atentam para características formais, de modo algum podem ser tidas como de menor relevância. Pelo contrário, identifico nessas estratégias a possibilidade de promover aportes significativos para as ciências sociais. As pesquisas de Daniel Miller (2013) indicam, na mesma direção,

²⁴⁷ A autora admite a possibilidade de resgate da materialidade nas análises sobre a cultura, assim como a retomada da noção de forma, a partir de um patamar mais sofisticado, para desenvolver reflexões sobre o nível fenomênico da cultura.

que o estudo de elementos formais, ou materiais como prefere o autor, é uma entrada potente para desenvolver análises culturais.

Volto ao texto publicado no Diário de S. Paulo. A matéria afirma que o material apresentado na mostra constitui “notável documentação, para o estabelecimento em novas bases, de uma história da arte do povo brasileiro”, especialmente pelos que se interessam pelo setor das ciências humanas. Aqui, estabeleço um paralelo com as exposições didáticas realizadas pelo MASP da antiga sede, que mencionei no capítulo anterior. Contudo, se na edificação da Rua Sete de Abril a estratégia consistia na apresentação bidimensional de uma narrativa historiográfica, que se acomodava em painéis de vidro, em *A Mão do Povo Brasileiro* esse panorama ganha a tridimensionalidade, já ensaiada na Vitrine das Formas no antigo edifício do museu. Novamente, a questão da documentação e do repertório estava presente. O trecho citado inscreve, ainda, que a mostra não só tratava de informações importantes para a indústria, mas, também, para a história da arte. O esgarçamento do campo da arte, portanto, pode ser uma entrada para a exposição, sobretudo se pensarmos a versão abrangente e pouco especializada que Bardi situava-se desde o tempo vivido na Itália.

Trata-se, como se sabe, da própria memória nacional, condição essencial para a continuidade da cultura, sofrendo rápida e irreversível desintegração, pela simples falta de registros de obras e agentes. É claro que apenas o cadastramento seria inútil. Já que se situar os objetos de arte (e tudo aquilo que é manufaturado com liberdade assim deve ser chamado) em seu complexo sócio-cultural, descobrir a função que exercem no grupo, explicando suas origens e relação com o meio (JRH, 1969).²⁴⁸

A citação acima, ao mesmo tempo em que aciona a necessidade de salvaguarda do patrimônio em “desintegração” é crítica a um tipo de cadastramento “inútil”. Para o autor há a necessidade de situar os objetos dentro de um “complexo sociocultural”, com ênfase na função dos “objetos de arte” dentro determinado grupo ou comunidade. Esse trecho levanta dois temas importantes: a visão não

²⁴⁸ A citação faz referência ao documento datilografado assinado por “J.R.H”, consultado no Centro de Pesquisa e Formação do MASP. O mesmo texto foi publicado no Diário de S. Paulo no dia 19 de junho de 1969, reportagem “Mão do povo brasileiro” no Museu “Assis Chateaubriand”.

hierárquica de obra de arte, em que ela tem a dimensão social trabalho, ou seja, de objeto com função no mundo, e a necessidade de um tipo de preservação a partir de uma abordagem mais contemporânea sobre a cultura. Essa estratégia de exibição, que localiza a função do objeto, apesar de abordada no texto no jornal, escapa à montagem de *A Mão do Povo Brasileiro*, já que a contextualização não estava presente para além de uma taxonomia das técnicas.

No mesmo texto é pontuado que a mostra, que não aspirava o enciclopedismo, buscava reunir uma “amostra significativa das várias regiões do Brasil e recriar o espaço social onde os fatos estavam inseridos”. Se é claro que não há uma organização dentro do museu que encene as alegorias onde os artefatos eram utilizados, o que o texto busca acionar com esse argumento? Vejamos o trecho apresentado na sequência sobre a expografia:

A montagem de Lina Bo Bardi é despojada e portanto humanizada; dispostos sobre o lenho nu do pinho os objetos se mantêm livres de qualquer interferência formal. A assombrosa magia dos ex-votos, a ingênua monumentalidade das carrancas-proas do Rio S. Francisco, as milenares ferramentas, a incrível funcionalidade do mobiliário, o equipamento doméstico, a rusticidade eficaz das máquinas, a literatura de cordel, o teatro de bonecos (mamulengos) estão assim em toda a sua potencialidade, pela disposição e sua forma de apresentação.

A partir deste trecho, passo a compreender que a organização dos objetos no campo expositivo, para o autor, era capaz de intensificar a “potencialidade” dos artefatos na medida em que reeditava no espaço museológico algumas das “funções” que os objetos selecionados exerciam fora do museu. Discordo que essa associação esteja presente em toda a exposição, mas reconheço que a encenação teatral, operada em alguns momentos como, por exemplo, no altar desenhado para acomodar os ex-votos, poderiam evocar a ideia de transposição.

De modo geral, compreendo que a montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* criou uma gramática sobre a cultura material popular brasileira, com uma organização racional-moderna²⁴⁹ sobre essas materialidades. Em outras palavras, a criação dos

²⁴⁹ O termo “racionalista” para caracterizar a arquitetura moderna, de maneira geral, recoloca a dualidade entre o racional e o espontâneo, reeditando a hierarquia moderna hegemônico/popular. O uso dessa palavra ao longo do texto tem como único objetivo acionar os argumentos sobre um

ambientes que acomodavam os artefatos sobre madeira sem acabamento não era capaz de transpor para o museu²⁵⁰ as cosmologias que atravessavam e eram sustentadas pelos objetos fora do espaço institucional. Contudo, concordo que esses objetos tinham “potência” para articular uma gramática (objetual) sobre a cultura popular.

No mesmo texto, é tecida uma percepção sobre a ausência de autoria das peças expostas: “O indivíduo não se destaca, em proveito do sentimento comunitário, muito mais forte; as peças quase nunca são assinadas ou datadas, indicativo que reforça sua utilização imediata”. Em contrapartida, o autor descreve um cenário em que a arte autêntica popular é transformada em “mercadoria” pelo mercado da arte. Sendo, então, subordinada a um mercado anônimo de consumidores, denominado “público” e subordinado às leis da competição. Neste momento, a produção, agora assinada, gradativamente perde sua pureza original e transforma-se em mais um “primitivo”. Haveria, nesse cenário, a incompatibilidade das demandas desse mercado de consumo urbano, com as necessidades de expressão do artista popular. A matéria prima para essas criações autênticas, além daquela “impalpável” é aquilo que a sociedade industrial considera lixo, em decorrência de um processo de rápida obsolescência. Interpreto, a partir do trecho, que para o autor a autenticidade das produções populares está vinculada com a sua situação marginal em relação ao processo de produção e consumo industrial.

movimento estético e arquitetônico, caracterizado pela ideia de “boa forma”. Com isso, rechaço a adjetivação “racional” para produção hegemônica, na medida que compreendo que a produção popular também se enquadra nessa mesma caracterização. Nesse sentido, comento que a noção de “racionalismo” também foi utilizada por Bo Bardi para caracterizar a cultura material popular. Ainda, a arquiteta apresenta uma visão particular sobre o racionalismo em um texto publicado originalmente em 1967, sobre o projeto arquitetônico do MASP: “O racionalismo tem que ser retomado como marco importante na posição contrária ao irracionalismo arquitetônico e à reação política que tudo tem a ganhar em uma posição “irracionalista” apresentada como vanguarda e superação. Mas é necessário eliminar do racionalismo todos os elementos “perfeccionistas”, herança metafísica e idealista, e enfrentar, dentro da realidade, o “incidente” arquitetônico” (BO BARDI, 2009 [a, b, c ou d?](#), p. 126).

²⁵⁰ Compreendo, a partir das filiações teóricas com García Canclini (2015) que o que ocorre no museu de arte são encenações (reprodução e exibição) sobre do popular que apresentam, pela lógica intrínseca ao modelo museal, em algum nível, uma narrativa arbitrária sobre as dinâmicas culturais que estão fora do espaço expositivo.

Para corroborar com o argumento que apresento, outro trecho do texto diz que “a mostra pode servir para evitar esse processo de deglutição a que está sujeito o artista popular pela sociedade industrial”. De novo, se o artista popular utiliza como matéria prima os resíduos ou descartes de um sistema de produção capitalista, por que a sua inserção dentro da lógica de demanda/consumo desse mesmo sistema afeta sua valoração? Por fim, compreendo que a coexistência é reconhecida, mas, ao sujeito subalterno é atribuída a condição de subalternidade em favor de um tipo de pureza, identificada a partir de critérios hegemônicos.

Outro texto que selecionei para compreender as narrativas sobre a exposição que circulavam no período recebeu o título “Gênio Criador”. O texto, assinado por Francisco Luis Ribeiro, foi publicado em dois jornais de 1969, ambos faziam parte do grupo Diários Associados: Correio Braziliense, veiculado na capital do país, e O Jornal, que circulava no Rio de Janeiro. As colunas alocavam-se na quarta página dos respectivos periódicos e compunham a diagramação com outras reportagens. Documentos alocados em arquivos, muitas vezes, configuram-se em recortes de jornal, que registram apenas a matéria de interesse para cada acervo. É assim na maioria dos exemplares arquivados no Centro de Documentação e Pesquisa do MASP. No caso dessa reportagem, pude revisar o jornal completo, graças ao trabalho da Biblioteca Nacional Digital, que disponibiliza os arquivos em alta resolução.

O artigo “Gênio Criador” não estampava a página dedicada às Colunas Sociais ou de Arte e Cultura, onde comumente estavam outras matérias acessadas para esta pesquisa, e sim a página que continha artigos de opinião. No caso de o Correio Braziliense, a crítica de Ribeiro era vizinha de uma reportagem sobre a “Nova campanha de alfabetização”, assinada por Raquel de Queiroz (1910-2003)²⁵¹, que

²⁵¹ Rachel de Queiroz (1910-2003) foi uma premiada e celebrada escritora, cronista e romancista cearense. Publicou, ao longo de sua carreira, mais de duas mil crônicas e romances de fundo social. No Rio de Janeiro colaborou com o Diário de Notícias, com O Cruzeiro e com O Jornal. Em 1988, passou a colaborar semanalmente com os jornais O Estado de São Paulo e Diário de Pernambuco. Foi membra do Conselho Federal de Cultura e participou como delegada do Brasil na 21ª Sessão da Assembleia Geral da ONU, em 1966 (ABL, 2021).

tratava da Década da Educação, uma campanha de alfabetização em grande escala em todo território nacional. Outro artigo vizinho era uma nota sobre a “Produção Industrial” brasileira, que apresentava resultados de uma pesquisa feita pela Assessoria Econômica do Ministério da Fazenda, indicando aumentos incisivos do valor total da produção industrial, especialmente no “pentágono econômico” do país – São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Pernambuco. Acredito que faltou mencionar na reportagem o Rio de Janeiro, para fechar a figura geométrica de cinco lados.

No outro veículo em que foi publicada a resenha, O Jornal, o texto Gênio Criador estava espremido em uma coluna, que julgo ter cerca 7 cm, ao lado de quatro outras que espalhavam argumentos sobre a “Abertura política”, assinada por Theophilo de Andrade²⁵², que criticava qualquer retomada acelerada ao regime democrático. Precisa-se de tempo para organizar a casa, argumentou o jornalista. A relação com outras publicações permite, rapidamente, a reflexão sobre a atmosfera brasileira no período: um país que enfrentava uma severa ditadura militar, com altos índices de analfabetos e que apresentava números expressivos de industrialização, em partes específicas do país. O ano de 1969, pode-se dizer, foi o primeiro momento que o país desenvolveu políticas públicas específicas para diminuir os índices de analfabetismo da população brasileira, com a Fundação MOBREAL - Movimento Brasileiro de Alfabetização (BELTRÃO; NOVELLINO, 2002). Esse dado é importante para compreendermos que, fora dos centros urbanos, ou do “pentágono” industrial, a modernização brasileira tinha outros contornos. Agora, vamos ao texto:

²⁵² Theophilo de Andrade – pseudônimo do jornalista Mello e Silva – foi responsável pela coluna de Política Internacional da revista O Cruzeiro e, junto com Drew Pearson, representava a ala reacionária do periódico. Nascido na Paraíba, mesmo estado de nascimento de Assis Chateaubriand, aproximou-se do empresário por conta de seu irmão Drault Ernanny, parceiro na aquisição de obras para o MASP (DALMÁZ, 2014). Em uma publicação intitulada “Theóphilo, meio século de jornalismo”, publicada 1973, a homenagem descreve o “ilustre consócio, e vice-presidente de O Cruzeiro” como “um dos mais grandes discípulos de Assis Chateaubriand”. Citação da reportagem: Teóphilo, meio século de jornalismo. Revista da Associação Comercial. Rio de Janeiro. out. 1973. p. 28.

É preciso visitar a exposição denominada “A Mão do Povo Brasileiro”, no primeiro pavimento do Museu Assis Chateaubriand, para nos convenceremos de uma vez por todas da extraordinária versatilidade do caboclo nacional. Organizada magistralmente pelo prof. Pietro Maria Bardi e a ilustre arquiteta Lina Bo Bardi, aquela mostra reúne peças do nosso folclore, do nosso artesanato primitivista, que revelam cultura superior – de sermos a esta palavra, “cultura”, o mais alto sentido de tradição, engenho criativo, talento artístico e capacidade de adaptação. Exatamente o que se nota nêsse esforço criador é o conflito que agita as populações brasileiras, entre uma civilização ainda irrealizada e uma cultura em plena realização.

O anseio de criar beleza é inato no homem: beleza sob tôdas as formas, desde os suaves contornos de uma urna funerária até às incrustações decorativas de um móvel rústico ou os entalhes toscos de uma cadeira de dentista. A espontaneidade da arte brasileira define com precisão aquêlê anseio estético revelador de uma cultura peculiar. Vejam, por exemplo, a maravilhosa expressão daquela Virgem esculpida em barro, com o coração transpassado por um punhal profano: suas feições, por onde escorrem lágrimas de cera, apresentam surpreendente semelhança com as da Gioconda, lavradas por um buril de um Leonardo do Juazeiro. Vejam a coleção de Exus – corpus de fogo, olhos de relâmpago – e sintam o estranho fascínio, o poder hipnótico da Cuimbanda. Apreciem os brinquedos confeccionados pelos nordestinos, movidos a vento, que evocam a miséria sem-fim e as humildes alegrias da criança do Cariri; e aquele Cristo manietado, aguardando sua sentença, capaz de despertar em nós a religiosidade esquecida. Vão ver os ex-votos e a alegoria do “Padinho Ciço” – duas maneiras populares de consagrar o milagre a dar graças a Deus...

E os santos, as cangonchas, os tipos de rua, os orixás; e os petrechos das festas religiosas – o balão, as bandeirolas, as guirlandas de papel colorido, os colares e rosários; São Jorge e São Benedito, Zé Pereira e Maria Angú, Jesus Cristo e Ogum Maria e Iemanjá... Um contrabaixo feito de lata amarela, que emite sons cavos de som agonizante: um instrumento híbrido, meio-violão, meio-pandeiro – certamente uma versão nacional do banjo; belíssimos potes de cacau negro, manufaturados com velhos pneus de “Feneme”; estórias de quadrinhos que contêm a inconfundível marca do humorismo do nordeste; grades de ferro batido, com lanças e volutas dignas de artesão medievais; fifós, candeeiros, lanternas que nos fazem pensar naquela imensidão enluarada dos sertões brasileiros, que nos levam a sonhar com versos de Catulo; e aquela imensa moenda de cana tôda feita de madeira, cujo ranger monótono embalava o sono das sinázinhas pernambucanas...

Tudo isso transpira o mesmo espírito – é um tesouro de incalculável valor cultural e artístico, o testemunho da grandeza de um povo admiravelmente dotado: mais ainda – e uma tocante demonstração de unidade nacional de indestrutível consciência da nacionalidade.

No primeiro parágrafo do texto, Francisco Luiz Ribeiro enfatiza que os artefatos expostos em *A Mão do Povo Brasileiro* revelavam um tipo de “cultura superior”, caracterizada pela criatividade e capacidade de tradição. Notava-se no “esforço

criador” dos objetos apresentados o conflito vivenciado no Brasil entre uma civilização “irrealizada” e uma cultura em “plena realização”. Esse trecho, quando cotejado com a materialidade da mostra, parece referir-se, de um lado, à civilização moderna e industrial ainda subdesenvolvida, e do outro, a uma forma de tradição cultural e técnica desenvolvida em sua plenitude. No decorrer do artigo, observa-se que a qualificação dos valores estéticos dos artefatos populares ocorre a partir de uma noção de “espontaneidade” e de métricas comparativas com artistas consagrados no campo hegemônico da arte, como Leonardo da Vinci.

As valorações positivas e as descrições que preenchem o restante do texto elevam os artefatos à dimensão da curiosidade, com adjetivações que enaltecem a capacidade criativa e inventiva frente às limitações diversas enfrentadas pelos sujeitos subalternos. A descrição, que ocupa a maior parte do texto, permite que acessemos também a expografia da exposição e a sua profusão de objetos que, em alguns momentos, não deixam espaço para contemplação. A arquitetura que preenchia os todo o ambiente orquestrava, dentro do museu, uma gramática sobre a diversidade da cultura material brasileira. Ou, nas palavras do autor, “tocante demonstração de unidade nacional de indestrutível consciência da nacionalidade”.

Antes de encerrar o tema da expografia, comento um texto de Frederico Morais²⁵³ (1969) com um trecho que defendia, de supostas críticas, o modo de expor empregado por Lina Bo Bardi na exposição: “e apesar do que disseram, a montagem está correta, corretíssima”. O isolamento, para o autor, iria “ferir o sentido original, seria uma exposição esteticista semelhante a do caçador que expõe seus <troféus de caça>”. Suponho, pelo trecho supracitado, que as

²⁵³ Frederico Morais (nascido em 1936) é crítico de arte, jornalista, curador e historiador de Belo Horizonte e radicado no Rio de Janeiro, desde 1966. Na cidade, foi coordenador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foi autor de dezenas de livros sobre arte brasileira e latino-americana e curador de exposições, salões e bienais no Brasil e no exterior. Foi crítico de arte entre 1966 e 1973 para o Diário de Notícias e entre 1975 e 1987 teve uma coluna sobre artes plásticas no jornal O Globo (RIBEIRO, 2013). A atuação reflexiva de nos anos pós-Golpe Militar no Brasil são descritos no artigo de Marcelo Mari (2017) que, por meio da sua descrição, nos permite acessar um panorama da produção da crítica de arte e da atividade artística no período.

desaprovações estariam relacionadas ao modo “tumultuado” empregado na apresentação das peças, pouco usual para um museu de arte nos anos 1960.

Outros paralelos podem ser feitos entre os argumentos tecidos por Francisco Ribeiro com o artigo de Frederico Moraes. O título do texto é “O Homem é criador”; essa frase sintetiza a articulação que foi feita ao longo dos parágrafos, que enfatizava: “todo o homem, mesmo o mais simples, fazendo uso dos materiais os mais pobres e instrumentos os menos exóticos, pode criar”. É a crença num tipo de dádiva nata, que estaria intrínseca a todo ser humano. A capacidade inventiva, contudo, é acompanhada do êxito estético e formal: as colchas feitas com retalhos, por exemplo, tinham “desenhos que encantariam o mais ortodoxo concretista”. Essa capacidade criadora que encanta “a vista e a mão” acompanha, para o autor, a mudança do campo para a cidade.

Na favela, onde geralmente habitam, transformam tudo o que passa por suas mãos. Ora, outra não é a proposta da <pop-art>: apropriar e transformar o objeto. A <pop> (folclore urbano – o já feito) encontra-se com a arte popular no Brasil (que antes da industrialização era apenas o rural – o objeto a ser feito manualmente), pois que os resíduos ou restos da tecnologia urbana estão transformados em novos objetos – mas segundo necessidades que são ainda de um viver senão anterior a uma economia de mercado, muito próximo dela. Em desenho industrial esta transformação seria chamada de <redesign> (MORAIS, 1969).

A valorização das características formais das peças, produzidas em um circuito não-hegemônico, por meio de um paralelo com correntes artísticas validadas foi uma estratégia recorrente, tanto para o reconhecimento estético quanto para a inserção dos objetos dentro de um campo artístico, com métricas e vocabulário próprios. Pondero, contudo, que a comparação da obra popular – fruto da solução de um “problema real” – não poderia, para Bo Bardi, ser comparada a um “problema artificial” do artista, definido a priori por ele mesmo: “não existe nem pode existir “rigor”, nem “estrutura” ou “lógica interna de desenvolvimento” em obras (visuais) cujo problema de conteúdo e representação não corresponde a um problema real” (BO BARDI, 2009d, p. 110)²⁵⁴. Essa citação foi retirada de um texto em que a italiana tece uma crítica ao concretismo nas artes plásticas (e não na

²⁵⁴ Texto publicado originalmente no Diário de Notícias de Salvador, em 1960.

literatura). Bo Bardi é precisa ao comentar que, a despeito da poesia concreta, que sintetiza a linguagem para “comunicar mais rapidamente a ideia”, nas artes plásticas “o concretismo contemporâneo é coisa puramente formal, que se limita à forma, eliminando o conteúdo” (BO BARDI, 2009d, p. 113). Em suma, a valorização da colcha de retalhos por meio de sua comparação com um tipo de rigor formal do pensamento concreto não encontra paralelo com o pensamento de Bo Bardi já que, para ela, no concretismo a problemática artística é vazia de conteúdo.

Desse modo, e com base nos textos citados, intuo que para Bo Bardi a valorização da obra concreta seria possível quando ela, assim como a produção popular, fosse materializada para viabilizar a resolução de um problema real do mundo. E aí está mais um ruído na interpretação da crítica, que circulou nos jornais, em relação à organização de Bo Bardi.

O comentário de Frederico Moraes contempla outra reflexão interessante: a percepção de atualização das práticas populares no contexto urbano e do encontro entre realidades urbanas/rurais e industriais/manuais. A percepção da coexistência de distintos modos de vida, em que os limites passam a ser cada vez menos precisos, é tema levantado pelo autor, presente na alegoria visual dos microambientes de *A Mão do Povo Brasileiro*.

Revisando as publicações sobre a exposição e os textos produzidos por profissionais que atuaram na elaboração da exposição, identifiquei também um vocabulário que aciona termos como anonimato, espontaneidade e funcionalidade para descrever os objetos subalternos no museu. A seção de “Artes” do Diário de Notícias, publicado em 1969, informou que, por meio do “contexto rico e significativo” da exposição, “sentia-se que, apesar da humildade, a chispa da criação brilha até em vidas geralmente anônimas e cinzas”. Descrita como “bastante completa” a mostra apresentava uma “lição de história da arte” que era

ignorada em meio a uma “pseudo-intelectualidade imitadora de outras formas de expressão muito discutíveis por sinal” (ARTE, 1969, p. 5)²⁵⁵.

As categorias anonimato e originalidade não eram excludentes para crítica, ambas serviam como repertório discursivo para descrições sobre o popular. Os artefatos sem autor conhecido e desenvolvidos em contextos de subalternidade eram mencionados recorrentemente como exemplos para produções hegemônicas, tanto no campo da arte como da indústria. Nota-se, analisando esses textos, que ganharam relevo nas descrições tanto os objetos que exaltavam a criatividade como aqueles que utilizavam peças industriais para elaboração de artefatos como o relógio feito com peças de uma bicicleta e a cabra com patas de enxadas.

O diálogo da montagem com o processo de industrialização no Brasil pôde ser percebido também em uma reportagem publicada após o encerramento da mostra. O texto tinha como propósito principal informar a participação do MASP na Expo-70 - Exposição Internacional de Osaka, fruto do sucesso do novo museu. Dentre os feitos descritos na reportagem, estava a mostra *A Mão do Povo Brasileiro* “cuja visitação e interesse despertados foram surpreendentes”.

Essa exposição procurou mostrar ao público as soluções dadas pela nossa gente, principalmente no campo, podemos dizer, das utilidades domésticas, longe que se encontram dos centros fornecedores. Não somente o fato de habitar locais longínquos mas também devido à pequena ou quase nula capacidade aquisitiva, o nosso caboclo, aliando imaginação à habilidade manual, fabrica toda sorte de utilidades de uso doméstico como também de diversão e lazer (MUSEU, 1970)²⁵⁶.

O texto ainda afirma que foram apresentadas “uma infinidade de peças próprias da criação de um 'industrial designer'” (MUSEU, 1970). O termo em inglês identifica que os objetos de cunho utilitário, feitos por sujeitos sem formação profissional especializada, poderiam ser equiparados a um tipo de saber institucionalizado – o do desenho industrial. Lembro que, neste momento, o Brasil

²⁵⁵ ARTE no Mundo. *A Mão do Povo Brasileiro*. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 10 ago. 1969, 2º Caderno, p.5.

²⁵⁶ MUSEU Chateaubriand na Expo-70 de Osaka. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 11 jan. 1970, Educação e Cultura.

implementava escolas de Design em todo o país²⁵⁷, uma demanda do desenvolvimento da indústria nacional. Contudo, ao contrário do desenhista que projeta racionalmente o artefato, a partir de uma lógica moderna, o desenhista popular utiliza a “imaginação”, outro termo atrelado a um tipo de saber espontâneo.

No jornal O Globo de junho de 1969, uma reportagem assinada por Vera Pacheco Jordão²⁵⁸ também foi elogiosa à mostra, que continha peças reveladoras do “gosto artístico e da capacidade inventiva de nossa gente” (JORDÃO, 1969). Contudo, o que chama atenção no comentário da artista é a relação que estabelece com o desenho industrial:

Nesta época em que contra o critério meramente utilitário da industrialização afirma-se entre nós a noção de “boa forma” ou “bom desenho”, esta mostra adquire particular importância, tendo um alcance didático que esperamos seja plenamente apreciado não somente por estudantes de arte mas por quanto se relacionam com a criação industrial (JORDÃO, 1969).

“Boa forma” e “bom desenho” são termos que aludem ao modelo de institucionalização da disciplina do *design* que foi implementado no Brasil e em outros países da América Latina nos anos 1960, respeitando uma matriz majoritariamente germânica. Essas expressões foram difundidas internacionalmente com a Bauhaus, a partir de um discurso moderno de

²⁵⁷ A Escola de Superior de Desenho Industrial - ESDI, do Rio de Janeiro e o National Institute of Design em Ahmedabad, na Índia, são citados como influenciados pelo modelo Ulmiano (DENIS, 2000).

²⁵⁸ Vera Pacheco Jordão (1910-1980) teve a primeira coluna especializada em crítica de arte do jornal O Globo (VASCONCELOS, 2019). Ao longo dos anos 1950, escrevia esporadicamente para imprensa elaborando, na maioria de seus textos, debates sobre o teatro. Segundo a pesquisa de Vasconcelos (2019), Jordão era reconhecida nos circuitos intelectuais por trabalhos editoriais e de tradução, desempenhadas ao lado de José Olympio, com quem foi casada. Após o divórcio foi aos Estados Unidos, onde especializou-se em literatura norte-americana em Harvard, em 1945 (HOLLANDA; ARAUJO, 1993 apud VASCONCELOS, 2019). Na sua investigação, Vasconcelos (2019) descreve as críticas feitas por Vera Pacheco Jordão ao Congresso Extraordinário de Críticos de Arte (1959) e ao projeto da cidade de Brasília, debatido no evento, gerando represálias pelos outros críticos e arquitetos da época.

funcionalidade²⁵⁹, no design e na arquitetura, em oposição às atividades artesanais ou decorativas. O *international style* impunha uma normativa, encampada pelas elites intelectuais e assimilada pela indústria, de eficiência (racional e técnica), que deveria estar atrelada não só aos produtos feitos pela máquina, mas também às moradias – inclusive aquelas de cunho social. A ideia de eficiência no morar carregava consigo uma dimensão de bem-estar social que era, claro, pensado a partir da lógica funcional que desconsiderava preferências estéticas do sujeito que iria habitar o espaço.

O modelo estético que havia surgido a partir da preocupação do desenvolvimento de uma sociedade igualitária, possibilitado pelo desenvolvimento industrial, tornou-se nos anos 1950 e 1960 um *Estilo Internacional* adotado pelas companhias multinacionais que viam na estética características adequadas para o seu projeto de desenvolvimento. Precisão, neutralidade, disciplina, ordem e estabilidade eram qualificações que se alinhavam à noção de modernidade dominante. Em suma, os adeptos do Estilo Internacional acreditavam que todo objeto poderia ser simplificado até atingir uma forma ideal e definitiva: a correspondência perfeita entre forma e função (DENIS, 2000).

Denis (2000) lembra que exposições realizadas pelo Museum of Modern Art (MoMA) nos anos 1930 foram importantes disseminadores da ideia do *good design* e da beleza de artefatos produzidos pela máquina. Faço esse comentário para pontuar que, na seção anterior, discorri sobre como o MoMA foi indicado, pelo próprio Bardi, como modelo para o MASP. Na mesma direção, foram realizadas mostras na antiga sede do museu de Max Bill, fundador da Escola de Ulm²⁶⁰, e Le

²⁵⁹ A Staatliches-Bauhaus foi uma escola de *design* e arquitetura alemã, uma das principais expressões do que chamamos de Modernismo. A escola de vanguarda foi fundada por Walter Gropius em 1919 e tinha como propósito a unificação das artes com a indústria. O ambiente de formação profissional debatia e experimentava sobre a interlocução da arte, artesanato e indústria. Em 1922, Gropius elaborou as diretrizes para a linguagem dos produtos da Bauhaus, que preconizavam o emprego de formas simplificadas, geométricas e cores primárias. Essa concepção, mais tarde, ficou consolidada com o termo Funcionalismo (ANDRADE, 2020).

²⁶⁰ A Escola de Ulm foi fundada na Alemanha e permaneceu ativa entre 1956 e 1968. A instituição retomava algumas preocupações da Bauhaus, apesar de interditar as tendências expressionistas do

Corbusier. Ambos expoentes importantes do modernismo e representantes da racionalização da forma e da *gute form*.

O conceito de “boa forma”, segundo Schneider (2010), é uma chave para entender a produção de Bill e da Escola de Ulm, que era caracterizada pelo emprego de formas simples, materiais de qualidade, com alta durabilidade e ergonômicos. A produtividade industrial, a funcionalidade e a aparência tecnológica do artefato também eram aspectos relevantes, dentre outros, que considero bastante subjetivos, como valor atemporal e valor de uso. Esse termo “boa forma” era uma métrica relevante na Europa praticada, inclusive, pelo Conselho de Design da Alemanha, que realizava anualmente um Prêmio Nacional de Boa Forma e pela Grã-Bretanha, com o Good Design Award.

Além disso, é preciso comentar, como orienta Anelli (2009a) que a noção de racionalidade operada por Bo Bardi teve influência do racionalismo italiano. Deste modo, é importante lembrar que a arquitetura racionalista internacional vinha em defesa de valores sociais, morais e universais contra o clássico, que promovia a noção de uma origem aurática no passado e a manutenção de um caráter nacional. Para Persico, por exemplo, a nova arquitetura se localizava no amadurecimento dos conceitos de espaço e forma, na raiz da contribuição das vanguardas artísticas (JIMÉNEZ, 2017).

O MASP da Rua Sete de Abril flertou, em vários momentos, com a estética funcional modernista. A valorização do produto industrial também foi vista na Vitrine das Formas, que expunha os objetos inserindo-os na historiografia não hierárquica da arte, que o museu estava a tentar promover. O projeto desenvolvimentista brasileiro, que visava a implementação da indústria nacional, impulsionava o *design* (enquanto disciplina) a elaborar produtos que cumprissem os desafios das políticas nacionalistas e, claro, a estética funcionalista era uma aliada nesse ideal. O texto de Denis (2000) é elucidativo ao mostrar que, apesar

primeiro momento bauhasiano. O modelo de ensino, embora independente e original, matinha a prevalência do partido funcionalista (DENIS, 2000).

de haver adeptos do modelo no mercado nacional, a realidade modernista precisava ser adaptada por razões básicas, o mercado consumidor, muitas vezes, não dava conta de absorver produtos em escala industrial.

O didatismo de *A Mão do Povo Brasileiro* consistia, nesse sentido, em apresentar para indústria uma forma de projetar artefatos na contramão do estilo canônico do *design*, que vinha sendo adotado desde os anos 1950. O inventário, ainda, apresentava não só um ponto de contraste para a modernidade industrial e para o modelo estético racional, eleito pelas grandes corporações, mas também um desvio das filiações conceituais do museu com o modernismo, descritos no capítulo anterior.

A revisão desses textos que circularam em jornais permite perceber que não havia consonância nos argumentos que circularam sobre e a partir da exposição. Contudo, chama atenção como os artigos acionaram o vocabulário folclorista – com as noções de espontaneidade e de criatividade – para fazer frente ao modelo estético funcionalista que estava sendo encampado na indústria brasileira. É curioso pensar como esse embate se construiu dentro do MASP, um edifício que respeitava a lógica de formas simplificada e racional-modernista da arquitetura moderna.

E esse é um ponto-chave na interpretação. Apesar de a crítica, majoritariamente, compreender a mostra como um panorama de criatividade e inventividade, entendo que, para os organizadores da exposição, a apresentação da produção material popular dialogava com os preceitos modernistas, sendo exemplo de “economia de meios” (provocada pela miséria), racionalidade, simplificação de formas e funcionalidade.

Tendo em vista que a taxonomia encenada no museu tinha como fio condutor a técnica e a tecnologia empregadas no desenvolvimento dos produtos de origem popular, acredito que a articulação entre a arquitetura do edifício e a exposição funcionava como uma polifonia sobre um projeto almejado de modernização. Em outras palavras, a exposição de cultura material popular e a arquitetura moderna

monumental eram narrativas complementares, na medida em que, juntas, argumentavam sobre um modelo de desenvolvimento com vínculos com a cidade e com a cultura.

Na contramão do modelo desenvolvimentista importado, que desconsiderava a lógica produtiva local e os saberes subalternos, a exposição propunha utilizar a dinâmica de projeto e produção artesanal como subsídio para a indústria moderna. Reforço que parte das qualidades caras à arquitetura modernista, como atenção aos materiais, economia, correspondência entre forma e função, encontravam ressonância na materialidade subalterna, impulsionadas, claro, pela falta de recursos materiais. Por isso, a ideia de imaginação e inventividade é acionada pela crítica para justificar a qualidade formal dos artefatos produzidos em contextos subalternos.

O didatismo de *A Mão do Povo Brasileiro* consistia, em suma, em apresentar para a indústria uma forma de projetar artefatos na contramão do estilo importado de desenho industrial, que vinha sendo adotado até então. O inventário, ainda, apresentava não só um ponto de contraste para a modernidade industrial e para o modelo estético racional europeu e a estilística norte-americana, mas também a consolidação da visão conceitual do museu a respeito do modernismo, numa lógica próxima à realidade da cultura material popular.

Por fim, destaco que as repercussões de *A Mão do Povo Brasileiro* não se restringiram aos veículos midiáticos. Uma publicação do Conselho Federal de Cultura de 1970, assinada por Clarival do Prado Valladares²⁶¹ (1970, p. 29), descreveu *A Mão do Povo Brasileiro* como uma das iniciativas de maior relevância

²⁶¹ Clarival do Prado Valladares (1918 – 1983) foi crítico de arte, historiador da arte, poeta e médico. No início dos anos 1960, após um período no exterior, retornou ao Rio de Janeiro e intensificou sua atuação com artes plásticas. Foi júri da Bienal Internacional de São Paulo em 1967, 1973 e 1977 e membro do Conselho Federal de Cultura, em 1967. É relevante mencionar que o crítico possuía especial interesse pelas produções populares, notado por publicações de sua autoria como *Agnaldo Manuel dos Santos – Origin, Revelation and Death of a Primitive Sculptor* (1963); *Artesanato Brasileiro* (1978); e *Comportamento Arcaico Brasileiro* (1965) (CLARIVAL, 2021).

nas artes brasileiras no ano de 1969. Esse êxito pode ser notado também nas tentativas de enviar a mostra para fora do país.

Seja por despertar a curiosidade do visitante ou por levantar temas relevantes na época, o fato é que *A Mão do Povo Brasileiro* se constitui como um marco material e discurso relevante para pensar a cultura material popular no Brasil e o projeto industrial-desenvolvimentista implementado em nosso país. A reedição da sua montagem foi mais um indicativo que essa encenação acionou e ainda aciona argumentos sobre arte, cultura e, claro, a indústria brasileira. Antes de avançarmos para a remontagem da exposição, reviso como esse projeto de país moderno foi implementado, dando ênfase aos contornos contextuais da realização da mostra.

3.3 AS VIAS PARA UM PAÍS MODERNO

Reconheço que identificar as artes de uma comunidade pode ser a forma mais segura e menos custosa de dar início ao desenvolvimento da base material dessa comunidade... Refiro-me apenas ao risco de que nos detenhamos na fase de identificação e terminamos como a literatura nordestina, que terminou dando volta em torno dos 'castelos' e servido de tranquilizante para os que não têm sono na hora da sesta (FURTADO, 1967)²⁶².

Escrevi no capítulo anterior que os museus eram compreendidos como dispositivos para o projeto de modernização das cidades europeias no período pós-guerras. Na América Latina, e logo, no Brasil, esse projeto ganhou contornos específicos, mas, do mesmo modo, as instituições museais foram centrais para a difusão do moderno e da construção *didática* do gosto no país. Os museus compõem-se como peças-chave, na medida que o movimento para a modernidade apostava na educação, em saberes especializados e na difusão da arte para evolução moral e

²⁶² Carta de Celso Furtado endereçada à Bo Bardi, datada de 1967.

racional do indivíduo (GARCÍA CANCLINI, 1989). Assim, compreendo que o projeto de museu didático de Bardi e a taxonomia de *A Mão do Povo Brasileiro* elaboraram narrativas sobre os projetos para a modernidade do Brasil.

Agora, nesta seção, apresento como esses projetos vinham se encampando no país, com contradições e tensões em diversas esferas da vida social. Comento que a modernização e a democratização abarcavam uma pequena minoria da sociedade que convivia, ainda, com altos índices de analfabetismo (GARCÍA CANCLINI, 1989). A industrialização era parcial, a produção agrária tampouco tinha sofrido estendida tecnificação, não havia um ordenamento sociopolítico baseado na racionalidade formal e material e, menos ainda, existia o modelo de espaço público – idealizado pelos modernistas – que os cidadãos conviveriam democraticamente e estariam envolvidos para evolução social. Em suma, os projetos modernizadores ao se desenvolverem, entraram em conflito com a hegemonia oligárquica e com modelos políticos autoritários (GARCÍA CANCLINI, 1989).

Em 1968, quando o MASP se instalou na Avenida Paulista, as características da cidade vinham mudando rapidamente devido à expansão econômica e populacional. A avenida, que foi residencial até os anos 1950, passava a ter caráter comercial e, com isso, acentuada verticalização. O país passava por mudanças sociais e econômicas significativas, com uma economia que alcançava números impressionantes desde o pós-guerras²⁶³. Após um período de declínio, em 1968 a economia voltou a expandir em ritmo vertiginoso com a taxa de crescimento médio do produto industrial alcançando a casa do 13% a.a. até 1973. Esse período foi intitulado como “Milagre Econômico Brasileiro” (BUGELLI; PIRES, 2011).

Contudo, o mesmo país que via os índices de industrialização decolarem rapidamente no final da década de 1960 vivenciava restrições sociais e políticas com o endurecimento do regime ditatorial.

²⁶³ Segundo Bugelli e Pires (2011) no intervalo entre 1956 e 1961 a taxa média de crescimento do produto industrial alcançou 11% a.a.

Os primeiros anos da década de 1960 no Brasil foram marcados na historiografia pelos desequilíbrios econômicos, inflação, dívida externa e pelas crises políticas que levaram ao golpe de 1964 (NETO, 2011). Neto (2011), ao revisar o processo de modernização da década anterior no Brasil e a crise de abastecimento gerada por ele, nota que os problemas foram resultado do projeto desenvolvimentista, encampado no governo de Juscelino Kubitschek (mandato 1956-1961), que gerou desequilíbrios no modelo de industrialização. Uma das consequências foi o agravamento do êxodo rural e, logo, o crescimento populacional de grandes centros urbanos, que desembocaram em situações de desabastecimento em todo país. O cenário apresentado pelo autor, com base em jornais e revistas do período, demonstra que o modo como se deu o crescimento econômico acabou por contribuir para a desestruturação da produção agrária, sobretudo, por esta não passar pelo mesmo processo de modernização acelerado.

A modernização dos anos 1950 e 1960 vinculada à questão agrária parece central para compreender a relação entre a mostra *A Mão do Povo Brasileiro* e o contexto socioeconômico no período. Palmeira (1989) ressalta que, no final da década de 1960, o setor agrícola absorveu créditos, incorporando os “insumos modernos” ao seu processo produtivo, mecanizando e tecnizando a produção. O aumento da produtividade e a alteração da base técnica da agricultura acarretaram na industrialização parcial do setor, gerando concentração de propriedades, disparidades de renda, aumento do êxodo rural, além de acréscimo das taxas de exploração e auto exploração da força de trabalho nas atividades no campo. De maneira geral, a qualidade de vida da população rural piorou e esse panorama caracteriza o que muitos autores chamam de “modernização conservadora” (PALMEIRA, 1989, p. 87).

Os textos do sociólogo Gino Germani (1965) também tratam dessa modernização conservadora, em um contexto mais alargado, que abrange a realidade latino-americana. O autor propõe o conceito de ‘efeito fusão’, quando valores modernos são reinterpretados para reforçar estruturas tradicionais. Pode-se pensar, no caso do setor agrícola, que a modernização foi capaz de maximizar disparidades pré-

existentes, assim como criar novas estruturas assimétricas no setor rural. O autor vai adiante, e diz que os processos de modernização alcançam esferas econômicas, mas resistem às mudanças em outros campos, como os sociais e culturais.

Nos anos 1960 e 1970 a temática do desenvolvimento recebeu atenção de sociólogos brasileiros e latino-americanos que buscavam compreender o subdesenvolvimento dos países da América Latina e sua relação de dependência econômica com as nações centrais (PERLATTO, 2014).

A preocupação central dizia respeito ao debate sobre os fatores “favoráveis” ou “desfavoráveis” para que os países “tradicionais” pudessem se desenvolver e se transformar em nações “modernas”, rompendo com a histórica inserção subordinada na divisão internacional da produção e do trabalho (PERLATTO, 2014, p. 465).

O livro *Capitalismo Dependente e Classes Sociais na América Latina* publicado em 1973, por Florestan Fernandes, tratava justamente sobre essa situação de subordinação que figurava nos países latinos, trazendo textos que procuravam compreender os padrões de dominação externa na região. Fernandes (1975) advoga em favor da busca por um desenvolvimento autônomo e equânime como forma de resistir à relação de dependência entre os países latino-americanos e os centrais – sustentada pela hegemonia capitalista dos Estados Unidos (PERLATTO, 2014).

Além do desenvolvimento e capitalismo dependente, outro fator que merece destaque e contribui para a estruturação da modernidade conservadora brasileira é a consolidação da Indústria Cultural (PERLATTO, 2014). Os governos militares, interessados em impulsionar uma maior integração nacional, investiram pesado em estruturas que fomentassem os mercados de bens simbólicos e culturais do país. A expansão da indústria televisiva, fonográfica e editorial, bem como da indústria da publicidade, são movimentos passíveis de serem entendidos como constituintes e basilares da modernização conservadora e autoritária brasileira. Contudo, como reforçam Ortiz (1991) e Ridenti (2000), deve-se pontuar que a ampliação do mercado de massa, viabilizada pela crescente indústria cultural, era

excludente – somente alguns setores da sociedade podiam gozar do acesso aos bens simbólicos e dele se beneficiar (PERLATTO, 2014).

A situação brasileira, apesar das suas especificidades, encontra consonância com os projetos desenvolvimentistas e modernizadores que vigoraram na América Latina. A dependência externa, com economias neoliberais, a vigência de estados autoritários, a ampliação da indústria de bens simbólicos e os retrocessos no campo social foram características que marcaram, de modo geral, a modernização dos países da região. Ainda, vale destacar que tudo isso acontecia em um cenário em que existiam, concomitantemente, estruturas tradicionais e modernas em diferentes esferas da sociedade.

Cabe, assim, retomarmos a análise de Celso Furtado (2000), na publicação “Desenvolvimento e Subdesenvolvimento” de 1961, em que o autor trata sobre a fase de subdesenvolvimento no processo de formação das economias capitalistas modernas. Furtado (2000) define que o caso brasileiro é complexo por sua economia apresentar três setores: um de subsistência, outro voltado para exportação e um terceiro com um núcleo industrial direcionado ao mercado interno. Este último se desenvolve por meio de um processo de substituição das manufaturas que antes eram importadas, numa concorrência constante com os produtos estrangeiros. O problema disso, como explica o autor, é que a preocupação do industrial local “é a de apresentar um artigo similar ao importado e adotar métodos de produção que o habilitem a competir com o exportador estrangeiro” (FURTADO, 2000, p. 261). Neste cenário, o setor industrial ligado ao mercado interno está, o tempo todo, buscando a estrutura de preços semelhante a de países de elevado grau de industrialização, países exportadores de manufatura. Assim, as inovações tecnológicas mais viáveis são aquelas que permitem chegar a um custo próximo dos praticados pelos exportadores, e não a que permita uma transformação mais rápida na estrutura econômica.

Em decorrência desse processo, Celso Furtado (2000) explica que a estrutura do país se modifica com lentidão e os cidadãos são afetados pelo desenvolvimento

que é reduzido. O país, neste caso, apresenta uma estrutura ocupacional tipicamente pré-capitalista em que “grande parte de sua população é alheia aos benefícios do desenvolvimento” (FURTADO, 2000, p. 262). No mesmo sentido, a indústria se desenvolve com base na competição constante com produtos estrangeiros, sem direcionar seus esforços na criação de tecnologias ou produtos industriais locais.

A montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* em 1969, período em que se enfrentava esse modelo problemático de industrialização no Brasil, suscitou algumas discussões nesta direção. É importante destacar que a crítica da época estabeleceu, por vezes, as relações entre a encenação e o projeto desenvolvimentista brasileiro, como observamos anteriormente. Apesar de alguns textos descreverem que os artefatos expostos, advindos de contextos rurais, apresentavam na capital econômica do Brasil, exemplares de um país rural e criativo, que estava fadado ao desaparecimento com o avanço do desenvolvimento industrial, outros argumentos podem ser relacionados com a reflexão de Furtado (2000). Vimos na seção anterior que a mostra articulava um repertório técnico e didático para o desenvolvimento da indústria e do desenho industrial, uma taxonomia das culturas populares a partir da valoração de aspectos modernistas com, inclusive, a tentativa de dissolução de algumas dualidades do mundo moderno.

O que ajuda a sustentar o argumento – que busca vincular a exposição com os projetos de modernização brasileiro – é retomarmos o trabalho desenvolvido por Lina Bo Bardi no período em que esteve na Bahia, entre 1958 e 1964, dedicado à criação do Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal – CETA e, com isso, à realização da Escola de Desenho Industrial no conjunto arquitetônico do Solar do Unhão (PEREIRA, 2005).

A pesquisa de Pereira (2005) demonstra que o projeto de Bo Bardi para a escola baiana se diferenciava dos modelos de instituições de ensino aplicados no Rio de Janeiro, como a ESDI, ou em São Paulo, como a FAU-USP, que implantavam matrizes curriculares estrangeiras e saberes ligados à produção de produtos

industriais, inseridos no contexto de polos mais avançados. O que Bo Bardi propunha na Bahia era a qualificação de profissionais a partir da assimilação dos saberes ligados à tradição, ou seja, “a base manual de confecção de objetos no Nordeste” (PEREIRA, 2005, p. 19). Esse intento inaugurou uma nova frente para o *projeto expansionista* de modernização.

A arquiteta, portanto, preocupava-se em capacitar profissionais que atuassem na indústria de modo a reconhecer as técnicas e tecnologias populares e os saberes artesanais, gerando produtos industriais com vínculos com a dinâmica cultural brasileira. Essa visão, que propõe um modelo próprio – e não importado – para o desenvolvimento brasileiro foi demandada por diversos sociólogos que realizaram análises do processo de industrialização no período. O posicionamento defendido por Bo Bardi

apontaria que as realizações tradicionais e populares, sobretudo o artesanato, fossem consideradas dentro do processo evolutivo inadiável trazido pela máquina, pela indústria. A ideia que Lina propõe, nesse contexto, é a de que esse progresso tivesse como seu ponto de partida as raízes culturais originais do Brasil, opondo-se a um processo de desenvolvimento que provocaria a exclusão das mesmas (PEREIRA, 2005, p. 20).

O que se via em *A Mão do Povo Brasileiro* estava em consonância com a visão apresentada por Bo Bardi no período que atuou no nordeste e que pode, também, ser revisada na publicação póstuma *Tempos de Grossura*, que contém escritos da arquiteta que correspondem ao mesmo recorte temporal. A exposição expunha artefatos que materializavam as tecnologias populares de matriz artesanal, numa disposição temática que evidenciava a profusão e diversidade de objetos.

Nos documentos acessados sobre a exposição é possível concluir que não havia vínculo exclusivo com as práticas materiais nordestinas, visto que havia objetos de diversas regiões do país. Além disso, a chamada pública lançada pelo museu para angariar peças para a mostra, que solicitava qualquer objeto do passado e de origem rural, demonstra que não havia uma pré-seleção temática ou tipológica de artefatos. Deste modo, é possível pensar que a intenção da organizadora era

estruturar, por meio da densidade de peças, do amplo uso da madeira, da ambientação que privilegiava o acúmulo, uma visualidade que apresentava novos caminhos para o modelo industrial que pouco dialogava com a realidade material e imagética brasileira. Aliás, ao expor artefatos populares – que variavam de esculturas religiosas a moinhos de cana-de-açúcar – a mostra requalificava a produção cultural e econômica de sujeitos que estavam sendo desvalorizados, em favor de modelos de produção e consumo importados.

Os tensionamentos entre o rural e o urbano, como veremos adiante, foi latente no processo de desenvolvimento adotado pelo estado brasileiro. A cidade de São Paulo era vítima de um acelerado crescimento populacional decorrente do êxodo rural e, deste modo, *A Mão do Povo Brasileiro* nos ajuda a refletir sobre o processo de industrialização em curso nos anos 1960 e, com isso, sobre o projeto de estado-nação do país.

3.3.1 Os projetos modernizadores

Antes de adentrarmos nos projetos modernizadores encampados pelo estado brasileiro nos anos 1960, faz-se necessário definir o conceito de estado-nação operacionalizado neste texto, visto que essa caracterização raramente é exposta e busco, deste modo, resguardar a possibilidade de cair no senso comum. Para isso, adoto como base a reflexão sugerida por Bresser-Pereira (2017, p. 156) que caracteriza o estado-nação como formado por uma “sociedade nacional ampla” – que inclui relações familiares, profissionais, afetivas e culturais, além das relações políticas –, um sistema de intermediação política entre essa sociedade e o estado – como partidos políticos e sindicatos – e as associações políticas informais, que são a nação, a sociedade civil e as coalizões de classe. Deste modo, a distinção proposta pelo autor apresenta o estado-nação como “um tipo de sociedade político-territorial soberana, formada por uma nação, um Estado e um território”

voltados ao desenvolvimento econômico, sua principal fonte de poder e legitimidade (BRESSER-PEREIRA, 2017, p. 158).

Ainda sobre esse tema, destaca-se que os estados-nação, ao contrário do que se passava com os antigos impérios coloniais, atuam ativamente em seus setores periféricos com a intenção que estes se integrem em um todo nacional, utilizando como principal instrumento o compartilhamento do idioma e da cultura. A integração cultural e política ocorre por meio da educação pública, que transfere para o todo o conceito e a prática da produtividade, indispensáveis para o desenvolvimento econômico (BRESSER-PEREIRA, 2017).

Esta forma de intermediação do Estado se empenhou, na América Latina de modo transversal, em desenvolver maneiras de modernizar a sociedade a partir de modelos externos, com métodos extremamente autoritários. A leitura de Domingues (2002) sobre o período, orientado pelo clássico de Barrington Moore Jr.²⁶⁴, importa o conceito de “modernização conservadora”²⁶⁵ para o caso brasileiro: os grandes proprietários agrários que surgiram no período da colônia mantiveram sua posição política e econômica de destaque ao longo do império e da república e espelhavam os agentes originais da modernização conservadora (DOMINGUES, 2002, p. 460).

O autor caracteriza, em linhas gerais, a *modernização conservadora* a partir de alguns fatores que garantiram a subordinação das massas rurais, como a recusa a mudanças fundamentais na propriedade da terra, a inelasticidade e o controle da fronteira agrária.

Por outro lado, abria-se espaço para a industrialização e uma certa migração, cada vez mais acentuada, do campo para a cidade. O baixo custo da força de trabalho podia ser garantido, contudo, pelas limitações da fronteira agrícola e pelo controle político que se exercia sobre a classe

²⁶⁴ MOORE, Barrington. *Los Orígenes Sociales De La Dictadura Y De La Democracia: El Señor Feudal Y El Campesino En La Formación Del Mundo Moderno*. Barcelona: Ediciones Península, 1975.

²⁶⁵ No caso de Moore (1975) seu estudo se dedicava aos Junkers alemães que contemplavam e estimulavam a transição para o mundo moderno, especialmente no que tange à industrialização, mas mantinham o controle do campo e as propriedades oriundas do período feudal (DOMINGUES, 2002).

trabalhadora, mormente sobre o sindicalismo, o que se deu no Brasil com recurso ao corporativismo estatal, de inspiração fascista (DOMINGUES, 2002, p. 461).

É possível afirmar, a partir de Domingues (2002), que a modernidade foi implantada no contexto brasileiro de modo a impedir um de seus elementos fundamentais: a liberdade. Contudo, conforme aponta o autor, essa base conservadora era minada com o crescimento de um país cada vez mais moderno, indivíduos e coletividades mais livres e, assim, menos sujeitos à manipulação. A falta de controle sobre as novas subjetividades fica evidente, sobretudo, no período que marca a segunda ditadura que marcou o século XX no país, que corresponde ao período entre 1964 e 1986 (DOMINGUES, 2002). A partir do aumento do grau de urbanização²⁶⁶, parte significativa deixou de habitar o campo, modificando as relações de subordinação pessoal e do trabalho a que eram submetidos os trabalhadores pelos grandes proprietários de terras.

Para não nos estendermos no assunto, é importante comentar a caracterização que José Maurício Domingues (1999) faz do processo de desenvolvimento e modernidade no Brasil a partir da leitura de Costa Pinto. Segundo o autor, a modernização brasileira ocorreu com base na adoção de padrões de consumo, do comportamento de instituições, valores e ideias de sociedades mais avançadas, sem transformações reais na estrutura econômica e social. Deste modo, o processo de modernização é chamado pelo autor de etnocentrista, ou seja, demandava que parte da população fosse mantida num “nível atrasado e arcaico”²⁶⁷ enquanto que, outra parte, fosse “ocidentalizada”. Essa marginalidade estrutural, que resguardava do desenvolvimento alguns setores da sociedade, pode ser descrita como desigual e combinada (COSTA PINTO, 1970, p. 21-23,31 apud

²⁶⁶ Garcia e Palmeira (2001 apud DOMINGUES, 2002) apresentam a partir de dados do IBGE as mudanças do perfil de vida do brasileiro, caracterizando um período conceituado como “desruralização”.

²⁶⁷ As notas indicam a referência de Domingues a termos empregados por Costa Pinto. Vale ponderar que esse autor apresentava uma visão distinta entre modernização e desenvolvimento sendo, por meio do desenvolvimento, possível uma mudança na estrutura social (DOMINGUES, 1999).

DOMINGUES, 1999, p. 82). É o que García Canclini (1989), no contexto latino-americano, vai chamar de semi-modernização ou modernização incompleta.

A revisão de Domingues (1999) da teoria de Costa Pinto nos ajuda a compreender a situação de subordinação do Brasil ao contexto internacional, e a necessidade apontada por Pinto de uma mudança da posição do “terceiro mundo” com a recusa aos dogmas da teoria da modernização em favor da criação de um modelo próprio de desenvolvimento. E é exatamente neste ponto que estabeleço a relação com a proposta da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*.

A mostra permite pensar que havia, no contexto brasileiro, uma produção material, imagética e intelectual desconsiderada pelo Estado em favor da implementação forçada e, até mesmo, violenta de modelos externos de desenvolvimento, que não cabiam na realidade nacional. Os objetos expostos no museu de arte demonstraram que o repertório técnico popular foi desvalorizado para fomentar estruturas que reforçam as assimetrias da distribuição agrária, econômica e cultural no país. Deste modo, a exposição denunciava a necessidade de pensar em cenários mais “planificados”²⁶⁸, que permitissem incluir setores subalternizados da sociedade no processo de desenvolvimento. Essa formulação, vale comentar mais uma vez, também foi operada a partir de lógicas modernas e hegemônicas.

A proposta de Bo Bardi, ao organizar o panorama de objetos, advogava pela reestruturação desse desenvolvimento, mais pautado pelos saberes e tecnologias locais e, também, pela desierarquização entre as técnicas centrais e periféricas ou importadas e nacionais. *A Mão do Povo Brasileiro*, ao mesmo tempo que propugnava a mudança do modelo de modernização brasileiro, evidenciava a estrutura desigual do processo de desenvolvimento. As peças de *AMão do Povo Brasileiro* expunham um modelo de modernização que era sustentado pelo acesso desigual ao progresso, que previa relações de subordinação e dominação no

²⁶⁸ Termo cunhado por Costa Pinto e citado na pesquisa de Domingues (1999).

campo, agravadas pela tecnização importada do setor rural e que desconsiderava as técnicas autóctones.

Para além de questionar o projeto de modernização vigente – como defendo nesta tese – a mostra também permite outras reflexões como o tensionamento do sistema da arte, do sujeito artista, do espaço museológico e da própria categoria popular. A proposta de expor artefatos subalternos na inauguração do Museu de Arte de São Paulo foi um ato político importante para localizar o posicionamento conceitual da instituição em um momento em que o país sofria instabilidades no setor econômico e restrições severas nas liberdades individuais e coletivas com a emissão de Atos Institucionais que censuravam toda e qualquer manifestação artística.

Gostaria de finalizar este capítulo ressaltando que considero contraproducente buscar somente um projeto de modernização que dialogue com *A Mão do Povo Brasileiro*, visto que os projetos foram desenvolvidos repletos de contradições e discrepâncias internas expressas pela heterogeneidade sociocultural e aos conflitos decorrentes da coexistência conflitiva de diferentes temporalidades históricas. O que busquei fazer nessa seção, tendo como orientação as reflexões de García Canclini (2015), foi compreender como a complexa modernidade brasileira, de economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semi-transformadores, elaborou uma narrativa *moderna* e *modernista* sobre a cultura material popular.

Retomo, então, alguns pontos trabalhados nas páginas anteriores. Primeiro, que a taxonomia modernista para a cultura popular, vista na montagem *A Mão do Povo Brasileiro*, armava no museu um simulacro na interação conflitiva – justaposição, entrecruzamento e sedimentação²⁶⁹ – e dos múltiplos territórios, técnicas e tradições que conviviam no Brasil no período. Essa tensão conceitual e visual tinha relação com os conflitos gerados pela implementação dos projetos modernizadores no Brasil. Dito de outra maneira, a sistematização das culturas

²⁶⁹ Tomo esses termos emprestados de García Canclini (1989).

materiais, a partir da lógica da técnica e da tecnologia, dialogava com o projeto expansionista de modernização, acionado na mostra pelo desenvolvimento da indústria, pelo crescimento populacional das cidades e pela formação da cidade moderna. Vincula-se, ainda, com a gramática e o didatismo para o desenho industrial e para a indústria como ferramenta para o projeto expansionista.

O projeto renovador, com a formulação de novos signos de distinção para a modernidade operacionalizados a partir do didatismo para as artes e difusão da sensibilidade moderna e seus valores, encampa não só pela exposição, mas pelo projeto pedagógico do MASP. Nota-se em *A Mão do Povo Brasileiro*, a atualização dos sentidos operacionalizados por palavras antigas, como espontaneidade e economia de meios, que são acionados a partir dos parâmetros modernistas de eficiência da forma. Por fim, veio o projeto democratizador, que coloca no museu um dispositivo importante para educação.

Há, portanto, uma interpretação da modernidade brasileira, que coloca em relevo como esse projeto era conflituoso. Compreendo que a materialidade da exposição, deste modo, constituía-se de modo polifônico, articulando os múltiplos projetos e propondo uma ordem visual e temática para o conflito. Por isso, a noção de hibridismo se torna importante, pois dá conta das multi-temporalidades, multi-territorialidades e multi-tradições que estavam presentes nessa alegoria sobre o popular.

Se a exposição de 1969 dava conta de articular os distintos projetos, propondo, inclusive, um argumento sobre a modernização brasileira, profundamente consciente e articulada com o contexto econômico social e cultural com o qual dialogava, a mostra de 2016 procurava acionar outros elementos. Afinal, a exibição dos mesmos artefatos ocorreu após mudanças expressivas no país e nos modos de interpretar as culturas materiais populares.

Uma das grandes mudanças ocorreu no âmbito das ciências sociais que, a partir dos anos 1960 colocou em desuso as análises tipológicas.

As tipologias elaboradas pelo observador ficaram obsoletas e este trabalho foi substituído pela exegese das tipologias negativas. Os critérios de forma que definiam categorias para os autores perderam peso relativo, transformando-se em referências comparativas, referências para a tradução intercultural. Tratava-se agora de iluminar como os nativos delimitavam suas próprias categorias, de ter acesso a seus próprios critérios de forma (SEGATO, 1989, p. 90).

Com isso, conceitos como étnico, nativo e povo acabaram perdendo sua relevância. A noção de povo, obviamente importante para a compreensão do argumento de *A Mão do Povo Brasileiro*, com a nova ótica das ciências sociais perde importância, na medida em que não é mais possível diferenciar povo e não-povo com base em características culturais. Dilui-se a preocupação de elaborar tipologias de culturas e sociedades (SEGATO, 1989).

Os modos que eram associados política e culturalmente o popular com o nacional nos anos 1960 e 1970 perderam vigência (GARCÍA CANCLINI, 1989). Da mesma forma, as oposições maniqueístas entre imperialismos culturais e as culturas nacionais-populares encobrem uma série de reorganizações do mercado simbólico que, a partir dos anos 1980, precisaram ser vistas em função de imbricadas relações de poder em um mercado internacional e globalizado ou, como define García Canclini (1989, uma “densa rede de estruturas econômicas e ideológicas”.

Renato Ortiz (1991), de maneira original, propõe que as mudanças nas dinâmicas de produção, circulação e consumo nos impulsionam não mais a pensar no “nacional-popular”, mas sim no “internacional-popular”. A formulação nos impede de associarmos “naturalmente” o popular com o nacional e em oposição com o internacional (GARCÍA CANCLINI, 1989). Embora a definição de identidade popular tenha ocorrido com relação com a territorialização, e isso, em alguma medida, ainda tenha vigência, surgem outras reflexões para pensar a diminuição da relação com o território: a comunicação com outras culturas e a difusão em outros países, por exemplo. Para García Canclini (1989) com a crescente desterritorialização da cultura, os movimentos populares relocalizam e atualizam suas ações no novo cenário, que combina, conflituosamente, a defesa das tradições

e visões democráticas sobre a cultura. Veja, as tensões não são apagadas, mas as perguntas pelo nacional, pela identidade, pela defesa da soberania perdem vigência.

Digo isso para disparar um questionamento: *se os modos de pensar, produzir, consumir e conceituar o popular mudaram – a partir das migrações, das relações internacionais e de processos de resistência e atualização – quais sentidos foram colados à reencenação de uma mesma exposição, mais de 40 anos depois?*

4. A CONSTRUÇÃO DE UM MUSEU PLURAL, OU MELHOR, DECOLONIAL?

Neste capítulo tenho o objetivo principal de compreender quais argumentos foram acionados com a remontagem de *A Mão do Povo Brasileiro*, quase cinco décadas depois, em 2016. Portanto, o que proponho é a realização de um salto temporal de 47 anos na tentativa de identificar como a mesma gramática objetual – formulada a partir da cultura material popular brasileira, produzida antes dos anos 1970 – narrou sobre e a partir de práticas subalternas, simbólicas e materiais, em um contexto socio-histórico substancialmente transformado.

Início esse novo capítulo comentando que o modelo utópico de articulação entre a indústria e os saberes populares, grosso modo, não chegou a se concretizar. Se, em 1969 o cenário possibilitava certo otimismo em relação à industrialização, nas décadas seguintes o dinamismo da indústria foi se esvaindo. O período após o ano 1981 passou a ser caracterizado por alguns economistas como *desindustrialização prematura*. A permanência de baixos investimentos estatais em pesquisa e desenvolvimento somaram-se ao cenário, culminando na estagnação do desenvolvimento tecnológico (MORCEIRO, 2018).

Em 1969, como defendi no capítulo anterior, o argumento subjacente à montagem propunha uma contranarrativa à estrutura capitalista dependente com ascensão rápida de uma indústria não planificada²⁷⁰. Em 2016 esse mesmo argumento não

²⁷⁰ Em texto de 1976, Bo Bardi questiona “qual a situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução nacional democrática-burguesa não conseguiu se processar, que

poderia ser acionado, devido à mudança contextual. Além disso, é preciso considerar que nessas décadas que entremeiam as duas montagens houve mudanças paradigmáticas em distintos níveis da vida social.

Na América Latina, por exemplo, houve o fim das ditaduras nos anos 1980, as crises econômicas nos anos 1990 e as crises nos projetos de estados nacionais, abandonados pelas elites que passaram a participar de uma comunidade econômica internacionalizada, ou globalizada, a partir dos acordos de livre comércio. Esses eventos diversos agravaram a consolidação de modelos neoliberais de desenvolvimento e impulsionaram as desigualdades na região (GARCÍA CANCLINI, 2016). Para García Canclini (2016), na arte, o modelo teórico de *campo artístico* proposto por Bourdieu, que permitia a análise dos movimentos da arte como parte de culturas nacionais, perdeu sua completa validade no novo cenário globalizado. Com isso, ao tratar dessa arte “disseminada em uma globalização que não consegue se articular”, é contraproducente pensarmos na história como uma orientação, tampouco em um modelo de desenvolvimento para a sociedade (GARCÍA CANCLINI, 2016, p. 28). Ticio Escobar (2004) realiza um diagnóstico bastante similar à medida que identifica que, na perda de autonomia do estético e do artístico, entram no discurso artístico questões como identidade e cidadania, globalização e hegemonia, indústrias culturais, entre outros.

Com isso, torna-se indispensável pensar nos outros temas relevantes que atravessaram o campo museológico, as narrativas museais e o patrimônio, a ideia de desenvolvimento e a noção de popular e, também, a dissolução de um campo autônomo da arte. Antecipo que não tenho como pretensão aprofundar como a montagem da exposição foi impactada por todos esses cenários, mas, enfatizar que essas mudanças incidem sobre o argumento curatorial de modo a fundamentar o questionamento: se, em 1969 *A Mão do Povo Brasileiro* dialogava com a ideia da

entra na industrialização com os restos de estruturas oligárquico-nacionais” (BO BARDI, 2009c, p. 139).

construção de um modelo de desenvolvimento (e de nação) vinculada com saberes locais, como pensar essa mesma narrativa em um mundo globalizado, em que prevalece a ausência dos relatos sociais²⁷¹?

A maneira de pensar o local, ou as culturas autóctones, mudou em um mundo que passou a ser, ao mesmo tempo, interconectado e dividido (GARCÍA CANCLINI, 2016). Proponho, a título de construir um breve panorama contextual, refletirmos a partir de três temas que considero importantes como eixos orientadores para a análise de *A Mão do Povo Brasileiro*: 1) a ascensão das indústrias culturais; 2) a crise identitária dos museus; 3) viradas importantes no campo das ciências sociais.

Sobre o primeiro ponto, sigo apoiando-me em Escobar (2004) e García Canclini (2016). Ambos identificam que os meios massivos e as indústrias culturais tiveram um peso determinante na reconfiguração do campo cultural nas últimas décadas. Escobar (2004) é contundente ao afirmar que essa recomposição afetou a vida cotidiana, a educação e transformou os imaginários, as representações sociais e as dinâmicas do espaço público²⁷². Ao mesmo tempo que houve um fecundo e crescente registro cultural de identidades indígenas, tradições mestiças e populares e diferentes formas de arte em circuitos majoritariamente tradicionais, as indústrias culturais veicularam, na sua maior parte, produções transnacionais e discursos e sensibilidades alheias, cujo sentido foi proposto a partir de racionalidades alienadas das culturas locais²⁷³.

²⁷¹ O termo “relato social” faz referência à teoria de García Canclini (2016, p. 26). O autor, por sua vez, não identifica a ausência de relatos, como no pensamento pós-moderno, mas sim uma condição histórica global em que não há nenhum relato que “organiza diversidade em um mundo cuja interdependência leva muitos a sentirem falta dessa estruturação”. Para esclarecer a sua tese, é possível identificar que houve duas últimas grandes narrativas ocidentais. A penúltima, a queda do Muro de Berlim em 1989, em que criaria um único mundo, com um único centro, os Estados Unidos, orientado por um modelo de modernização capitalista. Por fim, o último relato é marcado pela queda das torres gêmeas, em Nova Iorque, que nos colocou a coexistência conflitiva entre culturas e economias, com múltiplos polos interdependentes.

²⁷² Se bem que o autor se dedica especificamente à análise da ascensão das indústrias culturais no Paraguai, centrando-se no estudo das rádios, além de apresentar reflexões úteis para pensar as assimetrias entre o global e o local e como o Estado, com políticas culturais, pode impulsionar modelos de gestão mais democráticos.

²⁷³ Esse embate, ora conflitivo ora negociado, ocorre em um quadro geral tenso e complexo, com uma democracia frágil e desacreditada. O esforço, portanto, estaria em reacomodar e readaptar as

Esse cenário tem justificativa, em parte, no fato de que as instituições artísticas viram cair seus financiamentos, incorporando modos de rentabilizar-se a partir da lógica mercadológica, com investimento em marketing, concentração em megaexposições e espetacularizando-se. A tendência dominante nas políticas culturais é o deslocamento da ação Estatal para a “produção e a apropriação privada de bens simbólicos”. Com isso, a intervenção direta de empresas privadas na orientação e seleção das atividades culturais transformam a lógica das atividades e instituições culturais (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 71). Neste ponto, relembro, como já mencionado no capítulo 1, que uma das ações da nova gestão do MASP foi a mudança dos meios de governança e financiamento do museu, que passou a incorporar maior quantidade de patrocinadores²⁷⁴, visando maior sanidade financeira para instituição.

Esses patrocínios privados passaram a financiar diversas ações da instituição, como exposições²⁷⁵, mediação e programas públicos²⁷⁶, restaurações no edifício²⁷⁷, entre outros²⁷⁸. Ainda, seguindo a tendência de museus norte-americanos e europeus, o MASP reestruturou a sua loja, com a expansão das ofertas de produtos

formas estrangeiras para, então, interiorizá-las a partir do vínculo com formas próprias. Diversas questões se desdobram desse cenário como, por exemplo, como fortalecer a produção própria de modo que ela alimente uma indústria cultural endógena e sirva como contraparte à indústria transnacional? (ESCOBAR, 2004).

²⁷⁴ Segundo o Relatório Geral de Atividades do MASP, em 2016 o museu recebeu o patrocínio “master” de quatro instituições privadas (Bradesco, Bradesco Seguros, Unilever e Banco Votorantim) e patrocínio de outras dezesseis (AGC, AMBEV, Atlas Schindler, Bloomberg Philanthropies, Caixa, Brasil Governo Federal, Campari, Comgás, Deca, Deutsche Bank, Lock, McKinsey & Company, Pinheiro Neto, Raízen, Suvnil e Ultra).

²⁷⁵ O Banco Itaú, indicado no Relatório Geral de Atividades como “parceiro estratégico” do museu no ano de 2016, apoiou a realização de todas as mostras realizadas naquele ano. Além disso, patrocinaram exposições também a Deutsche Bank, Deca, Mercedes-Benz, Tirolez e Atlas Schindler.

²⁷⁶ Os cursos livres do MASP Escola foram patrocinados pelo Grupo Ultra, já os programas de visitas, professores e residências recebeu patrocínio do Banco Votorantim.

²⁷⁷ A empresa Deca, AGC e Lock Engenharia doaram materiais que viabilizaram a reforma do edifício.

²⁷⁸ No modelo de financiamento há um tipo de patrocínio chamado de “parceria plurianuais”, que são parceiros que financiam o museu, a partir de parcerias estratégicas, por mais de um ano. A Unilever, por exemplo, enquadra-se nessa categoria. Outra modalidade de “parceria” foi fechada com a Riachuelo, visando dar continuidade à constituição do acervo de moda do MASP. Segundo o Relatório Geral de Atividades, o projeto conjunto visa a produção de cerca de vinte peças por ano, com estilistas e artistas plásticos “de renome”, para serem incorporadas à coleção do museu. Após três anos essas peças seriam apresentadas em exposição e catálogo.

próprios, publicações e revenda de peças de fornecedores. Dentre esses, é interessante notar a promoção da venda de produções artesanais brasileiras e produções indígenas.

A mudança no modelo institucional dos museus também é notada em outras instâncias para além das formas de financiamento. E aí, vamos ao segundo ponto de análise, que chamei de *crise identitária dos museus*. Desde 2015 o Conselho Internacional de Museus - ICOM sofre um impasse que, a um primeiro olhar, parece bastante simples: a definição do que é um museu. A dificuldade reside em encontrar uma formatação consensual, que abarque as multiplicidades de configurações e interesses que atravessam as demandas do campo museal contemporâneo. Em 2020 o *International Journal of the ICOM* publicou uma edição sobre o tema, intitulada *Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century*, que condensou reflexões sobre a importância de uma nova definição²⁷⁹ justamente para definição de políticas públicas voltadas para a área, a nível local e global.

Se já foi possível utilizar o termo *Theatrum Memoriae* para designar os espaços que asseguravam a rememoração, essa noção de repositório hoje é altamente questionada (MENESES, 1994). O modelo institucional renascentista, como templo dos valores da burguesia, é largamente criticado. Além disso, como fundamentam Chagas, Abreu e Santos (2007), as grandes narrativas nacionais, que sustentaram as práticas discursivas de grandes museus, passam a ser substituídas por narrativas mais polifônicas: urbanas, regionais e locais. Na mesma direção, se no contexto pós-guerras os museus eram espaços centrais para disseminação da sensibilidade moderna e se configuraram como dispositivos importantes para modernização, com a virada do século as instituições passaram a negociar narrativas com outros enunciadores, constituindo modelos discursivos menos centralizados.

²⁷⁹ Em janeiro de 2017 foi estabelecido um Comitê Permanente sobre a Definição, Perspectivas e Potencialidades do Museu.

A possibilidade de novas estruturas museais como os “museus comunitários” ou “ecomuseus” e, até mesmo, a noção de curadoria compartilhada trouxeram renovações para o campo da museologia e às suas responsabilidades sociais (MENESES, 1994). O movimento de renovação da museologia, em curso desde os anos 1970²⁸⁰, articula propostas de participação coletiva nos museus que operam a partir da noção de identidade cultural (BRULON, 2015b). O ecomuseu, por exemplo, representava o desejo de democratização da memória, por meio de museus inclusivos que tinham por objetivo incluir nas narrativas oficiais aqueles que foram sistematicamente excluídos. Na América Latina novas configurações museais passaram a questionar o modelo importado pelo sistema colonial, interrogando a museologia tradicional (BRULON, 2015b). Nesse sentido, é indispensável citar o encontro de 1972 em Santiago de Chile²⁸¹, que discutiu justamente o papel dos museus na América Latina e que propôs a ideia de um “museu integral” com base na renovação de seus processos e da sua função social (RUSSI, 2021).

Como indica Russi (2021), termos como participativo, colaborativo, compartilhado e situado passaram a ser colocados juntos à palavra “museu” para indicar esses novos processos, com maior vínculo territorial e práticas menos hierarquizadas. Em suma, é possível falar de movimentos de renovação da museologia, que visa a democratização dos processos museológicos e a “descolonização” desses espaços, com novas relações com as comunidades de origem, com os modos de colecionar, etc. Isso tem relação, como descreve Mignolo (2014, p. 6), com o surgimento de uma ordem multipolar, que busca dar relevo

²⁸⁰ A noção de ecomuseu teve origem na França, entre os anos 1970 e 1980, representando a utopia de democratizar a memória através de práticas museológicas mais inclusivas, que objetivavam dar a palavra aos que foram excluídos da História e estiveram à margem da musealização. Por um lado, o novo modelo foi impulsionado pela insatisfação de intelectuais franceses com a museologia tradicional e, por outro, pela influência de experiências museais nas ex-colônias (BRULON, 2015a).

²⁸¹ A mesa redonda, promovida pela Unesco entre os dias 20 e 31 de maio de 1972, teve como objetivo estabelecer um debate sobre o desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo, com destaque para a necessidade de articular a problemática museológica a aspectos técnicos, sociais, econômicos e políticos da sociedade latino-americana. Especialistas de toda a região travaram discussões sobre a relação dos museus com o contexto rural e urbano, com o desenvolvimento tecnológico e científico e com a educação.

às múltiplas histórias desde o período de ocidentalização, imperialismo colonização, até a “desocidentalização e decolonialidade”.

Essas mudanças importantes no campo museológico relacionam-se com a renovação da ideia antropológica de cultura ou, como caracteriza Segato (1989), com uma virada paradigmática na ideia de cultura. Partimos, então, para o terceiro ponto, as *transformações no campo das ciências sociais*.

A mudança ocorre na constituição, nas ciências sociais, dos objetos da cultura e da sociedade, que passam do nível fenomênico para o nível fenomenológico. Ou seja, a construção do objeto de estudo para a disciplina passa a ser entendida a partir do sistema de valores com o qual o ator opera e não desde categorias analíticas estabelecidas a priori. Com isso, perde-se a validade das análises tipológicas que comentei no capítulo anterior. A virada, portanto, tratava de identificar categorias nativas para análise e o acesso aos critérios próprios (SEGATO, 1989).

Na América Latina, a herança colonial passou a ser amplamente discutida a partir das propostas do Grupo Modernidade/Colonialidade, com o giro decolonial. O tema de descolonização passou a permear os museus, que já tinham adotado uma perspectiva autocrítica em relação a suas práticas, decorrente das reflexões impulsionadas pela nova museologia. A perspectiva decolonial, que passou a enxergar estruturas permanentes do sistema colonial da modernidade latino-americana, apresentou e apresenta aos museus reflexões sobre a origem e permanência dos traços coloniais na estrutura epistemológica museal, influenciando a revisão das narrativas nacionais operadas pelas instituições, a constituição dos acervos, os pedidos por repatriação de peças, entre outros.

A partir desse panorama, identifico que as ações da nova gestão do MASP, em 2016, operaram para (re)alinhar o museu às discussões contemporâneas do campo museal e das ciências sociais²⁸², com a atualização de conceitos

²⁸² O período em que Júlio Neves esteve à frente da presidência do MASP, a partir dos anos 1990, foi tema de críticas de diversos profissionais do campo da cultura. Além das profundas crises

historicamente trabalhados pela entidade – como a noção de contramuseu e museu laboratório – para a retórica da pluralidade e da decolonialidade. Nesse contexto, acredito que a reencenação de *A Mão do Povo Brasileiro* foi uma alegoria material que permitiu a sustentação do vínculo entre o passado celebrado da instituição a as perspectivas conceituais idealizadas para o futuro da entidade. Além disso, e em contradição, a implementação de uma instituição decolonial foi operacionalizada a partir de um modelo econômico de financiamento privado, em que as narrativas sobre o patrimônio são formuladas em relação aos interesses de patrocínio de empresas transnacionais, marcando a crescente desresponsabilização dos estados em regular as indústrias culturais²⁸³.

Esse movimento de retomada promoveu alguns questionamentos que serão abordados ao longo do capítulo: *qual a ideia de popular operada na mostra de 2016, quando a noção de “povo” caiu em desuso nas ciências sociais? Por que algumas figuras são positivadas no exercício de recuperação, como é o caso de Bo Bardi? O que fundamenta a escolha pela estratégia das reencenações em detrimento de novas propostas expográficas? O quanto o retorno ao passado se difere de uma formulação fetichista de um período celebrado do museu? Qual a relevância do display para fundamentar as narrativas operadas pela nova gestão do MASP? Como, e em quais instâncias, os movimentos de retomada do passado passam por uma mirada crítica?*

*

financeiras e das inconsistências na gestão operacional, a retirada dos *Cavaletes de Cristal* da pinacoteca do museu fundamenta as oposições. Para referenciar alguns exemplos de textos que circularam na imprensa, cito a reportagem “Volta dos cavaletes põe fim às gestões que arruinaram o Masp”, de Fabio Cypriano, publicada em 2015 na Folha de S. Paulo e a matéria “Masp busca parceria com empresas para sair da crise financeira”, de Antonio Gonçalves Filho, publicada em 2014, em O Estado de S. Paulo. Além disso, a plataforma Fórum Permanente apresenta um arquivo online que reúne reportagens e textos sobre a crise institucional do MASP, chamado “Dossiê MASP”.

²⁸³ Referência a García Canclini (2000) e ao decrescente envolvimento do estado como participante e regulador da indústria cultural, em conjunto com a sociedade civil.

A segunda edição de *A Mão do Povo Brasileiro* ocorreu, do mesmo modo, demarcando o início de um novo ciclo para o museu. Se da primeira vez ela pontuava a inauguração do novo edifício e, de modo mais específico, da nova sala expositiva, na segunda encenação a exposição se atrelava a uma série de mudanças encampadas pela nova gestão do museu, que tomou posse em 2014. Essas ações, de modo geral, sinalizavam um movimento de retomada conceitual do projeto original do MASP, desenhado por Bardi na fundação da entidade em 1947 e aprofundado nos anos seguintes.

A nova montagem respeitou o projeto expográfico da primeira encenação, com algumas adaptações. Os artefatos contemplaram o mesmo recorte temporal – até os anos 1970 – mas algumas peças foram substituídas, pela dificuldade de acessar as originais. Relembro que, na primeira montagem, foi lançada a chamada pública para empréstimo de obras. Assim, parte dos objetos foram cedidos por pessoas físicas, dinâmica que dificultou o acesso aos mesmos exemplares na segunda edição. Outras peças foram provenientes de empréstimos de museus e galerias, além de colecionadores particulares e do acervo próprio de Bardi e Bo Bardi.

Segundo Pedrosa (2016), a pretensão não foi fazer uma reencenação idêntica, mas seguir conceitualmente a proposta dos anos 1960. Apesar das alterações, a atmosfera encenada no museu em 2016 foi predominantemente similar. Basta olhar as imagens comparativas que circularam na mídia para promoção da remontagem, que justapõem uma fotografia da mostra de 1969 com outra de 2016. Tratou-se de uma tentativa de reedição, sem mudanças expressivas na expografia. Exemplos disso são: a disposição dos artefatos, as estantes em madeira, os tablados, a posição da escultura de São Jorge recepcionando o visitante, as colchas de retalho encobrendo o fundo do ambiente expositivo. A disposição expográfica foi mantida, sem incorrer em qualquer estratégia de atualização conceitual.

Essa dinâmica de retomada ganha maior evidência se percebermos o cronograma expositivo de 2016. Foram remontados, também, a mostra *Playgrounds* e o

Carrossel²⁸⁴ na parte externa do museu. Na pinacoteca, os Cavaletes de Cristal²⁸⁵ apresentaram o acervo do MASP, na mesma sala, dedicada às exposições permanentes. Além disso, outras expografias de Bo Bardi foram reeditadas, como foi o caso da individual *Portinari Popular*. Desse modo, não se tratou apenas da reencenação de *A Mão do Povo Brasileiro*, mas da reedição do cronograma expositivo que inaugurou o museu em 1969 e um movimento evidente de retomada encampado pela nova direção do museu.

Embora a expografia de *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016 e a programação do museu fossem similares²⁸⁶, a narrativa atrelada à apresentação da mesma mostra, 47 anos depois da primeira montagem, foi distinta. Com isso, este capítulo tem como objetivo refletir sobre os argumentos agenciados a partir da segunda encenação de *A Mão do Povo Brasileiro*.

Para acessar esses argumentos, tive como estratégia metodológica reconstruir as exposições, a partir de documentos consultados nos arquivos do Centro de Pesquisa e Documentação do MASP. Neste capítulo o processo metodológico foi desenvolvido a partir de um percurso distinto do anterior, por razões bastante óbvias. Se, em 1969, o acesso à materialidade se deu, principalmente, mediado por documentos alocados em arquivos, o processo reconstutivo da segunda montagem foi atravessado, também, pela minha experiência no espaço expositivo, como visitante da exposição. É claro que o acercamento físico à mostra de modo algum exclui a centralidade da estratégia documental, operada nesta investigação.

²⁸⁴ A versão de 2016 da mostra *Playgrounds* continha obras de seis artistas: Céline Condorelli (França/Reino Unido), Ernesto Neto (Brasil), Grupo Contrafilé (Brasil), O Grupo Inteiro (Brasil), Rasheed Araeen (Paquistão/ Reino Unido) e Yto Barrada (Marrocos). As estruturas não tinham como objetivo reeditar literalmente a série de Leirner, mas sim resgatar a dinâmica da participação e articulação com o entorno do museu, presentes na primeira montagem.

²⁸⁵ Mostra oficialmente chamada “Acervo em transformação: a coleção do MASP de volta aos cavaletes de cristas de Lina Bo Bardi”, em cartaz desde dezembro de 2015. Curadoria de Adriano Pedrosa, diretor artístico; Fernando Oliva, curador; Tomás Toledo, curador.

²⁸⁶ Em 2016 outras mostras estavam em cartaz. Além de *A Mão do Povo Brasileiro* e das reedições dos *Playgrounds*, do *Carrossel* e dos *Cavaletes de Cristal*, compunham o cronograma de exposições *Portinari Popular* – também com a retomada do desenho expográfico de Bo Bardi –, *Lygia Pape – A Mão do Povo*, *Tiago Honório – Trabalho*, *Convite para um mobiliário Brasileiro* e a mostra individual de Agostinho Batista de Freitas. Sobre o cronograma do museu, ver o artigo “MASP e o popular: as ações do museu em 2016”, de Fabris e Corrêa (2019).

Contudo, com a experiência da pesquisadora no campo, o processo reconstrutivo tornou-se distinto e, devo confessar, possibilitou reflexões sobre as experiências vivenciadas pelo visitante, inclusive, na primeira montagem (embora os estudos de recepção escapem ao recorte desta investigação). Em suma, a incursão à exposição possibilitou a produção de registros, imagéticos e textuais, que se constituíram como uma fonte que auxiliou a circunscrever o universo da pesquisa de 2016.

Reforço que esses registros foram complementares aos textos produzidos pelos organizadores, desenhos expográficos, materiais de divulgação, relatórios anuais e catálogos, que se mantêm como a tipologia documental que fundamenta o processo reconstrutivo. Além disso, outra tipologia de documento relevante para acessar as narrativas, que circularam sobre e a partir das montagens, foram os textos de difusão da mostra, veiculados em jornais e revistas. Informações disponíveis em meios digitais, como as redes sociais do museu, o sítio eletrônico e o canal no Youtube – que disponibiliza gravações dos seminários de pesquisa promovidos pelo museu –, também foram fontes importantes para o processo reconstrutivo, que visou identificar os argumentos atrelados à exposição em diferentes suportes documentais ou plataformas de difusão.

Para alcançar os objetivos estabelecidos para este capítulo, estruturei o texto em três momentos. O primeiro elabora um panorama das ações gerais do MASP a partir da mudança de gestão, em 2014, que insere a montagem da mostra em um cronograma temático que orienta as atividades do museu, o programa de histórias. No segundo momento, trabalho a exposição em si, desde a percepção já apresentada no capítulo anterior. Ou seja, compreendo que a mostra não se esgota na disposição dos artefatos no campo expositivo. Ao contrário, abarca as ações que, em alguma medida, ajudaram a formular as narrativas sobre e a partir da exposição: montagem, seminários, publicações, crítica, sessões de filme, oficinas, entre outros. Por fim, e para finalizar a tese, apresento a seção teórica que busca ativar três reflexões situadas, geradas a partir da montagem de 2016, o tema da

decolonialidade nos museus, a modernização voltada à pluralidade e, por fim, a recorrência das estratégias de reencenações no campo museal.

4.1 A RETOMADA DO BALANÇO: O NOVO ESTATUTO SOCIAL DO MUSEU

A reformulação do Estatuto Social do MASP em 2014 confirmou mudanças basilares na instituição a partir da reestruturação geral do modelo de gestão do museu. Embora as alterações mais expressivas tenham ocorrido no âmbito da liderança administrativa e financeira, as novas definições alcançaram também aspectos tangíveis ao público, como a expansão do acervo e a revisão dos programas do museu.

Revisando jornais e revistas do período foi possível identificar que a reformulação foi resultado de um quadro de profunda crise financeira enfrentada pelo MASP nos anos que antecederam a mudança. O jornal O Globo publicou uma reportagem indicando que as alterações, tanto na diretoria quanto no estatuto, foram demandas dos patrocinadores para que fossem realizados aportes para saldar as dívidas do museu. Além disso, os apoiadores requeriam maior transparência na gestão (ADOS, 2014).

A crise que circundou o museu, contudo, não era somente administrativa e econômica. Nos anos 1990, com a morte de Bo Bardi em 1992 e a saída definitiva de Bardi da instituição em 1996, os desafios tornaram-se mais evidentes. Júlio Neves, o novo diretor, introduziu mudanças na entidade que não agradaram os críticos e a opinião pública (PUGLIESE, 2017). A Pinacoteca, por exemplo, foi alterada e o ambiente livre foi totalmente compartimentado para acomodar salas expositivas que remetiam à expografia no estilo cubo branco. As imensas janelas de vidro passaram a sustentar cartazes que divulgavam as mostras e eventos no museu, interditando ainda mais a fluidez pensada para o projeto arquitetônico original (ANELLI, 2009b).

Esse pedido por reformas, portanto, não era novidade. Uma publicação da Folha de S. Paulo de julho de 2008 indicava que a Secretaria Municipal e a Secretaria Estadual, além do Ministério da Cultura, pressionavam o museu para a reforma do estatuto, com a intenção de que a instituição concedesse assentos no conselho para representantes do poder público. O pedido era resultado de uma investigação do Ministério Público que indicava que o MASP já enfrentava graves problemas financeiros desde 2006. As críticas feitas por profissionais vinculados ao setor público se referiam principalmente à gestão anacrônica da instituição e a falta de transparência com as contas (MARTÍ, 2008). Vale pontuar que em 2014, quando iniciaram os movimentos de reforma do estatuto, o MASP estava impedido de solicitar verbas junto ao Ministério da Cultura.

Um comunicado público lançado pela então Diretoria e Conselho de Administração²⁸⁷, em abril de 2014, informou o esforço para a modernização da instituição com relação aos processos de governança, modelos de gestão, além da ampliação e renovação da liderança. Isso, segundo o informe, com a finalidade de “garantir maior sintonia MASP com os interesses coletivos”²⁸⁸. O movimento em direção à reestruturação foi motivado, segundo o comunicado público do MASP, para garantir a estabilidade financeira do museu, concluir a obra do edifício anexo – que se localiza no quarteirão ao lado da edificação da instituição, na Avenida Paulista –, consolidar o projeto de crescimento do acervo e rever os programas culturais.

A nova estrutura, deste modo, deveria contemplar seis pontos principais, dos quais cinco faziam alusão à reforma da gestão do museu, no que tange aos conselheiros, associados, número de mandatos e contribuições financeiras. Na proposta, ainda embrionária, propôs-se a

Criação de comitês de gestão para acompanhar temas relevantes para a instituição, tais como programação cultural, expansão do acervo, captação de recursos e sustentabilidade, comunicação e relações

²⁸⁷ O comunicado foi assinado pela presidente executiva do museu Beatriz Pimenta Camargo e por Adib Jatene, presidente do conselho do MASP.

²⁸⁸ O texto foi acessado nas redes sociais do museu, em postagem do dia 17 de abril de 2014.

institucionais, nomeação da administração e governança, além de um comitê transitório dedicado exclusivamente ao processo de construção do novo prédio.

No mesmo mês, no dia 29, foi realizada a Assembleia Geral que teve como pauta a reformulação do estatuto, aprovada com 73% dos votos dos conselheiros e associados da instituição (ABOS, 2014). Todo o rito burocrático foi coordenado por profissionais, responsáveis pela transição, nomeados pelo MASP. Dentre eles, estavam Heitor Martins²⁸⁹, ex-presidente da Fundação Bienal de São Paulo, reconhecido por ter arquitetado um plano financeiro que recuperou a saúde financeira da instituição, além de Alberto Fernandes²⁹⁰, Alexandre Bertoldi²⁹¹, Flavia Velloso²⁹², Nilo Cecco²⁹³ e Miguel Chaia²⁹⁴.

A ideia da instituição naquele momento era nomear pessoas, que construiriam a base da próxima gestão e desenhariam o plano de ação para “(1) modernizar a gestão, incluindo estruturas, processos administrativos e práticas financeiras, (2) refinar o posicionamento e estratégia de médio prazo, e (3) apoiar a revitalização da governança”²⁹⁵. Outra face importante do comunicado foi o anúncio do apoio financeiro firmado com o Itaú Unibanco, que se comprometeu em investir recursos próprios e recursos derivados da Lei Rouanet na instituição. Além disso, a

²⁸⁹ Sócio diretor da McKinsey & Company, formado em administração pública na Fundação Getúlio Vargas e com mestrado em administração de empresas (MBA) na Universidade de Michigan. Foi diretor presidente da Fundação Bienal de São Paulo de 2009 a 2013 (MASP, 2014).

²⁹⁰ Vice Presidente Executivo do Banco Itaú BBA desde 2004, formado em Engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (MASP, 2014).

²⁹¹ Sócio na área de Fusões e Aquisições e atual Sócio Presidente do Pinheiro Neto Advogados, formado na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e com mestrado em Administração de Empresas (MBA) na University of Glasgow (MASP, 2014).

²⁹² Engenheira química, sócia da Benchmark Investimentos, atua como consultora de valores mobiliários desde 2003. Foi coordenadora do Núcleo Contemporâneo do Museu de Arte Moderna de São Paulo de 2007 a 2013 (MASP, 2014).

²⁹³ Sócio Fundador da Valuation Consultoria Empresarial, formado em administração pública na FGV São Paulo e mestre em finanças pela mesma instituição. Foi Diretor Presidente do Conselho de Administração da Pinacoteca do Estado de São Paulo de 2010 a 2013 (MASP, 2014).

²⁹⁴ Cientista Social, doutor em sociologia pela Universidade de São Paulo, professor da PUC-SP, coordenador e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política e Diretor da Editora Universitária da PUC-SP (MASP, 2014).

²⁹⁵ Comunicado disponível em: <<https://www.facebook.com/maspmuseu/posts/10152092735161025/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

instituição se comprometeu a buscar outros apoiadores dispostos a colaborar financeiramente com o museu.

Com o trâmite aprovado, foi convocada outra assembleia para eleger os novos conselheiros e nova diretoria da instituição. O documento²⁹⁶ final, com texto aprovado em abril, estipulou em seu artigo 2º a missão do museu, dividindo-a em dez aspectos principais.

O MASP tem por finalidade incentivar, divulgar e amparar, por todos os meios ao seu alcance, as artes de um modo geral e, em especial, as artes plásticas, visando ao desenvolvimento e ao aprimoramento cultural do povo brasileiro. Para esse fim, deverá: a) manter pinacoteca, biblioteca, fototeca, filмотeca, videoteca, discoteca; b) oferecer cursos que versem sobre assuntos relacionados, direta ou indiretamente a artes e que inclusive permitam ao público em geral um melhor conhecimento do acervo do MASP; c) instituir bolsas de estudo; d) promover exposições de trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros; e) promover conferências, congressos e visitas de personalidades de renome no campo das artes; f) patrocinar trabalhos de pesquisa científica relacionados com o objetivo social; g) promover exibições de filmes e concertos musicais de interesse artístico e cultural; h) manter intercâmbio com organizações congêneres do país e do estrangeiro; i) publicar boletins, revistas, catálogos e livros; j) páginas de internet (websites), stands ou estabelecimentos afins, internos ou externos, para a distribuição a título gratuito ou oneroso, de material artístico, reproduções, gravuras, esculturas e outros materiais de cunho cultural, com a finalidade de divulgação e promoção das diversas atividades do MASP, bem como para arrecadação de fundos para a consecução dos objetivos sociais²⁹⁷.

O Estatuto estabeleceu que o MASP deveria implementar os departamentos necessários para o cumprimento dos objetivos listados anteriormente, dentre eles, o Instituto de História da Arte, com regulamento e orçamento próprio.

Dentre as mudanças com viés financeiro, estipulou-se (artigo 6º, parágrafo primeiro) que os Conselheiros e Diretores deveriam realizar uma contribuição mínima anual ao museu. Além disso, foram acordadas novas regras para os Associados do MASP, para os órgãos e cargos da administração, para o Conselho

²⁹⁶ Exemplar consultado no Centro de Documentação e Pesquisa do MASP.

²⁹⁷ MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. Estatuto Social. 29 abr. 2014. São Paulo, 2014, p.1.

Deliberativo e Assembleia Geral, para o Conselho Fiscal, entre outros temas relacionados à gestão.

No dia 05 de junho de 2014, o museu publicou uma vez mais um novo estatuto, com mudanças pontuais em relação ao primeiro, especificamente na área administrativa. Em Assembleia Geral Extraordinária realizada no dia 17 de setembro foram eleitos a nova diretoria e o conselho fiscal da instituição²⁹⁸, com votação unânime. Em abril de 2015, o MASP atualizou mais uma vez o seu estatuto, desta vez realizando mudanças na descrição da finalidade do museu. No documento reformulado é possível perceber que a dimensão educativa ganhou relevo, refletindo a prioridade que a nova Direção Executiva do museu delegava ao tema. Além disso, foram estipuladas e registradas no Estatuto as estratégias para arrecadação de recursos para o museu, com a finalidade de cumprir os objetivos sociais. O novo Estatuto também suprimiu, em relação ao anterior, o Primeiro Parágrafo do Artigo 2º que determinava a criação de novos Departamentos no museu, dentre os quais o Instituto de História da Arte.

Tabela 1: Comparativo entre os artigos referentes à finalidade do MASP nos Estatutos Sociais de junho de 2014 e abril de 2015.

Estatuto Social do MASP de junho de 2014 ²⁹⁹	Estatuto Social do MASP de abril de 2015 ³⁰⁰
O MASP tem por finalidade incentivar, divulgar e amparar, por todos os meios ao seu alcance, as artes de um modo geral e, em especial, as artes plásticas, visando ao desenvolvimento e ao aprimoramento cultural do povo brasileiro. Para esse fim, deverá: a) manter pinacoteca, biblioteca, fototeca, filmoteca, videoteca, discoteca. b) oferecer cursos que versem sobre assuntos relacionados, direta ou indiretamente a artes e	O MASP tem por finalidade incentivar, divulgar e amparar, por todos os meios ao seu alcance, as artes de um modo geral e, em especial, as artes plásticas, visando ao desenvolvimento e ao aprimoramento cultural do povo brasileiro. Para esse fim, deverá: a) manter pinacoteca, biblioteca, fototeca, filmoteca, videoteca, discoteca; b) prestar serviços educativos, especialmente no que se refere à arte e à cultura, tais como visitas

²⁹⁸ Diretor Presidente Heitor Sant'anna Martins, Diretor Vice Presidente Miguel Wady Chala, Diretores sem Designação Especial: Alberto Fernandes, Alexandre Bertoldi, Flavia Quadros Velloso, Jackson Medeiros de Faria Schneider e Nilo Marcos Mingroni Cecco. Conselho Fiscal Efetivos: Jânio Francisco Ferrugem Gomes, Odair Marangoni, Osvaldo Roberto Nieto, Suplentes: Alberto Emmanuel Carvalho Whitaker, Marcelo de Oliveira Lopes e Sergio Massao Miyazaki.

²⁹⁹ MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. Estatuto Social. 05 jun. 2014. São Paulo, 2014.

³⁰⁰ MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. Estatuto Social. 15 abr. 2015. São Paulo, 2015.

<p>que inclusive permitam ao público em geral um melhor conhecimento do acervo do MASP; c) instituir bolsas de estudo; d) promover exposições de trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros; e) promover conferências, congressos e visitas de personalidades de renome no campo das artes; f) patrocinar trabalhos de pesquisa científica relacionados com o objetivo social; g) promover exposições de filmes e concertos musicais de interesse artístico e cultural; h) manter intercâmbio com organizações congêneres do país e do estrangeiro; i) publicar boletins, revistas, catálogos e livros; j) páginas de internet (websites), stands ou estabelecimentos afins, internos ou externos, para a distribuição a título gratuito ou oneroso, de material artístico, reproduções, gravuras, esculturas e outros materiais de cunho cultural, com a finalidade de divulgação e promoção das diversas atividades do MASP, bem como para arrecadação de fundos para a consecução dos objetivos sociais.</p>	<p>guiadas, palestras, promoção de cursos, treinamentos teóricos e práticos, dentre outros, que inclusive permitam ao público em geral um melhor conhecimento do acervo do MASP c) instituir bolsas de estudo; d) promover exposições de trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros; e) promover conferências, congressos e visitas de personalidades de renome no campo das artes; f) patrocinar trabalhos de pesquisa científica relacionados com o objetivo social; g) explorar café, bar e restaurante em suas dependências, bem como a venda de produtos, livros e afins em sua loja destinando todo o produto arrecadado para a consecução de seus objetivos sociais h) promover exposições de filmes e concertos musicais de interesse artístico e cultural; i) manter intercâmbio com organizações congêneres do país e do estrangeiro; j) publicar boletins, revistas, catálogos e livros; k) páginas de internet (websites), stands ou estabelecimentos afins, internos ou externos, para a distribuição a título gratuito ou oneroso, de material artístico, reproduções, gravuras, esculturas e outros materiais de cunho cultural, com a finalidade de divulgação e promoção das diversas atividades do MASP, bem como para arrecadação de fundos para a consecução dos objetivos sociais.</p>
---	---

Com a nova gestão, as mudanças relativas à transparência – demanda antiga dos associados e do poder público – foram expressivas. Desde 2015 o MASP disponibiliza no seu endereço eletrônico as demonstrações financeiras anuais³⁰¹, além de um completo relatório que descreve todas as atividades realizadas pelo museu.

O novo modelo de governança gerou impactos logo no ano seguinte. No Relatório da Administração, publicado em 2015, informa-se a retomada da saúde financeira do MASP, com a quitação de empréstimos e liquidação de contratos com fornecedores. Além disso, foi firmado um contrato com a empresa VIVO que possibilitou a retomada do projeto do edifício anexo ao museu. No movimento de

³⁰¹ O documento apresenta o relatório dos auditores independentes sobre as demonstrações financeiras, balanços patrimoniais, demonstrações dos resultados, demonstrações das mutações do patrimônio líquido, demonstrações dos fluxos de caixa.

reorganização da entidade foram criadas quatro diretorias executivas que trabalharam desde o final de 2014 na reformulação da “filosofia de trabalho” e renovação e contratação de pessoas. Houve um acréscimo de 8,25% dos visitantes³⁰², o reajuste de quase 70% no valor do ingresso – que não era alterado desde 2006 – e a reestruturação completa da loja do museu, além de outras mudanças, como a licitação para um café e a implementação de um sistema de gestão integrada. O relatório é finalizado em tom otimista em relação à consolidação da revitalização e retomada da centralidade do MASP como instituição cultural privada no país.

Ainda, o Relatório de Atividades 2014 listou as alterações estruturais e no programa cultural feitas no museu a partir desse ano de intensas reformas. A seção que inaugura o documento, chamada *Carta do Diretor Presidente*, assinada por Heitor Martins, informa que as contas da instituição haviam sido saneadas e que 2015 teria como enfoque os novos projetos. No último trimestre de 2014 as mudanças haviam sido efetivadas com o início das atividades das Diretorias Artísticas, Financeira de Operações do MASP, que ainda em dezembro inauguraram a mostra *MASP em Processo*. A alteração do Estatuto social, como pontua Martins (2014), foi decisiva para as mudanças demandadas para o museu, tanto dos órgãos públicos, como de patrocinadores e associados. Houve, portanto, alterações que ultrapassaram a instância administrativa e de gestão de finanças, minimizando as instabilidades que, como noticiado em jornais, colocava em risco os programas culturais e a abertura da instituição.

No segundo semestre do ano, foi iniciado um importante e amplo esforço de modernização buscando capturar o pleno potencial que seu acervo, instalações e tradição oferecem. Este importante passo apenas foi possível com a alteração do Estatuto Social do MASP, que possibilitou a ampliação do número de integrantes do Conselho Deliberativo, a participação das três esferas de governo e concedeu-lhes poder de voto nas Assembleias Gerais, juntamente com Associados conferindo assim a abertura do museu para a sociedade. Foram eleitos no mês de setembro

³⁰² É preciso ponderar que no ano de 2014 foi realizada a Copa do Mundo FIFA no Brasil, o que trouxe um número expressivo de turistas ao país, sobretudo a São Paulo, onde foram realizados importantes jogos da competição. O incremento da visitação de turistas estrangeiros foi listado no Relatório de Atividades 2014.

novo Conselho Deliberativo, novo Conselho Fiscal, nova Diretoria Estatutária, e ainda criados vários Comitês Consultivos Permanentes para análise de temas relevantes para entidade, renovando integralmente a liderança do Museu e inaugurando importante e amplo esforço de modernização (MARTINS, 2014, p. 01).

Vale lembrar que a participação do poder público (municipal, estadual e federal) nas Assembleias do museu era demanda antiga. A assimilação do pedido, com a integração das esferas de governo nas decisões, demarcou um passo importante em direção à transparência na gestão estratégica e de recursos. O edifício e o terreno do MASP são concessões feitas pelo município ao museu. Além disso, as secretarias repassam verbas anuais para a manutenção do prédio. Deste modo, apesar de tratar-se de uma instituição privada – sem fins econômicos, com a sua principal fonte de receita aportes feitos por empresas privadas³⁰³, chamadas internamente de “parceiros” – existe uma dimensão pública que se justifica pela ocupação da estrutura cedida pela prefeitura de São Paulo³⁰⁴.

A importância pública do MASP, contudo, escapa aos acordos legais. O Vão Livre do museu, formado pela praça térrea abaixo da estrutura suspensa do edifício, tem protagonismo como espaço de manifestações sociais, políticas e culturais de distintos grupos. O fechamento da Avenida Paulista para carros aos domingos e feriados, a partir de 2010, também promoveu o acesso e apropriação do espaço pela população da cidade, reeditando a dimensão pública do museu (MASP, 2018). O edifício-museu, portanto, não é público somente por ocupar uma edificação que pertence ao patrimônio público, mas por uma relação de pertencimento simbólica que se estabelece com o uso do seu espaço pela cidadania.

Ao revisar os documentos relativos à reformulação do Estatuto Social explicita-se o processo de que houve mudanças de gestão – pressionadas por questões financeiras e demandas de distintos atores que financiavam a Entidade – que

³⁰³ Essa informação consta, também, na Carta do Diretor Presidente que inaugurou o Relatório de Atividades 2014.

³⁰⁴ O edifício do museu é propriedade da Prefeitura Municipal de São Paulo, que cedeu, em novembro de 1968, o seu uso gratuito para a instituição por 40 anos (Lei 15.685/13). A renovação da concessão estava em processo de assinatura em 2014 (MASP, 2014).

desdobraram, também, na programação educativa e cultural do MASP. A nomeação de Adriano Pedrosa, em outubro de 2014, como Diretor Artístico do museu somava-se ao esforço de mudar o modelo curatorial do museu, criando uma equipe de curadores adjuntos que teriam o objetivo de cobrir o diversificado acervo do MASP (REDAÇÃO, 2014). O novo integrante da diretoria seria responsável por diferentes áreas como: exposições, programação das coleções, pesquisa, restauro, arquivo, educação, arquitetura, design e publicações. Além disso, o Diretor e o Presidente estavam em sintonia quanto à necessidade de integrar de modo mais efetivo a instituição com seu público e renovar o vínculo do museu com a cidade. Veremos, adiante, como esse plano de integração se efetiva e ganha corpo nas ações da entidade.

4.2 O PROGRAMA DE HISTÓRIAS

Para compreender as pretensões com a remontagem de 2016 é preciso situá-la em relação a outras ações desenvolvidas pelo MASP a partir do final de 2014, após o que foi denominado internamente como “renovação institucional”³⁰⁵. Por isso, voltemos a 2015, quando o novo caminho passou a ser traçado.

O ano de 2015, segundo Pedrosa (2016), foi dedicado à reflexão sobre os acervos, arquivos e histórias do museu. Nesse ano, foram realizadas onze exposições com a coleção própria, que demandaram pesquisas nos e sobre os acervos e marcaram a reedição de expografias originais elaboradas por Lina Bo Bardi³⁰⁶. Segundo o diretor artístico, a renovação impulsionou debates sobre as mudanças arquitetônicas e expográficas realizadas durante toda a trajetória do MASP, desde a primeira sede do museu, na Rua Sete de Abril.

³⁰⁵ Termo cunhado no Relatório Anual de Atividades de 2015 do MASP.

³⁰⁶ Informação levantada no Relatório Anual de Atividades do MASP de 2015.

A primeira mostra pública da nova direção artística foi a *MASP em processo*³⁰⁷, que realizou intervenções experimentais em todos os níveis do edifício, remontando algumas expografias históricas realizadas na instituição³⁰⁸. A descrição que consta no Relatório Anual de Atividades do MASP (2015, p. 15), de 2015, descreve a mostra como um “prólogo ou ensaio de transição” que se diferenciava das estruturas de uma mostra tradicional com a predefinição de lista de obras. Ao revés, procurava-se com a montagem revelar ao público os processos subjacentes à montagem de uma exposição, de pesquisa e, até mesmo, a redescoberta da arquitetura do museu.

Figura 42: Exposição MASP em processo, em cartaz no museu de dezembro de 2014 a março de 2015.



*Fonte: Jornal Folha de S. Paulo (2015)*³⁰⁹.

As ações de retomada da trajetória expográfica, segundo Pedrosa (2016), não faziam parte de um retorno nostálgico ou fetichista. Nas palavras do próprio

³⁰⁷ Em cartaz de 20 de dezembro de 2014 a 8 de março de 2015, curadoria de Adriano Pedrosa (Diretor artístico do MASP).

³⁰⁸ Arte do Brasil até 1900 e Arte da Itália: de Rafael Ticiano reconstruíram a expografia do MASP na FAAP (PEDROSA, 2016).

³⁰⁹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/02/1592071-masp-em-processo-resgata-obras-que-estavam-na-reserva-tecnica-do-museu.shtml>> Acesso em: 1 abr. 2019.

diretor o objetivo foi “recuperar a dimensão política e crítica dessas propostas” para, então, tê-las como “ponto de partida para novos desdobramentos”, considerando suas limitações e potencialidades para desdobramentos futuros (PEDROSA, 2016, p. 15).

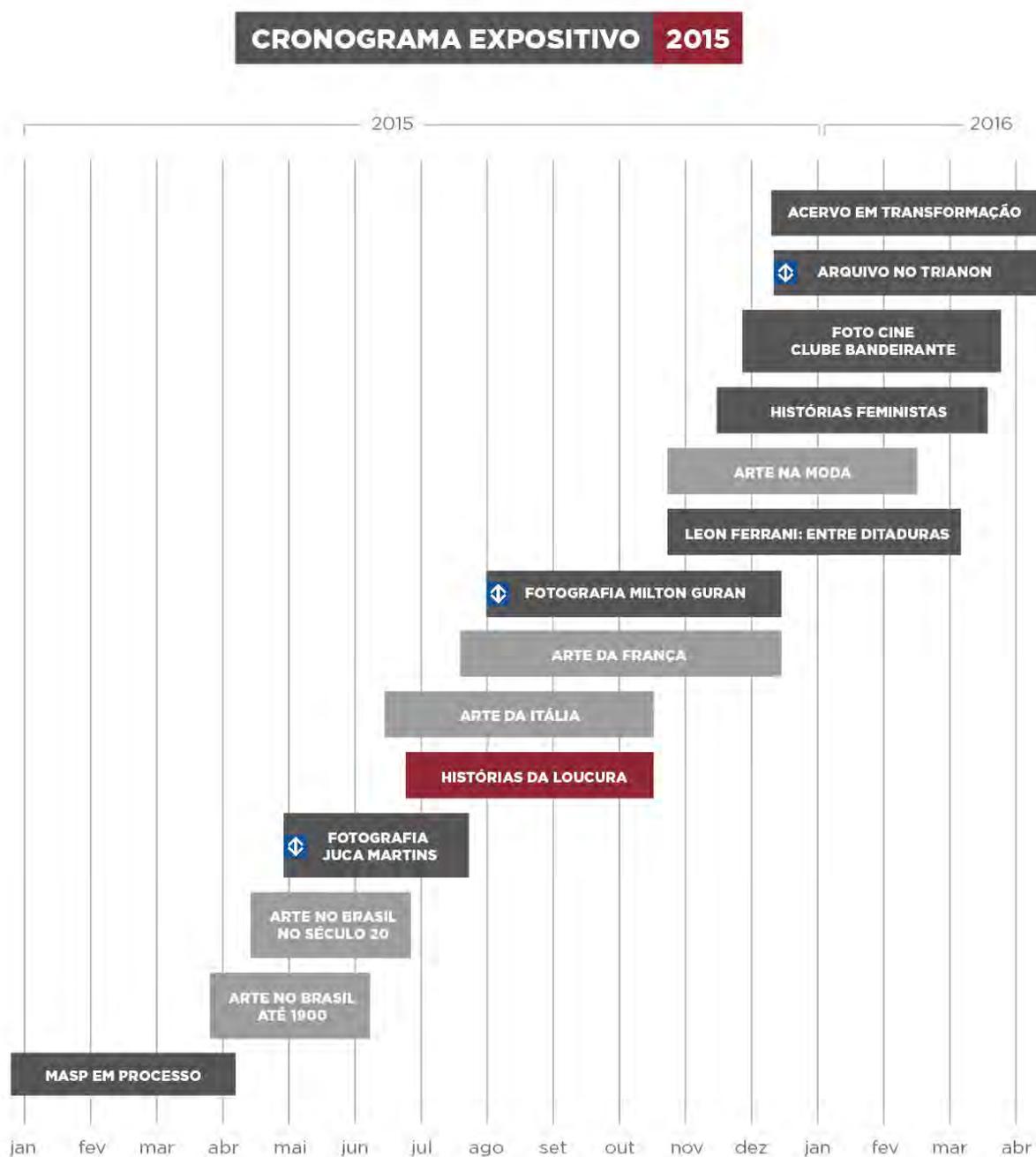
Foram inauguradas 13 mostras no ano de 2015: *Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo a rede*; *Histórias Feministas | Carla Zaccagnini*; *Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia*; *León Ferrari: entre ditaduras*; *Fotografia no Trianon - MASP*³¹⁰; *Arte da França: de Delacroix a Cézanne*; *Arte na Itália: de Rafael a Ticiano*; *Histórias da Loucura: desenhos do Juquery*; *Arte no Brasil do século 20*; *Arte no Brasil até 1900*.

Além disso, em dezembro de 2015, a Pinacoteca do museu voltou à formulação expográfica original com os Cavaletes de Cristal, retirados do espaço em 1996. Comento que nessa nova formulação pinturas de artistas populares, como Maria Auxiliadora, Agostinho Batista de Freitas e José Antônio da Silva, passaram a ser expostas ao lado de obras consagradas no circuito hegemônico.

No subsolo, as vitrines alocadas junto à biblioteca passaram a expor fotos e documentos pertencentes à Biblioteca e Centro de Documentação, apresentando ao longo do ano três exposições.

³¹⁰ Fez parte do processo de “renovação institucional” a inauguração de um programa de exposições nas vitrines localizadas na estação do metrô Trianon MASP, em parceria com o metrô de São Paulo. Houve três exposições: Juca Marins, Milton Guran e Arquivo no Trianon MASP.

Figura 43: Cronograma expositivo do MASP em 2015.



Fonte: Autora (2018).

O museu também passou a desenvolver atividades voltadas à educação, pesquisa e formação, além de sistematizar as publicações próprias. Isso tudo, devido ao que foi chamado internamente de “revisão da história e do papel da educação no MASP”. Identificou-se a necessidade de diversificar e ampliar as possibilidades de

mediação com os públicos da instituição. Com isso, segundo informa o Relatório Anual de Atividades de 2015, o serviço educativo passou a ser nomeado mediação e programas públicos, com atividades integradas à equipe curatorial. Além das atividades antigas, foram iniciados dois novos programas: o MASP Palestras³¹¹ e o MASP Seminários³¹².

Se 2015 foi o ano de repensar as expografias e os acervos da instituição, o ano de 2016 foi reconhecido pelo diretor artístico como momento de revisitar exposições históricas, sendo elas *A Mão do Povo Brasileiro* e *Playgrounds*. Neste movimento de retomada de operações do passado, Pedrosa (2015) compreende que a tríade pinacoteca-playgrounds-popular se estabeleceu como um programa conceitual do museu, anunciado em 1969, que não foi plenamente desenvolvido e, por isso, ainda representava um caminho potente e singular para ser retomado pela instituição. Esse tema, contudo, será aprofundado adiante.

Com essa breve digressão sobre os acontecimentos anteriores à montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016 nota-se outro assunto relevante – além da revisão do acervo, ampliação das ações de mediação e retomada de exposições históricas – a definição de um cronograma temático que orientaria as ações desenvolvidas a cada ano no museu. Estes temas tinham como objetivo estabelecer eixos conceituais que permitiriam exercícios de reescrita e retrabalho da/com a história da arte.

Lilia Schwarcz³¹³ em uma palestra proferida em 2018 no XIII Encontro de História da Arte, que ocorreu na Unicamp, comentou sobre as exposições temáticas que o

³¹¹ Projeto em parceria com o Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), implementado a partir de agosto de 2015, que teve como objetivo oferecer à comunidade leituras sobre as coleções do MASP. Os temas das palestras foram: Pintura italiana dos séculos 13 e 14 na coleção do MASP; O retrato na pintura italiana do renascimento: Florença e Veneza; A educação através das belas artes – de Chardin a David; León Ferrari em São Paulo.

³¹² Segundo o Relatório Anual de Atividades de 2015, a partir de junho de 2015 o museu passou a realizar seminários gratuitos que precediam o programa de exposições com a finalidade de ampliar os debates sobre as questões relativas à concepção e montagem das mostras. Nesse ano foram realizados os seminários *Políticas de Mediação*, *A Mão do Povo Brasileiro* e *Histórias da Infância*.

³¹³ Curadora adjunta para histórias e narrativas no MASP, Lilia Moritz Schwarcz é historiadora e professora Titular do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. Foi editora da

museu vinha desenvolvendo há cinco anos. Na ocasião ela dedicou-se a falar sobre a mostra *Histórias Afro-Atlânticas*³¹⁴, em cartaz no MASP e no Instituto Tomie Otake, que contou com sua participação como curadora. A historiadora debateu a presença do que chamou de “histórias brasileiras” no MASP, dando enfoque ao desejo de construir um museu multidisciplinar e provocar debates para formulação de uma nova política de acervo para a instituição. A curadora revelou, ainda, como as linhas temáticas, que se estruturaram desde 2015, contavam com projeções para o cronograma expositivo até 2021.

Em 2015 o tema central da instituição foi *Histórias da Loucura*, com a mostra principal *Histórias da Loucura: desenhos do Juquery* inaugurando um novo espaço expositivo no primeiro subsolo do museu³¹⁵. Segundo os curadores, essa foi a primeira exposição do conjunto de obras feitas pelos pacientes do Juquery, apresentando “caminhos para leituras e considerações alternativas, frequentemente marginalizadas nas histórias da arte, para além das histórias modernas e eurocêntricas, conhecidas e canônicas, na academia e no museu” (PEDROSA; PROENÇA, 2016, p. 73).

Embora houvesse a temática definida, ao olharmos o cronograma expositivo daquele ano não é possível perceber de forma explícita como esse tema atravessava a amplitude de ações empreendidas pelo MASP.

De modo distinto, a revisão do acervo, anunciada por Adriano Pedrosa, apareceu de forma mais categórica no período. É possível pensarmos, então, que no primeiro ano da nova gestão ainda não estava definido o modo como as *Histórias*

Companhia das Letras e curadora de diversas exposições sobre arte e história brasileira. Colaborou, também, como curadora na organização das histórias do MASP.

³¹⁴ Exposição de 2018 com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo que apresentou uma seleção de 410 obras que tratavam “dos fluxos e refluxos” entre a África, as Américas, o Caribe, e também a Europa” (MASP, 2016).

³¹⁵ A exposição reuniu cerca de 100 desenhos realizados por internos do Hospital Psiquiátrico do Juquery, inaugurado em 1898 e localizado em Franco da Rocha, São Paulo. As obras que compuseram a exposição faziam parte da coleção do Dr. Osório César (1895-1979), fundador e diretor da Escola Livre de Artes Plásticas, que funcionou no hospital entre 1956 e 1970 (MASP, 2015).

seriam articuladas com o programa conceitual geral da instituição. Esse desenho, contudo, foi ganhando contornos mais explícitos nos anos subsequentes.

Se vislumbrarmos o cronograma expositivo apresentado na imagem 37, notamos que a revisão do acervo, com a execução de mostras que trabalham recortes da história da arte, aparece como eixo conceitual de destaque naquele ano. Arte no Brasil, Arte na Itália, Arte na França e Arte na Moda são mostras que evidenciam o esforço da direção artística no sentido de compreender as obras que compunham o acervo do museu.

Segundo argumentaram Schwarcz (2018) e Pedrosa (2018), a programação das *histórias* do MASP tinha tema definido até 2021. Em 2016 a temática abordada foi Histórias da Infância, em 2017 as Histórias da Sexualidade, em 2018 as Histórias Afro-Atlânticas, em 2019 as Histórias das Mulheres e do Feminismo, em 2020 as Histórias da Dança e em 2021 as Histórias Indígenas.

Figura 44: Programa de histórias do MASP de 2015 a 2021.

2015 HISTÓRIAS DA LOUCURA
2016 HISTÓRIAS DA INFÂNCIA
2017 HISTÓRIA DA SEXUALIDADE
2018 HISTÓRIAS AFRO-ATLÂNTICAS
2019 HISTÓRIAS DO FEMINISMO
 E DAS MULHERES
2020 HISTÓRIAS DA DANÇA
2021 HISTÓRIAS INDÍGENAS

Fonte: Autora (2018).

Adriano Pedrosa (2018) publicou no 40º número da Revista Select – periódico especializado em arte – um artigo em que teceu uma explicação sobre a

formulação das *histórias*³¹⁶ organizadas pelo museu. No texto intitulado “Exposições do museu voltam-se para o passado, mas demonstram uma preocupação com o presente e expectativa para o futuro” o autor destaca a posição privilegiada do MASP para questionar os cânones da história da arte. O lugar do museu, como instituição com a coleção de arte europeia mais relevante do Hemisfério Sul³¹⁷, segundo ele, permite a desconstrução do espaço museológico colonial. A fala do diretor destaca o desejo de “descolonizar” o museu, agenciando narrativas, ações e até mesmo organizando espaços expositivos que reescrevam a história da arte, da política e da civilização.

Pedrosa (2018) também explica o modo com as *histórias* se articulam com outros empreendimentos, buscando trazer para dentro do museu narrativas que auxiliem na profusão de “mais vozes”, deixando o museu menos autoritário. Conforme a explicação do diretor, as *histórias* são desenvolvidas a partir de uma programação anual, com exposições monográficas e com uma grande mostra coletiva, que desafia cronologias, hierarquias e distinções de período, escolas e estilos. Além das exposições, foram realizados dois ou três seminários internacionais (organizados com anos de antecedência), publicações, oficinas, mostra de filmes e vídeos, palestras e projetos externos. Existia ainda a programação de trilhas sonoras, em que críticos, curadores, acadêmicos, crianças e historiadores falam sobre as obras da coleção do museu. A ideia consistia em criar um arquivo com perspectivas distintas sobre o acervo. Os catálogos, por fim, foram produzidos a partir das narrativas elaboradas ao longo deste processo – textos de seminários – e artigos que se relacionam com o tema da história.

³¹⁶ Em trecho do seu artigo ele define como histórias aquilo que abrange “narrativas ficcionais e não ficcionais, factuais ou míticas, micro e macro, podem ser escritas ou orais, políticas, culturais, pessoais, muitas vezes têm caráter marginal, subterrâneo, e são inescapavelmente preliminares, processuais, incompletas, parciais, fragmentadas, até mesmo contraditórias. Histórias, portanto, são distintivamente polifônicas, especulativas, abertas, impermanentes, em fricção. Há um aspecto canibalizante no termo – elas podem devorar tudo e, de fato, seu próprio contrário (mesmo a história da arte tradicional e seu cânone pode constituir uma das muitas camadas de nossas histórias)” (PEDROSA, 2018).

³¹⁷ O status dado à coleção do museu é usado de modo recorrente nos textos oficiais do MASP, referindo-se a peças de artistas como Rafael, Ingres, Van Gogh, Cézanne, Renoir, Monet e Picasso.

Com seu caráter polifônico e multivalente, é desse modo que se constituem as diferentes *histórias* no Masp – muito mais um ponto de partida do que de chegada. Como histórias, elas se voltam necessariamente para o passado, mas com uma preocupação em relação ao presente e uma expectativa para o futuro: para que logo despertem discussões, debates e dúvidas, e sejam elas mesmas reconsideradas, revistas e reescritas (PEDROSA, 2018).

O programa das histórias no MASP foi a expansão de um projeto anterior de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz. Em 2014 ambos assinaram a curadoria da exposição *Histórias Mestiças*, realizada no Instituto Tomie Ohtake. Segundo o texto de divulgação³¹⁸, a mostra foi resultado de dois anos de pesquisa e tinha como objetivo provocar algumas perguntas como “Quem mestiçou quem? Como se mistura inclusão com exclusão social? Como se combinam prazer e dominação? Quais são as diferentes histórias escondidas nesses processos de mestiçagem?”. A ideia da curadoria era reunir e significar linguagens sem hierarquizar culturas, realizando cruzamentos temáticos e conceituais, sem uma organização de base cronológica, promovendo rupturas com os cânones ocidentais³¹⁹.

O parágrafo introdutório do texto de difusão do Seminário *Histórias da Escravidão*, realizado em novembro de 2016, apresentava como o museu interpreta e operacionaliza a noção de *histórias*, no intento de inscrever na narrativa da história da arte outras histórias que abarcam memórias e relatos e contra-relatos.

Que outras histórias a arte pode contar para além da história da arte? Histórias da infância, da sexualidade, da loucura, feministas e da escravidão conformam narrativas – como provoca o prefixo histórias, no plural – abertas, inacabadas e nunca totalizantes. Elas abrangem não só relatos históricos de caráter político, econômico e social, como também pessoais e fictícios, documentais, escritos e visuais. O termo Histórias está conectado, igualmente, à ideia de memórias, que podem ser

³¹⁸ Disponível em: <<https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

³¹⁹ A curadora Lilia Schwarcz comenta em entrevista de 2019 que a mostra *Histórias Mestiças* “já trazia questões relativas ao pós-colonial e ao decolonial ao misturar suportes, temporalidades, geografias e vozes” (Schwarcz, 2019, p. 4). Outro texto importante para compreender os argumentos utilizados na exposição é o “*Histórias mestiças são histórias de fronteiras*”, assinado por ela, e publicado no catálogo da exposição.

individuais e coletivas, de grupo, de geração, de classe, de raça, de gênero; múltiplas e diversas, por definição³²⁰.

Dentro desta proposta, e conforme argumento adiante, compreendo que em 2016 o tema *Histórias da Infância* não orienta, de modo transversal, as ações trabalhadas pelo museu naquele ano. De outro modo, proponho compreendermos que as *Histórias da Infância* são articuladas à noção de popular que, de maneira geral, ganhou relevo no discurso institucional de 2016. Sustento este argumento com base no cronograma expositivo, nas oficinas e seminários realizados pelo MASP naquele ano. Veremos isso adiante.

A descrição do projeto conceitual do museu, bem como dos eventos que antecederam a montagem contemporânea, pareceu-me necessário para enquadrar *A Mão do Povo Brasileiro* dentro de uma perspectiva mais abrangente, que visa a retomada dos preceitos fundadores do MASP. Sua reencenação, deste modo, se adensa a outros exercícios de revisão, com oficinas e reedição de mostras históricas do museu, consolidando as ações começadas no ano anterior.

Apesar do recorte temporal deste estudo abarcar dois períodos bem específicos, é importante colocar em perspectiva sua conexão com outros acontecimentos, que antecederam a montagem e, até mesmo, se estenderam para depois do término da exposição. Digo isso, pois entendo que ainda é tarefa desta tese compreender como *A Mão do Povo Brasileiro* serviu como ‘ponto de partida’ – conforme anunciaram seus organizadores – para atividades posteriores à sua encenação. O popular, neste sentido, deveria ser reintegrado ao museu, com o mesmo grau de importância que ocorreu com obras e temas canônicos, em um movimento de “descolonizar” a entidade.

Para isso, e no intento de contextualizar a mostra em um panorama mais abrangente, a próxima seção visa situar *A Mão do Povo Brasileiro* no cronograma expositivo e de ações de mediação do ano de 2016.

³²⁰ Disponível em: <<https://masp.org.br/seminarios/historias-da-escravidao-histories-of-slavery>> Acesso: 20. fev. 2021.

4.3 UMA EXPOSIÇÃO NÃO COMEÇA, E NEM TERMINA, COM A SUA MONTAGEM

Proponho que a exposição seja interpretada não como um evento que se inicia com a abertura da mostra ao público e se encerra com o desmonte da arquitetura. Conforme explica Schwarcz (2018), uma exposição contempla concepção, montagem e, também, os debates gerados por ela. No caso de *A Mão do Povo Brasileiro 2016* sua concepção começou no ano anterior à encenação, em 2015. Neste ano, como já comentei anteriormente, a nova gestão do museu havia começado os exercícios de revisão do acervo e das exposições históricas.

Em novembro de 2015 o MASP organizou o Seminário “A Mão do Povo Brasileiro”, evento em antecipação à mostra que debateu temas referentes à arte e cultura popular³²¹. Segundo a fala de abertura³²², feita pelo diretor artístico do MASP, a realização do evento, nove meses antes da abertura da exposição, oportunizou abrir a discussão, o debate e a troca entre os curadores e os convidados, oferecendo subsídios para que fosse possível aprofundar a reflexão sobre a exposição. Além disso, o seminário possibilitou que os curadores pudessem aprender com o processo, deixando-o mais “aberto e permeável”. Nessa fala, Pedrosa comenta que tanto o seminário como a montagem estão alinhadas à nova orientação de desenvolver programas multidisciplinares e trans históricos, isso justificava a presença de convidados de distintas áreas no evento, com especialistas do Brasil e da América Latina.

³²¹ O seminário foi organizado pela equipe de curadores: Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Tomás Toledo e Luiza Proença.

³²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fodkXsu2KZQ>>. Acesso em: 3 mar. 2020.

Na primeira mesa de debates, mediada por Adriano Pedrosa, participaram: Ana Carolina Bierrenbach³²³, com a palestra “As tramas de Lina Bo Bardi para suas ações na Bahia entre 1958 e 1964”, Marcelo Suzuki³²⁴ com “Erudito e popular em Lina Bo Bardi” e Durval Muniz de Albuquerque Junior³²⁵ com a fala “Um povo sem cabeça, soltando arte pelas mãos: anotações históricas acerca de ‘A mão do povo brasileiro’”.

A segunda mesa teve mediação do curador Tomás Toledo e contou com as falas de Adélia Borges³²⁶, que abordou o tema “Fronteiras em questão”, e Heloísa Buarque de Holanda,³²⁷ com a palestra “Estética da periferia, um protótipo”. Por fim, o dia de debates se encerrou com a mesa mediada pela curadora Luiza Proença, com a fala de Flávia Toni³²⁸ sobre “Mario de Andrade e suas cuias de

³²³ Ana Carolina Bierrenbach é especialista no trabalho de Bo Bardi e arquitetura moderna. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo (Mackenzie-1993); graduação em História (FFLCH/USP - 1995); máster em “Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad” (ETSAB/UPC - 1997); mestrado em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU/UFBA - 2001), doutorado em “Teoría e Historia de la Arquitectur” (ETSAB/UPC-2006); pós-doutorado (PPGAU/UFBA-2008); pós-doutorado na Università degli Studi di Napoli Federico II (2016-2017). Atualmente é professora associada I da FAUFBA e professora permanente do PPGAU-UFBA (informações retiradas do currículo lattes da pesquisadora, em 11 de abril de 2019).

³²⁴ Marcelo Suzuki trabalhou como arquiteto com Bo Bardi. Foi responsável pela organização do livro *Tempos de Grossura: o design no impasse*, com textos de Bo Bardi e publicado após seu falecimento. É doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP e professor na instituição.

³²⁵ “Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual da Paraíba (1982), mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1988) e doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1994). Atualmente é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, professor titular da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É Coordenador do Comitê da Área de História do CNPq. Tem experiência na área de História, com ênfase em Teoria e Filosofia da História, atuando principalmente nos seguintes temas: gênero, nordeste, masculinidade, identidade, cultura, biografia histórica, produção de subjetividades e história das sensibilidades” (informações retiradas do currículo lattes do pesquisador, em 11 de abril de 2019).

³²⁶ Adélia Borges é jornalista graduada pela USP. Desenvolveu uma série de projetos relacionados ao *design* e ao artesanato. Dentre os livros publicados por Borges está *Design e Artesanato*. Também realizou curadoria de exposições, como a Bienal Brasileira de Design, que ocorreu em Curitiba, e a mostra Puras Misturas, que teve como temática a cultura material popular.

³²⁷ Heloísa Buarque de Holanda (1939, Ribeirão Preto) é graduada em Letras Clássicas pela PUC-Rio, com mestrado e doutorado em Literatura Brasileira na UFRJ e pós-doutorado em Sociologia da Cultura na Universidade de Columbia, em Nova York. Seus temas de pesquisa privilegiam a relação entre cultura e desenvolvimento, dedicando-se às áreas de poesia, relações de gênero e étnicas, culturas marginalizadas e cultural digital (HELOISA BUARQUE DE HOLANDA, 2019).

³²⁸ Mestre (1985) e Doutora (1989) em Artes, é Livre-Docente (2004) e Professora Titular (2009) da Universidade de São Paulo. Pesquisadora no Instituto de Estudos Brasileiros, onde foi Presidente e Coordenadora do Programa Culturas e Identidades Brasileiras entre 2010 e 2014. [...] Como pesquisadora do Centro Cultural São Paulo, processou e descreveu todo o acervo constituído pela

Santarém”, Elvira Espejo³²⁹ realizando uma palestra sobre “A coleção têxtil do Museo Nacional de Etnografía y Folclore (MUSEF, La Paz) como tema articulador para outras exposições” e Julieta González que abordou a temática da reedição da mostra com “Repensando e reencenando ‘A mão do povo brasileiro’”.

A última fala³³⁰, da curadora adjunta Julieta Gonzáles, explicitou as intencionalidades subjacentes à montagem que julgo oportuno pontuar. Por exemplo, que o projeto de repensar e rerepresentar oferecia a oportunidade, não só de revisar a visão museológica de Bo Bardi, mas para entender o programa de inscrição da arte popular dentro do museu de arte, como parte de uma agenda de descolonizar o museu de modelo ocidental, localizando precisamente o pensamento e as discussões encampadas por Bo Bardi na seara da cultura popular no marco ideológico da crítica Marxista e Gramsciana. Gonzáles (2015) foi precisa ao aproximar o pensamento da italiana com a epistemologia decolonial, ressaltando especificamente o combate de Bo Bardi à modernidade ocidental imposta a partir de um modelo hegemônico, em um país com histórico e traços de um sistema colonial. Ainda, a curadora comenta como a reencenação se distancia de uma mirada fetichista – empregada em outras exposições que revisaram o trabalho de Bo Bardi, na Europa e no Brasil –, destacando que o trabalho da arquiteta permitia a compreensão original da América Latina, de contexto complexo, com práticas diversas e especificidades culturais. O trabalho de Bo Bardi, para Gonzáles, representa a ruptura no intento de pensar a América Latina, oferecendo subsídios para interpretar a região como espaço onde novas epistemologias podem emergir.

Ademais, Gonzáles localiza na sua fala como a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* (e outros trabalhos da italiana) possibilita reflexões sobre o subdesenvolvimento

Missão de Pesquisas Folclóricas trabalhando, a partir da década de 1990, pelo restauro e preservação da Coleção (informações retiradas do currículo lattes da pesquisadora, em 11 de abril de 2019).

³²⁹ Elvira Espejo é uma artista plástica boliviana, formada pela Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz. Publicou diversos livros sobre a cultura andina, como *Lenguajes no escritos en los Andes*.

³³⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yCNmxk9NeZw>>. Acesso em: 3 out. 2020.

do terceiro mundo – a partir de discussões encampadas pela teoria da dependência dos anos 1960 e 1970 – e discussões mais modernas, como as teorias decoloniais, que ofereceram ferramentas para refletir sobre o mundo para além da noção de oriente e ocidente, marxismo e teoria crítica, pensando outras formas de conhecimento e agência. Bo Bardi, nesse mesmo sentido, estava interessada nestes outros tipos de saberes que estavam fora dos cânones. Seus trabalhos poderiam ser lidos, hoje, como contribuidores desses discursos contra-hegemônicos. Para a curadora, a obra de Bo Bardi alinha-se com a ideia de decolonizar saberes e conhecimentos ao apresentar um novo conjunto de epistemologias, mais situadas com o contexto latino-americano e as relações contraditórias com os processos de modernização. Por isso, a importância de repensar e instrumentalizar seu trabalho para práticas curatoriais e artísticas contemporâneas.

A palavra utilizada por Gonzáles (2015) “*instrumentalized*” confere uma pista sobre o modo como o MASP, ou a curadora, estava trabalhando o potencial da encenação de *A Mão do Povo Brasileiro*. É interessante como ela conecta, a partir de uma argumentação teórica, o trabalho de Bo Bardi com a teoria decolonial e a noção imposta por essa corrente teórica de pensar saberes descentralizados, que possibilitem novas epistemologias.

Como a exposição não se encerra com o desmonte da sua expografia, seis meses após a mostra ter acabado o museu realizou o encontro *MASP Professores | A mão do povo brasileiro: Descolonização e educação popular*³³¹. Segundo constava na divulgação do evento, a ideia do encontro era discutir modelos e ações no campo da educação popular, ampliando as possibilidades de trabalho entre museu e escola a partir de uma perspectiva pedagógica e libertária.

³³¹ Segundo consta no site do museu “O MASP Professores é um programa de encontros sobre arte, educação e esfera pública, voltado para a formação de educadores e interessados em geral. Cada edição procura aprofundar os temas propostos pelos ciclos expositivos do museu, tendo em vista os debates do campo pedagógico” (MASP, 2016). Em 2017 a realização do *MASP Professores | A mão do povo brasileiro: Descolonização e educação popular* fez parte de um ciclo de cinco encontros que se iniciaram em abril daquele ano, com *Avenida Paulista: Direito à Cidade*, em junho aconteceu o *Histórias Indígenas: Cultura e Educação Indígena*, *Histórias Afro-Atlânticas: cultura afro-brasileira e educação antirracista* e, por fim, *Histórias da sexualidade: gênero e sexualidades*.

O encontro considera a educação popular como uma ferramenta para pensar a “descolonização” dos saberes. A ideia de “descolonização” tem sido usada por instituições como a escola e o museu para repensar suas narrativas e discursos. É neste sentido, por exemplo, que a reestruturação dos currículos escolares prevê a inserção das histórias indígenas e negras, de modo a reconhecer o seu valor e a evidenciar a sua resistência política e cultural mediante os processos de dominação (MASP, 2016).

Ainda segundo o texto de divulgação, o caminho adotado pelo museu para “descolonização” dos saberes foi abranger em seus programas e acervos produções que tiveram à margem do circuito oficial da arte e da academia. A reencenação da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* foi a precursora nesta direção, discutindo, a partir de panorama da “rica” cultura material do Brasil, as noções de “arte popular” e “cultura popular”.

A programação do MASP professores foi construída em conjunto com a ONG Ação Educativa³³² e teve as falas de Diogo Marciano, geógrafo e professor da rede municipal, Roberto Catelli, da Ação Educativa, Rodrigo Rosa, da Biblioteca Terra Livre³³³, e Sheila Coelho, Pedagoga e Professora da rede municipal de ensino de São Paulo.

Sobre o encontro, é importante situar a utilização dos termos “descolonização” e “educação popular” pelo MASP³³⁴. A ideia de descolonização, em 2017, já havia sido discutida em outras ações, nas exposições e no modo como a diretoria pensava a coleção da instituição, que se manifestava a favor de integrar artistas populares e autodidatas ao acervo e inscrever na história do museu a cultura negra e a cultura indígena, por meio dos programas da entidade. O segundo termo, fez referência à necessidade de compreender o que a “educação popular” significa dentro do MASP, ou seja, como o museu poderia se abrir para tornar-se um espaço

³³² Associação civil sem fins lucrativos que atua com as temáticas da educação, da cultura e da juventude, na perspectiva dos direitos humanos. Para isso, desenvolve atividades de formação e apoio a grupos de educadores, jovens e agentes culturais (AÇÃO EDUCATIVA, 2019).

³³³ Oriundo do *Coletivo Anarquista Terra Livre*, fundado em 2004, é uma biblioteca que tem como objetivo documentar e difundir a memória do anarquismo no Brasil e no mundo. Desenvolve atividades como grupos de estudos, ações públicas de difusão do anarquismo, catalogação de documentos e mostras de filmes (BIBLIOTECA TERRA LIVRE, 2019).

³³⁴ Informações coletadas na fala inaugural do Seminário feita pelo funcionário do museu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N33OVPSJfD4>> Acesso em: 9 mar. 2020.

para “construção de uma esfera pública mais democrática”, onde fosse possível elaborar experiências de educação que o museu atuasse como ferramenta de transformação, da cidade e da cultura.

Ainda, segundo a fala apresentada no início do evento³³⁵, a remontagem de *A Mão do Povo Brasileiro* e a experiência da Bo Bardi somadas a uma perspectiva contemporânea, colocaram a necessidade de abrir o museu para “outras formas de educação e para outros tipos de projeto”. Por isso, o convite do MASP Professores foi feito para profissionais que trabalharam com educação popular nas escolas e políticas públicas para educação.

Além das ações que ocorreram antes e depois do término da exposição, houve, concomitantemente à mostra, a apresentação de filmes e a organização de oficinas para crianças. Os filmes foram exibidos em parceria com a Cinemateca Brasileira como parte da programação da exposição. As sessões foram gratuitas e aconteceram aos sábados e domingos³³⁶.

O conjunto de **78 títulos**, distribuídos em **23 sessões**, procura contextualizar o cenário sociocultural do país à época da exposição inaugurada em 1969. Espera-se também evidenciar o discurso crítico que se constituiu, sobretudo a partir dos anos 1950, acerca do projeto de construção de uma identidade nacional. No recorte cinematográfico, o tom celebrador dá lugar progressivamente à denúncia social e à análise da condição brasileira e suas desigualdades. O homem simples, trabalhador e marginal torna-se, então, o principal protagonista dos filmes, que adotam igualmente o estilo do cinema direto – visando uma abordagem objetiva e imparcial, ainda que, por vezes, note-se certa intenção sociológica nos temas abordados (MASP, 2016).

Entre os filmes mostrados estavam exemplares do Cinema Novo, movimento que teve seu auge nos anos 1960 e um dos principais nomes, o cineasta Glauber Rocha, foi tratado pelos organizadores da mostra de 2016 como um dos curadores da montagem original de *A Mão do Povo Brasileiro*. Ainda, segundo o texto de divulgação, muitos dos filmes em exibição tinham diretores vinculados a Thomaz

³³⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N33OVPSJfD4>> Acesso em: 9_ mar. 2020.

³³⁶ Elaborei um protocolo com a programação completa que se encontra nos anexos deste documento.

Farkas³³⁷, que tinha como hábito convidar colaboradores para coletar imagens de práticas populares. Esse esquema coletivo veio mais tarde a receber o nome de Caravanas Farkas. O conjunto de filmes da Caravana, cerca de 19 curtas-metragens, foi exibido nas sessões *de A Mão do Povo Brasileiro 2016*. A partir destes filmes – que tem como enfoque o ambiente provinciano e as práticas manuais em oposição à produção industrial e à vida urbana – a programação “pode também ser entendida como ferramenta para uma leitura crítica da presença da cultura popular no museu de arte, tanto à luz do projeto de constituição de uma nação moderna quanto do atual contexto social e político” (MASP, 2016).

As oficinas foram outra iniciativa que alargaram a programação da exposição. Realizaram-se sete oficinas quinzenais no museu que buscavam “identificar as formas de produção e compartilhamento de fazeres populares”³³⁸. Segundo os organizadores, foram selecionadas propostas de coletivos, artistas ou agentes culturais que atuavam em São Paulo, mas em comunidades afastadas dos centros culturais da cidade. O evento aconteceu aos sábados e domingos.

Os(as) organizadores(as) da oficina relacionaram a prática com a proposição das Escola de Desenho Industrial e o Centro de Estudos e Trabalho Artesanal implementados na primeira sede do MASP. Retomaram também o viés pedagógico da instituição, que ganhou centralidade no projeto da nova gestão. Basta ver outra ação que ainda não foi implementada, a elaboração de uma escola para artistas no prédio vizinho ao MASP na Avenida Paulista, que está atualmente em reforma.

Voltando às oficinas, destaco um trecho do texto de divulgação do evento que pode ser uma chave de leitura importante para compreender as intencionalidades com a reedição da exposição:

³³⁷ Thomaz Jorge Farkas (1924 - 2011, Budapeste) foi diretor da rede de lojas Fotoptica. Engenheiro pela USP, realizou doutorado na Escola de Comunicação e Artes pela mesma instituição, onde também atuou como professor. Foi produtor e coprodutor, entre 1964 e 1981, de aproximadamente 38 filmes documentários de curta e média-metragem, tendo dirigido 3 deles. A maior parte desses filmes ficaram conhecidos como “Caravana Farkas” (THOMAZ FARKAS, 2019).

³³⁸ Texto de apresentação das oficinas, presente na vitrine alocada junto à Biblioteca e Centro de Pesquisa do MASP.

Pode-se afirmar que os processos de organização do trabalho no atual contexto sociopolítico mundial desvinculam violentamente o saber do fazer, a concepção da execução. Assim, a força do “popular” residiria na conciliação de tais dimensões da atividade humana, contrapondo-se à produção em escala industrial, que igualmente exclui determinados segmentos sociais de sua esfera de representação (MASP, 2018).

As oficinas foram uma tentativa de aproximação pedagógica – a partir da concepção de museu e escola de Bo Bardi – para atualização de saberes e práticas populares, além de uma resposta ao contexto sociopolítico excludente³³⁹. Realizaram-se, então, as seguintes dinâmicas pedagógicas: Bonecas Abayomi e carrinhos de lata; Renda Renascença e Cantos de Trabalho; Brincadeiras e Brinquedos Populares; Mobiliário em Madeira e Café Imaginário; Instrumentos musicais afro-brasileiros; Sarau e Poesia; Sistema de Som. Após o encerramento dos encontros, parte dos objetos produzidos pelos participantes foram expostos nas vitrines alocadas no subsolo do museu, junto ao Centro de Pesquisa e Documentação do MASP.

Figura 45: Fotografias das oficinas A Mão do Povo Brasileiro.



³³⁹ Informações retiradas dos textos institucionais de divulgação do evento disponíveis no site da instituição.

Fonte: MASP (2016)³⁴⁰.

Além das oficinas e da mostra de filmes, é possível entender que os argumentos agenciados por *A Mão do Povo Brasileiro* vazaram (e foram constituídos) pela organização do cronograma expositivo de 2016, de modo amplo.

No mesmo período em que a mostra esteve aberta ao público, estavam em cartaz também as exposições *Portinari Popular*, *Tiago Honório: Trabalho*, *Ligya Pape – A Mão do Povo Brasileiro*, *Jonathas de Andrade: Convocatória para um mobiliário brasileiro* e *Agostinho Batista de Freitas - São Paulo*. Em 2016, antes da abertura de *A Mão do Povo Brasileiro*, foi apresentada também a *Histórias da Infância* e uma revisão da mostra original *Playgrounds*, que aconteceu em 1969.

Figura 46: Exposições que ocorreram no MASP ao longo do ano de 2016.

³⁴⁰ Disponível em: <<https://twitter.com/maspmuseu/status/779689322131943428>> Acesso em: 15 mar. 2019.



Fonte: Autora (2018).

Se olharmos para o programa do MASP em 2016, vemos que a temática do popular atravessa, de modos distintos, praticamente todas as exposições realizadas pela instituição. A exceção, curiosamente, é a mostra coletiva *Histórias da Infância*³⁴¹, que deveria – segundo o projeto das *histórias* – orientar as ações daquele ano. É claro que a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* não era excludente à temática, havia brinquedos expostos que abarcavam a infância. Não é possível afirmar, contudo, que esse era um assunto prioritário na exposição.

³⁴¹ Para Pedrosa (2016), o enfoque da exposição era a representação da infância na arte, em diversos segmentos artísticos, como pintura, escultura, fotografia e vídeo, contemplando estilos distintos, desde o renascimento ao contemporâneo. Havia obras, também da arte popular. *Histórias da Infância* foi a primeira exposição coletiva com empréstimos externos da nova etapa do MASP.

O tema da infância se articulava com os Playgrounds, que recriaram o ambiente voltado para o público infantil no Vão Livre do museu. Os Playgrounds contemporâneos foram idealizados por seis artistas e coletivos³⁴² a partir da intencionalidade do MASP e do Sesc Pompeia de estreitar os laços entre a instituição e a cidade³⁴³ (MARTINS; MIRANDA, 2016). A mostra ocupou a área externa do museu, bem como o segundo subsolo e o mezanino do primeiro subsolo. Os artistas contemporâneos foram convidados para desenvolver novos trabalhos ou, até mesmo, ampliar aquele desenvolvido por Leirner em 1969. Até mesmo o Carrossel de Maria Chartuni e Carlos Blanc foi reeditado, como se vislumbra na imagem abaixo, fixado em uma posição similar à localização dos anos 1960.

Outra similaridade se nota na distribuição das instalações, que se constituem como módulos interativos, criando um circuito de interação com o público – tanto no ambiente criado dentro, como no espaço externo do museu. Comento ainda, que assim como *A Mão do Povo Brasileiro*, a mostra também foi articulada a um Seminário que teve como objetivo “fomentar a discussão sobre os posicionamentos dos museus em relação aos seus públicos”³⁴⁴. Deste modo, as exposições de 2016 claramente vinculavam-se com um movimento de repensar a entidade a partir de debates públicos³⁴⁵.

³⁴² Céline Condorelli, com a obra *Conversation Piece*, Ernesto Neto com *Caminhando no Caminho*, Grupo Contrafilé com *Espaço-dispositivo para conversar sobre a escola que queremos: se a escola se repensa, o que acontece com os outros espaços*, O Grupo Inteiro com *Condutores*, Rasheed Araeen, com *Zero to Infinity* e Yto Barrada.

³⁴³ Após ser apresentada no MASP a exposição migrou para o Sesc Pompeia. Vimos que as intenções com a remontagem, explicitadas na fala do diretor do Sesc e do MASP, são próximas ao argumento que deu sustentação à primeira montagem dos Playgrounds, em 1969.

³⁴⁴ Disponível em: <<https://masp.org.br/seminarios/politicas-da-mediacao-playgrounds>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

³⁴⁵ Em 2016, foram realizados ainda os Seminários *Histórias da Escravidão e Histórias da Sexualidade*, que se constituíam como espaços de debate e reflexões para o cronograma do museu nos anos seguintes, o que foi denominado internamente como “projeto de longo prazo” de repensar as histórias narradas pelo museu. Além disso, houve o Seminário *Avenida Paulista*, que propunha refletir sobre o eixo da cidade de São Paulo a partir de diferentes perspectivas: “refletir sobre as histórias, a paisagem e a arquitetura da Avenida Paulista, mas também levantar alguns temas importantes de seu cotidiano, como as manifestações políticas; o direito à cidade; a população em situação de rua; a gentrificação; as questões de gênero e a sexualidade (do Parque Trianon à

Figura 47: Vistas da mostra Playgrounds, 2016. Acima, imagem dos Zero to Infinity de Rasheed Araeen no Vão Livre do MASP. Segundo o artista, a proposta foi concebida em 1968, mas só veio a ser executada em 2004, para uma galeria londrina. Na imagem abaixo à esquerda, o carrossel de Céline Condorelli, também na parte externa do museu. Na imagem abaixo à direita, o trabalho de Ernesto Neto na cor rosa – que fazia alusão ao hábito das crianças de andar em cima de canteiros – e em primeiro plano os Condutores, propostos pelo Grupo Inteiro.



Fonte: MASP (2016).

Embora haja a articulação com o tema da infância, a articulação com *A Mão do Povo Brasileiro* e com os *Cavaletes de Cristal*, reeditando o cronograma inaugural de 2016, é basilar no projeto de reedição. Além disso, os *Playgrounds* articulam a noção de museu popular, voltado à comunidade e à cidade, idealizado para o MASP de 1969, que foi retomado em 2016. Sua montagem no espaço externo, capturando o passante da Paulista, corroborava com o ideal de instituição aberta ao público, ensejada pela nova direção.

Por exemplo, no texto de divulgação da exposição, é justamente uma fala de Bo Bardi³⁴⁶, que fundamenta a vocação do Vão Livre para abrigar a participação da cidadania no espaço. A construção argumentativa do texto de difusão, que resgata a articulação da arquiteta, conecta a ação da nova gestão com a idealização do espaço, nos anos 1960. Com isso, ao mesmo tempo em que a reedição é um dispositivo para pensar os públicos da entidade (no futuro), é marcador da retomada da função primária da estrutura arquitetônica (no passado).

Continuando as outras montagens. A mostra do filme *Lygia Pape – A Mão do Povo* se constitui, pela denominação, uma alusão explícita à exposição que ocupou a sala Horácio Lafer. O filme, capturado em 1974, aborda a questão do desaparecimento dos saberes populares, estabelecendo diálogo com a narrativa curatorial de *A Mão do Povo Brasileiro*. Lygia Pape³⁴⁷ teve como temática de trabalho o popular, localizando-se nos anos 1960 como colaboradora do Cinema Novo. A artista juntava-se a um grupo de cineastas empenhados na discussão das artes/produções populares brasileiras e seus desdobramentos no processo de urbanização e industrialização vigente naquele momento.

³⁴⁶ “Eu procurei, no Museu de Arte de São Paulo, retomar certas posições. Procurei (e espero que aconteça) recriar um 'ambiente' no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar no sol da manhã e da tarde” (BO BARDI 1967 apud MASP, 2016).

³⁴⁷ Lygia Pape (1927 – 2004) foi gravadora, escultora e artista multimídia. Participou da I exposição Nacional de Arte Abstrata de Petrópolis (1953). Passou a trabalhar com madeira a partir de 1962, fazendo cartazes, roteiro, montagem e edição (AGUIAR, 1994).

O caráter inclusivo e democrático do museu também pode ser visto na chamada pública para *Convocatória para um mobiliário brasileiro*. Nesta exposição, proposta de trabalho de Jonathas Andrade³⁴⁸, foi aberto um edital para que “qualquer pessoa” profissional ou amador, enviasse propostas de mobiliários ao museu. Dentre os 700 projetos enviados, o júri³⁴⁹ selecionou 51 peças que foram expostas no MASP. Dentre as peças selecionadas estavam mobiliários de *designers*, arquitetos, amadores – executados ou não –, e alguns trabalhos sem autoria conhecida.

Figura 48: Vista da exposição Convocatória para um mobiliário brasileiro, 2016.



Fonte: Autora (2017).

³⁴⁸ Jonathas Andrade (1982, Maceió) vive em Recife. Trabalha com instalações, ações e fotopesquisas. É graduado em Comunicação Social pela UFPE. Participou da 7ª Bienal do Mercosul (2009) e em, 2009, desenvolveu o projeto Documento Latinamerica – Condução à Deriva, com pesquisa de imersão em países da América do Sul, através de bolsas da Funarte (Rio de Janeiro) e do Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (PRÊMIO PIPA, 2019).

³⁴⁹ Composto por Camila Bechelany, Maurizio Zelada, Patrícia Amorim e Tatiana Sakurai e por Jonathas Andrade.

Por fim, compunham o programa atravessado pelo “popular” as exposições *Portinari Popular* e *Thiago Honório*³⁵⁰ - *Trabalho*. *Portinari Popular* apresentou uma seleção específica da extensa obra do artista Cândido Portinari, privilegiando pinturas com temas, narrativas e pinturas populares. A expografia se baseou na montagem realizada por Bo Bardi em *Cem obras-primas de Portinari* de 1970 e almejava a revisão das representações populares, contribuindo para desconstrução dos padrões engendrados pela mídia, política e sociedade das culturas africanas, indígenas e populares. A mostra teve curadoria de Adriano Pedrosa, diretor artístico, Camila Bechelany, curadora assistente e Rodrigo Moura, curador adjunto de arte brasileira (MASP, 2016).

Figura 49: Vista da exposição Portinari Popular.



Fonte: MASP (2016).

³⁵⁰ O trabalho de Thiago Honório também dialoga com o popular ao propor uma instalação de instrumentos de trabalhos de operários da construção civil levantados a partir de trabalho artístico realizado em residência no museu. “A presença do trabalho de Thiago Honório vai ao encontro de preocupações atuais do programa do museu, no que se refere à revisão crítica não só de artistas, mas de técnicas, linguagens e modos de produção que foram deixados de lado, eclipsados pelas narrativas hegemônicas da história da arte, frequentemente por não estarem associados aos modos, gostos, ofícios e estilos das classes dominantes” (MASP, 2016c) Esses temas, segundo Pedrosa e Oliva (2016), estavam também presentes na mostra *A Mão do Povo Brasileiro*.

A mostra Agostinho Batista de Freitas, São Paulo, inaugurada no final de 2016, tinha como foco expor as representações da cidade de São Paulo – justamente no momento em que o museu procura a retomada da interação com a cidade. Segundo o MASP (2019), a mostra fazia parte do eixo da direção artística que pretendia questionar os conceitos de arte erudita e popular, apresentando mostras individuais de artistas autodidatas, frequentemente de origem humilde, e que operam fora do circuito da arte. Esse eixo explicitado pelo museu se alinha ao que proponho chamar de temática “popular”. Na divulgação publicada na página do museu na web, reconhece-se que a montagem de Agostinho Batista de Freitas, São Paulo, articula-se com outras mostras como *A Mão do Povo Brasileiro* e *Portinari Popular* para construir essas novas proposições para o campo da arte. “A ideia é construir um museu aberto, múltiplo e plural, que seja permeável a diversas culturas” (MASP, 2016a).

Agostinho Batista, contudo, não era exemplo de artista alheio ao circuito oficial da arte de São Paulo. Ele havia tido sua primeira aparição no MASP ainda na década de 1950, quando Bardi realizou uma mostra individual do artista (que na época vendia suas peças no centro de São Paulo) (MASP, 2016). Inclusive, em *A Mão do Povo Brasileiro 1969* uma das pinturas do autor estava exposta nos estrados de madeira da exposição.

Figura 50: Vista da exposição Agostinho Baptista de Freitas, São Paulo.



Fonte: Autora (2017).

Para finalizar, relembro que a Pinacoteca apresentava os *Cavaletes de Cristal*. De modo geral, a volta do aparato expositivo ao museu foi elogiada pela crítica³⁵¹. A retomada do display implicou, também, novas aproximações conceituais do acervo, como a apresentação de artistas populares no salão dedicado à apresentação de pinturas. Além disso, o revisionismo do MASP não se restringiu às exposições. Adicionalmente, a transparência do edifício, com os gigantescos painéis de vidro, voltou a ser explorada nas expografias, restabelecendo simbolicamente o diálogo com a cidade. A publicação periódica de catálogos e o fortalecimento da mediação e dos programas públicos foram outros sinais importantes no movimento de retomada ao passado do museu, para, então, projetar o futuro da entidade.

³⁵¹ A mostra *Acervo em transformação: a coleção do MASP de volta aos cavaletes de Lina Bo Bardi* rendeu ao MASP o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) na categoria Patrimônio Cultural, em 2015.

Foi neste cronograma expositivo que ocorreu a remontagem de *A Mão do Povo Brasileiro*, em um programa que revisava a história do museu e os modos de expor de Bo Bardi. Com essa descrição evidencio que houve, claramente, a positivação da figura de Bo Bardi, especialmente se compararmos às ações que colocaram em evidência seu parceiro, Bardi. O relevo dado à arquiteta pode ser visto nas publicações do museu, nas falas realizadas no seminário *A Mão do Povo Brasileiro*, no catálogo dessa mesma exposição, nos movimentos de repensar a arquitetura do edifício e, de modo ainda mais evidente, na reedição das expografias.

A crítica de arte Aracy Amaral (2015) comentou sobre a restrição à concepção original do museu, encampada pela nova direção artística, personificada na arquiteta Bo Bardi. Na contramão de parte dos apoiadores ao retorno expográfico, Amaral (2015) compreende a retomada dos *Cavaletes* como evento comemorativo, mas julga “incompreensível que o Masp deseje ficar com esse espaço como cogitado por Lina Bo/Pietro Bardi nos anos 1960 e assim permanecer para sempre”. Concordo com Aracy que o retorno às bases do museu é evidente no cronograma expositivo do MASP de 2016, contudo, os projetos para o presente/futuro da entidade são dissimulados para ações paralelas, que escapam ao principal meio de comunicação do museu: as exposições.

“O que o MASP quer?” foi a pergunta feita por Francesco Perrotta-Bosch (2015) no artigo “O risco de sacralizar o museu dessacralizado”, publicado no Blog do Instituto Moreira Salles. Sem deixar de evidenciar o potencial dos *Cavaletes* como aparato expositivo – especialmente nos anos 1960 –, o crítico enseja a necessidade de maior experimentação na Pinacoteca, de um museu que projete diálogos contemporâneos, que utilize o passado como início, e não como permanência. Chama a atenção, do mesmo modo, como os intentos de dessacralizar o museu, encampados por Bo Bardi e pelo ofuscado Bardi, recaem, contraditoriamente, numa estratégia da nova gestão de sacralizar a figura da arquiteta, mencionando-a a cada nova ação do museu.

Se analisarmos o cronograma expositivo do MASP em 2016 a partir da teoria de García Canclini (1983) vemos que a articulação entre as culturas hegemônicas e culturas subalternas no museu explicitava os tensionamentos que estruturam a própria categoria ‘cultura popular’, que se constitui, sempre, em uma relação assimétrica com a cultura dominante³⁵². A resistência ao modelo binário deve ser marcada especialmente por este texto tratar do arranjo da produção material e simbólica de camadas subalternas em espaços hegemônicos, como os museus. A partir da teoria da hibridação a interação dos setores populares com as elites, presente no programa do MASP, não pode ser lida em caráter de antagonismo. A apresentação de artefatos subalternos no museu de arte exige identificar as assimetrias que são constitutivas dessa prática material fora e dentro do museu.

A relação diminuta de artistas mulheres, artistas negros e artistas indígenas na Pinacoteca e na coleção, a ausência de autoria nas peças de *A Mão do Povo Brasileiro*, o preço cobrado pelo ingresso (ajustado pela nova gestão) e a arquitetura monumental do edifício são alguns dos elementos que colocam em evidência as tensões entre a cultura hegemônica e da cultura popular no museu, ainda latentes no MASP de 2016. Proponho, que a remontagem de *A Mão do Povo Brasileiro*, bem como o programa de ações do museu, evidencia o museu como espaço de conflito, que encena embates que estão fora dos espaços museológicos.

A contradição entre o esforço em decolonizar-se e a reedição de práticas coloniais atravessam o ano da gestão. Em outras palavras, a categoria *popular*, que orientou as ações do MASP em 2016, ao mesmo tempo permite sustentar a noção de museu inclusivo, didático e plural, torna visíveis as fissuras que atravessam a produção subalterna como, por exemplo, a reedição da noção de *outro* no museu. Em suma,

³⁵² Segundo o autor, os espaços da cultura hegemônica e da cultura popular são interpenetrados, de modo que não exista uma linguagem popular ou hegemônica própria. Esse tema foi desenvolvido, em especial, na sua teoria sobre as culturas híbridas. Como pontua García Canclini (2015), a teoria da hibridação é atrelada à consciência crítica de seus limites, do que resiste e não pode ser hibridado. Desafia, portanto, o pensamento moderno que tenta ordenar binariamente o mundo em oposições simples: o nacional e o estrangeiro, o civilizado e o selvagem e o culto e o popular. O que se coloca a partir da visão de García Canclini (2015) é a dissolução dos universos cultos e populares autossuficientes ou, até mesmo, a impossibilidade de interpretar que a produção de cada campo representa unicamente a ‘expressão’ de seus criadores.

a partir da análise do cronograma expositivo do Museu de Arte de São Paulo em 2016 procuro demonstrar que a apresentação de mostras sob a temática do popular e a retomada de expografias históricas agem como dispositivo duplo: sustentam as ações da nova gestão, a partir da noção de continuidade com o passado, e validam o projeto (futuro) de museu decolonial, ao buscar traços decoloniais nas práticas laborais de Bo Bardi.

As mostras *A Mão do Povo Brasileiro*, *Playgrounds* e *os Cavaletes de Cristal* foram remontadas para articular os argumentos elaborados na fundação da instituição, que preconizavam a criação de um museu inclusivo com vocação didática. Com isso, identifico que a materialidade popular, acionada na inauguração da sede da instituição na Avenida Paulista, como forma de agregar ao museu produções subalternas, foi demandada novamente para sustentar os o embasamento conceitual elaborado pela nova gestão. As individuais de Portinari e de Agostinho Batista de Freitas, sob a expografia de Bo Bardi, apresentavam dois artistas já inseridos no circuito hegemônico que narram sobre o popular a partir de uma expografia também consagrada. O filme de Lygia Pape, da mesma maneira, narra sobre um Brasil de 40 anos antes. Além disso, a Convocatória para um mobiliário brasileiro, de Jonathas Andrade, intencional ou não, vincula-se em alguma medida com a chamada de Bardi para a construção, por meio de chamada aberta, do panorama sobre a cultura material popular, feita em *A Mão do Povo Brasileiro*.

Por fim, com base no cronograma, fica evidente que as montagens não pretendiam atualizar os debates acerca da cultura material popular ou sobre a categoria popular, mas utilizar a noção como fundamento para sustentar a retórica de formulação de um museu decolonial, com práticas decoloniais. Para tanto, elegeu-se um caminho seguro e pacificador: a retomada dos *Cavaletes*, a reencenação de exposições consagradas, relevo à figura de Bo Bardi e a escolha em apresentar um tipo de popular que figurava em circuitos hegemônicos. As exposições, conforme afirma González (2016), colocavam o MASP em consonância com uma onda de experimentação cultural em curso no período, que buscava incorporar outras

formas de saberes³⁵³ que não aquelas que reeditavam o processo colonial. Além disso, a utilização do Vão Livre e retomada da transparência corrobora com o projeto de museu voltado à cidade.

Para a nova gestão, o processo de olhar para dentro – e, também para as margens –, e então encenar uma narrativa sobre as materialidades e saberes brasileiros, significava construir embasamento histórico e crítico – não saudosista e romântico – sobre as possibilidades de desconstruir um pensamento colonial e avançar, socialmente e economicamente, em direção a ‘possibilidades criativas originais’. De modo adicional, identifico que em 2016, apesar da materialidade similar à de 1969, *A Mão do Povo Brasileiro* voltou-se ao processo de reformulação endógena do museu, em contraste com a primeira montagem. Os debates acerca do processo de industrialização e do desenvolvimento de um campo tecnológico brasileiro não eram mais prioridade na agenda da direção artística. De modo distinto, a direção contemporânea buscou estruturar a criação de um museu inclusivo e diverso, apoiando-se em iniciativas já consagradas na história da arte recente do Brasil. O modo como o popular foi apresentado, massivamente vinculado à figura e narrativa de Bo Bardi, explicita as inseguranças que a instituição teve ao tratar do tema. A materialidade popular no MASP serve como recurso retórico para implementação de um museu decolonial.

4.4 A MÃO DO POVO BRASILEIRO 1969/2016

Não é pretensão desta tese evidenciar as ausências e recorrências entre as materialidades de 1969 e 2016. É notório quando olhamos para a nova montagem

³⁵³ Neste sentido, é possível citar a crítica ao moderno, e as vanguardas, que passaram a considerar o potencial do artesanato e das manifestações das culturas populares: “artistas como Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Pape (1927-2004), antes importantes representantes da abstração geométrica associada ao cânone modernista, estavam também comprometidos com uma incorporação estrutural do vocabulário do popular em suas práticas vanguardistas” (GONZÁLEZ, 2016, p. 42).

que a intenção foi reencenar a expografia dos anos 1960, com os recursos materiais disponíveis no contexto contemporâneo. Como já dito anteriormente, o próprio recorte temporal dos artefatos contemplou apenas objetos produzidos até 1970. Deste modo, não vejo qualquer intencionalidade, por parte dos curadores, de atualização de uma narrativa sobre a cultura material brasileira. Interpreto, contudo, que esses mesmos artefatos – ou similares – foram acionados novamente para agenciar argumentos distintos em 2016. Esse acionamento corroborou com uma estratégia mais ampla do MASP de atualização e retomada institucional, por mais contraditória que essas palavras possam parecer quando colocadas numa mesma frase.

Sendo assim, essa seção busca apresentar a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016, levantando informações sobre sua montagem e desdobramentos. Serão abordados aspectos curatoriais, expográficos e de repercussão na mídia para que, a partir disso, possamos encontrar alguns dos fundamentos que deram base para a encenação.

4.4.1 Narrativas da exposição: materialidades

O vídeo promocional³⁵⁴ veiculado pelo museu explicita: 975 trabalhos de 5 regiões do Brasil, com recorte temporal do século 17 ao século 20, provenientes de 14 coleções particulares e de 11 museus. Segundo Tomás Toledo (2016), 44 objetos participaram da mostra original. A relação diminuta de objetos em relação à primeira mostra nota-se na comparação numérica – segundo os jornais, a quantidade de objetos em 1969 variava entre 2 mil e 3 mil³⁵⁵ – e na disposição das peças na sala do museu. A lógica modular dos microambientes permaneceu, assim como a lógica geral da exposição. Tablados que acomodam objetos, paredes

³⁵⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Uvq0hLW9dv8>> Acesso em: 14. set 2020.

³⁵⁵ No catálogo de *A Mão do Povo Brasileiro 2016* os curadores comentam que eram cerca de 1500.

fornadas de painéis e estantes, alocando artefatos, as colchas penduradas na parede ao fundo do salão, a fileira de carrancas, o altar para os ex-votos, redes e gaiolas penduradas na trama tubular que sustenta a iluminação. A escultura de São Jorge – não a mesma, mas outra bastante similar³⁵⁶ – recepcionava o visitante. Os bonecos de carnaval, contudo, estavam ausentes, no lugar deles, havia sido colocada uma cadeira onde um funcionário da equipe do MASP observava os visitantes.

Optamos por não atualizar a mostra – e os objetos reunidos foram feitos, até onde sabemos, antes de 1970 – mas articulamos diálogos em torno do trabalho e do popular com mostras de artistas de diferentes gerações: Cândido Portinari, Jonathas de Andrade, Lygia Pape e Thiago Honório. Interessa-nos aqui compreender o significado desse momento histórico e inaugural do museu, para encontrar novos rumos e reforçar a presença da mão do povo MASP³⁵⁷.

Como bem salientam os curadores no texto de parede, alocado ao lado da porta que dava acesso à exposição, a seleção de objetos não apresentou grandes novidades. O número de tablados mudou – foram 25 –, a disposição estava menos adensada, com maior respiro entre as peças. Tomás Toledo (2016) comenta que foram feitas adaptações na planta, pelo escritório Metro Associados, para os padrões museológicos atuais, como maior espaço para a circulação dos visitantes, distância segura entre os trabalhos e o público e controle mais preciso na iluminação para preservação de tecido e papel. Outro desafio da remontagem, além da seleção dos objetos, foi a escolha das cores dos elementos cenográficos, já que os registros fotográficos são em preto e branco (TOLEDO, 2016).

Ao comparar as fotografias de 1969 e 2016 percebi que, na mostra contemporânea, houve um ordenamento temático mais preciso. Na primeira montagem, os artefatos escapavam à classificação, na mostra contemporânea, os temas tornaram-se mais evidentes: um módulo para bancos, outro com cadeiras e tapetes de retalhos, a estante aloca pequenas esculturas de brinquedos, placas de

³⁵⁶ Segundo comenta Tomás Toledo (2016) a escultura, apesar de não ser a mesma, é parecida e de mesmo período. Além disso, sobre ela foram adicionadas as bandeirinhas juninas, que estavam presentes na primeira montagem, reeditando a composição.

³⁵⁷ Texto de parede alocado na exposição *A Mão do Povo Brasileiro 2016*.

sinalização, feitas em madeira policromada, foram justapostas de forma equidistante.

Identifico que a mudança mais expressiva com relação à primeira montagem foi o aumento do número de objetos indígenas e afro-brasileiros. Por exemplo, na nova montagem havia um tablado dedicado aos bancos indígenas. Além disso, Toledo (2016) comenta que os curadores optaram por adicionar vitrines com adornos indígenas. Em relação aos objetos do núcleo religioso afro-brasileiro, o curador enfatiza o acréscimo de peças “reforçando a importância da presença negra e de seus desdobramentos estéticos e temáticos nos contextos sociais e culturais brasileiros” (TOLEDO, 2016, p. 53). Os artefatos acrescentados, segundo o catálogo, foram um conjunto de bonecas de pano que representam orixás do candomblé³⁵⁸, um grupo de Exus em metal e madeira policromada, insígnias de orixás, como arco e flecha de Oxóssi, Oxê de Xangô, entre outros.

Figura 51: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro 2016 - módulo com bancos indígenas. Ao fundo, à esquerda, as placas que auxiliavam no jogo do bicho, à direita, a estante com objetos relacionados ao ambiente doméstico. Máquina de costura, bules, jarras, castiçais, canecas, cuias de Santarém, potes, moringas, entre outros. No catálogo, o curador Tomás Toledo (2016) reforça o interesse que Bo Bardi tinha por essa tipologia de peças, sobretudo aquelas recicladas, feitas a partir de produtos industriais, que tinham suas formas alteradas para um novo uso.

³⁵⁸ Toledo (2016) aponta que as peças foram feitas pela museóloga Olga Cocciatore, do Museu do Ingá em Niterói - RJ. Havia bonecos/as de Exu, Ogum, Oxóssi, Logunedé, Xangô, Omolu, Oxumaré, Ossâim, Iansã, Oxum, Iemanjá, Nanã, Euá, Obá, Oxaguiã e Oxulufã. A seleção dos/as bonecos/as recebeu a seguinte justificativa: “Embora o trabalho fosse executado por uma museóloga, sua produção nos pareceu bastante eloquente e dava conta da representação das entidades do candomblé de forma rigorosa e rica em detalhes e acabamentos” (TOLEDO, 2016, p. 53).



Fonte: Autora (2017).

Alguns poucos objetos se repetiram, reforçando a relação entre os cenários³⁵⁹: a escultura de zebra, o ralador de mandioca do povo Baniwa, a colcha com retalhos em formatos de bichos, os painéis para auxiliar a prática do jogo do bicho com pessoas analfabetas, dois tapetes feitos a partir de trapos, o moedor, o banco do povo Waurá, o alambique, a balança, a mesa, o ralador, a grelha de ferro, a escultura de Nossa Senhora das Dores, asoringas gigantes feitas em madeira policromada de José R., o tacho com alças, o castiçal tipo fifó, as colchas de retalhos ao fundo do ambiente, outra colcha em tecido representando animais com a palavra “saúde” estampada em retalhos.

Outras repetições foram a escultura de São Miguel Arcanjo que vence o demônio, a peça de carro de boi, a escultura de Bom Jesus do Pirapora, a escultura de Cristo com as Mãos Amarradas, a imagem de roca de Nossa Senhora feita em madeira e

³⁵⁹ Os artefatos que se repetiram na mostra de 1969 e em 2016 foram sinalizados nas legendas das peças com um asterisco.

tecido, a pintura de Agostinho Batista de Freitas chamada “Vista de São Paulo”³⁶⁰. Sob redoma de vidro, estava a mesma escultura do caboclo e do bode expiatório. No teto, as canoas continuavam navegando sobre a cabeça do visitante. A escultura Geringonça, amplamente comentada na primeira encenação, também esteve presente.

Quando não se repetiam, artefatos similares foram apresentados na mesma alegoria, reencenando o cenário. Havia, portanto, a preocupação em reconstruir a gramática objetual, mesmo que com artefatos diferentes. É o que aconteceu, por exemplo, com a fileira de carrancas, com o altar dos ex-votos, com as estantes que expunham cerâmica policromada, com as roupas de vaqueiro e com a escultura de São Jorge, que recepcionava o visitante. O grupo de esculturas de Agnaldo Manuel dos Santos, presente na mostra de 1969, não foi localizado e foi substituído por outro do mesmo artista. Sendo assim, as recorrências nas duas mostras, especialmente em objetos chaves na composição expográfica – como a escultura de São Jorge na entrada –, a manutenção do mesmo tipo de mobiliário expositivo e a conservação dos núcleos temáticos configuravam a teatralidade necessária para chamar *A Mão do Povo Brasileiro* de uma reencenação.

Há duas razões que possibilitam a formulação de uma mesma exposição com objetos distintos, que acionam reflexões importantes sobre a cultura material popular: 1) como já dito anteriormente, na mostra de 1969 o argumento subjacente à exposição e o ambiente expográfico – a experiência – se sobressaíam à materialidade dos objetos. Ou seja, era o conjunto de peças que sustentava o argumento da exposição, por meio do adensamento, e não a materialidade de cada artefato; 2) a ausência de autoria nas peças, e de validação dos objetos no circuito hegemônico, possibilitou a substituição dos objetos por outros similares. É a

³⁶⁰ Além desta pintura, foram adicionados outros catorze trabalhos de artistas autodidatas que tinham “origem humilde, com interesse por temas populares e regionais, atuando fora do circuito canônico das artes visuais e da academia” (TOLEDO, 2016, p. 54). Os artistas eram: José Antônio da Silva (1909-1996), Manezinho Araujo (1919-1993), Rafael Borjes de Oliveira (1912-?), Aurelino dos Santos, Madalena dos Santos Reinbold (1919-1977), Cardosinho (1861-1947), Emídio de Souza (19868-1949) (TOLEDO, 2016).

subalternidade impregnada na materialidade do artefato que tolera que um artefato, ou um conjunto de artefatos, seja trocado por outro com aspectos formais correspondentes, mesmo que produzido por outro sujeito e circulado em território longínquo.

Adiciono outra reflexão: não só os artefatos avulsos tinham menor importância se comparados ao conjunto de objetos, como a sacralização da mostra de 2016 não residia nas obras, e sim na possibilidade de acessar e atualizar um tempo aurático do museu – sua abertura – por meio da personificação da figura de Bo Bardi. A *Mão do Povo Brasileiro 2016* foi, antes de nada, a reencenação de uma exposição de Bo Bardi. A expografia, portanto, era o recurso principal para acessar o discurso formulado por meio dos objetos, e não os objetos em si mesmos.

Como já comentei no capítulo anterior, a ideia de panorama ou de inventário temático, de uma taxonomia da cultura material popular, ganha relevo em relação aos objetos isolados. Em outras palavras, em tensionamento com a dinâmica da Pinacoteca, as peças eram apresentadas em conjuntos que armavam uma gramática sobre as tecnologias e técnicas populares. Essa taxonomia se articulava, também, com a perspectiva conceitual de interpretar a arte como trabalho, tornando a autoria como um tema de menor importância para o argumento curatorial sobre a modernidade.

As doze roupas de vaqueiro, por exemplo, expostas na mostra de 2016, não tinham autoria conhecida. Em 1969, tampouco essa informação esteve presente, possibilitando a substituição das peças. A ausência massiva da informação de autor/a, ademais, intuo que se justifique pela apresentação na mostra de objetos que foram produzidos e circulavam fora do campo da arte, onde essa noção é basilar³⁶¹. Além disso, a ausência desse dado pode ser justificada por outras razões, como a lógica de colecionamento sob a qual os objetos foram incorporados às

³⁶¹ Mascelani (2002), Escobar (2016) e Price (2000).

coleções³⁶² e as escassezes de investigações sobre coleções de cultura material popular, decorrente da precarização de financiamentos que atravessam muitos museus e órgãos patrimoniais.

As colchas expostas, do mesmo modo, nas duas montagens, não foram acompanhadas de informações que revelavam a autoria das peças. As legendas da encenação contemporânea informam “autor desconhecido” ou “autores desconhecidos”³⁶³, mesmo sabendo que, muito provavelmente, as peças tenham sido desenvolvidas por autoras mulheres.

Na segunda apresentação da exposição, a ausência de autoria continua, mesmo em um momento de revisionismo conceitual do MASP, que se projetava como um museu plural e inclusivo. Esse aspecto nos leva a perceber que algumas assimetrias são naturalizadas no campo da arte e, com isso, a tratar a obra de arte feita por mulheres subalternas como “anônima” é, ainda, fato pouco problematizado. Isso se deve, em parte, pela quantidade reduzida de pesquisas que associem a produção de mulheres com a arte popular.

Eli Bartra (2005) especula que parte da exclusão da nova historiografia feminista sobre artistas populares mulheres pode se fundamentar na suposição de que a arte popular é anônima, sendo, portanto, impossível de detectar as autoras. Outras razões apontam para falta de uma história da arte popular³⁶⁴ estruturada ou, talvez, para falta de riqueza da arte popular em países desenvolvidos, quando comparado a estados periféricos. Ou, até mesmo, seja porque as teorias feministas

³⁶² Duas das peças datavam do ano de 1937 e foram empréstimo da Coleção do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Esse acervo foi constituído a partir das peças provenientes do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima. Com essas duas informações, intuo que as peças foram coletadas a partir da lógica de salvaguarda encampada pelas Missões de Pesquisas Folclóricas.

³⁶³ As legendas que constam no catálogo utilizam a fórmula “autor desconhecido”. Na exposição, no caso mencionado das colchas, não havia informações quanto à autoria, somente a indicação do acervo de origem, o Instituto Bardi.

³⁶⁴ Para não distorcer o argumento da autora, acredito ser válido ponderar que Bartra utiliza arte popular a partir de uma perspectiva crítica, compreendendo a concepção classista e eurocêntrica que atravessa o conceito. A arte popular, portanto, corresponde a arte criada por indivíduos das classes trabalhadoras e pobres. No texto, convencionamos, alinhados a García Canclini (1983) de enfatizar o lugar de subalternidade dessas produções.

estadunidense e europeia entendem que a arte popular é de menor importância em relação à grande arte e, por isso, não dedicam atenção. O fato é que os estudos de arte popular precisam ser revistos e aprofundados, no sentido de dar visibilidade às mulheres, aos objetos que elas estão produzindo, às maneiras que o fazem e em quais condições (BARTRA, 2005). A autora advoga pela superação da neutralidade na arte popular: “El arte popular no lo hace el Pueblo, lo hacen personas concretas, de lugares específicos, con características culturales y de género bien definidas” (BARTRA, 2005, p. 10).

Figura 52: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro 2016 – cinco colchas de retalhos penduradas no fundo do ambiente expositivo.



Fonte: Autora (2017).

O argumento levantado por Bartha (2005) ganha relevo na mostra de 2016, justamente pelo processo de revisionismo em direção a um modelo de instituição decolonial que se pretendia o museu. Neste ponto, reitero que houve uma fissura, no sentido de problematizar essas lacunas dentro do campo expositivo. Por exemplo, a autora sustenta que a participação de mulheres na arte popular é

frequentemente ofuscada pela neutralidade do conceito generalizador de “povo”. Por isso é latente a demanda por pesquisas que evidenciem as práticas de mulheres artistas. Assim, a partir de uma perspectiva feminista (e decolonial), pode-se perceber que o próprio anonimato é um atributo que apaga um sujeito homem e que a mulher, dentro da categoria popular, também ocupa um lugar de dupla subalternidade (BARTHA, 2005).

O anonimato, então, apaga que as materialidades produzidas por mulheres – como as colchas – são criações e reproduções de imaginários femininos, a partir das suas experiências cotidianas, que diferem das experiências masculinas num mesmo contexto e, logo, se diferenciam de outras mulheres inseridas em outras dinâmicas culturais. Bartra (2015) afirma que se arte popular é a criação de grupos com escassos recursos, as mulheres têm lugar ironicamente privilegiado nesta categoria. Compreendo, assim, apoiada em Bartra (2015), que na medida em que tomamos conhecimento dos processos de criação que envolvem a confecção das colchas, podemos refletir sobre as identidades de mulheres que se constituíram com o desenvolvimento da costura. Por isso, no caso específico desse artefato – produto da criatividade feminina – quando se atribui anonimato à peça, ignora-se o potencial de mudança de situações de existência, muitas vezes, precárias.

As colchas materializam práticas de afeto, de troca de técnicas entre familiares e integrantes de comunidades, mas também a sobreposição e acúmulo de tarefas laborais para a produção e reprodução da vida. Olhar para o artefato como cultura material possibilita dar complexidade e aprofundar o debate que é apresentado no museu, comumente, apenas na chave da sua dimensão estética ou funcional³⁶⁵.

Bartra (2004), que apresenta ampla bibliografia sobre a relação entre arte popular e feminismo, é também autora do livro *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. Ela identifica, por exemplo, que os catálogos de exposições normalmente tratam das técnicas de feitura de objetos, apresentam as

³⁶⁵ Para Ticio Escobar, o modelo tradicional de arte é estruturado em uma lógica dualista, que divide tipos de arte menor e maior, função e forma. Nesta divisão, a arte popular está vinculada a uma forma menor de arte em que a função se sobressai a forma (LÓPEZ, 2013).

regiões de origem das peças, mas não apresentam dados de autoria. A ausência de pessoas concretas acaba dando origem à utilização de linguagens neutras, como “os povos”, e assim reforçando a ideia de um sujeito masculino por trás da elaboração das peças.

Essa ponderação leva a uma outra questão, pontuada também por Blocker (1994), de que a arte popular não tem sido abordada por visões que contemplem, ao mesmo tempo, seu valor estético e antropológico. A interpretação que escolhe apenas um desses caminhos acaba gerando generalizações, como é o caso das colchas expostas nos museus de arte, que reiteram o mérito estético dos artefatos e as similitudes com a arte moderna produzida por homens no século 20.

O anonimato é sustentado pela dinâmica social que atravessa as colchas, que circulam prioritariamente dentro de uma lógica familiar e, muitas vezes, são produzidas visando funções utilitárias. Na dimensão privada de produção e consumo a formalização da autoria não é um aspecto relevante ou debatido entre os atores sociais. Quando transposta ao museu, a ausência de autoria acaba por corroborar com a construção dos argumentos idealizados pelos curadores/as para as exposições.

Em contraste, na estante dedicada à cerâmica nordestina, os objetos, parte deles com autoria reconhecida, foram substituídos por outros, também com a autoria reconhecida. Das mais de 50 obras expostas, apenas 3 estavam presentes na primeira montagem – as moringas gigantes. Peças de artistas como Caetana, Manuel Eudócio Rodrigues, Mestre Vitalino, Luis Antônio da Silva, Amaro Vitalino, Ernestina e Zé Caboclo foram alocadas nas estantes³⁶⁶. Com isso, é interessante notar que o que orientou a nova seleção de peças, novamente, não

³⁶⁶ Segundo o catálogo, a organização teve um orientação temática: “presépios, entre eles, o de Eudócio Rodrigues, que representa Jesus, Maria e José negros; festas e folguedos populares, com bumba meu boi, folia de reis, maracatu e moçambique; profissões, com médico, dentista, advogado, policial, padre, rendeira, costureira, barbeiro, sanfoneiro; cenas de trabalho no campo e com máquinas; retirantes e a configuração “a volta da roça”, famosa na escultura figurativa nordestina; representações de animais, sobretudo do boi; o universo dos cangaceiros, com Lampião e Maria Bonita; cerimônia de casamento na delegacia; e três moringas antropomórficas, da coleção de Bo Bardi, que estavam presentes na mostra de 1969” (TOLEDO, 2016, p. 52).

foi o artefato em si, mas o modo como o artefato acionava um argumento, uma visualidade, um saber, um território. Neste caso, acionavam o saber-fazer da modelagem do barro, as práticas e as dinâmicas das feiras populares, das cerimônias religiosas e, de modo ainda mais incisivo, uma localidade, Caruaru-PE.

Para Mascelani (2002), a autoria é um dispositivo importante para alçar o objeto ao novo status de objeto de arte³⁶⁷, ainda que esse objeto tenha vínculos explícitos com uma comunidade ou modo de vida de uma região. Sendo assim, existe no artefato popular a coexistência da referência ao individual e ao coletivo (MASCELANI, 2002) – o que, para mim, é um dos fatores que abrem brecha para o adensamento expográfico e para a substituição das peças, como aconteceu na montagem de 2016.

A definição apresentada por Mascelani (2002) pode ser exemplificada na obra de Mestre Vitalino, um dos primeiros artistas populares brasileiros a alcançar os equipamentos de legitimação da arte, nos anos 1940, exposto na mostra inaugural de Bo Bardi. Além de seu reconhecimento artístico individual, seu vínculo com uma comunidade – o sertão pernambucano – e com uma dinâmica social – a Feira de Caruaru – conferem a dupla referência ao seu trabalho que, ao mesmo tempo em que é personificado, é também coletivo.

Price (2000) acrescenta à essa discussão sobre a autoria – que levanta muitos debates – que o distanciamento de um objeto, em relação a outros objetos e a uma contextualização prolixa, também é elemento que implica Valor. Essas estratégias configuram a passagem do artefato do funcional para o estético. Em relação com o exposto anteriormente, para o status da arte Ocidental considerar como arte é importante inserir os objetos em um registro de história documentada da civilização – mesmo que isso seja feito fora da exposição, em catálogos, folders, palestras, etc. –, com detalhes sobre nomes, datas, contextos.

³⁶⁷ Apesar da perspectiva conceitual de apresentar a *arte como trabalho*, é a categoria “arte” que sustenta a ideia moderna de um *museu de arte*, já que essa instituição é formatada a partir de uma perspectiva ocidental e europeia.

Figura 53: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro 2016 - estante com cerâmica nordestina com e sem policromia. No canto inferior direito, as moringas gigantes presentes também na primeira montagem.



Fonte: Autora (2017).

Goldstein (2014) destaca que originalidade e autoria individuais são noções associadas às produções artísticas modernas burguesas que acabaram se tornando dispositivos normativos para desqualificar outras formas de produção que escapam desses preceitos euro-americanos. Nesse quadro, encontra-se a marginalização das artes autodidatas ou, como denomino aqui, populares, operacionalizadas por meio de rótulos como arte primitiva e arte *naïf*. A coexistência das duas tipologias com/sem autoria – na Pinacoteca e na sala de exposições temporárias - reedita a hierarquia dentro do museu.

É necessária uma ponderação importante de que “nem todo o cultural é artístico e, ainda, que nem todas as culturas populares geram formas artísticas” (ESCOBAR, 2014, p. 127). Desse modo, nem todas as produções expostas para acionar a noção de cultura material do povo foram provenientes de práticas *artísticas* populares³⁶⁸,

³⁶⁸ Por arte popular, Escobar (2014, p. 126) define “el conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y

embora essa fronteira seja bastante borrada, e a confusão se arme facilmente ao apresentar objetos no museu de arte.

Com isso, afirmo que o argumento da exposição não estava sustentado somente pela materialidade dos objetos apresentados – numa visão ontológica das peças – , mas, e principalmente, pelo modo como foram agenciados pela narrativa expográfica vinculados à Lina Bo Bardi. Por isso, mudar alguns dos artefatos expostos não alterava as proposições gerais que se idealizava acionar com a exposição. Para utilizar mais um exemplo da relevância da expografia, cito o altar de ex-votos e a relevância do display no núcleo temático religioso.

A reencenação, neste trecho do ambiente, dava-se não só pelo altar escalonado, mas também pela presença da escultura de Jesus Cristo morto com os braços abertos, pendurados sobre os objetos votivos. A bandeira de procissão alocada ao fundo do corpo não foi substituída por outra com a mesma funcionalidade, mas por um tecido de veludo vermelho que gerava, grosso modo, o mesmo efeito cenográfico. À frente da escadaria, posicionou-se um módulo com um conjunto de utensílios de alambique e engenho da cana. Ao fundo, as mesmas colchas de retalhos. Foi tamanha a semelhança que uma imagem comparativa desse trecho nos dois momentos 1969/2016 foi publicada no catálogo da exposição.

O núcleo de imagens católicas, assim como em 1969, foi expressivo em 2016. Além dos ex-votos esculpidos, havia ex-votos cênicos – que são pinturas e desenhos de imagens votivas – e uma série de esculturas de santos: nove representações do Divino Espírito santo feitas por Benedito Amaro de Oliveira (Dito Pituba), onze imagens de Virgem Maria, duas delas de Nossa Senhora Aparecida, duas figuras de Jesus Cristo, vinte santos, além de outros objetos de práticas religiosas católicas como pia batismal, esmoleiras, cruzes, porta água benta (TOLEDO, 2016).

renovar el sentido colectivo. Así, resulta válido hablar de arte popular en cuanto es posible reconocer dimensiones estéticas y contenidos expresivos en ciertas manifestaciones de la cultura popular”.

Figura 54: Comparativo do trecho que ex-votos em 1969 e 2016.



Fonte: Toledo (2016).

Figura 55: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro 2016 – núcleo com ex-votos.



Fonte: Autora (2017).

O modo de apresentar, transposto da década de 1960, hoje, dispõe de narrativas diferentes daquela época. Expor artefatos populares no museu não se constitui mais como uma atitude radical. Contudo, é possível reconhecer que essa prática representava um gesto radical endógeno, já que o museu havia abandonado esse tipo de prática desde a gestão anterior.

Para finalizar, gostaria de comentar sobre como ambas as exposições armaram, pela estratégia da taxonomia, o conceito de povo como uma unidade abstrata. Não digo, com isso, que a mostra fazia uma menção à visão romântica de povo³⁶⁹, mas localizo como o ambiente que privilegiava a experiência no campo expositivo, sintetizava a agência dos artefatos a favor do argumento curatorial. Na mostra contemporânea, ainda, o recorte temporal das peças condensava o período antes de 1970 e dissolvia a noção de atualidade e dinamismo, de construção e processo, que atravessa uma visão mais contemporânea e crítica sobre o popular.

No parágrafo acima parece que estou sendo contraditória com a noção de popular que proponho logo na introdução deste trabalho, suprimindo a capacidade de agência dos artefatos no campo expositivo. Por isso, explico-me melhor. Como propõem García Canclini (1989) e Tício Escobar (2014), os setores populares não são passivos na relação com o hegemônico ou manipuláveis pelos dominantes. A resistência e a oposição permitem, inclusive, criar ações contra hegemônicas. Para serem “hegemonizados” os setores populares (ou artefatos populares, num esgarçamento teórico) devem reconhecer interesses próprios na narrativa/ação hegemônica, serem seduzidos ou persuadidos³⁷⁰. E, pensando assim, onde estaria a agência e a resistência do popular? Na mostra de 2016, entendo que a agência reside especificamente no rechaço em sustentar, a partir da disposição

³⁶⁹ Marilena Chauí (1994) propõe que na ideologia romântica “nação e povo funcionam como arquétipos ou como entes simbólicos saturados de um sentido que se materializa ou se manifesta em casos particulares, empíricos, tidos como expressões concretas de símbolos gerais” encontrados no índio, no negro e no sertanejo e em arquétipos específicos, como do trabalhador (CHAUI, 1994, p. 117).

³⁷⁰ Por isso, adoto a perspectiva de Escobar (2014) que a cultura popular conforma fenômenos fronteiriços e ambíguos, pode ou não se opor ou contestar o hegemônico.

expográfica, a categoria decolonial, ao agenciar as assimetrias em relação ao hegemônico – pelo adensamento e pela ausência de informações – e, também, pela tematização. Este assunto será discutido adiante. Agora vejamos o que a crítica discutiu a partir da materialidade da exposição.

Figura 56: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro 2016. No lado esquerdo, a fileira de carrancas sob cavaletes de madeira. Uma das carrancas foi esculpida por Mestre Guarany, as demais são carrancas navegadas sem informação conhecida de autoria. No lado direito, o tablado com a escultura de zebra – presente na primeira montagem – e a de Bumba-meu-boi.



Fonte: Autora (2017).

Figura 57: Vista da mostra A Mão do Povo Brasileiro 2016.



Fonte: Autora (2017).

4.4.2 Narrativas sobre a exposição

No discurso oficial do MASP, a figura de Bo Bardi foi acionada com recorrência para embasar as ações da nova direção artística e, em certo modo, autenticar as propostas do museu. Pedrosa (2015, p. 17) afirmou que o movimento de retomada³⁷¹ consistia em aprofundar conceitos ou, nas palavras do diretor, um “projeto e programa de museu” que não foi plenamente desenvolvido na

³⁷¹ Pedrosa (2015), neste texto, faz referência à tríade pinacoteca-playgrounds-popular.

inauguração da nova sede do edifício em 1969 e que, por isso, ainda tinha potencial ao ser retomado e desdobrado. Nas seções anteriores comentei como se deu esse esforço, com a reedição de expografias e exposições históricas nos anos de 2015 e 2016. Nesta seção proponho compreendermos como a crítica interpretou essa guinada do MASP e, neste sentido, como a prática de revisitar (e reencenar) mostras emblemáticas, como foi o caso de *A Mão do Povo Brasileiro*.

O pioneirismo da montagem de Bo Bardi foi descrito pelos críticos não só em relação à mostra em questão, também celebrando outras ações da arquiteta, como às atividades realizadas na Bahia e o projeto arquitetônico para o edifício do MASP. Giancarlo Latorraca³⁷² (2016, p. 82) descreveu que a encenação de 1969 “foi um marco e um manifesto ao apresentar esse conjunto de “saídas” e soluções criativas em oposição ao mundo erudito”. E adicionou, “a arquiteta marcou um importante passo rumo à eliminação do “complexo de inferioridade” cultural do Brasil colonizado, incorporando um novo olhar a partir de nossa própria cultura, perante a história da arte ocidental até então consolidada”. Desse modo, como citou Latorraca em referência aos curadores, *A Mão do Povo Brasileiro* configurava-se como um “estudo de caso para compreender sua “prática museológica descolonizadora””. O crítico finaliza seu texto ponderando que o evento não pode ser enquadrado como uma ação saudosista ou como uma redução formalista, como ocorre no caso das apropriações “folclóricas da cultura popular” feitas pelo design, que constroem “uma identidade brasileira superficial”. No MASP, de modo contrastante, tratava-se de uma “ação contextualizada” para retomar um projeto “atual e universal”, após vários anos de “apagão” da instituição, referindo-se à gestão de Júlio Neves.

O jornal O Estado de S. Paulo deu destaque à exposição em uma reportagem de página cheia publicada no Caderno 2, de 6 de setembro de 2016. O texto, assinado

³⁷² Giancarlo Latorraca (nascido em 1967) é arquiteto e professor. Atuou na elaboração de projetos expográficos. Segundo seu currículo, colaborou com Bo Bardi e com o escritório Brasil Arquitetura. Trabalhou no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – atualmente denominado Instituto Bardi - entre os anos de 1993 a 2001, desenvolvendo projetos editoriais e de exposições nacionais e internacionais. Atualmente é Diretor Técnico do Museu da Casa Brasileira em São Paulo.

por Antonio Gonçalves Filho³⁷³ (2016), comenta que o diretor artístico Adriano Pedrosa classificou a reencenação como “a mais importante iniciativa de seus dois anos de gestão”. Tomás Toledo, é citado na reportagem por comentar “o cruzamento híbrido de culturas nas esculturas do baiano Agnaldo dos Santos, (...) aprendiz de Mário Cravo Jr. e esculpia peças de madeira com figuras divinizadas nos cultos cristãos e africanos”, além disso, destaca dois empréstimos do Museu de Ingá: esculturas do carioca Mudinho (Manoel Ribeiro da Costa). A ressonância da produção popular é notada na arte de contemporâneos, segundo Pedrosa: “Os trabalhos de Rivane Neuenschwander, que fazem referência à ex-votos, as obras de Ivan Grilo e as peças de Marepe são provas desse diálogo”.

Silas Martí³⁷⁴ (2016), na Folha de S. Paulo comenta que o “remake” teve “exatidão obsessiva, milimétrica”. A mostra original, foi descrita por ele como “uma espécie de manifesto cenográfico”, que queria arrebatá-lo o visitante pelo “acúmulo e pelo espanto dos volumes do que pelas peças individuais”, descritos por Pedrosa como um “horror ao vazio”. Citações diretas de argumentos dos curadores foram transcritas no texto, permitindo o acesso a algumas das intencionalidades. Pedrosa, por exemplo, formula sobre a importância de compreender o momento inaugural do novo edifício: “era o centro financeiro do Brasil, onde estavam obras-primas da arte europeia, e essa produção popular estava ali em contraste, em fricção radical com aquilo. Tem um dado subversivo que permanece, porque isso ainda é marginalizado, menosprezado”. O autor da reportagem compreende, a partir da fala do diretor, que o MASP pretendia liderar esse movimento de valorização da produção material popular com, inclusive, incorporação dos objetos na pinacoteca do museu. O esforço, contudo, como reconhece Martí, às

³⁷³ Antonio Gonçalves Filho é jornalista e crítico de arte, repórter especial do Caderno 2 do Estado de S. Paulo e autor da coletânea “Primeira Individual”, uma genealogia das artes plásticas brasileiras contemporâneas.

³⁷⁴ Silas Martí é jornalista e mestre em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo e especialista em curadoria e crítica de arte pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Recebeu o prêmio Antônio Bento da Associação Brasileira de Críticos de Arte por difusão das artes visuais na mídia. Editor do caderno Ilustrada e do núcleo de Cultura da Folha de S. Paulo. No jornal, foi repórter de artes visuais, arquitetura e design. Colabora com publicações nacionais e internacionais que circundam as temáticas de arte, arquitetura e *design*.

vezes beira o fetiche pelas ideias de Bo Bardi. Martí (2016) finaliza seu texto com a constatação que “o que ressurgiu no Masp é a exaltação dessa mão calejada do povo”.

Embora sejam numerosos os artigos elogiosos à mostra, a remontagem sem um novo tratamento curatorial gerou debates. Em setembro de 2016, crítico de arte Fabio Cypriano³⁷⁵ em coluna da Ilustrada da Folha de S. Paulo publicou o artigo “Reenação confirma que MASP só vê passado”. A manchete aponta, ainda, que os curadores da exposição seguiam com a fetichização de Bo Bardi: “escoram-se nas ideias que nortearam os primeiros anos do museu, mas sem de fato pensar qual o possível projeto para a instituição de arte hoje”. Para Cypriano (2016), a fetichização parecia relacionar-se com as outras mostras que estavam utilizando expografias da arquiteta, como *Portinari Popular*, que “reforça um caráter ruralista e religioso do povo brasileiro, que mesmo há 50 anos já estava passando por grande transformação”.

As ressalvas publicadas no jornal recaem, sobretudo, na falta de um tratamento crítico na nova apresentação. O autor relembra que expor, num mesmo ambiente ou museu, obras do circuito hegemônico e popular já foi estratégia de diversas mostras e eventos, como a Bienal de São Paulo em 1981 e estratégia recorrente no Museu Afro-Brasil. O Panorama da Arte Brasileira, organizado por Aracy Amaral, é classificado por Cypriano (2016) como exemplar na tarefa de estabelecer diálogo entre produções populares e arte contemporânea.

A montagem, da mesma maneira, recebeu críticas ao recolocar recursos hoje “banalizados”. A expografia de Bo Bardi, apesar de inovadora nos anos 1950 e 1960, configurou-se como norma nas exposições de arte popular no Brasil: objetos adensados, uso de madeira no mobiliário, artefatos em estante/caixotes ao modo das feiras livres. A crítica também contempla o modo como os artefatos populares

³⁷⁵ É Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professor na mesma instituição. Atua como crítico e repórter da Folha de S. Paulo, desde 2000, e colabora com outras publicações nacionais e internacionais. Foi membro, como jurado, de diversos salões e premiações de arte.

foram resguardados em apenas uma das salas expositivas do museu, mantendo a tipologia de artefatos, segundo o autor, no “gueto da produção popular”. Os curadores da mostra, para Cypriano, escoram-se nas ideias fundadoras do museu, mas sem formular propostas concretas para instituição no contexto artístico de hoje: “Se há 50 anos o Masp de Lina Bo e Pietro Maria Bardi destacava-se por atualizar as ações e possibilidades de uma instituição museológica, hoje ele apenas olha para o passado incapaz de pensar o presente”.

Em resposta à crítica de Cypriano (2016), Ricardo Sardenberg (2016) publica uma página cheia na Folha, na Ilustríssima de domingo. O texto inicia-se ditando o tom da argumentação “fiquei com preguiça quando li o texto do crítico da Folha Fábio Cypriano”. O incômodo, segundo Sardenberg (2016) residiu especialmente no título da reportagem, que afirmava que o “Masp confirma só ver o passado”, que minimiza o potencial reflexivo gerado pela reedição.

O texto, que se apoia no sarcasmo e na oposição da noção de preguiça e ociosidade³⁷⁶, classificando o colega na segunda ideia, apresenta argumentos importantes sobre a nova montagem, entendida por ele como “um gesto a ser aplaudido por sua audácia e por sua potência” Mais do que uma encenação, a “reapresentação” configura-se como uma “reedição” de uma ideia que Bo Bardi desenvolveu durante décadas. A estrutura da reencenação é comparada a uma instalação de arte. Por exemplo, “Desvio para o Vermelho”, ao mesmo modo que a mostra de Bo Bardi, a cada exibição ganha objetos que mudam a ideia original sem alterar a ideia macro da obra, que tem os significados constantemente ampliados. Comparativamente, o mesmo ocorre com *A Mão do Povo Brasileiro*, que ao incorporar objetos inéditos “tem um caráter instalatório de conjunto que será e transmite significados para além da fetichização de cada objeto”.

Para quem caminha vagarosamente pela mostra, o que chama a atenção é que não se está diante de uma exposição de arte, mas de uma

³⁷⁶ Nas palavras utilizadas no texto crítico ocioso “entrega ao leitor reflexões calcadas naquilo que lhe ensinam, sem acrescentar nada”, já o preguiçoso, “anota com espanto a audácia da equipe curatorial do Masp e, deitado em sua rede, pensa poeticamente os múltiplos e possíveis significados propostos” (SARDENBERG, 2016).

exposição que é arte. Não por acaso Lina dividiu a sua concepção com o cineasta Glauber Rocha e com o diretor de teatro Martim Gonçalves. A mão de Pietro Maria Bardi, diretor do museu à época, também está visível, mesmo que na condição de “empurrão” institucional facilitador (SARDENBERG, 2016).

O argumento da mostra original, de ensejar o embate entre a manufatura industrial alienada com a produção artesanal, reverbera na “hecatombe” presentida na primeira montagem. Para Sardenberg (2016) a ausência de artefatos produzidos no hiato de 50 anos que separa as duas montagens “amplifica o desastre cultural por meio do silêncio e da ausência”. E adiciona, retomando a metáfora comparativa entre o ócio e a preguiça: “A mão deixou de ser preguiçosa; hoje, se não produzir, é ociosa. A manufatura espoliou a mão, espoliou toda a história que ela nos oferecia como vocabulário gestual para um projeto de futuro”. O crítico finaliza seu texto em defesa do exercício de retomada operado pelo MASP:

o museu hoje revisita o seu passado e exuma os seus corpos. Amplia o debate, oferece o prazer de reinterpretar e visitar a própria instituição e sua história. Em vez de privilegiar pensamentos estanques, baseados em noções enraizadas próprias de quem não revisita o passado, o museu celebra o futuro por meio de sua história. A instalação enfatiza a poesia do gesto originário de Lina (SARDENBERG, 2016).

Os textos, quando articulados, demonstram como a exposição permite acionar debates distintos, por vezes, contraditórios, sobre a apresentação da materialidade subalterna no MASP. Proponho, a partir desses artigos, a reflexão de alguns aspectos. O primeiro deles, e que atravessa todos os textos, é a importância de Bo Bardi para justificar a reencenação. A referência à arquiteta não foi acionada somente em relação à montagem de *A Mão do Povo Brasileiro*, e sim sua prática laboral de forma geral, fundamentando a importância de celebrar o trabalho da arquiteta.

O relevo do trabalho desenvolvido por Bo Bardi para a reflexão sobre a cultura material popular brasileira e sobre os discursos de uma arquitetura moderna é indiscutível. O que chama atenção é como a celebração – necessária – da sua obra implica no apagamento de outros sujeitos, como é o caso de Bardi, tratado por

Sardenberg (2016) como, nada mais que um facilitador institucional. Nota-se pela crítica, como também identifica o texto de Perrotta-Bosch (2015), que a figura do professor Bardi, como era chamado pelos outros funcionários do museu, foi coadjuvante na retomada conceitual da nova direção artística.

O protagonismo de Bo Bardi é tamanho que influencia os argumentos acionados pela montagem da exposição. Ou seja, a arquitetura da exposição torna-se, em si mesma, o evento principal que justifica a montagem. Com isso, o debate recai sobre a mostra e não sobre os artefatos contemplados por ela que, do mesmo modo, são secundários se comparados às narrativas disparadas pela noção geral acionada por *A Mão do Povo Brasileiro*. Assim sendo, concordo com Sardenberg (2016) que a exposição se configurava como uma instalação artística, à medida que o valor da sua reencenação recaía na experiência possibilitada pela remontagem arquitetônica, onde os objetos apenas sustentavam o discurso artístico. Adicionalmente à formulação de Sardenberg (2016), proponho, então, que o fetichismo realmente não estava na apresentação dos artefatos populares no museu, e sim na expografia-instalação, que era fundamental para validar o projeto conceitual da nova gestão.

Outro tema de destaque foi a reformulação da diretoria do museu, caracterizada, tanto pela mídia quanto pela própria gestão, como uma nova vida do MASP depois de um suposto “apagão”, como formula Latorraca (2016?). “Renovação institucional” e “retomada” são expressões utilizadas no Boletim 6, folhetim que dava continuidade ao projeto editorial realizado pelo diretor-fundador do museu, Bardi, em 1954³⁷⁷. O texto justifica que naquele ano, 2016, o MASP consolidava as mudanças iniciadas pela nova direção artística em outubro de 2014, “rumo a

³⁷⁷ Segundo explicação contida no Editorial da publicação, o Boletim 6 retomava o projeto de Bardi que teve 5 edições no ano de 1954. A proposta das primeiras edições era elaborar discussões sobre e para o museu e seus visitantes. Constavam temas como “arte sacra, negra, o barroco, as culturas popular e indígena, até o design industrial, a arquitetura, o mobiliário e a tapeçaria” (PEDROSA; OLIVA, 2016).

um museu múltiplo, diverso e plural, que se atualiza sem perder de vista a própria história” (PEDROSA; OLIVA, 2016, p. 5).

Com base nessa perspectiva conceitual, o diretor artístico Adriano Pedrosa e o curador Fernando Oliva afirmam que buscaram na própria trajetória do museu aspectos que pudessem ser retomados e reconsiderados, não a partir de um viés nostálgico e saudosista, mas para encontrar novos caminhos e desdobramentos para o futuro da entidade. Esse movimento de retomada, como vimos anteriormente, foi celebrado por alguns e criticado por outros.

Por exemplo, enquanto a mostra *Playgrounds* foi reeditada com novas obras, de outros artistas, a partir do “espírito” similar à primeira montagem³⁷⁸, o mesmo tipo de atualização não foi visto em *A Mão do Povo Brasileiro*. Inclusive, esse foi um dos elementos abordados pela crítica Fabio Cypriano (2016) sobre a fetichização de Bo Bardi, sem uma leitura crítica da mostra original, excluindo a produção material popular dos últimos 50 anos.

Esse ponto levantado por Cypriano (2016) é de suma relevância para compreender as intencionalidades da mostra de 2016. Sobretudo, se notarmos que, além da atualização dos *Playgrounds*, a Pinacoteca do museu, ao retomar os consagrados Cavaletes de Cristal, apresentou obras de um “Acervo em Transformação”, com peças adquiridas a partir da política de acervo do MASP desenvolvida pela nova gestão. Assim, o suporte expográfico era o mesmo – retomando os conceitos de transparência e dessacralização da obra de arte – mas, as peças expostas foram atualizadas a partir de outras aproximações conceituais, com diálogos inéditos entre trabalhos antigos e a apresentação dos artefatos recém-adquiridos para o acervo.

Segundo o diretor artístico do MASP, Adriano Pedrosa (2015, p. 14) a “retomada” da trajetória não se tratava de um “retorno nostálgico ou fetichista” dos aparatos

³⁷⁸ No endereço eletrônico do MASP, afirma-se que os artistas convidados desenvolvem práticas que “envolvem o jogo, a participação, a esfera pública e a convivência coletiva”. Por essa razão, foram convidados a conceber propostas para a nova edição dos *Playgrounds* (MASP, 2016).

expositivos, descritos por ele como icônicos. O objetivo, para o diretor, era “recuperar a dimensão política e crítica dessas propostas” como ponto de partida para desdobramentos que seriam encampados no futuro, considerando as limitações e potencialidades dos suportes/montagens.

Sardenberg (2016) não só consente com o movimento de retomada, como identifica que a não-atualização temporal da exposição evidencia o que ele chama de “desastre cultural” brasileiro do período entre as montagens, em referência aos malefícios do modelo de desenvolvimento industrial implementado no país, que exclui a gestualidade artesanal acionada pelos artefatos pré-1970.

A opção por não atualizar as peças expostas ou de não inserir a produção contemporânea na mostra é descrita por Pedrosa (2016, p. 37) no catálogo da exposição:

Por que não atualizar? Muitas exposições nas últimas décadas foram feitas nesse sentido – Puras Misturas, Arte Popular, na Mostra do Redescobrimto – e o nosso desejo em 2016 é compreender o que foi de fato A mão do povo brasileiro para dali desdobrar novas possibilidades para o futuro, tanto em relação a mostras temporárias quanto à política de acervo. Por outro lado, articulamos diálogos em torno do trabalho e do popular com mostras paralelas à A Mão do Povo Brasileiro de artistas de diferentes gerações [...].

Sendo assim, sob a justificativa de que a primeira montagem precisava ser compreendida, descolou-se aos eventos paralelos o exercício de reflexão crítica e atualização conceitual. A partir da perspectiva da cultura material compreendo e concordo que os mesmos artefatos são capazes de sustentar e/ou elaborar novos argumentos em contextos distintos. Contudo, fica evidente que a ausência de revisão estabeleceu um ponto de tensão na mostra, explicitado pela crítica de Cypriano (2016) e de Sardenberg (2016).

A retórica do “resgate” que possibilita “desdobramentos” no futuro do museu foi acionada para legitimar as ações contemporâneas, vinculando, com isso, as iniciativas da nova gestão artística com experiências já consagradas do MASP. Martins e Pedrosa (2016, p. 28), neste sentido, formulam que a radicalidade da

primeira montagem é tomada como “objeto de estudo” para encontrar novos rumos e aprofundar a presença da cultura material popular no museu.

É curioso que a valoração da cultura material popular se concretiza no reconhecimento de objetos como peças passíveis de figurarem no Museu de Arte – inclusive com a incorporação ao acervo e à exposição permanente do museu –, retomando um argumento bastante presente nos discursos de Bardi³⁷⁹, ofuscado na retórica do “objeto de estudo”. A importância da assimilação da materialidade subalterna e do esgarçamento do campo artístico para a configuração do museu decolonial se nota quando, por exemplo, na crítica de Silas Martí (2016) que compreende que o MASP deseja protagonizar o movimento de valorização da produção material popular.

No texto supracitado, de Antonio Gonçalves Filho (2016), nota-se, por exemplo, que Adriano Pedrosa enfatiza como elementos da cultura popular estão em obras de artistas contemporâneos, como Rivane Neuenschwander e Ivan Grilo, configurando um tipo de “diálogo” entre duas esferas da cultura. Ainda, em outro texto publicado pelo diretor³⁸⁰, ele confessa que o desafio da tríade *pinacoteca-playgrounds-popular* consistia em estabelecer um diálogo com a arte contemporânea. A partir disso, destaco que os argumentos acionados com a remontagem de 2016 alinhavam-se mais ao movimento de repensar a historiografia da arte brasileira e uma noção ortodoxa de contemporâneo, do que com reeditar o argumento socio-político de 1969. E isso tem, também, relação com o modo que a direção operacionaliza a noção de decolonial e de popular a partir da exposição.

Os argumentos acionados a partir da montagem, são diversos. Não é possível pensarmos que nesse outro momento a exposição dialogava com o

³⁷⁹ Lembro que a interpretação da arte como trabalho e a apresentação de diferentes tipologias de objetos – de artesanato a produções industriais – no museu de arte era uma bandeira do diretor, identificada, inclusive, em projetos anteriores a sua chegada a São Paulo.

³⁸⁰ Texto “Concreto e cristal: aprendendo com Lina” publicado no catálogo *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*.

desenvolvimento da industrialização no país, visto que esse processo já havia avançado – mesmo que a partir de uma lógica problemática. A materialidade de *A Mão do Povo Brasileiro* e a taxonomia das culturas materiais populares, deste modo, foram apresentadas para articular narrativas sobre um museu plural e inclusivo, sobre descolonização e educação popular e, claro, sobre a reaproximação do museu com produções, até então, marginalizadas pelo MASP e pela história da arte (MARTINS; PEDROSA, 2016).

Pedrosa (2016, p. 37) explicita no catálogo da mostra de 2016 que via no trabalho de Bo Bardi um “gesto descolonizador” que se configurava a partir dos textos publicados pela arquiteta, que propunham a interpretação de todo tipo de arte como trabalho, na crítica que a italiana tecia ao folclore e à alta cultura e, claro, nos seu labor como arquiteta, com projetos que vinculavam a arquitetura com o entorno. Portanto, para o diretor, *A Mão do Povo Brasileiro* se inseria em uma série de estratégias “descolonizadoras” do MASP.

Escapa ao objetivo desse texto compreender se, quando articuladas, as ações do MASP configuraram-se como descolonizadoras ou não. Mas é interessante pensar como os artefatos, produzidos antes dos anos 1960, são agenciados de modo a sustentar um conceito teórico e prático que surge nos anos 1980 para compreender, inclusive, a modernização latino-americana. Por isso, na próxima seção proponho analisarmos quais elementos possibilitam o acionamento da noção de decolonial a partir da montagem da exposição.

4.5 O TEMA DA DECOLONIALIDADE

A colonialidade está tão impregnada em nós quanto a poluição do ar; está impregnada desde o olhar que temos sobre o mundo, sobre a paisagem, a vida. A arquitetura das nossas cidades, a estética do mundo que nós compartilhamos é colonial e colonialista e ela reproduz, ela dá metástase (KRENAK, 2020).

Logo na entrada da mostra *A Mão do Povo Brasileiro* o texto de parede, impresso sobre lâmina de madeira pinus, indicava que “ao valorizar uma produção frequentemente marginalizada pelo museu e pela história da arte, o MASP, conhecido por sua coleção de obras-primas europeias, realiza um gesto radical de descolonização”³⁸¹. Descolonizar o museu, segundo registrado no cartaz, significava “repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como *trabalho*”. Nessa altura, já sabemos que os curadores, ao utilizarem a palavra “trabalho” estão acionando um discurso específico, implementado por Bardi e Bo Bardi na fundação da instituição.

Ao utilizar a noção de *trabalho* “tanto uma pintura de Cândido Portinari quanto uma enxada são consideradas trabalho” – frase em referência às outras mostras em cartaz no museu³⁸². Essa perspectiva, portanto, “supera as distinções entre arte, artefato e artesanato”. A montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* seria, segundo os/as curadores/as, ponto de partida para que o novo museu restabelecesse e aprofundasse a relação com uma produção historicamente marginalizada e, com isso, permitia “estimular a reflexão e o debate sobre seu estatuto e contexto no museu e na história da arte, e as contestadas noções de “arte popular” e “cultura popular””.

A questão central da mostra (e possivelmente subversiva aos olhos dos gerais do gosto) é: de que maneira podem ser reconstruídas, lembradas e reconfiguradas as histórias sobre a arte e a cultura no Brasil, para além dos modos, gostos e ofícios das classes dominantes?³⁸³

³⁸¹ Texto de parede da mostra *A Mão do Povo Brasileiro* 2016. Notas do diário de campo da autora, 2017.

³⁸² Exposições *Portinari Popular* e *Thiago Honório: Trabalho*.

³⁸³ Texto de parede da mostra *A Mão do Povo Brasileiro em 2016*. Trecho transcrito a partir de fotografia da pesquisadora.

A princípio, deixo de lado a discussão se a reencenação da mostra se configura ou não como um gesto (radical) decolonial. Atento-me aos modos como essa noção foi operada pelos curadores para entender, com maior precisão, quais argumentos são colados à exposição *A Mão do Povo Brasileiro*. Em suma, pelo texto de abertura, pode-se concluir que o museu decolonial operava a partir de uma lógica em que a arte é compreendida como *trabalho*. Ou seja, supera as distinções que sustentam a noção de campo artístico, uma vez que arte, artefato e artesanato são, de modo horizontal, *trabalho*. Nesse viés, ao interpretar qualquer produção material, imagética ou simbólica como *trabalho*, a mostra impulsiona a reelaboração das histórias hegemônicas da arte e da cultura. Segundo o texto de parede, a questão central da exposição se localizava na possibilidade de re-pensar uma narrativa que foi escrita aos moldes das “classes dominantes”.

No mesmo texto, antes de entrar no ambiente expositivo, fica evidente que *A Mão do Povo Brasileiro*, para os/as curadores/as, permitia uma mudança no estatuto do que é visto/tratado/exposto como arte no MASP. Com isso, outros objetos – arte, artefato ou artesanato – passam a ser assimilados pelo museu, expandindo não só o escopo de atuação da entidade, mas também os seus modos de expor e, de modo mais alargado, a concepção do que é ou pode ser um artefato musealizado em um museu de arte. Sobretudo se pensarmos na envergadura do MASP no campo artístico e cultural brasileiro.

Em outro texto³⁸⁴, o diretor comenta que a exposição teve o significado de repensar a relação do museu com o “popular”, ao encontrar “novos meios” para reunir objetos de diferentes contextos, territórios, movimentos, para, então, construir um museu que não se pretenda como enciclopédico e formador de uma grande narrativa. Ou seja, pode-se interpretar essa formulação com a idealização de formular um museu polifônico.

³⁸⁴ Texto “Playgrounds: campos de jogo, terrenos de brincadeiras”, publicado no catálogo da mostra *Playgrounds* 2016.

O termo decolonial não foi utilizado somente em relação à mostra *A Mão do Povo Brasileiro*. Outras ações do museu também receberam essa classificação ou denominação. Comento brevemente algumas delas para que tenhamos uma noção mais abrangente do que significa o museu descolonial projetado pela nova gestão, para além da chave de leitura possibilitada pela exposição. Como um parêntesis lembro que o conceito de descolonialidade ou decolonialidade³⁸⁵ aciona uma perspectiva teórica específica, proposta por intelectuais latino-americanos. Mas, como veremos, esse vínculo teórico não é feito de modo evidente pelo diretor³⁸⁶.

A retomada dos *Cavaletes de Cristal* na sala de exposições permanentes, como forma de apresentação de um “acervo em transformação”, foi uma das ações que corroboram para a formulação do museu descolonial. O diretor Adriano Pedrosa compreende que a ausência das paredes divisórias na pinacoteca “carrega em si uma potência descolonizadora”. Com o acervo expostos nos Cavaletes, inseridos na planta livre – sem as paredes divisórias utilizadas na antiga gestão –, “a intenção é eliminar o ‘esnobismo cultural’, ‘tirar do museu o ar de igreja’”, nas palavras de Bo Bardi, dessacralizando o edifício e suas obras, retirando sua aura de objetos de outro mundo (PEDROSA, 2016, p. 17). Para Pedrosa (2016) os Cavaletes são uma alternativa às expografias clássicas dos museus de belas artes:

A descolonização dos museus e da história da arte passa necessariamente por uma nova maneira de expor e articular o acervo, contestando a museologia e a história da arte tradicional [...] Encontrar novas articulações para expor a arte a partir do acervo, não atreladas a uma história eurocêntrica, ditada pelos modos e gostos das classes dominantes, é o grande desafio que se impõe ainda hoje (PEDROSA, 2016, p.18).

³⁸⁵ O uso das palavras decolonialidade ou descolonialidade não é consensual entre autores. Aníbal Quijano utiliza o termo descolonização em seus trabalhos, já Walter Mignolo emprega os dois termos em suas falas e textos. Em uma palestra proferida por ele em 2020, chamada “Museus y (De)colonialidad”, o autor explica que se trata de uma variação mais decorrente da tradução da linguagem anglo-saxã do que uma demarcação de diferenciação conceitual.

³⁸⁶ De modo contrário, a curadora Julieta González é precisa ao utilizar o termo colonialidade, acionando as teorias vinculadas a essa noção e tomando nota de como a exposição se relacionava com as discussões da teoria da dependência, dos anos 1970, fazendo frente ao modelo de progresso e desenvolvimento moderno. O texto do catálogo assinado por ela, chamado “Quem não tem cão caça com gato”, identifica as filiações ideológicas de Bo Bardi, articulando sua prática laboral com as teorias que a orientaram na Europa – de Antonio Gramsci, Benedetto Croce e da Escola de Frankfurt – e que foram atualizadas com o seu contato com a realidade brasileira.

Para o diretor, os *Cavaletes* materializam a ruptura com um modelo hegemônico europeu na medida que permite aproximar o visitante do acervo de modo mais “franco e direto”, sem o distanciamento imposto pelas paredes.

A desconstrução e a descolonização da história da arte de maneira tradicional, ortodoxa, apresentada a partir de uma sucessão de salas e uma trajetória predefinida é substituída por múltiplas possibilidades de acesso e navegação. É o visitante que determina seu percurso, tornando-se autor da (sua própria) história (PEDROSA, 2015, p. 20).

Com isso, compreendemos que as ações do museu atingiam outras instâncias da instituição, como a transformação de um acervo historicamente centrado no colecionamento de obras europeias e eurocêntricas³⁸⁷. A primeira montagem dos *Cavaletes de Cristal* buscou “trazer obras fora do cânone da história da arte ocidental e brasileira, oferecendo uma pinacoteca-playgrounds-popular mais diversa e plural” (Pedrosa, 2015, p.21). Pedrosa (2015) considera que o MASP se encontra em posição privilegiada – por localizar-se no Sul Global e por seu interesse histórico – para propor narrativas que desafiem as consolidadas visões eurocêntricas. Por isso, a presença de artistas excluídos da história tradicional da arte brasileira³⁸⁸ na sala de exposição permanente.

O display, desse modo, para o diretor, promovia a noção de autonomia e de emancipação do público em relação às narrativas verticalizadas e hegemônicas da história da arte. A retomada da dimensão política do museu fundamentava a ideia de um espaço decolonial. Nas palavras do presidente Heitor Martins, o retorno do display, após duas décadas, “marca um momento de retomada de valores e de recomposição da vocação democrática, comunicativa, educativa e política do MASP”.

Além disso, outra instância que merece ser mencionada é a expansão e a consolidação dos programas educativos e de mediação do MASP, que se

³⁸⁷ Ao narrar sobre *A Mão do Povo Brasileiro*, Pedrosa aponta para necessidade de “refletir sobre e questionar a estrutura clássica das tipologias associadas à organização das coleções de museu, que frequentemente espelham, elas mesmas, inflexões hierarquizantes, eurocêntricas, elitistas e colonialistas” (PEDROSA, 2016, p. 9).

³⁸⁸ Agostinho Batista de Freitas (1927-1997), Djanira da Motta e Silva (1914-1979), José Antônio da Silva (1909-1996) e Maria Auxiliadora (1935-1974).

fundamentaram a partir da ideia de “educação emancipatória”, que permite “entender outras práticas como ferramentas do aprendizado” (PROENÇA, 2016, p. 14). No movimento de gerar autonomia pedagógica no espaço museal, a arquitetura desenhada por Bo Bardi tem protagonismo³⁸⁹, seja no Vão Livre ou nos projetos expográficos, como foi o caso da Pinacoteca.

É importante destacar que a ideia de pedagogia operada pela nova gestão, que se fundamenta nas empreitadas anteriores do MASP, é atualizada para uma perspectiva mais horizontal. Se antes, na sua fundação, o museu tinha um papel importante para a formação do moderno e de difusão da educação cultural, a gestão de 2015 adotou um posicionamento – ao menos retórico – em que o museu é um agente mediador que reveza suas funções de participante e propositor, orientando e orientador, de condutor e conduzido. O aprendizado ocorre em uma “via de troca” com o seu público e entorno, para então consolidar uma ideia de museu popular ou museu do povo (PROENÇA, 2016).

A reedição dos *Playgrounds*, deste modo, também se alinha à ideia de educação emancipatória, operada pelo programa de mediações, ao passo que contrasta – por meio da prática da brincadeira e do jogo – com a racionalidade moderna e adulta. González (2016) adiciona a reflexão que os *Playgrounds* permitem repensar a maneira como o museu aprende com o público mais jovem, invertendo a lógica de um modelo institucional “de cima para baixo” para “de baixo para cima”.

Nesse processo de reformular o modelo do MASP no século 21, o museu tem reestruturado seu programa educativo, orientando-o em direção ao conceito de mediação, destacando o papel do museu como um ambiente comunicativo que pode ativar mudanças sociais por meio de uma relação dialógica entre a instituição e o público (GONZÁLEZ, 2016, p. 27).

A mudança, portanto, estaria no papel relacional que a instituição passa a desempenhar em relação à prática educadora: há momentos que ocupa a função

³⁸⁹ Luiza Proença (2016, p. 14) descreve que “ao criar uma arquitetura com espaços abertos para a cidade que estimula a convivência e uma diversidade de configurações nas relações entre pessoas e obras, Lina Bo Bardi (1914-1992) abriu caminhos para que uma experiência lúdica e de conhecimento pudesse se estabelecer de forma participativa e espontânea”.

de agente de ensino, quando nas oficinas e nos cursos, há períodos que se torna ambiente para acomodar discussões, por exemplo, nos seminários e debates públicos, e há situações em que se transforma em agente passivo na relação dialógica de aprendizagem com seus públicos, nas exposições e ações realizadas pela sociedade no Vão Livre do museu.

O programa de histórias também foi uma decisão que estruturou o cronograma expositivo do museu a partir de uma lógica fundamentada na noção de descolonialidade. A proposta conceitual pretende incluir no museu, ou nas narrativas formuladas a partir do museu, outras histórias, aquelas que estiveram e estão fora da canônica da história da arte. Personagens, temas e estilos que foram estrategicamente marginalizados:

Histórias abrangem narrativas ficcionais e não ficcionais, factuais ou míticas, micro e macro, podem ser escritas ou orais, políticas, culturais, pessoais, muitas vezes têm caráter marginal, subterrâneo, e são inescapavelmente preliminares, processuais, incompletas, parciais, fragmentadas, até mesmo contraditórias. *Histórias*, portanto, são distintivamente polifônicas, especulativas, abertas, impermanentes, em fricção. Há um aspecto canibalizante no termo – elas podem devorar tudo e, de fato, seu próprio contrário (mesmo a história da arte tradicional e seu cânone pode constituir uma das muitas camadas de nossas *histórias*) (PEDROSA, 2018).

Para Pedrosa (2018), o local privilegiado do MASP, de museu fora do eixo euro-norte americano, com uma coleção de obras canônicas europeias, permite esse movimento de descolonização. As histórias iniciadas em 2015, com o decorrer dos anos envolvem-se num movimento mais complexo e polifônico, com distintos participantes “e o museu em si torna-se uma plataforma mais que uma instituição com uma única voz monolítica e autoritária” (PEDROSA, 2018).

Os termos utilizados por Adriano Pedrosa e Fernando Oliva (2016, p. 5) ao se referirem à nova fase do museu e o potencial das reencenações foi reanimar o espírito original do MASP como “espaço dinâmico e aberto para o novo”. Mudanças que visam a criação de um “museu múltiplo, diverso e plural” ou um museu mais “aberto, transparente, flexível, multidisciplinar e participativo” (PEDROSA; OLIVA, 2016, p. 5).

Deste modo, é errôneo afirmar que somente a reencenação de *A Mão do Povo Brasileiro* abria caminho, ou sustentava, a noção (prática e conceitual) de museu descolonial. Ela se inseria em uma série de ações que abarcavam mudanças na perspectiva pedagógica, com a implementação de um novo programa de medicação, ao desenvolvimento do programa das *histórias* e as revisões sistemáticas no acervo, que se tornavam evidentes na disposição dos Cavaletes na Pinacoteca. Contudo, é importante destacar que a reencenação teve um papel estratégico no projeto de museu decolonial: sustentar a ideia de arte como trabalho para, assim, formular que o museu abarca na sua narrativa histórias e materialidades marginalizadas do cânone artístico. No caso de *A Mão do Povo Brasileiro* servia como dispositivo para dissolver as categorias classificatórias ao operacionalizar a noção de *trabalho*.

Agora, sugiro refletirmos sobre como a montagem *A Mão do Povo Brasileiro 2016* sustentou essas práticas da instituição. Compreendo que a retórica da descolonialidade se apoia em duas estratégias. A primeira, e mais evidente, que a mostra apresentou artefatos que não se enquadram em uma classificação hegemônica da arte. Ela inseriu, no Museu de Arte, artefatos produzidos em contextos de subalternidade³⁹⁰, que materializam uma prática assimétrica de assimilação de capital cultural e econômico no Brasil. Com isso, ela operou um esgarçamento temporário no campo artístico e no escopo trabalhado pela instituição. Temporário não somente por tratar-se de um evento limitado a poucos meses, mas porque no campo expositivo a ascensão do artefato popular à obra de arte – ou melhor, a noção arte como trabalho – não se sustenta na expografia (pela justaposição e adensamento das peças, pela ausência de autoria e informações técnicas nos objetos e, claro, por não respeitarem a noção de autonomia formal da arte presente no modelo ocidental moderno³⁹¹).

³⁹⁰ O termo e, até mesmo, a noção de subalternidade não é utilizada na obra de Aníbal Quijano, de modo que o uso da palavra é uma inflexão teórica que referencia dois autores: García Canclini e Ticio Escobar.

³⁹¹ Ticio Escobar (2016, p. 94) explica que a primazia da forma estética – a separação entre a forma e a função, marcada pelo privilégio da forma em relação à função – que assegura a autonomia do

A proposta, como indicou Pedrosa, era dissolver a distinção entre arte, artesanato e artefato, ou, em outra formulação, apresentar a arte como trabalho. Aqui há uma diferenciação importante que precisa ser feita: expor *arte como trabalho* não é o mesmo que expor *trabalho como arte*. Explico melhor: se nos cavaletes de Cristal a *arte* – objeto autônomo, com relação à forma, e com a genialidade individual do autor reconhecida – era apresentada como trabalho, pelo aparato expográfico que indicava os procedimentos que atravessam a formulação de uma pintura, em *A Mão do Povo Brasileiro* a intenção era demonstrar a dimensão artística de objetos que foram criados fora de um circuito ortodoxo da arte. Alguns deles por povos que não apresentam na sua cosmologia uma diferenciação entre arte e artefato³⁹² ou que a forma não está em oposição ao conteúdo ou à função. Como defende Ticio Escobar (2016) as formas estéticas populares (ou a arte popular) não figuram no campo artístico por não respeitar o esquema autônomo do campo e das puras categorias articuladas de estilos sucessivos. São culturas que criam formas artísticas de modos distintos do hegemônico, sem diferenciação entre forma e função. De modo diferente, as formas não são restritas ao deleite sensível, elas buscam favorecer dinâmicas sociais, religiosas e domésticas que, novamente, estão fora do circuito da arte:

suas expressões não se encontram livres de funções (apesar de elas sublinharem com nitidez o momento estético); nem se criam em um ato individual de criação (embora sejam reformuladas por artistas que reinventam os padrões coletivos); nem requerem inovações radicais (apesar de os meios de significação social se renovarem constantemente) (ESCOBAR, 2016, p. 94).

A dissolução das distinções não é simples de ser alcançada porque ela existe e está impregnada na materialidade da coisa. Isso não significa que não exista uma dimensão sensível e estética na produção material e simbólica subalterna. A

campo da arte ganha na arte moderna outros expedientes que asseguram essa autonomia “a genialidade individual, o caráter único e original das obras e a renovação contínua daquelas formas”.

³⁹² Els Lagrou (2010) descreve, a partir da cultura material indígena brasileira, que esses povos não compartilham a noção de arte ocidental, que pressupõe a diferenciação entre arte e artefato ou objetos para serem contemplados e outros para serem usados. Isso não significa, segundo a autora, que não existam critérios próprios para produzir e distinguir beleza.

apresentação da arte popular, como categoria política, significa o reconhecimento de formas de criação e expressão alternativas e contrárias ao sistema ocidental de arte moderna (ESCOBAR, 2016). A entrada dessas *outras* “imagens, sensibilidades, e discursos”³⁹³, que não isolam a forma da função e não promovem a noção de genialidade, em um museu que se pretende decolonial, ajuda a apresentar modos diferentes de representar e viver a realidade, de significar o cotidiano, que entram em conflito e oposição com a narrativa hegemônica. E explicitar as diferenças é um movimento importante para a narrativa descolonial. Veremos isso adiante.

O segundo motivo, e mais relevante, trata do modo como os/as curadores/as atrelam a produção de Bo Bardi à perspectiva decolonial por ela ter proposto, na primeira encenação, uma contranarrativa ao modelo de modernidade que era, evidentemente, colonial. A produção laboral da arquiteta operava em um registro que, hoje, podemos relacionar com a noção de decolonialidade. Nesse sentido, o texto da curadora adjunta de arte contemporânea do MASP, tanto no catálogo da exposição como no seminário “A Mão do Povo Brasileiro”, é bastante elucidativo:

Enquadrar a atividade multidimensional de Bo Bardi dentro da mudança de paradigma que aconteceu no Brasil no contexto do dilema entre desenvolvimento e dependência também torna possível considerar seus escritos, suas exposições, seus móveis e seus projetos arquitetônicos durante este período como manifestações precoces de uma quebra epistemológica do vocabulário visual e formal da cultura ocidental e da retórica desenvolvimentista que guiava os processos de modernização no Brasil e na América Latina. [...] Repensar e rerepresentar A Mão do Povo Brasileiro hoje é oferecer uma oportunidade excepcional não apenas de revisitar a visão museológica de Bo Bardi, mas também de entender sua incorporação do vocabulário do popular no modelo de belas-artes como parte de uma pauta ideológica que buscava libertar-se do cânone ocidental. Um gesto altamente radical e um exemplo precoce da práxis decolonial no contexto da atividade do museu contemporâneo [...] (GONZÁLEZ, 2016, p. 47).

Proponho, então, que a reencenação de *A Mão do Povo Brasileiro* não sustenta a noção de decolonialidade a partir dos objetos apresentados – lembro que a maioria deles foram alterados na nova apresentação – mas sim pelo vínculo com

³⁹³ Tício Escobar (2016, p. 98).

o argumento acionado na primeira montagem da exposição, que propôs uma narrativa crítica ao modelo colonial de desenvolvimento. A reencenação, deste modo, é do conjunto argumentativo (obra) de Bo Bardi. Em outras palavras, a nova montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* operou como uma *instalação de objetos populares* e não como *exposição de objetos populares*, e foi assim, com a instalação, que foi acionada a retórica decolonial.

Pergunto-me, sem pretensão de resposta, se seria possível reencenar uma mostra de Portinari, sem obras de Portinari, e chamá-la de exposição de Portinari? Ou apresentar uma mostra de Portinari com obras de artistas com uma visualidade próxima à Portinari – e chamá-la de reencenação?³⁹⁴ Essas questões não pretendem desqualificar a remontagem, mas apontar para as inconsistências epistemológicas de chamar a reencenação da *exposição* de um gesto decolonial, sem as considerações conceituais evidentes. Afinal, a ausência de autoria na produção material subalterna é um dos dispositivos da modernidade/ocidental para alijar um tipo de saber que não é hegemônico e não respeita o quadro conceitual do museu. O desafio da opção decolonial consiste, justamente, em evidenciar essas fissuras nas performances museais.

De modo complementar, identifico que outro aspecto para compreensão do museu descolonial é articular essa ideia de *descolonial* com a noção de contramuseu, proposta por Bardi nos anos 1940. No texto de parede da mostra de 2016 os curadores afirmam que descolonizar o museu significa apresentar *arte como trabalho*. Essa ausência de distinção entre “arte, artefato e artesanato” pode ser relacionada com a proposta de Bardi de unidades das artes, de conceber museus fora das prescrições da museologia tradicional. Do mesmo modo, e como vimos

³⁹⁴ Formulo essa questão inspirada na pergunta feita pelo artista Fred Wilson e analisada por Mignolo (2018): “como seria a arte européia se você as colocasse no Museu Americano de História Natural?”, “Como podemos pensar”, Wilson perguntou, “sobre o trabalho de artistas contemporâneos de cor, da mesma forma que pensamos sobre o trabalho de um africano, considerando a maneira como ele está sendo apresentado?”. Imagine então Tintoretto e Rafael, El Greco e Picasso no Museu de História Natural. Há uma longa história da colonização do ser e do conhecimento que gerou a ilusão de que a arte africana parece muito “natural” num Museu de História Natural; e o mesmo seria o caso da arte nativa americana” (MIGNOLO, 2018, 321).

no capítulo anterior, os posicionamentos intelectuais de Bo Bardi também propunham a interpretação de arte como trabalho, dando relevo à dimensão funcional – prática e simbólica – da produção material³⁹⁵. O curador Tomás Toledo (2016, p. 56) identifica que a mostra procurava superar categorias e distinções ao adotar o vocabulário de *trabalho* proposto por Bo Bardi que, “ao pensar o projeto do MASP optou por dissolver as possíveis distinções entre arte, artesanato e artefato, agrupando-os pelo que há em comum entre eles – todos são frutos do trabalho do homem e da mulher”.

Somo ao argumento anterior que um importante aspecto do MASP descolonizado é sua dimensão educativa, com a expansão do setor de mediação e programas públicos. Lembro que a perspectiva didática fundante do MASP também teve um de seus alicerces na função pedagógica como prática para modernização cultural da sociedade.

Com isso, compreendo que a retórica decolonial atualiza a ideia de contramuseu proposta por Bardi, vinculando o museu com viradas recentes no campo das ciências sociais e da museologia. Na segunda montagem, a apresentação da cultura material popular amparou o conceito do MASP do século XXI, que se complementava com iniciativas desenvolvidas pelo museu a partir de 2014. O panorama da cultura material popular, em 2016, operava a noção de diversidade e pluralidade nas artes, de museu aberto à comunidade, que advoga contra hierarquias no campo artístico, com as limitações e contradições inerentes a esse projeto. A retórica “decolonial”, do mesmo modo, resguardava o processo de revisionismo ao ajudar a descolar as reedições de práticas *saudosistas* ou *nostálgicas* – termos utilizados por Pedrosa nos catálogos. O resgate do passado legitimado do museu, sobretudo das ações que abarcavam as culturas populares,

³⁹⁵ No texto *Explicações sobre o museu de arte*, publicado no O Estado de S. Paulo em 1970, Bo Bardi formula que “no projeto do Museu foi minha intenção destruir a aura que sempre circunda um museu, apresentar a obra de arte como trabalho, como profecia de um trabalho ao alcance de todos” (BO BARDI, 2015).

serviu como recurso para elaboração da noção de continuidade-atualizada de um passado político e criativo da instituição.

O movimento de questionamento e revisão das práticas coloniais do museu – efetivo ou não – demarca uma mudança significativa não só para a instituição, mas para o campo da cultura institucional brasileira e latino-americana. O Museu de Arte de São Paulo é um enunciador eminente das práticas e histórias da arte no Brasil. A remontagem de *A Mão do Povo Brasileiro* impulsiona, a partir de uma estratégia respaldada pela história, a instituição a albergar outras formas culturais, para usar uma formulação de Escobar (2016). É interessante notar que, neste movimento, a instituição apoia-se no passado colonial para conseguir imaginar um novo futuro descolonizado para o museu.

*

Um museu decolonial é um museu em contradição³⁹⁶. E, assim sendo, o MASP opera a partir de um registro contraditório nos intentos de descolonizar-se. Mignolo (2018) defende que os museus do mundo moderno/colonial³⁹⁷ ainda desempenham um papel particular na colonização dos saberes e dos seres³⁹⁸. Junto

³⁹⁶ Podemos pensar essa formulação a partir de muitos vieses. Para esse argumento entendo que a contradição opera especialmente por “museu” e de “patrimônio” serem categorias importadas (e impostas) pelo processo colonial, em que os significados agenciados nessas instituições são negociados e, historicamente, corroboraram com a manutenção com a narrativa hegemônica moderna/colonial. Brulon (2020) oferece um argumento completo e cuidadoso sobre o contexto brasileiro na análise do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

³⁹⁷ O vínculo entre modernidade e colonialidade é chave para compreensão do pensamento decolonial. Conforme descreve Anibal Quijano (2000), com a condição de centro do capitalismo mundial – conquistada a partir do domínio sobre as Américas, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados, a articulação de todas as formas de trabalho e de seus produtos em torno do capital e mercado mundial e a incorporação intersubjetividades a uma ordem cultural global em torno da hegemonia ocidental – que se cria a versão de modernidade e racionalidade como produtos exclusivos da Europa. Contudo, é relevante enfatizar, conforme descreve o autor, que se o conceito de modernidade se refere fundamentalmente à ideia de progresso, avanço, do racional-científico, da novidade é preciso reconhecer que esse é um fenômeno possível de ser identificado em todas as culturas e épocas: Índia, Egito, Grécia, Maya-Azteca, Tawantinsuyo (QUIJANO, 2000).

³⁹⁸ A noção de colonialidade dos seres ocorre a partir da imposição de ideais de sujeito da subjetividade: “estar de acordo com o modo como você gostaria de ser visto em uma sociedade direcionada para o mercado. Isso é o que quero dizer com colonização do ser. A escravidão no século XVI foi uma outra forma de colonizar seres, e ainda está em vigor hoje em uma escala global” (MIGNOLO, 2018, p.310).

com as universidades, os museus são instituições cruciais para acumulação de significados e para a reproduzir a colonialidade dos seres e dos seus conhecimentos.

O desafio, portanto, estaria na capacidade do museu – e dos estudos acadêmicos – de formular novos meios de compreensão dos modos de produção e reprodução da vida cotidiana. O movimento se localiza na ideia de incorporar e performar uma *desobediência epistêmica e estética* (MIGNOLO, 2018). Ao pensar a partir da epistemologia decolonial tenho como horizonte uma frase que Mignolo já empregou em alguns textos e palestras: “a mudança descolonial não é apenas uma mudança no conteúdo, mas na lógica da conversação”. Não basta, nesse sentido, incorporar artefatos subalternos no museu se essa assimilação respeita uma lógica colonial. Em outras palavras, a assimilação não pode operar dentro do paradigma imperial/colonial³⁹⁹ e de acordo com padrões modernos (MIGNOLO, 2018).

A montagem como instalação de *A Mão do Povo Brasileiro* não se configura propriamente como uma desobediência epistêmica. A partir da noção de *desobediência* apresentada por Mignolo (2018), não podemos configurar a justaposição de artefatos populares como um gesto radical de descolonização porque, em nenhuma medida, ele inverte a estrutura moderna/colonial do museu⁴⁰⁰. Existe uma história colonial que permitiu que os objetos fossem apresentados como “inventário” cultural, ao modo de uma exposição etnográfica, mas a partir de uma experiência sensório-emocional, típica de um museu de arte⁴⁰¹. A opção descolonial, para Mignolo (2018), de modo contrário, incita

³⁹⁹ Mignolo (2018) desenvolve esse argumento a partir da análise do reconhecimento da obra de Fred Wilson.

⁴⁰⁰ Gestos mais radicais foram apresentados pelo museu nos anos seguintes. Dentre os quais, cito uma intervenção feita por ocasião do Dia da Mulher, em 2019, na exposição permanente *Acervo em transformação*. As obras de artistas homens foram penduradas no verso dos Cavaletes, enquanto que as obras feitas por artistas mulheres continuaram na posição usual. Esse gesto evidenciou a disparidade no acervo do museu, fato que já havia sido explicitado pelas artistas do coletivo Guerrilla Girls em outra intervenção no MASP, em 2017. Em 2019, apenas 16% das obras expostas na pinacoteca eram de artistas mulheres.

⁴⁰¹ Ao falar de “etnográfico” faço alusão a um tipo de apresentação que dá relevo ao aspecto documental da peça exposta. Nos museus etnográficos tradicionais, a acumulação de significado se dá a partir do “outro” e não a partir de si mesmo (MIGNOLO, 2018). Em *A Mão do Povo Brasileiro*

colocar em primeiro plano a colonialidade que atravessa o museu, o que o “espetáculo” e a “performance” museal escondem.

A ruptura com o modelo colonial ocorre quando o pensamento e as práticas descoloniais (ou subalternas, nesse caso) forem reconhecidas ou operem fora do paradigma imperial/colonial. E isso é bastante complexo, sem uma formulação pronta. Neste mesmo sentido, Brulon (2020) apresenta uma formulação teórica sobre a problemática, que cito diretamente para não incorrer no risco de perder a reflexão:

impor o modelo importado a grupos sociais para que se empoderem de seu próprio patrimônio não quer dizer o mesmo que permitir a esses grupos definirem materialmente os seus próprios instrumentos de transmissão – isto é, aquilo que eles desejam chamar de “museu” e de “museologia”. Conceber diferentes museologias significa materializar diversos atores (sujeitos/objetos) dos museus, no sentido de uma multiplicidade radical de saberes locais” ou de etnomuseologias radicais. Buscamos, com esta reflexão, identificar que uma museologia plural é o único caminho à descolonização, ressaltando a existência dos múltiplos sujeitos localizados da musealização, de modo a deflagrar o lugar de fala do sujeito dominante, produtor de uma materialidade inquestionada e inquestionável (BRULON, 2020, p. 19).

Apresentar artefatos produzidos em contextos subalternos no museu de arte muda o conteúdo da conversação (especialmente nos anos 1960), mas não atinge a ““sintaxe subjacente” nas relações hegemônicas de poder” (MIGNOLO, 2018, p. 323). Sobretudo, se ação decolonial se apoia em um tipo de expor o popular que já foi assimilado e celebrado pela crítica. Em alguma medida, o modo de expor o popular proposto por Bo Bardi baliza as mostras dessa tipologia no Brasil. Então o que teve de radical nesta ação?

De modo algum objetivo suprimir a radicalidade do pensamento de Bo Bardi, que se configurava, em larga medida, como uma contranarrativa ao modelo de desenvolvimento moderno/colonial. Mas compreendo, a partir de Mignolo (2018

há um tensionamento entre a “experiência sensório-emocional” – termo utilizado por Price (2000) –, típica de museus de arte, e o viés documental que se intenta acionar a partir da cultura material popular.

e 2020) e Brulon (2020), que um gesto *radical* exige repensar os sujeitos, os corpos e as dinâmicas de musealização.

O museu ainda tem o poder de moldar os limites axiológicos do patrimônio e da arte, que exclui subjetividades na sua lógica performática de funcionamento (BRULON, 2020). Eu concordo com Brulon (2020) que a saída ao pensamento racional iluminista praticado nos museus ainda é imaginativa. Adiciono que imaginar um museu decolonial passa por “produzir uma nova ordem material” que ultrapasse o estágio da justaposição. De modo mais radical, acredito que seja preciso escancarar as fissuras e inconsistências. Pergunto, então, se o termo decolonial não foi utilizado para sustentar e situar o museu num movimento vanguardista? A necessidade de inserir a arte popular em um diálogo com o contemporâneo já coloca a normatividade de uma cronologia moderna: o contemporâneo⁴⁰². É interessante notar, a partir dessas reflexões, como outras temporalidades são possíveis – como as que apresenta Abya Yala – para tensionar a “aparente aberta inclusiva” noção de contemporâneo (VÁZQUEZ, 2018, p. 59).

Com o exposto acima, prefiro adotar a noção de “práticas decoloniais” para dar relevo, justamente, às práticas museológicas que assumem as assimetrias, fragmentações e contradições na tentativa de produzir outras formas de ver, narrar e significar o mundo – modos estes que foram violentamente marginalizados pela perspectiva epistemológica moderna/colonial ocidental como um gesto de manutenção do *status quo*. Por outro lado, e não menos importante, reconhecer os traços coloniais, ou melhor, ter a consciência de ser colonizado, é determinante no processo de descolonização.

Desenvolver ações voltadas à educação tampouco localiza o museu na perspectiva decolonial. É preciso revisar em que medida essas ações potencializam e

⁴⁰² Segundo Vázquez (2018) a noção de contemporaneidade tem sido “una posición normativa en las artes desde la segunda mitad del siglo XX. La emergencia de la contemporaneidad global hacia 1989 abrió una crítica al Eurocentrismo en el campo del arte contemporáneo pero dejó intacta la normatividad de la contemporaneidad. Lo que permaneció intacto y al mismo tiempo se globalizó fue la normatividad de la temporalidad de la modernidad”.

impulsionam a desconstrução de seres e saberes descolonizados. A retórica decolonial é muito mais fácil de ser empregada do que sua prática. O texto de Brulon (2020), que articula a museologia brasileira com o movimento decolonial a partir da implementação do Museu Nacional do Rio de Janeiro, descreve como, desde as colônias, os museus são instrumentos de um projeto imperial de produção de conhecimentos e difusão das ciências. Estabelecendo um paralelo, a ideia operada de Bardi de criar o museu como aparato para formação e disseminação da sensibilidade moderna para uma sociedade *sem cultura* é bastante impositiva e desconsidera outras estéticas, valores e práticas.

Como formula Mignolo (2018), para configurar-se como um dispositivo decolonial, é preciso “aprender a desaprender” e “trazer o outro lado para a conversa”. E isso o MASP tem iniciado, numa série de atividades que buscam ensinar o debate, ao oferecer espaços para atividades interpretativas. Nesse sentido, podemos pensar, conforme orienta Mignolo (2008), na oferta de espaços educativos que possibilitem a descolonialidade do ser e da subjetividade, um dos alicerces da matriz colonial do poder. Contudo, para ser decolonial é necessário dissolver um quadro conceitual que orienta – a partir de uma lógica moderna/colonial – as narrativas engendradas no museu.

É evidente que resta a outras investigações identificar como esse “ponto de partida” demarcado pela montagem de *A Mão do Povo Brasileiro* desdobrou em ações nos anos seguintes e, em que medida, o movimento em direção a um modelo museal “decolonial” ultrapassou a realização de exposições e incidiu sobre as estruturas hegemônicas do museu, como acervo, curadoria, mediação, educativo, práticas de gestão, hierarquias internas, entre outros. Ou melhor, sobre o desenvolvimento de relatos que configurem uma *desobediência epistêmica* ao abarcar outros modelos de racionalidades e saberes, leituras contra-hegemônicas sobre práticas culturais – numa posição de protagonismo – que interfiram na configuração da instituição.

Concluo, então, que o MASP em 2016 se configura como um museu fronteiriço, como uma zona de contato, para retomar as reflexões de James Clifford (2016). Um espaço em que as culturas hegemônicas e subalternas são articuladas a partir de uma alegoria de interesses e contradições, estabelecendo diálogos ambíguos com o modelo colonial, com o turismo, com as culturas transnacionais, numa narrativa que, ainda, enuncia mais sobre a diferença do que sobre a pluralidade.

COMENTÁRIOS FINAIS

Mais do que formular uma conclusão sobre os argumentos desenvolvidos até aqui, explico os fios soltos deixados por essa tese, dentre alguns que consegui amarrar.

Primeiro, formulo alguns comentários sobre a estratégia metodológica escolhida para sustentar a análise sobre *A Mão do Povo Brasileiro*. Este trabalho representa a consolidação de um caminho de pesquisa, iniciado com a minha investigação de mestrado, que articula três temas principais: as histórias das exposições, a perspectiva da cultura material e os estudos da cultura popular. Essa articulação temática aciona três campos disciplinares – o da arte, o da antropologia/sociologia e o da história – frutos de uma formação interdisciplinar, primeiro, no Mestrado Interdisciplinar em Tecnologia e Sociedade e, segundo, pelo doutorado feito sob a tutela de dois programas, um na área do *design* e outro na área das ciências sociais. Essa configuração promoveu encontros teóricos e metodológicos que me constituíram como uma não-especialista, para utilizar o termo proposto por Bonadio (2014).

Desse modo, foi a partir desse não-lugar que configurei as reflexões aqui registradas, nas fronteiras entre campos de investigação, alguns consolidados e outros não tanto. Mas, ao escrever sobre Bo Bardi, aprendi que é preciso posicionar-se, inclusive institucionalmente. Com isso, considero que essa investigação tem como propósito adensar uma área de estudo, ainda embrionária, da *Teoria, História e Crítica do Design*. Como espaço institucional nascente, sobretudo, se compararmos com outros campos do conhecimento, espero que, com essa pesquisa, tenha alcançado dois propósitos que motivam as investigações

que venho desenvolvendo: demonstrar que as exposições são uma fonte documental importante para escrever sobre as práticas de produzir e circular objetos populares e que esses objetos são, nos museus, campo de dissonância.

Ainda, gostaria de demarcar que, durante o desenvolvimento desta tese, também tive a oportunidade de atuar como investigadora do Lab Museos, da Universidad de Chile, um laboratório de estudos interdisciplinares de investigação aplicada. O projeto, desenvolvido com cinco museus públicos da capital Santiago, foi um espaço importante para impulsionar reflexões coletivas sobre a museologia contemporânea. Ao longo do ano de 2020 e 2021 organizamos, a partir de metodologias participativas, encontros entre distintos atores – nacionais e internacionais –, para promover diálogos e reflexões sobre problemáticas identificadas por cada museu santiaguino, na fase inicial do projeto, que denominamos “diagnóstico”. Essa experiência foi importante não só para minha formação como pesquisadora, mas por atentar meu olhar para os processos de transformação que atravessam os museus contemporâneos, decorrentes das mudanças recentes no contexto social latino-americano e, de modo particular, chileno.

Cheguei ao Chile no final de setembro de 2019, duas semanas antes de acontecer um marco histórico no país, que ficou conhecido pelos estudiosos e pela mídia como *Estallido Social*. Na ocasião, estava hospedada em um apartamento provisório poucas quadras do Palácio La Moneda, sede da Presidência e um dos pontos principais de concentração dos protestos. A revolta popular, que eclodiu no dia 18 de outubro, deu início a uma série de protestos civis e demandas sociais que culminaram na eleição de uma assembleia constituinte, com equidade de gênero e presidida por Elisa Loncón – mulher, intelectual e indígena *Mapuche* –, que escreverá uma nova constituição, para substituir a anterior – redigida na gestão do general ditador Pinochet.

Esse evento, não foi secundário para escrita desta tese, na medida que a compreensão do que ocorreu e ocorre no Chile excede suas fronteiras, já que o

país é visto internacionalmente como um experimento radical do neoliberalismo – um modelo econômico e desenvolvimentista importado que agravou as assimetrias sociais no país. As demandas a favor da dissolução do projeto de modernização chileno foram articuladas com outras pautas, explicitando que os traumas e a violência social atravessavam diversas esferas da vida social.

Vivenciar de perto o *Estallido* foi uma experiência, sem dúvida, transformadora. Apesar das atividades na universidade terem sido limitadas, devido aos sucessivos protestos e aos confrontos entre os policiais e manifestantes, presenciar a luta da sociedade civil por *dignidad* me impulsionou a refletir sobre os distintos espaços de resistência, de elaboração de contranarrativas aos modelos autoritários.

As relações dos museus com seus territórios e com suas comunidades, por exemplo, foi uma das demandas levantadas nas jornadas que levou os museus de Santiago identificarem a necessidade de aprofundar a vinculação com seus públicos. Essa transformação, em grande medida, se articula com as reflexões que desenvolvi sobre as montagens da *A Mão do Povo Brasileiro*, visto que a exposição permite problematizar sobre a inviabilidade de manutenção de um espaço institucional da arte que não dialoga ou evidencia as problemáticas territoriais.

Com isso, retomo ao conceito de *ativismo institucional*, que foi comentado no capítulo 1, para dar relevo à dimensão política e afetiva dos museus nas sociedades latino-americanas. O ativismo de Lina Bo Bardi, empreendido a partir de suas práticas arquitetônicas e museais, se referiam a formulação de um modelo desenvolvimentista específico, que se fundamentava em saberes e práticas *autóctones* – uma racionalidade funcional e simbólica, para a constituição de uma sociedade moderna.

Deste modo, refletir sobre os museus latino-americanos, agora, me impulsiona a pensar as estruturas organizacionais e o modo como esses espaços hegemônicos, que operam a partir de uma epistemologia colonial, estabelece vínculos com seus territórios. Tenho a percepção, e apenas isso, de que as práticas que demarcam rupturas com a racionalidade importada e imposta aos museus do Sul costumam a

alterar as estruturas do que tradicionalmente – no sentido histórico – compõe um museu. Por isso, conceber essas instituições como suporte, ou melhor, arena para a resistência e contradição pode ser um caminho para outras práticas de ativismo, como a de Bo Bardi, que estejam imbricadas com o labor institucional.

*

A opção pela pesquisa documental, devo mencionar, foi guiada pelas orientações de Cellard (2008) e suas descrições detalhadas sobre o processo de investigação com documentos, especialmente aqueles localizados em arquivos⁴⁰³. No que tange ao método comento, ainda, que aderi às formulações da Escola dos Annales⁴⁰⁴ e à necessidade de desestruturar/criticar o documento⁴⁰⁵, dando relevo ao seu caráter de monumento. A objeção de Le Goff (1996) é formulada em defesa de múltiplos modos de abordar um documento, estabelecendo relações com os monumentos de que fazem parte. Deve-se então colocar o documento em relação com outras fontes, documentais ou não, que permitam a descoberta de fenômenos em situação.

⁴⁰³ A análise preliminar descrita por Cellard (2008) parte da premissa que todo documento deve ser aceito conforme ele se apresenta no arquivo, não sendo possível completá-lo ou inserir nele informações adicionais. Emprega-se, então, uma avaliação crítica ao documento com base em cinco dimensões: 1) verificação do contexto global; 2) conhecimento da identidade do autor; 3) autenticidade e confiabilidade do documento; 4) considerações sobre a natureza do documento; 5) compreensão do sentido dos termos empregados.

⁴⁰⁴ Segundo o historiador Peter Burke (1997) o movimento da *École des Annales* pode ser compreendido a partir de três momentos. O primeiro deles se caracteriza pela ruptura radical com a história tradicional, história dos eventos e história política. O segundo, pela sua estruturação a partir de conceitos e métodos próprios. Por fim, a terceira fase pode ser descrita pela abordagem intitulada Nova História ou História Cultural. A *École des Annales* propunha dissolver a ênfase nos arquivos e documentos escritos e incluir todo produto produzido pelo homem (sic) como fonte histórica. Sobre o pensamento dos Annales, ver a tese defendida por Oliveira (2014).

⁴⁰⁵ Le Goff (1996) utiliza como exemplo o estudo de Monique Clavel-Lévêque, *Les Gaules et les Gaulois*, de 1974, em que a autora considerava que era preciso encontrar, a partir de uma crítica interna ao documento, as condições históricas para sua produção e, assim, as intencionalidades inconscientes do exemplar.

A partir dessa orientação, tentei operacionalizar o tratamento das fontes documentais estabelecendo relações de monumentos com outros monumentos – com a bibliografia, com coleções de fotografias e com os vestígios da cultura material. Com isso em vista, busquei explicitar, a partir da perspectiva crítica (histórica), que o documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso⁴⁰⁶.

Conforme esclarece Lopes (2010), encarar o documento como monumento na perspectiva foucaultiana significa dizer que o discurso (o documento) pode ser desconstruído na busca de unidades coerentes menores. Essas frações desmontadas permitem elucidar construções sobre o período/evento pesquisado. A pesquisa com documentos, neste sentido, partiu da premissa da descontinuidade, dos retalhos e rupturas – por isso o termo “arqueologia” é tão útil na compreensão dessa abordagem.

A filiação às proposições epistêmicas e teóricas dos autores citados, como Cellard (2008) e Le Goff (1996), balizaram a maneira como tratei os documentos e os arquivos em que pesquisei. A questão da subjetividade, então, deve ser explicitada no modo como realizei o trabalho de investigação. A perspectiva metodológica adotada deu centralidade às intencionalidades, tanto dos pesquisados quanto da pesquisadora. Refuto, portanto, a ideia da criação de uma grande narrativa sobre as coisas – e sobre as exposições –, ou até mesmo, de uma ciência que busca a noção de verdade. Minhas adesões – teóricas e metodológicas – por vezes contraditórias, não dão relevo à objetividade da pesquisa, mas as suas inconsistências.

Para iniciar tal exercício retomo a problemática que orientou esse trabalho: ***Como as encenações da exposição A Mão do Povo Brasileiro, que ocorreram em 1969***

⁴⁰⁶ Essa questão também está latente no trabalho de Foucault: a necessidade de transformar documentos em monumentos, de desconstruir seus elementos, de realizar uma descrição intrínseca do documento, colocando-o em relação e construindo o documento em conjunto (GONÇALVES, 2007). Em *A arqueologia do saber* o autor realiza uma crítica à história tradicional em defesa ao que ele chama de ‘história nova’. A história, para Foucault, realiza-se atravessada por conflitos e relações de força que não respeitam uma lógica ritmada da evolução e do progresso, como nos faz acreditar a história oficial (global) do discurso contínuo (GONÇALVES, 2007).

e 2016, narram (ou contranarram) sobre o projeto de modernização brasileiros?

Compreendo que as montagens da exposição acionaram noções de cultura popular distintas nos dois momentos socio-históricos, que fundamentaram o projeto conceitual operacionalizado por cada gestão do museu. Demonstrei que a disposição dos objetos, mesmo que similar, foi estruturada para elaborar versões sobre a cultura brasileira no museu, que se articulavam com narrativas sobre as modernidades.

Em 1969, observei que houve a consolidação de um pensamento moderno que passou a vincular o político-econômico com o cultural. Bo Bardi identifica o esvaziamento da utopia do pensamento moderno “tecnocrático”, que opõe razão e emoção, para edificar uma nova racionalidade-moderna mais ampla e totalmente atrelada ao mundo das necessidades do homem (sic), o que ela formula como “reintegração” através da cultura. Desse modo, como a arquiteta articula em um texto escrito em 1976⁴⁰⁷, a procura estética é substituída por uma procura antropológica. A regeneração através da arte, tema central para os bauhausianos, é substituída por uma militância – no campo da arte e arquitetura – preocupada e combativa a um modelo capitalista dependente a partir de uma industrialização não planejada. Em síntese, Bo Bardi formula, nas e partir das exposições, que “a arte (como a arquitetura e o desenho industrial) é sempre uma operação política” (BO BARDI, 2009c, p. 141).

Já em 2016 os objetos foram articulados no campo expositivo para retomar e atualizar o argumento acionado na primeira encenação. E aqui estava uma operação delicada que deu relevo à arquitetura da exposição em relação aos objetos. Com isso, caracterizo que a reedição, deste modo, configura-se como um dispositivo que atrelava a montagem com um argumento sobre o popular que

⁴⁰⁷ Publicado originalmente na Revista Malasartes com o título “Planejamento ambiental: “desenho” no impasse”. Rio de Janeiro, n.2, dez-fev. 1976, pp. 4-7. Transcrito no livro de Rubino e Grinover (2009).

permite ativar a noção de museu plural, inclusivo e, de modo mais ousado, descolonial. É na alegoria da montagem que os curadores trabalham a ideia de *arte como trabalho* e não na materialidade subalterna mesma.

Na primeira montagem, os movimentos empreendidos no museu propunham uma abertura e expansão para a cidade e, de modo mais alargado, para o país, estabelecendo um estreito diálogo com a formação de uma sociedade modernizada. De modo distinto, na segunda encenação, o movimento volta-se para si, e a discussão foi comprimida para formulação de uma identidade institucional específica.

Deste modo, com a reflexão sobre as duas montagens da exposição, percebo que a materialidade de 1969 acionou a cultura material popular para elaborar uma taxonomia das técnicas e tecnologias, voltadas não apenas para a dissolução de hierarquias no campo da arte, mas principalmente para propor um repertório crítico ao modelo desenvolvimentista brasileiro. Em 2016, a mesma exposição foi acionada para adensar e legitimar o argumento da nova gestão do museu, que tinha como missão configurar ações “descoloniais”, que incluíam práticas marginalizadas no espectro hegemônico da cultura. A encenação, em suma, tinha como enfoque sustentar um movimento de retomada conceitual e o processo de revisão interna e institucional do museu.

Em contradição, a estratégia do revisionismo histórico e das constantes reencenações de um tempo aurático do museu – em que a instituição trabalhava para difusão de uma sensibilidade moderna – foi um dos elementos que sustentou a ideia de museu decolonial, essencializando a materialidade popular. E isso foi possível por uma relação contraditória já na prática de Bo Bardi, que vinculava o modernismo estético com a produção material subalterna por reconhecer, na subalternidade, valores caros à noção de racionalidade-moderna.

O movimento de vincular a prática laboral de Bo Bardi, e suas contranarrativas museais ao sistema dominante, é o que permite e incita o MASP a reviver *A Mão do Povo Brasileiro* e as outras inúmeras ações que dão relevo à arquiteta. Mas isso

já foi comentado. O que ainda falta desenvolver é a questão de como a materialidade popular aciona e ampara o imaginário descolonial e de museu descolonial que, na prática, ainda não encontrou forma de se consolidar. Musealizar artefatos que foram excluídos das narrativas museais não significa que estamos mudando a forma da conversação. Ou melhor, a narrativa que se tenta formular opera do registro da desconstituição/constituição⁴⁰⁸. Desconstituição porque o museu, como instituição tradicional, funciona destituindo saberes e controlando subjetividades para manutenção de uma ideia progressista e eurocêntrica da modernidade. Constituição porque o museu é o aparato, junto com a universidade, que constitui a noção de modernidade e domina os códigos do ser moderno.

A reconstituição epistemológica – proposta por Quijano (2000a)– não seria, portanto, a volta ao passado, mas sim a retomada a uma possibilidade de futuro que foi interrompida pela colonização⁴⁰⁹.

O argumento da mostra se localiza justamente na supressão da agência dos objetos, no congelamento das suas temporalidades e espacialidades, em favor de uma taxonomia externa e moderna. A contraparte objetual – que resiste – passa a operar um argumento que não está subjacente à sua produção, circulação e consumo. A agência da materialidade – passiva na relação museal – resiste no rechaço ao argumento. Sua inclusão no museu não pode ser vista como um gesto descolonial porque não desobedece a episteme moderna.

Por outro lado, a resistência dos artefatos na arena expositiva – campo desse embate – e sua desobediência ao explicitar as fissuras curatoriais deslocam o argumento idealizado para exposição. Com isso, a partir da sua capacidade agentiva, eles afetam a experiência sensível do visitante e provocam a ação

⁴⁰⁸ Essa noção é proposta por Walter D. Mignolo (2020) na conferência “Eurocentrismo, colonialidad y museos”, promovido pela Fundación TyPA - Teoría y Práctica de las Artes.

⁴⁰⁹ Esse parágrafo faz referência ao argumento desenvolvido por Rita Segato (2020) que revisa a produção teórica de Anibal Quijano. Conferência dada no evento “Eurocentrismo, colonialidad y museos”, promovido pela Fundación TyPA - Teoría y Práctica de las Artes.

reflexiva de quem deambulava por entre os tablados. O exercício reflexivo e, por vezes, incômodo, afeta o processo subjetivo e, talvez, em alguma medida, arranhem a narrativa colonial.

Outro tema pouco aprofundado nesta tese, que conecta as encenações de *A Mão do Povo Brasileiro*, é a ascensão de governos autoritários nos dois períodos socio-históricos. 1968, o ano da abertura do museu, foi especialmente dramático pela publicação do quinto decreto emitido durante a ditadura militar, após o golpe de 1964. No Ato Institucional Número Cinco (AI-5) o presidente Artur da Costa e Silva emitiu o mais duro dos atos que, além de suspender o mandato de parlamentares, removia a garantia de direitos aos cidadãos, inclusive de liberdade de expressão, permitindo a censura às artes e à imprensa.

Foi inserido neste contexto de intensa repressão que Bo Bardi e Bardi encenaram a mostra, uma contranarrativa ao modelo de progresso encampado pelos militares. Se inserir na abertura do museu de arte objetos produzidos por sujeitos subalternizados foi um gesto disruptivo, propor esse movimento durante os anos mais sombrios da ditadura, tensionando a narrativa dos generais⁴¹⁰, foi uma *desobediência radical* à normativa imposta pelas autoridades golpistas.

O ano de 2016 também foi marcado por outro golpe, desta vez contra a Presidenta Dilma Rousseff. O processo de impeachment, fundamentado na acusação de crime de responsabilidade fiscal, que teve início em dezembro de 2015, culminou na cassação do mandato em agosto do ano seguinte. A partir desse momento, e sobretudo após as eleições de 2018, a área da cultura passou a ser diretamente atingida, com políticas públicas desastrosas que aprofundaram gravemente as desigualdades sociais brasileiras – tema fundamental nas leituras propostas por *A Mão do Povo Brasileiro* –, sobretudo durante a pandemia de COVID-19.

⁴¹⁰ Em 1965 a mostra *Nordeste*, que seria apresentada na Galeria de Arte Moderna de Roma, teve sua abertura impedida pelos generais brasileiros, por meio da Embaixada Brasileira, que não queriam expor artefatos populares no exterior, contrariando a narrativa de progresso tecnológico que eles objetivavam exportar. O episódio é descrito por Bruno Zevi no jornal *L'Espresso*, a tradução do texto encontra-se no livro *Tempos de grossura: o design no impasse*.

As ações do MASP a partir de 2014, deste modo, demarcam como as instituições da cultura fazem frente ao autoritarismo, ao racismo e a um projeto estatal de destruição das diferentes subjetividades. Digo, e reforço, que o museu é um importante enunciador sobre as práticas artísticas e simbólicas no Brasil e na América Latina. Deste modo, com erros e acertos, a instituição, pela sua envergadura, abre caminho para que outros possam se re-pensar e re-estruturar.

Para investigações futuras, identifico como temas relevantes os desdobramentos da montagem da A Mão do Povo Brasileiro para outras instâncias. Por exemplo, a inserção de obras da cultura material popular no acervo permanente e na pinacoteca do museu, a apresentação de outras mostras de artistas populares e realização de publicações sobre o tema. Ainda, considero importante refletir sobre como o programa de histórias, encampado a partir de 2015, guiou a reformulação institucional do MASP e como a noção de decolonialidade tem sido operada pela entidade desde então.

As atividades paralelas à encenação de 2016, como as seções de filmes, as oficinas e os seminários, também são eventos relevantes que podem ser aprofundados. Além disso, identifiquei ao longo desta pesquisa uma lacuna de pesquisa em relação as mostras de cultura popular desenvolvidas no MASP desde a sua fundação, em 1947. Investigações sobre os modos de apresentar nos museus a cultura material popular é tema relevante para distintas disciplinas, que oferece aporte indispensável para as ciências sociais e para o campo artístico brasileiro e latino-americano.

Por fim, comento que o enquadramento da atividade museal de Lina Bo Bardi em São Paulo e em Salvador como *ativismo institucional*, pode ser ampliado e fundamentado a partir de estudos detalhados sobre seus vínculos com a SUDENE e com a tentativa de criar a escola de desenho no Solar do Unhão, na Bahia.

Com essa tese, pretendo ter demonstrado que refletir sobre a cultura material popular, performada e teatralizada em uma exposição e encenada em uma instituição como o MASP, permite compreender as contradições e acomodações

existentes nas formas que a materialidade objetiva performa a materialidade semântica/discursiva. Como a mesma gramática objetual pautada pela arquitetura engendra argumentos distintos sobre o popular. E, mais importante, como os artefatos subalternos são, sobretudo em museus, campo de e para a dissonância.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivos consultados

Centro de Pesquisa e Formação do MASP
 Instituto Bardi – Casa de Vidro
 Arquivo Histórico do Museo de Arte Popular Tomás Lago
 Biblioteca do Museo de Arte Popular Tomás Lago
 Biblioteca Nacional Digital
 Biblioteca do SCHLA da UFPR
 Biblioteca Universidad de Chile – FACSO

Fontes Bibliográficas

- ABRAHÃO, Sérgio Luís. **Espaço público: do urbano ao político**. São Paulo: Annablume Editora, 2008.
- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005.
- AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe de. **Lina Bo Bardi e a Atualidade do Cavalete de Cristal**. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado) – Área de Concentração: Design e Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- AGUIAR, Nelson (org). **Catálogo Bienal Século XX**. SP, Fundação Bienal, 1994.
- AHERN, Laura. Language and agency. **Annual Review of Anthropology**, v. 30, p. 109–37, 2001.
- AMORIM, Patricia. **Cruzadas editoriais no Brasil e na Argentina: o desenho industrial na perspectiva das revistas Habitat e Mirante das Artes, &tc, nueva visión e Semma [1950-1969]**. 2015. 241 f. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- ANDRADE, Thainan Noronha de. A permanência do estilo funcionalista: entre apropriações e ressignificações. **Transverso**, v. 8, n. 8, p. 9-22, jul. 2020.
- ANELLI, Renato. Gosto Moderno: O Design da exposição e a exposição do design. **Arqtexto**. 14, p. 92-109, 2009a.
- APPADURAI, Arjun (org). **The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ARMAS, Lorena Cisneros. La noción de autenticidad en el mundo de las <<artes primeras>> In: BOREA, Giuliana. **Arte y Antropología: Estudios, Encuentros y Nuevos Horizontes**. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2017. p. 87-96.

BARDI, Pietro Maria. Um museu fora dos limites. In: PEDROSA, Adriano.; OLIVA, Fernando. **MASP. Boletim do Museu de Arte de São Paulo 6**. São Paulo: MASP, 2016. p.8-11.

BAETA, Rodrigo Espinha. A crítica de cunho modernista à arquitetura colonial brasileira: Lúcio Costa e Paulo Santos. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo** (PUCMG), Belo Horizonte, v. 10, n.11, p. 35-56, 2003.

BARTRA, Eli. **Mujeres en el arte popular**. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

_____. Apuntes sobre feminismo y arte popular. In: BARTRA, Eli; ELÍAS, María Guadalupe Huacuz Elías (org). **Mujeres, feminismo y arte popular**. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015. p. 21-29.

_____. Introducción. In: BARTRA, Eli, (org). **Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

BELTRÃO, Kaizô Iwakami; NOVELLINO, Maria Salet. **Alfabetização por Raça e Sexo no Brasil: Evolução no Período 1940 -2002**. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Rio de Janeiro, 2002.

BERGMANN FILHO, Juarez. **Artífices, artifícios e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira**. 257 f. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 191-200.

BLOCKER, Gene. **The Aesthetics of Primitive Art**. Londres: University Press Of America, 1994.

BO BARDI, Lina. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

_____. Casas ou Museus / Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida – Arquitetura, Pintura, Escultura, Música e Artes Visuais. *Jornal Diário de Notícias de Salvador*. Salvador, n.º n/c, 7 de set.,1958.

_____. Cinco anos entre os “brancos”. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009a. p. 130-136.

_____. Explicações sobre o museu de arte. In: PEDROSA, Adriano.; PROENÇA, Luiza (orgs.). **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015. p. 135-136.

_____. O novo trianon, 1957/67. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009b. p. 122-130.

_____. Planejamento ambiental: desenho no impasse. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009c. p. 136-141.

_____. Técnica e arte. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009d. p. 110-113.

BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais do Museu paulista**, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 35-70, Dec. 2014.

_____. “Traje: um objeto de arte?”: Pietro Maria Bardi, o wearable art e o museu fora dos limites. **Visualidades**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 163-190, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Estado, Estado-Nação e Formas de Intermediação Política. **Lua Nova**, São Paulo, 100, p.155-185, 2017.

BRULON, Bruno. A Invenção do Ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines e a prática da museologia experimental. **Mana**, v. 21, n. 2, p. 267-295, 2015a.

_____. A invenção e a reinvenção da Nova Museologia. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 47, p. 255-278, 2015b.

_____. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 28, p.1-30, 2020.

BUGELLI, Alexandre Hamilton; PIRES, Júlio Manuel. Uma revisão da Teoria de Estagnação de Celso Furtado e a crise econômica dos anos 1960. **Cadernos do Desenvolvimento**. Rio de Janeiro, v.6, n.9, p. 19-41, 2011.

BUONANO, Débora Gigli et al. **O olhar curatorial de Pietro Maria Bardi nas exposições de design no MASP**. 165 p. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

BURGEL, Roger Buergel. 'This Exhibition Is an Accusation': The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi'. **Afterall**. The University of Chicago Press, v. 26, 2011. Doi: <https://doi.org/10.1086/659295>. Acesso em: 11 out. 2020.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957**. 2010. 202 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. A Revista Habitat e o Museu de Arte de São Paulo. In: 2º Colóquio de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo e Design. Brasil-Portugal: UFU e UL, 2013, Uberlândia - MG. **Anais...** UFU e UL. Uberlândia - MG: FAUeD-UFU, 2013. p. 1-10.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. Interlocação entre a Europa e o Brasil – os ciam e os arquitetos brasileiros. In: 13º Seminário Docomomo. 13. 2019. Salvador. **Anais...** Salvador: 2020, p. 1-19.

CARA, Milene Soares. **Difusão e construção do design no Brasil: o papel do MASP**. 2013. 365p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. **Do desenho industrial ao design no Brasil**. Uma bibliografia crítica para a disciplina. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CARDOSO, Mauricio. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. 2007. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e especificidade do sítio**. 2005. 369 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. **Revista Estudos Históricos**, v. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.

CELLARD, André et al. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, v. 2, 2008. p. 210-213.

CENTRO CULTURAL SOLAR FERRÃO. **Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi.** 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHIARELOTTO, A. A. Massimo Bontempelli: trajetória intelectual. **Anuário de Literatura, [S. l.]**, v. 15, n. 2, p. 239-248, 2010.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente.** v. 4, n. 6, p.1-37, 2016.

_____. **The Predicament of Culture.** Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

COBOS, Carla Pinochet. **Derivas críticas del museo en América Latina.** México: Siglo XXI Editores, 2016.

COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. **Masp-Afterall.** São Paulo, p. 1-10, 2019.

COLI, Jorge. **O que é arte?** Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2002.

CORATO, Aline Coelho Sanches. Além do “silêncio de um oceano”. Ideias de Brasil nas representações de um crítico e de artistas e arquitetos italianos depois da Segunda Guerra Mundial. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.24, n.2, p. 187-215, 2016.

COSTA, Juliana Braga. **História, arte e arquitetura: Flávio Morra e o ensino como ofício.** 2017. 375 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

COUTO, Ione Helena Pereira. A tradução do objeto do outro. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007. 179-202.

CURIEL, Ochy; GALINDO, María. **Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala.** Barcelona: ACSUR-Las Segovias, 2015.

DALMÁZ, Mateus. **Democracia e concerto americano: a visão de O Cruzeiro sobre a Argentina nas relações interamericanas (1946-1966).** 2014, 167 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma Introdução à História do design.** São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

- DIAS, Nélia. Antropologia e museus: que tipo de diálogo? In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 126-137.
- DOMINGUES, José Maurício. A dialética da Modernização Conservadora e a Nova História do Brasil. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 45, n. 3, p. 459-482, 2002.
- _____. Desenvolvimento, modernidade e subjetividade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 14, n.40, p. 83-91, 1999.
- ESCOBAR, Arturo. **Más allá del Tercer Mundo: Globalización y diferencia**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICAHN, 2012.
- ESCOBAR, Ticio. **El arte fuera de sí**. FONDEC: Asunción-Paraguay, 2004.
- _____. **El mito del arte y el mito del pueblo**. Cuestiones sobre arte popular. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 2014.
- _____. Os outros espaços do museu. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016. p. 94-99.
- ESMERALDO, Eugênia Gorini. A formação do MASP: In: INSTITUTO CULTURAL SAFRA. **MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2017. p. 19-26.
- FABRIS, Yasmin. **Puras Misturas: as narrativas sobre cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras em 2010**. 2017. (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- FANLO, Luis García. ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. **Revistas de Filosofia A Parte Rei**, v. 74, p. 1-8. 2011.
- FARIAS, Agnaldo. A produção recente de Nelson Leirner. In: MAC. **Por que museu? Nelson Leirner**. Rio de Janeiro, 2006. p. 7-56.
- FERNANDES, Florestan. **Capitalismo Dependente e Classes Sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- _____. **Sociedade de Classes e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. **O folclore em questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FGV. **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

FOUCAULT, Michel. El juego de Michel Foucault en “Saber y Verdad”. **Madrid, Ediciones de la Piqueta**, p. 127-162, 1984.

FURTADO, Celso. Desenvolvimento e subdesenvolvimento. In: CEPAL, **Cinquenta anos de pensamento na CEPAL**. Rio de Janeiro: Record/CEPAL, 1, 2000. p. 239-262.

GARCIA, Afrânio; PALMEIRA, Moacir. Rastros de Casas Grandes e Senzalas: Transformações Sociais no Mundo Rural Brasileiro. In: SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sergio (orgs.). **Brasil: Um Século de Transformações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

_____. A Sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

_____. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. Cultura y organización popular. Gramsci con Bourdieu. **Cuadernos Políticos**. México, D. F., n. 28, p. 75-82, 1984.

_____. Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina. **Estudios Internacionales**, v. 33, n. 129, p. 90-111, 2000.

_____. ¿Modernismo sin modernización?. **Revista mexicana de sociología**, p. 163-189, 1989.

_____. Ni folklórico ni masivo ¿Qué és lo popular?. **Revista Diálogos de la comunicación**, v. 17, n.3, p. 6-11, 1987.

_____. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 45-86.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GERMANI, Gino. **Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1965.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças. In: HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; SILVA, Adriana de Oliveira. **Bixiga em artes e ofícios**. São Paulo: Edusp, 2014.

GÓMEZ, Rocio; RAVINA, Pamela; TINEO, Sandra. El texto curatorial como imagen del arte. In: BOREA, Giuliana (org.). **Arte y Antropología: Estudios, Encuentros y Nuevos Horizontes**. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2017. p. 157-162.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Teorias Antropológicas e Objetos Materiais. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007. p.13-42.

GONZÁLEZ, Julieta. Quem não tem cão caça com gato. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016. p. 38-49.

_____. **Repensando e reencenando 'A mão do povo brasileiro'**. São Paulo, 28 nov. 2015. Palestra proferida no Seminário A mão do povo brasileiro, Museu de Arte de São Paulo.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Maná**, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 7-39, 1997.

HOSKINS, Janet. Agency, biography and objects. In: ROWLANDS, Mike.; SPYER, Patricia. **Handbook of material culture**. London: Sage, 2006. p. 74-85.

ICOFOM. **Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century**. v.48. n. 2. Paris: ICOFOM, 2020.

INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: 1993.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan/MA, 2011.

JIMÉNEZ, Alicia Gutiérrez de la Cámara. **Pagano y Persico: La lucha por el Racionalismo en Italia 1928 - 1945**. Proyecto Fin de Carrera. E.T.S. Arquitectura (UPM), ETSAM, Madrid, 2017.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. **As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)**. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

JUNIOR, Gonçalo. **Reunião de ensaios em livro ressalta a essência do pensamento humanista de Lina Bo Bardi**. Pesquisa FAPESP, 2009.

KOPYTOFF, Igor. Biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A.(Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Eduff, p. 89, 2008.

- KRENAK, Ailton. **Perspectivas anticoloniais**. Conferência proferida na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. São Paulo: Sesc Av. Paulista, 2020.
- LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **PROA Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v.1, n. 2, p. 1-26, 2010.
- LANDER, Edgardo (org.) **A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais–perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1996.
- LEIRNER, Nelson. Nelson Leirner, Playgrounds, 1969. [Entrevista cedida a Adriano Pedrosa]. 2014. In: PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza; GONZÁLES, Julieta (orgs.). **Playgrounds 2016**. Museu de Arte de São Paulo, 2016. p. 32-41.
- LEON, Ethel. **Design em exposição: o design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968-1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978-1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986-2002)**. 2012. 193 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- _____. **IAC Instituto de Arte Contemporânea**. Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953. Primeiros Estudos. 2006. 236 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- _____. **IAC: Primeira escola de design do Brasil**. São Paulo: Editora Blucher, 2014.
- LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro**. 2011. 210 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- LIMA, Zeuler R. **Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história**. São Paulo: Companhia das letras, 2021.
- LOPES, Rodrigo Touse Dias. Monumento e genealogia: notas sobre Michel Foucault. **Nucleus**, v. 2, n. 1, 2010.
- LÓPES, Julia Bejarano. Las claves del arte popular. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, Bogotá, v. 8, n. 2, p. 141- 143, 2013.
- MAC-USP. Nelson Leirner. Roteiros de visita. São Paulo: MAC-USP, 2004.
- MAGALHÃES, Fabio. Um museu vivo de percurso inovador. In: INSTITUTO CULTURAL J. SAFRA. **MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2017. p.11-17.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Sobre os modos de produzir sujeitos e práticas na cultura: o conceito de dispositivo em questão. **Currículo sem fronteiras**, v. 9, n. 2, p. 226-241, 2009.

MARGOLIN, Victor. História do Design nos Estados Unidos, 1977-2000. In: _____. **Políticas do Artificial**: ensaios e estudos sobre design. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 163-235.

MARI, Marcelo. Radicalidade em Frederico Morais e o debate crítico no Brasil? (1966-1979). **VIS - Revista de Pós-graduação em Arte da UnB**, v.16, n.2, p. 467-485, 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTINS, Heitor; MIRANDA, Danilo Santos. Apresentação. In: PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza; GONZÁLES, Julieta (orgs.). **Playgrounds 2016**. Museu de Arte de São Paulo, 2016. p.3.

MARTINS, Heitor; PEDROSA, Adriano. Introdução. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016. p. 28-29.

MASCELANI, Ângela. **O mundo da arte popular brasileira**: Museu Casa do Pontal: Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2002.

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

_____. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico (fim). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MIGLIACCIO, Luciano. Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte. In: Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano, 2013. **Anais...** São Paulo: MAC-USP, 2013, p. 1-11.

MIGNOLO, Walter. Activar los archivos, descentralizar a las musas. **Quaderns portàtils**, MACBA, n. 30, p. 1-24. 2014.

_____. Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: lógicas de la colonialidad y poscolonialidad imperial. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 3, p. 47-72, 2005.

_____. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade**, v. 34, p. 287-324, 2008.

_____. La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, n. 8, p. 243-281, 2008.

_____. Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpendo o museu (1992) de Fred Wilson. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, p. 309-324, 2018.

_____. Museos y (De)colonialidad. Conferência online promovida pela CECA-LAC, 2020.

_____. Eurocentrismo, colonialidad y museos. Conferência online promovida pelo Laboratorio TyPA, 2021.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Consumo como cultura material. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 33-63, 2007.

MILLER, Daniel (ed.). **Material cultures**: Why some things matter. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

MOORE, Barrington. **Los Orígenes Sociales De La Dictadura Y De La Democracia: El Señor Feudal Y EL Campesino En La Formación Del Mundo Moderno**. Barcelona: Ediciones Península, 1975.

MORCEIRO, Paulo César. **A indústria brasileira no limiar do século XXI**: uma análise da sua evolução estrutural, comercial e tecnológica. 2008. Tese (Doutorado em Ciências), – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MÜLLER, Caroline. **(In)vestindo histórias**: o processo de patrimonialização do acervo de indumentária do movimento tradicionalista gaúcho (MTG) de Porto Alegre - RS (2003-2015). 2016. Dissertação (Mestrado em Design) Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

MUMFORD, Eric. **The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960**. Massachusetts: The MIT Press, 2000.

MYERS, Fred (ed.). **The Empire of Things**: Regimes of Value and Material Culture. Santa Fe, NM: SAR Press, 2001.

NETO, Sydenham Lourenço. Modernização, crise e protesto popular: a questão do abastecimento nos anos 50. **Simpósio Nacional de História–ANPUH**, 26., 2011, São Paulo. Anais... São Paulo, p. 1-10, 2011.

OLIVA, Fernando. A presença da reencenação em exposições de arte contemporânea a partir dos anos 2000. In: Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 26, 2017, Campinas. **Anais...** Campinas, 2017, p. 3920-3943.

OLIVEIRA, Ana Fernanda Inocente. **O sentido da história para a École des Annales**. 2014. 162 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2014.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. Ex-votos da sala de milagres do Santuário de Bom Jesus da Lapa na Bahia: semiologia e simbolismo no patrimônio cultural. **Revista Museu**, v.1, n.1, p. 13-21, 2006.

OLIVEIRA, Raíssa Pereira Cintra de. **Permanência e inovação: o antigo e o novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi**. 206 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALMEIRA, Moacir. Modernização, Estado e questão agrária. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 87-108, 1989.

PARDAL, Paulo. Carrancas do São Francisco e figuras de proa de outros rios. **Revista Navigator**, n. 11, p. 25-30, 1975.

_____. **Carrancas do São Francisco**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974.

PEDROSA, Adriano. A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016a.

_____. Concreto e cristal: aprendendo com Lina. In: In: PEDROSA, Adriano.; PROENÇA, Luiza (orgs.). **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015. p. 14-21.

_____. Playgrounds: campos de jogo, terrenos de brincadeiras. In: PEDROSA, Adriano, PROENÇA, Luiza. GONZÁLEZ, Julieta. **Playgrounds 2016**. São Paulo: MASP, 2016b. p. 6-13.

PEDROSA, Adriano.; OLIVA, Fernando. Editorial. In: PEDROSA, Adriano.; OLIVA, Fernando. **MASP. Boletim do Museu de Arte de São Paulo 6**. São Paulo: MASP, 2016. p.4-7.

PEDROSA, Adriano.; PROENÇA, Luiza. Histórias da loucura: desenhos do Juquery 12-6-11.10.2015. In: PEDROSA, Adriano.; OLIVA, Fernando. **MASP. Boletim do Museu de Arte de São Paulo 6**. São Paulo: MASP, 2016. p.72-73.

- PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.
- PEREIRA, Juliano Aparecido. A Didática dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os Conteúdos da Modernidade e da Identidade Local (1960-1964). In: 5º Seminário Docomomo. 5. 2003. São Carlos. **Anais...** São Carlos: 2003. p. 1-13.
- PEREIRA, Juliano Aparecido; ANELLI, Renato Luiz Sobral. Uma Escola de Design Industrial referenciada no lastro do pré-artisanato: Lina Bo Bardi e o Museu do Solar do Unhão na Bahia. **Revista Design em Foco**, v. 2 , n. 2, , p. 17-27, 2005.
- PEREIRA, Rodrigo Mateus. **Histórias da luteria de guitarras elétricas**. Memória e trabalho nos anos 1960 em São Paulo. Tese. (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.
- PERLATTO, Fernando. Interpretando a modernização conservadora: a imaginação sociológica brasileira em tempos difíceis. **Revista Estudos Políticos**. Rio de Janeiro, v. 5, n.2, p. 461 – 481, dez. 2014.
- PERROTTA-BOSCH, Francesco. **Lina: Uma biografia**. São Paulo: Todavía, 2021.
- PINTADO, Ricardo Luís Sampaio. **A imaginação museal de Lina Bo Bardi: expografias (1947-1968)**. 2018. 282 f. Tese. (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) –Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.
- POLITANO, Stela. **Exposição Didática e Vitrine das Formas**. A didática do Museu de Arte de São Paulo. 2010. 276 f. (Mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- PRATT, Mary Louise. **Imperial eyes: Travel writing and transculturation**. Londres: Routledge, 2007.
- PROENÇA, Luiza. Mediação no MASP, mediação como jogo. In: PEDROSA, Adriano, PROENÇA, Luiza. GONZÁLEZ, Julieta. **Playgrounds 2016**. São Paulo: MASP, 2016. p. 14-19.
- PUGLIESE, Vera. A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 1, n. 2, p. 145-168, mai. 2017.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias**

sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos aires: CLACSO, 2000a. p. 201-246.

_____. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of world-systems research**, v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000b.

_____. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In: BONILLO, Heraclio (comp.). **Los conquistados**. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, pp. 437-449.

RAMOS, Flávia Rudge. **Caciporé**. A Plástica do Aço. 2012. 339 f. (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RAMOS, Francisco Régis Lopes; LOPES, Régis. **A danação do objeto: o museu no ensino de história**. Argos, 2008.

RANGEL, Aparecida. A função educativa dos museus no Brasil (1948-1968). In: CHAGAS, Mario. RODRIGUES, Marcus Vinícius. **A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da Unesco**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019.

RIBEIRO, Ana Carolina. **Reconstrução da história e projeto moderno em Flávio Motta**. 2010. 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 380 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015.

RIBEIRO, Marília Andrés. 'A arte não pertence a ninguém'. Entrevista com Frederico Moraes. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 336-351, 2013.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro, Record, 2000.

RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. 2002. 256f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2002.

_____. Gramsci no museu, ou a arte popular no Solar do Unhão, Salvador, 1963–4. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 26., 2008, Porto Seguro. **Anais...** Porto Seguro, 2008.

_____. *Corpos, cadeiras, colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. Cadernos Pagu*, Campinas, n. 34, p. 331–362, 2016.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUSSI, Adriana. Descolonizando museos, aproximando pueblos indígenas: avances y adversidades en el (difícil) contexto brasileño. In: ICOM/IFOCOM. **Descolonizando la museología: La Descolonización de la Museología: Museos, Mestizajes y Mitos de Origen**. París, 2021. p. 194-198.

SANCHES, Aline Coelho. O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil. **Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, n.1, p. 22-43, 2003.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província**. 526 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1995.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Design e cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. In: **Design & Cultura**. Curitiba: Editora Sol, 2005. p. 13-32.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos; CHAGAS, Mário de Souza. A linguagem de poder dos museus. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 12-19.

SARTORELLI, César Augusto. **Arquitetura de exposições**. Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

SCHNEIDER, Beat. **Design uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico**. São Paulo: Blucher, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Entrevista. In: **Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz**. São Paulo: MASP-Afterall, 2019.

_____. Palestra proferida no XIII Encontro História da Arte. Unicamp, Campinas, 10 set. 2018.

SEGATO, Rita Laura. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. **Anuário Antropológico**, v. 13, n. 1, p. 81-94, 1989.

SOSA, Marisol Rodríguez; SEGRE, Roberto. Do Coração da cidade–a Otterlo (1951-59): discussões transgressoras de ruptura, a semente das novas direções pós-CIAM. In: In: Seminário Docomomo. 8. 2009. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: 2009. p. 1-14.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo.** 202p. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante, et al. O corpo em estado de graça: ex-votos, testemunho e subjetividade. **Psicologia & Sociedade**, v.22, n.1, p. 121-129, 2010.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Louvre, o rei das sedas: consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba, 1935 - 1945.** 2019. 350 f. Tese. (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

_____. **Fazer é pensar, pensar é fazer: O Trabalho e os Artefatos na Fábrica Zeferino, Novo Hamburgo, RS.** 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

TOLEDO, Tomás. Os trabalhos d'A Mão do Povo Brasileiro. In: PEDROSA, Adriano. TOLEDO, Tomás (orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016.** São Paulo: MASP, 2016. p. 49-58.

VASCONCELLOS, Eduardo Mendes de. Le Corbusier e Lucio Costa, “le Maître” e o Mestre, um intercâmbio de saberes. In: 6º Seminário Docomomo. 6. 2005. Niterói. **Anais...** Niterói: 2005. p. 1-14.

VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. A crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no congresso da AICA (1959). **Teoria e cultura.** Juiz de Fora. v.14, n.1, p. 31-51, 2019.

VÁZQUEZ, Rolando. El Museo, Decolonialidad y el Fin de la Contemporaneidad. **Otros Logos - Revista de Estudios Críticos**, Neuquén, Argentina, n.9, p. 46-61. 2018.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão.** O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VÖRÖS, Anna Lucia da Silva Araujo. **Histórias desveladas: considerações sobre a História da Indumentária e da Moda na exposição “Momentos Inesquecíveis” do Museu da Indumentária e da Moda - MIMo.** 2019. 339 f. Tese. (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

WACQUANT, Loic. Mapear o campo Artístico. **Sociologia, problemas e práticas**. n. 48, pp. 117-123, 2005.

WALLACH, Alan. The Museum of Modern Art: The Past's Future. **Journal of Design History**, v. 5, n. 3, p. 207–215, 1992.

ZANATTA, Túlio Rossini Ferreira; CANAS, Adriano Tomitão. Museu, arte e cidade: as primeiras exposições no vão livre do MASP. In: Congresso Internacional Espaços Públicos, 1, 2015, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2015, p. 1-10.

ZOLLINGER, Carla Brandão. O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi. In: **Seminário Docomomo, 7., 2007**, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. p. 1-24.

Fontes eletrônicas:

ABL. Rachel de Queiroz. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/rachel-de-queiroz/biografia>>. Acesso: DIA jul. 2021.

AÇÃO EDUCATIVA. Ação educativa - Sobre nós. Disponível em: <<http://acaoeducativa.org.br/>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

ADOS, Márcia. Assembleia aprova novo estatuto do Masp. Jornal O Globo. 29 de abril de 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/assembleia-aprova-novo-estatuto-do-masp-12340089>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

AMARAL, Aracy. Masp não pode ficar refém de sua história. Estadão. 23 dez. 2015. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,masp-nao-pode-ficar-refem-de-sua-historia,10000005545>>. Acesso em: 24 jan. 2021.

ANELLI, Renato. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. **Revista Arquitextos**. Set. 2009b. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22%CB%83>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

ANTUNES, Camila. A gestão de Julio Neves, presidente do Masp, chega ao fim. Veja São Paulo. São Paulo. 18 set 2009. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/a-gestao-de-julio-neves-presidente-do-masp-chega-ao-fim/>>. Acesso em: 9 mar. 2021.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Fundo BR SPAPESP DA - Diários Associados de São Paulo. Disponível em: <<http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/diarios-associados-de-sao-paulo-2;isad>>. Acesso em: 6 mai. 2021.

ARTEINFORMADO. Julieta González. Disponível em:
<https://www.arteinformado.com/guia/f/julieta-gonzalez-159701> Acesso em: 12 fev. 2019.

BIBLIOTECA TERRA LIVRE. Sobre o coletivo. Disponível em:
[<https://bibliotecaterralivre.noblogs.org/about/>](https://bibliotecaterralivre.noblogs.org/about/). Acesso em: 4 abr. 2019.

CLARIVAL do Prado Valladares. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa25557/clarival-do-prado-valladares>>. Acesso em: 30 jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

COLECCIÓN CISNEROS. Tomás Toledo. 2019. Disponível em:
<https://www.coleccioncisneros.org/authors/tom%C3%A1s-toledo>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

CYPRIANO, Fabio. Criticado, Neves é candidato único no Masp. Folha de S. Paulo. Ilustrada. São Paulo. 29 out. 2004. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2910200410.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

CYPRIANO, Fabio. Volta dos cavaletes põe fim às gestões que arruinaram o Masp. Folha de S. Paulo. Ilustrada. São Paulo. 20 dez. 2015. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1720809-volta-dos-cavaletes-poe-fim-as-gestoes-que-arruinaram-o-masp.shtml>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

FILHO, Antonio Gonçalves. Masp busca parceria com empresas para sair da crise financeira. Estadão. Cultura. 10 abr. 2014. Disponível em:
<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,masp-busca-parceria-com-empresas-para-sair-da-crise-financeira,1151534>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

FERREIRA, M de M. Assis Chateaubriand. Disponível em:
<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CHATEAUBRIAND,%20Assis.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2018.

FERGUSON, Richard. Exvotos: Folk art and expressions of faith in Mexico. Mex Connect. Disponível em: < <https://www.mexconnect.com/articles/969-exvotos-folk-art-and-expressions-of-faith-in-mexico/>> Acesso em: 2 mar. 2021.

GALERIA ESTAÇÃO. Artista. Agostinho Batista de Freitas. 2019. Disponível em:
<http://www.galeriaestacao.com.br/artista/10>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

GUIA DAS ARTES. Agnaldo Manuel dos Santos. Disponível em:
<https://www.guiadasartes.com.br/agnaldo-manuel-dos-santos/obras-e-biografia>>. Acesso em: 1 mai. 2021.

HANS Günter Flieg. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10624/hans-gunter-flieg>>. Acesso em: 12 jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

HELOISA BUARQUE DE HOLANDA. Biografia. 2019. Disponível em: <<https://www.heloisabuarquedeholland.com.br/>>. Acesso em: 7 abr. 2019.

ICOM Portugal. Definição: Museu. Março de 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/31beog0>>. Acesso em: 8 jun. 2020.

IPHAN. Rodrigo Melo Franco de Andrade. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>> Acesso em: 12 jan. 2018.

IMS. Coleção Hans Gunter Flieg. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/hans-gunter-flieg/>>. Acesso em: 6 jul. 2021.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira.. Ativismo Institucional. **Revista Arte ConTexto**. v.6, n.15, 2019. Disponível em: <http://artcontexto.com.br/portfolio/ativismo-institucional_fabricia-jordao/> Acesso em: 11_mai. 2021.

MARTÍ, SILAS. Poder público cobra reforma de estatuto do Masp. Folha de S. Paulo. 2008. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/imprensa/index.php?p=4826>> Acesso em: 18 jan. 2020.

MASP. Comunicado MASP. Redes Sociais. Disponível em: <<https://www.facebook.com/maspmuseu/posts/10152092735161025/>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

MASP. A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016: Descolonização e Educação Popular. 2017. Disponível em: <<https://masp.org.br/masp-professores/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016-descolonizacao-e-educacao-popular>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

MASP. Exposições: Agostinho Batista de Freitas, São Paulo. MASP. 2016a. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/agostinho-batista-de-freitas-sao-paulo>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

MASP. Exposições: Portinari Popular. MASP. 2016b. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/portinari-popular>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

MASP. Exposições: Thiago Honório - trabalho MASP. 2016c. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/thiago-honorio-trabalho>>. Acesso em: 9 mar. 2018.

MASP. Playgrounds 2016. 2016d. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=260&>. Acesso em: 8 mar. 2018.

MAYER, Jorge Miguel. Biografia Horácio Lafer. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/lafer-horacio>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

PEDROSA, Adriano. Histórias no Masp. Revista Select. 5 out. 2018. n. 40. Disponível em: <<https://www.select.art.br/historias-no-masp/>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. O risco de sacralizar o museu dessacralizado. Blog do IMS. 11 dez. 2015. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/o-risco-de-sacralizar-o-museu-dessacralizado/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

PRÊMIO PIPA. Fernando Oliva. 2018. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/fernando-oliva/>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

PRÊMIO PIPA. Jonathas Andrade. Disponível em <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/jonathas-de-andrade/>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

QUIRINO da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8620/quirino-da-silva>>. Acesso em: 30 jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

REVISTA SELECT. A Mão do Povo Brasileiro. Disponível em: <<https://www.select.art.br/wp-content/uploads/sites/12/2016/08/vista-da-exposiccca7acc83o-a-macc83o-do-povo-brasileiro-no-masp-na-avenida-paulista-projeto-de-lina-bo-bardi-1969-752x490.jpg>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

ROSSETI, Eduardo Pierrotti. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura. In: **Arquitextos**, n. 3. 2013. Disponível em: <vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717> Acesso em: 15 fev. 2017.

RUBINO, Silvana. Gramsci at the museum?. Johann Jacobs Museum, 2014. Disponível em: <<https://johannjacobs.com/en/veranstaltungen/gramsci-at-the-museum/>>. Acesso em: DIA nov. 2020.

THOMAZ FARKAS. Biografia Thomaz Farkas. 2019. Disponível em: <<https://www.thomazfarkas.com/bio/>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

ZOLLINGER, Carla Brandão. Lina Bo Bardi and the Bahian Modern Art Museum: museum-school, museum in progress. Lina Bo Bardi: Together, 2016. Disponível em: <<https://linabobarditogether.com/2012/09/02/lina-bo-bardi-and-the>>

bahian-modern-art-museum-museum-school-museum-in-progress/> Acesso em: 25 jan. 2020.

Fontes documentais

ABERTURA ao povo do Museu Assis Chateaubriand. **Diário da Noite**. São Paulo, 20 mar. 1969.

A GLÓRIA de um idealista. **O Jornal**. Rio de Janeiro. 7 nov. 1968. p. 4.

A MÃO do Povo Brasileiro. **Diário da Tarde**, Curitiba, 23 jun. 1969a.

A MÃO do Povo Brasileiro. **Revista Brasileira de Folclore**. Ministério da Educação e Cultura. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. mai-ago. 1969b, n. 24, p. 169.

A MÃO do Povo Brasileiro. **Revista Realidade**. Editora Abril, ano IV, n. 39. jun. 1969c, p.12.

A MÃO do Povo Brasileiro. **Revista Veja**. São Paulo, 25 jun. 1969d. Seção Arte. p.56-58.

A NOVA vida do Museu de Arte. **Folha de S. Paulo**. 9 fev. 1969. Caderno especial. p.34.

AGUIAR, Sebastião. A Mão do Povo Brasileiro. **Manchete**. Rio de Janeiro. 16 ago. 1969. Mini Reportagens.

ARTE no Mundo. A Mão do Povo Brasileiro. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 10 ago. 1969, 2º Caderno, p.5.

ARTESANATO Popular. **Diário da Noite**. São Paulo, 21 jun. 1969.

AULER, Hugo. Coluna “Atelier”. **Correio Braziliense**. Brasília. 10 jul.1969.

BARDI, Pietro Maria. Musées hors des limites. **Revista Habitat**, São Paulo n. 4, 1951, p.50.

BO BARDI, Lina. Balanços e perspectivas museográficas: um Museu de Arte em São Vicente. **Revista Habitat**, São Paulo, n.8. São Paulo, p. 2- 5, 1952a.

_____. Função social dos museus. **Revista Habitat**, São Paulo, n.1, p.17, 1950.

_____. Os museus vivos nos Estados Unidos. **Revista Habitat**, São Paulo, n.8. São Paulo, p. 12- 13, 1952b.

BORBA, Rosy Frontini de. Roupa de couro do vaqueiro nordestino. **Revista Habitat**. São Paulo, n. 12, p. 50-55, 1953.

CHRISTINA. No Museu de Arte. Coluna "Sociedade". **Diário da Noite**, São Paulo, p.6, 1º Caderno, 16 set. 1969.

CYPRIANO, Fábio. Reencenação confirma que Masp só vê passado. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 6 set 2016. Acontece 1.

COMUNICAÇÃO e a Mão do Povo hoje. Folha de S. Paulo. 21 jun. 1969.

DECISÃO do Itamaraty mal recebida em Roma. **Jornal Luta Democrática**, Rio de Janeiro. 1 abr. 1965, p.3.

EXIBIÇÃO, no Museu de S. Paulo, da arte popular pernambucana. **O Jornal**. Rio de Janeiro 6 jan. 1949.

EXPOSIÇÃO de Arte Popular Pernambucana. **Diário de Pernambuco**. Recife, 28 jan. 1949. Nota. p.2.

EXPOSIÇÃO de Arte Popular de Pernambuco. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 28 jan. 1949, Quarta Página.

EXPOSIÇÃO Paulista diz do que é capaz a mão do povo brasileiro. **Diário do Paraná**. Curitiba, 29 jun. 1969. Terceiro Caderno, p.7.

FILHO, Antonio Gonçalves Filho. 'A Mão do Povo Brasileiro', que Masp abrigou em 1969 e provocou polêmica, ganha nova montagem. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 2 set. 2016. Caderno 2.

FILHO, Odylo Costa. Soneto de Rodrigo M. F. de Andrade. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 19 ago. 1967, 2º Caderno.

FOTOGRAFIA da mostra Bahia no Ibirapuera. **Revista Domus**. mar. 1960, p.34.

HABDA, Suad. Di Cavalcanti no Museu Assis Chateaubriand. **Diário da Noite**. São Paulo. 14 nov. de 1969. 1º caderno.

HABITAT – Revista das Artes no Brasil. Lina Bo Bardi (Dir.). São Paulo, n. 1. Out./dez. 1950.

_____. BO BARDI, Lina Bo (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 2. Jan./mar.1951.

_____. BO BARDI, Lina Bo (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 3. Abr./jun.1951.

_____. BO BARDI, Lina Bo (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 4. Jul./Set.1951.

_____. BO BARDI, Lina Bo (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 5. Out./Dez.1951.

_____. BO BARDI, Lina Bo (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 6. Jan./Mar.1952.

_____. BO BARDI, Lina Bo (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 7. Abr./Jun.1952.

_____. BO BARDI, Lina Bo (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 8. Jul./Set.1952.

_____. BO BARDI, Lina Bo (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 9. Out./Dez.1952.

_____. MOTTA, Flavio (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 10. Jan./Mar.1953.

_____. MOTTA, Flavio (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 11. Mai./Jun.1953.

_____. MOTTA, Flavio (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 12. Jul./Set.1953.

_____. MOTTA, Flavio (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 13. Out./Dez.1953.

_____. BO BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 14. Jan./Fev.1954.

_____. BO BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (Dir. Geral); SERRA, Geraldo N. (Dir. Responsável). São Paulo, n. 15. Mar./Abr.1954.

JORDÃO, Vera Pacheco. A Mão do Povo Brasileiro. **O Globo**. Rio de Janeiro. 30 jun. 1969, Artes Plásticas, Vespertina, Geral, p. 3.

LATORRACA, Giancarlo. Prática museológica libertadora. **Revista Select**. Jun-Jul 2016. p. 80-83.

MARTÍ, Silas. Masp recria histórica mostra de arte popular. **Folha de S. Paulo**. 1 set. 2016. Ilustrada. Caderno 6.

MARTINS, Heitor. Carta do Diretor Presidente. In: MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Relatório de Atividades MASP 2014**. São Paulo: MASP, Edição 2015.

MAURICIO, Jaime. O Nordeste no MAM: faltou a rede. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 26 abr. 1970.

“MAO do povo brasileiro” no Museu “Assis Chateaubriand”. **Diário de S. Paulo**. São Paulo, 19 jun. 2016, 1º caderno, p.11.

MIRANDA, Tavares de. Coluna. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 25 ago. 1970. p.30.

MORAIS, Frederico. Revisão 160-6. Mão do Povo e Eros Africano. **Diário de Notícias**. Artes Plásticas. Rio de Janeiro.

MUSEU Chateaubriand na Expo-70 de Osaka. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 11 jan. 1970, Educação e Cultura.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Relatório de Atividades MASP 2014**. São Paulo: MASP, Edição 2015.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Relatório Anual de Atividades MASP 2015**. São Paulo: MASP, Edição 2016.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Relatório Anual de Atividades MASP 2016**. São Paulo: MASP, Edição 2017.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Estatuto Social**. 29 abr. 2014. São Paulo, 2014.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Estatuto Social**. 05 jun. 2014. São Paulo, 2014.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Estatuto Social**. 15 abr. 2015. São Paulo, 2015.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Ata da reunião do conselho deliberativo**. 10 dez. 2014. São Paulo, 2014.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Ata da reunião do conselho deliberativo**. 08 out. 2014. São Paulo, 2014.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Ata da Assembleia Geral Extraordinária**. 17 set. 2014. São Paulo, 2014.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. Relatório da Administração 2016. In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. **Demonstrações Financeiras em 31 de dezembro de 2016 e 2015**. São Paulo: MASP, Edição 2017.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, The Getty Foundation - GETTY. **Plano de Conservação da Estrutura do MASP**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, The Getty Foundation - GETTY, 2018.

OBRAS do povo hoje no museu. Recorte de Jornal. **Diário do Grande ABC**. Santo André, 1969.

POVO Mostra sua arte. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 1 jun. 1969.

SERÁ inaugurado no próximo dia 2 o 'Museu de Arte de São Paulo'. **Diário da Noite**. São Paulo, 26 set. 1947. p. 3.

SILVA, Quirino da. Artes Plásticas. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 20 jun. 1969, 3º Caderno.

SARDENBERG, Ricardo. A mão de Lina e a preguiça. Uma crítica à exposição do Masp. **Folha de S. Paulo**, 25 set. 2016, Ilustríssima 3.

REDAÇÃO. Masp tem novo presidente e diretor artístico. Revista Veja. 2 de out. de 2014. Redação. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/masp-tem-novo-presidente-e-diretor-artistico/>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

RIBEIRO, Francisco Luís. Gênio Criador. **O Jornal**. Rio de Janeiro. 25 jun. 1969. 1º Caderno, p. 4.

_____. Gênio Criador. Correio Braziliense. Brasília, 3 jul. 1969. p. 4.

VALLADARES, Clarival do Prado. Das iniciativas, inaugurações, exposições, edições e prêmios relevantes nas artes brasileiras (Registro de 1969). In: Cultura. 31. Conselho Federal de Cultura. 1970, p. 29.

VISITA ao Museu Assis Chateaubriand. **Diário da Noite**. São Paulo, 6 set. 1969, 2º caderno.

VITRINE das Formas. **Revista Habitat**, São Paulo, n.1. 1950. p. 35.

UNESCO. **El Correo de la UNESCO**. v. 4, n. 7-8, Paris, jul-ago 1951.

1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana. **Diário da Noite**. São Paulo, 27 jan. 1949, São Paulo - SP.

ANEXO 1

Relação de Oficinas *A Mão do Povo Brasileiro*

OFICINAS: A MÃO DO POVO BRASILEIRO		
Sinopse do Evento	<p>Como parte da programação da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i>, 1969/2016, o MASP realiza, de setembro a dezembro de 2016, um conjunto de sete oficinas quinzenais buscando identificar as formas de produção e compartilhamento de fazeres populares. Foram reunidas proposições de grupos, artistas e agentes que atuam majoritariamente em São Paulo, sobretudo em comunidades distantes dos grandes centros culturais da cidade. Cada oficina tem duas sessões (aos sábados e domingos, das 14h às 17h), o que permite o aprofundamento e a ampliação da troca e convivência entre os participantes.</p> <p>“O Museu de Arte de São Paulo é popular”, declara Lina Bo Bardi, nos anos 1970. Nas entrelinhas de tal enunciado, encontra-se certa disposição pedagógica: o museu entendido como o lugar de troca de conhecimentos e práticas de trabalho artísticas e culturais. Nos projetos de Lina para uma Escola de Desenho Industrial e um Centro de Estudos e Trabalho Artesanal, previstos para serem implementados nos museus concebidos por ela na Bahia, artesãos e estudantes de arte, arquitetos e designers conviveriam em um programa pedagógico composto por oficinas práticas, cursos teóricos e exposições.</p> <p>Pode-se afirmar que os processos de organização do trabalho no atual contexto sociopolítico mundial desvinculam violentamente o saber do fazer, a concepção da execução. Assim, a força do “popular” residiria na conciliação de tais dimensões da atividade humana, contrapondo-se à produção em escala industrial, que igualmente exclui determinados segmentos sociais de sua esfera de representação.</p> <p>O atual programa de oficinas do MASP, em resposta a tal contexto e em diálogo com a concepção de escola e museu de Lina Bo, é um convite para aprender sobre saberes populares de diversas origens e circunstâncias, tais como a confecção de renda renascença acompanhada da entoação de cantos ligados ao trabalho; técnicas de construção de mobiliário desenvolvidas por moradores de uma ocupação; produção de brinquedos e jogos tradicionais; e métodos de escrita e declamação de poesia. Assim, a série de oficinas espera construir um espaço de diálogo para a preservação e atualização desses saberes, ativando, friccionando ou tornando complexa sua relação com os objetos expostos no museu.</p>	
Duração	10.09 a 04.12.2016 (oficinas aos sábados e domingos)	
Fonte	http://masp.art.br/masp2010/mediacaoeprogramaspublico_oficinas_anteriores.php	
Data	Oficinas	Ministrantes
10 e 11 de setembro (sábado e domingo)	Bonecas Abayomi e carrinhos de lata	Abayomi Ateliê e Milton Cruz

24 e 25 de setembro (sábado e domingo)	Renda Renascença e cantos de trabalho	Lucilene Silva, Oca Escola Cultural e Wilma da Silva
8 e 9 de outubro (sábado e domingo)	Brincadeiras e brinquedos populares	Não informado
22 e 23 de outubro (sábado e domingo)	Mobiliário em madeira e Café Imaginário	Centro Cultural da Ocupação São João
5 e 6 de novembro (sábado e domingo)	Instrumentos musicais afro-brasileiros	Vitor da Trindade e Carlos Caçapava
19 e 20 de novembro (sábado e domingo)	Sarau e Postesia	Binho, Serginho Poeta, Ermildo Panzo e Carolina Teixeira do Sarau do Binho
3 e 4 de dezembro (sábado e domingo)	Sistema de som	África Mãe do Leão Sistema de Som
Informações adicionais	A <i>Oficina Boneca Abayomi</i> foi denominada também de <i>Oficina Encontra Precioso</i> . *Info retirada das fotografias das vitrines que expunham os trabalhos da exposição.	

ANEXO 2

Relação de Filmes A Mão do Povo Brasileiro

FILMES: A MÃO DO POVO BRASILEIRO	
Sinopse do Evento	<p>Em parceria com a Cinemateca Brasileira e como parte da programação da exposição A mão do povo brasileiro 1969/2016, o MASP organiza sessões de filmes gratuitas aos sábados e domingos.</p> <p>O conjunto de 78 títulos, distribuídos em 23 sessões, procura contextualizar o cenário sociocultural do país à época da exposição inaugurada em 1969. Espera-se também evidenciar o discurso crítico que se constituiu, sobretudo a partir dos anos 1950, acerca do projeto de construção de uma identidade nacional. No recorte cinematográfico, o tom celebrador dá lugar progressivamente à denúncia social e à análise da condição brasileira e suas desigualdades. O homem simples, trabalhador e marginal torna-se, então, o principal protagonista dos filmes, que adotam igualmente o estilo do cinema direto – visando uma abordagem objetiva e imparcial, ainda que, por vezes, note-se certa intenção sociológica nos temas abordados.</p> <p>Entre os títulos que serão exibidos no MASP, há importantes contribuições do Cinema Novo, movimento brasileiro marcado pela liberdade criativa, pelo tom político e por suas produções independentes. Muitos dos diretores da programação estiveram ligados a Thomaz Farkas, conhecido por convidar em diferentes momentos grupos de cineastas a percorrer o país, captando e coletando imagens das mais diversas manifestações populares, e a se revezar nas diferentes funções da produção cinematográfica. O esquema coletivo e metódico de realização mais tarde veio a ser intitulado Caravana Farkas. Entre 1969 e 1971, a Caravana produziu 19 curtas-metragens, que constituem a série denominada A condição brasileira. Grande parte deste projeto será exibida na programação, assim como outros títulos posteriores financiados e produzidos por Farkas.</p> <p>O enfoque do conjunto de filmes é o ambiente provinciano e o fazer manual em oposição à produção industrial e à vida urbana. Dessa forma, a programação pode também ser entendida como ferramenta para uma leitura crítica da presença da cultura popular no museu de arte, tanto à luz do projeto de constituição de uma nação moderna quanto do atual contexto social e político.</p>
Duração	1.10 a 18.12.2016 (sessões aos sábados e domingos)
Local	Auditório do MASP
Organização	Luiza Proença e Pedro Andrada, Mediação e Programas Públicos, MASP
Fonte	http://masp.art.br/masp2010/mediacaoeprogramaspublicos_filmes-a-mao-do-povo.php

Data	Filmes Exibidos
1 de outubro, sábado	<u>Eduardo Escorel, <i>Visão de Juazeiro</i>, 1970, 20min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Geraldo Sarno, <i>Padre Cícero</i>, 1971, 10min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Paulo Gil Soares, <i>Frei Damião trombeta dos aflitos, martelo dos hereges</i>, 1969-70, 20min, cor e p&b, 16mm, documentário</u>
	<u>Sergio Muniz, <i>Rastejador, s.m.</i>, 1969, 24min, p&b, 16mm, documentário</u>
	<u>Sergio Muniz, <i>Beste</i>, 1969, 20min, cor, 35mm, documentário</u>
2 de outubro, domingo	<u>Geraldo Sarno, <i>Os imaginários</i>, 1970, 9min, p&b, 16mm, documentário</u>
	<u>Geraldo Sarno, <i>Jornal do sertão</i>, 1969-70, 13min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Geraldo Sarno, <i>A cantoria</i>, 1969-70, 15min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Paulo Gil Soares, <i>Jaramataia</i>, 1969-70, 20min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Geraldo Sarno, <i>Viva Cariri!</i>, 1970, 36min, cor e p&b, 16mm, documentário</u>
8 de outubro, sábado	<u>Paulo Gil Soares, <i>A mão do homem</i>, 1969, 19min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Paulo Gil Soares, <i>O homem de couro</i>, 1970, 21min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Paulo Gil Soares, <i>Erva bruxa</i>, 1969-70, 20min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Geraldo Sarno, <i>Vitalino/ Lampião</i>, 1969, 9min, p&b, 16mm, documentário</u>
	<u>Geraldo Sarno, <i>O engenho</i>, 1969-70, 10min, cor e p&b, 16mm, documentário</u>
	<u>Geraldo Sarno, <i>Eu carrego um sertão dentro de mim</i>, 1980, 14min, cor e p&b, 16mm, documentário</u>
9 de outubro, domingo	<u>Glauber Rocha, <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>, 1964, 110min, p&b, 35mm, ficção</u>
15 de outubro, sábado	<u>Humberto Mauro, <i>Cantos de trabalho</i>, 1955, 10min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Humberto Mauro, <i>Engenhos e usinas</i>, 1955, 8min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Leon Hirszman, <i>Cantos de trabalho: cana-de açúcar</i>, 1975, 10min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Leon Hirszman, <i>Cantos de trabalho: mutirão</i>, 1976, 13min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Humberto Mauro, <i>Aboio e cantigas</i>, 1954, 9min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Leon Hirszman, <i>Cantos de trabalho: cacau</i>, 1979, 10min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Humberto Mauro, <i>Manhã na roça: o carro de bois</i>, 1956, 8min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Humberto Mauro, <i>Carro de bois</i>, 1975, 10min, cor, 35mm, documentário</u>

16 de outubro, domingo	<u>Marília Rocha, <i>Aboio</i>, 2003, 73min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Petrus Cariry, <i>Dos restos e das solidões</i>, 2005, 13min, cor, 35mm, documentário</u>
22 de outubro, sábado	<u>Vladimir Herzog, <i>Marimbás</i>, 1963, 12min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Paulo Cesar Saraceni e Mario Carneiro, <i>Arraial do cabo</i>, 1959, 17min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Roland Henze, <i>A jangada</i>, 1973, 10min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Guido Araújo, <i>A morte das velas do recôncavo</i>, 1976, 23min, cor, 16mm, documentário</u>
23 de outubro, domingo	<u>Glauber Rocha, <i>Barravento</i>, 1961, 81min, p&b, 35mm, ficção</u>
29 de outubro, sábado	<u>Lima Barreto, <i>Santuário</i>, 1951, 18min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho, <i>Os romeiros da guia</i>, 1962, 15min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Sergio Muniz, <i>De Raízes e rezas, entre outros</i>, 1972, 38min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Geraldo Sarno, <i>Espaço sagrado</i>, 1975, 17min, cor, 16mm, documentário</u>
30 de outubro, domingo	<u>Ricardo Dias, <i>Fé</i>, 1999, 92min, cor, 35mm, documentário</u>
5 de novembro, sábado	<u>Leon Hirszman, <i>Maioria absoluta</i>, 1964, 18min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Roseberg Cariry, <i>O caldeirão da Santa Cruz do Deserto</i>, 1986, 78min, cor e p&b, 35mm, documentário</u>
6 de novembro, domingo	<u>Manfredo Caldas, <i>Uma questão de terra</i>, 1988, 80min, cor, 16mm, documentário</u>
12 de novembro, sábado	<u>Guido Araújo, <i>Festa de são João no interior da Bahia</i>, 1977, 20min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Manuel Horacio Giménez, <i>Nossa escola de samba</i>, 1965, 29min, p&b, 16mm, documentário</u>
	<u>Miguel Rio Branco, <i>Trio elétrico</i>, 1977, 13min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Sergio Muniz, <i>A cuíca</i>, 1978, 9min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Sergio Muniz, <i>O berimbau</i>, 1978, 9min, cor, 35mm, documentário</u>
12 de novembro, domingo	<u>Marcel Camus, <i>Orfeu negro</i>, 1958-59, 110min, cor, 35mm, ficção</u>
19 de novembro, sábado	<u>Não houve sessão</u>
20 de novembro, domingo	<u>Cacá Diegues, <i>Ganga Zumba</i>, 1963-64, 120 min, p&b, 35mm, ficção</u>
	<u>Paulo Gil Soares, <i>Memória do cangaço</i>, 1964, 26min, p&b, 35mm, documentário</u>

26 de novembro, sábado	<u>José Umberto Dias, <i>A musa do cangaço</i>, 1982, 15min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Geraldo Sarno, <i>Viramundo</i>, 1964-65, 40min, p&b, 16mm, documentário</u>
	<u>João Batista de Andrade, <i>Migrantes</i>, 1972, 7min, p&b, 16mm, documentário</u>
27 de novembro, domingo	<u>Lima Barreto, <i>O cangaceiro</i>, 1953, 95min, p&b, 35mm, ficção</u>
3 de dezembro, sábado	<u>Vladimir Carvalho, <i>A pedra da riqueza</i>, 1976, 16min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Penna filho, <i>Naturezas mortas</i>, 1995, 16min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Adrian Cooper, <i>Chapeleiros</i>, 1983, 24min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Sérgio Bloch, <i>Burro sem rabo</i>, 1996, 30min, cor, 16mm, documentário</u>
4 de dezembro, domingo	<u>Luiz Paulino do Santos, <i>Um dia na rampa</i>, 1959, 10min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Guido Araújo, <i>Feira da banana</i>, 1972-73, 16min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Joaquim Assis, <i>Ó Xente, pois não</i>, 1973, 22min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Sergio Muniz, <i>Um a um</i>, 1976, 15min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Margarita Hernández e Tibico Brasil, <i>Uma nação de gente</i>, 1999, 17min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Torquato Joel, <i>Passadouro</i>, 1999, 8min, cor, 35mm, documentário</u>
10 de dezembro, sábado	<u>Linduarte Noronha, <i>Aruanda</i>, 1960, 21min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Manfredo Caldas, <i>Negros de Cedro</i>, 1998, 15min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Fernando Belens, <i>Anil</i>, 1990, 8min, cor, 16mm, ficção</u>
	<u>Francisco César Filho, <i>Hip Hop SP</i>, 1990, 11min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Rodrigo Savastano, <i>Mestre Humberto</i>, 2005, 20min, cor, 35mm, documentário</u>
11 de dezembro, domingo	<u>Vladimir carvalho, <i>Quilombo</i>, 1977, 25min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Vladimir Carvalho, <i>Pankararu de Brejo dos Padres</i>, 1977, 35min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Cristina Maure e Joana Oliveira, <i>Rio de mulheres</i>, 2009, 21min, cor, 35mm, documentário</u>
17 de dezembro, sábado	<u>Humberto Mauro, <i>São João Del Rei</i>, 1958, 10min, p&b, 35mm, documentário</u>
	<u>Vladimir Carvalho, <i>Vila Boa de Goyaz</i>, 1973, 19min, cor, 35mm, documentário</u>
	<u>Joaquim Pedro de Andrade, <i>O Aleijadinho</i>, 1978, 22min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Joaquim Pedro de Andrade, <i>Brasília, contradições de uma cidade nova</i>, 1967, 22min, cor, 16mm, documentário</u>
	<u>Heinz Forthmann, <i>Jornada Kamayurá</i>, 1966, 11 min, cor, 35mm, documentário</u>

18 de dezembro, domingo	<u>Mari Corrêa e Vincent Carelli (Vídeo nas aldeias), <i>De volta à terra boa</i>, 2008, 21min, cor, mini-DV, documentário</u>
	<u>Maricá Kuikuro e Takumã Kuikuro, <i>O dia em que a lua menstruou</i>, 2004, 27min, cor, vídeo, documentário</u>
	<u>Glauber Rocha, <i>Amazonas, Amazonas</i>, 1966, 15min, cor, 35mm, documentário</u>

ANEXO 3

Folder da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* 2016

MINISTÉRIO DA CULTURA E ATLAS SCHINDLER APRESENTAM

A MÃO DO POVO BRASILEIRO, 1969/2016

MASP 1.9.2016–22.1.2017



Vista da exposição [View of the exhibition] *A mão do povo brasileiro*, MASP, 1969; fotografia [photo by] Hans Gunter Fleg/Acervo Instituto Moreira Salles

A arte dos pobres apavora os generais
Bruno Zevi, *L'Espresso*, Roma, 14.3.1965

A mão do povo brasileiro foi a mostra temporária inaugural da MASP na avenida Paulista em 1969, apresentando um vasto panorama da rica cultura material do Brasil — cerca de mil objetos, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas e esculturas. A mostra, concebida por Lina Bo Bardi com o diretor do museu, Pietro Maria Bardi, o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Martim Gonçalves, era um desdobramento de outras mostras organizadas pela arquiteta do MASP em São Paulo (1959), Salvador (1963) e Roma (1965), onde foi fechada por ordem do governo militar brasileiro, suscitando o artigo do arquiteto Bruno Zevi intitulado “L’arte dei poveri fa paura ai generali”.

Ao valorizar uma produção frequentemente marginalizada pelo museu e pela história da arte, o MASP, conhecido por sua coleção de obras-primas europeias, realiza um gesto radical de descolonização. Descolonizar o museu significava repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como *trabalho*. Nesse sentido, tanto uma pintura de Candido Portinari quanto uma enxada são consideradas um *trabalho* — uma noção que supera as distinções entre arte, artefato e artesanato.

Em sua nova fase, o MASP busca restabelecer e aprofundar sua relação com essa produção, tomando como ponto de partida a reencenação de uma de suas exposições mais icônicas. *A mão do povo brasileiro* se insere em um histórico de muitas outras exposições no MASP (inclusive a pioneira *Arte popular pernambucana*, em 1949). Aqui, ela é tomada

como um objeto de estudo e um precedente exemplar da prática museológica descolonizadora. É, sobretudo, uma oportunidade para expor ao público um pouco dessa produção, para estimular a reflexão e o debate sobre seu estatuto e contexto no museu e na história da arte, e as contestadas noções de “arte popular” e “cultura popular”. A questão central da mostra (e possivelmente subversiva aos olhos dos generais do gosto) é: de que maneira podem ser reconstruídas, lembradas e reconfiguradas as histórias sobre a arte e a cultura no Brasil, para além dos modos, gostos e ofícios das classes dominantes?

Uma reconstrução perfeita de *A mão do povo brasileiro* é impossível, e optamos por seguir o espírito da curadoria original com alguns ajustes. Não encontramos uma lista de obras completa, mas listagens de colecionadores e museus, que novamente procuramos, recolhendo trabalhos similares e respeitando as tipologias de objetos. A arquitetura da exposição segue a de 1969, também com adaptações. Optamos por não atualizar a mostra — e os objetos reunidos foram feitos, até onde sabemos, antes de 1970 — mas articulamos diálogos em torno do *trabalho* e do *popular* com mostras de artistas de diferentes gerações: Candido Portinari, Jonathas de Andrade, Lygia Pape e Thiago Honório. Interessa-nos aqui compreender o significado desse momento histórico e inaugural do museu, para encontrar novos rumos e reforçar a presença da *mão do povo* no MASP.

ADRIANO PEDROSA, DIRETOR ARTÍSTICO; JULIETA GONZÁLEZ, CURADORA ADJUNTA DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA, E TOMÁS TOLEDO, CURADOR

