



A mesma exposição, acionamentos conceituais distintos: reflexões sobre a reencenação d'A Mão do Povo Brasileiro

Yasmin Fabris

Ronaldo de Oliveira Corrêa

Como citar:

FABRIS, Y.; CORRÊA, R. de O. A mesma exposição, acionamentos conceituais distintos: reflexões sobre a reencenação d'A Mão do Povo Brasileiro. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p.20-57, mai. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668469. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668469>.

Imagem [modificada]: Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro de 2016 – estante com cerâmica nordestina com e sem policromia (detalhe). Fonte: (Fabris, 2021).

A mesma exposição, acionamentos conceituais distintos: reflexões sobre a reencenação d' A Mão do Povo Brasileiro

The same exhibition, different conceptual drives: reflections on the reenactment of the A Mão do Povo Brasileiro

Yasmin Fabris; Ronaldo de Oliveira Corrêa*

RESUMO

A mostra *A Mão do Povo Brasileiro* foi apresentada pela primeira vez em 1969 na inauguração do novo edifício do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na Avenida Paulista. A estratégia curatorial e expográfica, elaborada pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi, propôs a disposição dos artefatos em núcleos temáticos, sugerindo uma taxonomia da cultura material brasileira. Em 2016, após uma reestruturação administrativa e conceitual no MASP, a mostra foi remontada, na mesma sala de exibição, respeitando a expografia e curadoria originais. Este texto tem como objetivo descrever como ocorreu a nova encenação para, então, compreender os acionamentos conceituais realizados na ocasião. O método que fundamentou essa investigação foi documental, com levantamento de documentos alocados no Centro de Pesquisa e Documentação do MASP e no Arquivo do Instituto Bardi, além da revisão do catálogo da mostra contemporânea e de textos produzidos pelos(as) curadores(as) e pela crítica. Demonstramos, a partir dessa pesquisa, que a nova apresentação da exposição buscou acionar o conceito de decolonialidade, sustentado não apenas pela exibição de artefatos populares e ordinários no Museu de Arte, mas pela vinculação e relevo dado à Lina Bo Bardi nos discursos elaborados a partir da exposição.

PALAVRAS-CHAVE

A Mão do Povo Brasileiro. Museu de Arte de São Paulo. Expografia. Curadoria. Cultura Material Popular.

ABSTRACT

The exhibition *A Mão do Povo Brasileiro* was presented for the first time in 1969 at the inauguration of the new building of the São Paulo Museum of Art (MASP) on Avenida Paulista. The curatorial and expographic strategies, developed by the Italian architect

Lina Bo Bardi, proposed an arrangement of artifacts in thematic groups, forming a taxonomy of the Brazilian material culture. In 2016, after an administrative and conceptual restructuring at MASP, the show was reassembled, in the same exhibition room, respecting the original expography and curatorship. This text aims to describe how the new exhibition took place in order to understand the conceptual actions carried out at the time. The method that based this investigation was a document review, revisiting documents located at the MASP Research and Documentation Center and at the Bardi Institute Archive, in addition to reviewing the contemporary exhibition catalog and texts produced by the curators and by the critics. We demonstrate, based on this research, that the new presentation of the exhibition sought to trigger the concept of decoloniality, supported not only by the exhibition of popular and ordinary artifacts at a Museum of Art, but by the link and emphasis given to Lina Bo Bardi in the analysis / texts elaborated from the show.

KEYWORDS

A Mão do Povo Brasileiro. Museu de Arte de São Paulo. Expography. Curatorship. Popular Material culture.

Introdução

Em junho de 1969 a mostra *A Mão do Povo Brasileiro* inaugurou a sala Horácio Lafer, espaço dedicado às exposições temporárias na nova sede do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista. Ao entrar no ambiente expositivo, observava-se uma profusão de artefatos dispostos do piso ao teto. Vinte e cinco tablados de madeira, organizados em três fileiras ao longo do espaço, classificavam os objetos por tipologias. As peças também ocupavam as paredes do ambiente retangular, ora alocadas em estantes, ora penduradas nos estrados de madeira, de cerca de dois metros de altura, que cobriam as paredes brancas da sala. A arquiteta italiana Lina Bo Bardi, além de ter assinado o projeto arquitetônico do Museu, foi a responsável pela expografia e curadoria da exposição. Pietro Maria Bardi, então diretor artístico do

MASP, também atuou diretamente na montagem.

Foram expostos, segundo os jornais da época, cerca de 3.000 artefatos¹, empréstimos de colecionadores particulares e instituições públicas e privadas. Além disso, o MASP lançou uma chamada pública para empréstimo de objetos. As peças selecionadas para integrar a mostra, em sua maioria, eram de autoria e datação desconhecida. Os(as) organizadores(as) da mostra também cederam, de seu acervo pessoal, parte das obras expostas².

A solução proposta para o espaço expositivo relacionava-se com a experimentação expográfica que Bo Bardi vinha aplicando em outras mostras de sua autoria³. A arquiteta optou por utilizar mobiliário em madeira sem acabamento e iluminação difusa. À sala expositiva, que dispunha de um espaço amplo, não foi acrescentada qualquer divisória. Ao adentrar no ambiente podia-se avistar todas as peças expostas, sem qualquer barreira espacial.

Em tom introdutório, é relevante mencionar como a mostra relacionou-se com as outras exposições em cartaz no MASP no mesmo período. A *Mão do Povo Brasileiro* estava alocada na sala temporária do primeiro piso e, do lado externo do museu – na praça pública formada pelo vão livre do edifício – foram instalados os *Playgrounds*, de Nelson Leirner, e o *Carrossel*, de Maria Helena Chartuni e Carlos Blanc, ambos pensados para o público infantil. Meses antes, em abril, a pinacoteca localizada no segundo piso fora aberta à visitação, sendo o primeiro espaço inaugurado no novo edifício. A mostra permanente apresentava o acervo do MASP sobre os Cavaletes de Cristal⁴, desenhados também por Lina Bo Bardi.

Esse cronograma expositivo materializou, em parte, o projeto fundante da instituição – de configurar-se como um “contramuseu”⁵–, que prezava pela função pública e didática das instituições museológicas nas metrópoles modernas, como dispositivo para educação cultural. Nessa concepção, um dos temas basilares era o combate à compartimentação da arte a partir de uma perspectiva que incluía objetos ordinários ao campo artístico. O viés educativo do museu foi um fio condutor relevante para a análise da

instituição e de seus movimentos conceituais ao longo dos anos, inclusive para a compreensão do objeto de estudo desta investigação: a reencenação d' *A Mão do Povo Brasileiro*, em 2016.

Quase 50 anos depois da primeira montagem, a diretoria artística do MASP, liderada por Adriano Pedrosa⁶, decidiu rerepresentar a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, mantendo o projeto expográfico e curatorial da primeira encenação. Assim, na mesma sala 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 reencenação⁷ com adaptações na seleção das obras e expografia, seguindo o conceito, tipologia e diretrizes da exposição original. Grande parte das obras não estava presente na primeira encenação, por isso, para respeitar 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 Toledo⁸, curador, e de Julieta González⁹, curadora adjunta de arte moderna e contemporânea. Além da exposição, foi organizada uma mostra de filmes e oficinas sobre a temática popular. Ainda, no mesmo período, foram apresentadas exposições que dialogavam com a proposta conceitual d' *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 na mostra semipermanente *Acervo em transformação*. Os cavaletes haviam sido recuperados pela gestão do museu, após terem sido retirados em 1996, e expostos ao público em dezembro de 2015. O retorno do aparato expositivo fez parte do projeto de retomada conceitual do projeto original do museu anunciado pelo diretor artístico do museu.

A exposição *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016, segundo Pedrosa (2016a),

foi tomada como “ponto de partida” para uma “nova fase” do museu (Martins; Pedrosa, 2016: 28). Além disso, no texto curatorial, alocado no início do percurso expositivo, *A Mão do Povo Brasileiro* foi descrita como “objeto de estudo e um precedente exemplar da prática museológica descolonizadora”. Um breve parêntesis, a noção de decolonialidade é operacionalizada com frequência nas ações desenvolvidas pelo museu em 2016. Reiteramos que esse conceito é especialmente importante porque ele aciona debates recentes da teoria social latino-americana e da museologia contemporânea.

A “nova fase” mencionada por Adriano Pedrosa e Heitor Martins (2016) alude às mudanças ocorridas em 2014, quando se alterou o Estatuto Social do MASP. Na ocasião, o quadro de colaboradores e normativas internas de gestão também foram atualizados. As alterações na estrutura administrativa vieram a colaborar com um projeto artístico que previa a retomada dos “elementos”¹⁰ 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: 5).

Não é pretensão deste artigo evidenciar as ausências e recorrências entre as materialidades de 1969 e 2016. É notório quando analisamos a nova montagem que a intenção foi reencenar a expografia dos anos 1960, com os recursos materiais disponíveis no contexto contemporâneo. Deste modo, não vemos qualquer intencionalidade, por parte dos(as) curadores(as), de atualização de uma narrativa sobre a cultura material brasileira. Interpretamos, contudo, que esses mesmos artefatos – ou similares – foram acionados para agenciar argumentos distintos em 2016. Esse acionamento corroborou com uma estratégia mais ampla para o MASP de atualização e retomada institucional, por mais contraditória que essas palavras possam parecer quando colocadas numa mesma frase.

Posto isso, este texto busca descrever a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016, levantando informações sobre sua montagem e desdobramentos.

Para isso, a escrita se estrutura em três momentos: o primeiro apresenta a remontagem da mostra, enfatizando escolhas curatoriais e expográficas; o segundo busca identificar as narrativas elaboradas sobre a exposição, tanto pelos(as) curadores(as) como pela crítica, articulando a montagem com as mudanças institucionais no MASP; por fim, apresentamos como os(as) curadores(as) sustentaram – na materialidade da exposição e nos discursos elaborados a partir dela – a noção de decolonialidade.

A expografia de uma reencenação

O vídeo de divulgação da mostra de 2016¹¹, 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 – as reportagens que circularam na imprensa em 1969 citavam 2.000 ou 3.000 artefatos – e na disposição das peças na sala do museu. A lógica modular dos microambientes permaneceu, assim como a disposição geral da exposição. Tablados que acomodam objetos, paredes forradas de painéis e estantes, as colchas penduradas na parede ao fundo, 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 similar¹²– recepcionava o(a) visitante.

Como salientam os(as) curadores(as) no texto de parede, alocado ao lado da porta que dava acesso à exposição, a opção foi "não atualizar a mostra"¹³, apresentando objetos produzidos até 1970. O número de tablados mudou – foram 18 –, a disposição estava menos adensada, com maior respiro entre as peças e espaço para circulação dos visitantes, respeitando os padrões museológicos contemporâneos.



FIG. 1. Comparativo das montagens da mostra *A Mão do Povo Brasileiro* de 1969 e 2016. Fonte: Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo; Fabris (2021).

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. 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: 53).



FIG. 2. Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro de 2016 - módulo com bancos indígenas. Fonte: (Fabris, 2021).

Alguns objetos se repetiram, reforçando a relação entre os cenários¹⁴, dentre os quais 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 para pessoas analfabetas, as colchas de retalhos ao fundo do ambiente, a escultura de São Miguel Arcanjo que vence o demônio, a escultura de Bom Jesus do Pirapora, a escultura de Cristo com as Mãos Amarradas, a pintura de Agostinho Batista de Freitas chamada *Vista de São Paulo*¹⁵.

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, sendo substituído por outro do mesmo artista. 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 configuraram 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 e que acionam reflexões importantes sobre a cultura material popular: 1) na mostra de 1969 o argumento subjacente à exposição e ao ambiente expográfico – a experiência – se sobressaía 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 sua substituição por outras similares. A ideia de anonimato impregnada na materialidade do artefato ou num conjunto de artefatos populares, é acionada como justificativa para

a substituição dos objetos da primeira montagem por outros, com aspectos formais similares, mesmo que produzidos por outros sujeitos e circulados em outros territórios.

Adicionamos mais uma 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 – a inauguração do seu novo edifício – por meio da retomada da figura de Bo Bardi. *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016 foi, antes, 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. Em outras palavras, em tensionamento com a dinâmica da pinacoteca, as peças eram apresentadas em conjuntos que armavam uma gramática sobre a cultura material popular brasileira, tornando a autoria de cada peça um tema de menor importância para o argumento curatorial da exposição.

A ausência recorrente da autoria das peças justificou-se, aparentemente, pela apresentação, na mostra, de objetos que foram produzidos e circulavam fora do campo da arte, onde a noção de autor é basilar¹⁶. 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 coleções e as escassas investigações sobre coleções¹⁷ de cultura material popular, decorrente da precarização de financiamentos destinados a museus e órgãos patrimoniais no Brasil.

Na segunda apresentação da exposição, a ausência de autoria se mantém, 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 e pouco problematizadas no campo da arte, por exemplo, ao tratar de obras de arte feitas por mulheres subalternas como produção “anônima”. Isso se deve, em parte, pela quantidade reduzida de pesquisas que associam a produção daquelas mulheres à arte.

Do ponto de vista curatorial, o anonimato pode ser justificado pela dinâmica social que atravessa o trabalho de mulheres, como é o caso da confecção das colchas de retalhos, que são produzidas, muitas vezes, visando funções utilitárias e circulam prioritariamente dentro de uma lógica familiar. 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 os argumentos idealizados pelos(as) curadores(as) para as exposições de artefatos populares.

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. Com isso, é interessante notar que o que orientou a nova seleção de peças, novamente, não foi o artefato em si, mas o modo como o artefato aciona um argumento, uma visualidade, um saber, um território¹⁸. Neste caso, o saber-fazer da modelagem do barro, das práticas e das 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 arte, mesmo 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 (*Ibidem*) – o que, para nós, é um dos fatores que produzem o adensamento expográfico e a substituição das peças, como aconteceu na montagem de 2016 [Fig.3].

Price (2000) acrescenta a essa discussão sobre a autoria – que levanta muitos debates – o distanciamento de um objeto em relação a outros objetos e a contextualização sucinta, que também são elementos que implicam valor. Essas estratégias configuram o trânsito do artefato do funcional para o estético. Em relação com o exposto anteriormente, para ser considerado

como arte é importante inserir os objetos em um registo de história documentada da civilização – mesmo que isso seja feito fora da exposição, em catálogos, folders, palestras –, com detalhes sobre nomes, datas, contextos.

É necessária uma ponderação importante, “nem todo o cultural é artístico e, ainda, nem todas as culturas populares geram formas artísticas” (Escobar, 2014: 127). Desse modo, nem todas as produções expostas para acionar a noção de cultura material do povo foram provenientes de práticas artísticas populares¹⁹, embora essa fronteira seja bastante difusa.



FIG. 3. Vista da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016 – estante com cerâmica nordestina com e sem policromia. No canto inferior direito, as *moringas gigantes* presentes também na primeira montagem. Fonte: Fabris (2021).

A partir desses exemplos, consideramos 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 vinculada 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, citamos o altar de ex-votos e a protagonismo do display no núcleo temático religioso.



FIG. 4. Comparativo do altar de ex-votos nas exposições de 1969 e 2016. Fonte: Toledo (2016).

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, pendurada 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 [Fig;4]. 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.

Identificamos, pela análise comparativa entre as expografias, que ambas as exposições armaram, pela estratégia da taxonomia, o conceito de povo como uma unidade abstrata. Não interpretamos, com isso, que as mostras faziam menção à visão romântica de povo²⁰, mas localizamos como os ambientes que privilegiaram a experiência no campo expositivo sintetizaram a agência dos artefatos a favor do argumento curatorial. Na mostra contemporânea, ainda, o recorte temporal das peças condensou o período antes de 1970 e dissolveu a noção de atualidade e dinamismo, de construção e processo, que atravessa visões contemporâneas e perspectivas críticas sobre a categoria popular.

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, legitimar as propostas do museu. Pedrosa (2015: 17) afirmou que o movimento de retomada, empreendido por meio do cronograma expositivo de 2016, tinha como objetivo aprofundar conceitos ou, nas palavras do diretor, um “projeto e programa de museu” que não foi plenamente desenvolvido a partir da

inauguração da nova sede do edifício em 1969 e que, por isso, ainda tinha potencial ao ser retomado e desdobrado.

No texto, o diretor faz referência à tríade *pinacoteca-playgrounds-popular*²¹, termo utilizado para caracterizar as mostras em cartaz no MASP de 1969, que foram reeditadas em 2016. Em suma, é possível identificar que a articulação das três montagens estruturaram - na mostra original - um argumento sobre um museu aberto para a cidade, operado a partir da instalação dos *Playgrounds* na parte externa do museu e da arquitetura do edifício, com painéis de vidro que permitiam a permeabilidade entre museu e a cidade; inclusivo, ao apresentar obras do circuito hegemônico como *trabalho*²² nos aparatos expositivos desenhados por Bo Bardi na Pinacoteca, e que advogava contra a compartimentação do campo artístico, especificamente por incluir artefatos da cultura popular no museu de arte. Compreendemos, então, que essas noções, embora presentes na inauguração da nova sede, não foram integralmente implementadas para Pedrosa (2015), de modo que a reencenação do cronograma ensejava novos desdobramentos para a entidade.

Nesta seção propomos compreender como a crítica interpretou as mudanças no MASP e a reencenação de mostras emblemáticas, como foi o caso de *A Mão do Povo Brasileiro*.

O pioneirismo de Bo Bardi foi descrito pelos críticos não só em relação à mostra em questão, mas também em relação a outras ações da arquiteta, como as atividades realizadas na Bahia e o projeto arquitetônico para o edifício do MASP²³. Giancarlo Latorraca²⁴ (2016: 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 acrescentou, “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”. Latorraca, em referência aos(as) curadores(as), comentou que *A Mão do Povo Brasileiro* se configurou como um

“estudo de caso para compreender a “prática museológica descolonizadora” de Bo Bardi.

O jornal *O Estado de São Paulo* deu destaque à exposição em uma reportagem de página inteira publicada no Caderno 2, de 6 de setembro de 2016. O texto, assinado por Antonio Gonçalves Filho²⁵ (2016), registra que o diretor artístico Adriano Pedrosa classificou a reencenação como “a mais importante iniciativa de seus dois anos de gestão”.

Silas Martí²⁶ (2016), na *Folha de São Paulo* comentou 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 mais 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 suas intencionalidades. Pedrosa, por exemplo, formulou 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, a incorporação dos objetos na pinacoteca do museu. O esforço, contudo, como reconhece Martí, às 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, o crítico de arte Fabio Cypriano²⁷, em coluna da *Ilustrada da Folha de São Paulo* publicou o artigo “Reencenação confirma que MASP só vê passado”. A manchete apontou que os(as) curadores(as) 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 uma instituição de arte hoje”. As ressalvas publicadas no jornal recaem, sobretudo, na falta de um tratamento crítico na nova apresentação. Os(as) curadores(as) 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) publicou uma página inteira na *Folha*, na Ilustríssima de domingo (25 de setembro). O texto apresenta argumentos 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. 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”. O crítico finaliza seu texto em defesa do exercício de retomada operado pelo MASP.

Os textos, quando articulados, demonstram como a exposição permitiu acionar debates distintos, por vezes, contraditórios, sobre a apresentação da materialidade subalterna no MASP. Propomos, a partir desses artigos, a reflexão de alguns aspectos. O primeiro deles, e que atravessa os textos, é a importância de Bo Bardi para justificar a reencenação. A referência à arquiteta não se estabeleceu somente em relação à montagem d’*A Mão do Povo Brasileiro*, e sim sua prática laboral de forma geral, fundamentando a importância de celebrar seu legado profissional. Ou seja, a arquitetura da exposição de 1969 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 arquitetura *d'A Mão do Povo Brasileiro*.

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 afirma 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 1954²⁸. O texto justifica que, naquele ano, 2016, o MASP consolidava as mudanças iniciadas pela nova direção artística em outubro de 2014, “rumo a um museu múltiplo, diverso e plural, que se atualiza sem perder de vista a própria história” (Pedrosa; Oliva, 2016: 5).

Segundo Adriano Pedrosa (2015: 14) a “retomada” dos aparatos expositivos não se tratava de um “retorno nostálgico ou fetichista”. 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.

A opção por “não atualizar” as peças expostas ou não inserir a produção contemporânea na mostra residiria na vontade de “compreender o que foi de fato *A Mão do Povo Brasileiro* em 1969 para dali desdobrar novas possibilidades para o futuro, tanto em relação a mostras temporárias quanto à política de acervo” (Pedrosa, 2016a: 37). Sendo assim, sob a justificativa de que a primeira montagem precisava ser compreendida, descolou-se conferiu-se aos eventos paralelos – seminários, mostra de filmes e oficinas – o exercício de reflexão crítica e atualização conceitual. Fica evidente, contudo, que a ausência de atualização e/ou revisão dos pressupostos originais a partir de uma perspectiva contemporânea estabeleceu um ponto de tensão na mostra, o que explicitado pelos textos 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: 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.

Ainda, em outro texto publicado por Pedrosa (2015)²⁹, ele confessa que o desafio da tríade *pinacoteca-playgrounds-popular* consistia em estabelecer um diálogo com a arte contemporânea. A partir disso, destacamos que os argumentos acionados com a remontagem de 2016 alinhavam-se mais ao movimento de repensar a historiografia da arte brasileira e a uma noção ortodoxa de contemporâneo, do que com o desejo de reeditar o argumento sociopolítico 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. Antonio Gonçalves Filho (2016), nota, por exemplo, que Adriano Pedrosa enfatiza como elementos da cultura popular estão em obras de artistas contemporâneos, como a mineira, de Belo Horizonte, Rivane Neuenschwander (1967 -) e do paulista de Itatibaia, Ivan Grilo (1986 -), configurando um tipo de “diálogo” entre duas esferas da cultura.

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, 2016a).

Pedrosa (2016a: 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, no 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 a modernização latino-americana. Por isso, na próxima seção propomos a análise dos elementos que possibilitam o acionamento da noção de decolonial a partir da montagem da exposição.

A retórica da decolonialidade

Logo na entrada da mostra *A Mão do Povo Brasileiro* o texto de parede 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”³⁰. Descolonizar o museu, segundo registrado no cartaz, significava “repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como *trabalho*”. Os(as) curadores(as), ao utilizarem a palavra “trabalho”, fazem alusão a um discurso específico, implementado por Bardi e Bo Bardi na fundação da instituição.

Justifica-se no texto que, ao utilizar a noção de *trabalho*, “tanto uma pintura de Cândido Portinari quanto uma enxada são consideradas trabalho”. A frase que cita objetos - a pintura e a enxada - que estão expostos em outras mostras em cartaz no mesmo período no museu, a saber, *Portinari Popular* e *Thiago Honório: Trabalho*. A perspectiva horizontal, portanto, “supera as distinções entre arte, artefato e artesanato”. A montagem *d’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, estimulasse “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, relembradas e reconfiguradas as histórias sobre a arte e a cultura no Brasil, para além dos modos, gostos e ofícios das classes dominantes?³¹

A princípio, deixamos de lado a discussão se a reencenação da mostra se configura ou não como um gesto (radical) decolonial. Atentemo-nos aos modos como essa noção foi operada pelos(as) curadores(as) para entender, com maior precisão, quais argumentos são colados à exposição. Em suma, pelo texto de abertura, pode-se concluir que o museu decolonial opera 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), permitiu 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 texto³², Pedrosa (2016b) comenta que a exposição teve o papel 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 um museu polifônico.

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. Comentaremos 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. Lembramos que o conceito de descolonialidade ou decolonialidade³³ aciona uma perspectiva teórica específica, proposta por intelectuais latino-americanos(as). Mas, como veremos, esse vínculo teórico não é feito de modo evidente por Pedrosa³⁴.

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 corroboraram, na perspectiva de Pedrosa (2015), a formulação do museu descolonial. O diretor 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 gestão anterior –, “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, 2015: 17)³⁵. 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.

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 eurocêntricas³⁶. 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: 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 brasileira³⁷ na sala de exposição permanente.

Além disso, outra instância que merece ser mencionada é a expansão e a consolidação dos programas educativos e de mediação do MASP, que se fundamentaram a partir da ideia de “educação emancipatória”, que permite “entender outras práticas como ferramentas do aprendizado” (Proença, 2016: 14). No movimento de gerar autonomia pedagógica no espaço museal, a arquitetura desenhada por Bo Bardi tem protagonismo³⁸, 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 para a 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 (*Ibidem*).

A reedição dos *Playgrounds*, deste modo, 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 (2016a) adiciona a reflexão de 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”. A mudança, portanto, estaria no papel dialógico que a instituição passou a desempenhar em relação ao público, “como um ambiente comunicativo que pode ativar mudanças sociais” (González, 2016a: 27).

Além disso, o programa de *histórias*³⁹ também foi uma decisão que estruturou o cronograma expositivo do museu a partir de uma lógica fundamentada na noção de descolonialidade. A proposta conceitual pretendia incluir no museu, ou nas narrativas formuladas a partir do museu, histórias, personagens, temas e estilos que estiveram e estão fora da história da arte consolidada no país.

Deste modo, seria errôneo afirmar que somente a reencenação d' *A Mão do Povo Brasileiro* abriu caminho, ou sustentou, a noção (prática e conceitual) de museu descolonial. Ela se inseriu em uma série de ações que abarcaram mudanças na perspectiva pedagógica, com a ampliação do núcleo de mediação e programas públicos, ao desenvolvimento do projeto das *histórias* e as revisões sistemáticas no acervo, evidentes na disposição dos cavaletes na pinacoteca. Contudo, é importante destacar que a reencenação teve papel estratégico no projeto de museu decolonial: sustentar a ideia de *arte como trabalho* para, assim, formular que o museu abarcou na sua narrativa histórias e materialidades marginalizadas do cânone artístico. *A Mão do Povo Brasileiro* serviu como dispositivo para dissolver as categorias classificatórias, culto e popular, ao operacionalizar a noção de *trabalho*.

Agora, refletiremos sobre como a montagem *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016 sustentou essas práticas da instituição. Compreendemos 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 subalternidade⁴⁰, 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, o trânsito do artefato popular à obra de arte – ou melhor, a noção *arte como trabalho* – não se sustentou 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 moderno⁴¹).

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*. Explicamos 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, produzidos por povos que não apresentam na sua cosmologia uma diferenciação entre arte e artefato⁴², 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 respeitarem o esquema autônomo do campo e das categorias articuladas de estilos sucessivos. São culturas que criam formas artísticas de modos distintos à prática consagrada, 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: 94).

Isso não significa que não exista uma dimensão sensível e estética na produção material e simbólica subalterna. A apresentação da arte popular

como categoria política significa o reconhecimento da diferença, dos processos de resistência e negociação em relação ao hegemônico (Escobar, 2016). A entrada dessas *outras* “imagens, sensibilidades, e discursos” (*Ibidem*: 98), que não isolam a forma da função e não promovem a noção de genialidade, ajuda a apresentar modos diferentes de representar e viver a realidade, de significar o cotidiano, que entram em conflito e oposição “irresolúvel” com a narrativa hegemônica (*Ibidem*: 95). E explicitar as diferenças é um movimento importante para a narrativa descolonial.

O segundo motivo, trata do modo como os(as) curadores(as) atrelam a produção de Bo Bardi à perspectiva decolonial, por ela ter proposto, na encenação de 1969, uma contranarrativa ao modelo de modernidade euroamericano. A produção laboral da arquiteta, para González (2016b), operava em um registro que pode ser vinculado com a noção de decolonialidade.

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, 2016b: 47).

Compreendemos, então, que a reencenação *d’A Mão do Povo Brasileiro* não sustenta a noção de decolonialidade a partir dos objetos apresentados – a maioria deles foi alterada na nova apresentação –, mas sim pelo vínculo com

o argumento acionado na primeira montagem da exposição, que propôs uma narrativa crítica ao modelo colonial de desenvolvimento. A reencenação, deste modo, refere-se ao conjunto argumentativo (obra) de Bo Bardi. Em outras palavras, a nova montagem *d'A Mão do Povo Brasileiro* operou como uma instalação de objetos populares – enquanto obra intelectual e projeto artístico⁴³ – e não como exposição de objetos populares – como panorama visual da cultura material popular –, e foi assim, como instalação, que foi acionada a retórica decolonial.

A montagem como instalação *d'A Mão do Povo Brasileiro* não se configura propriamente como gesto radical ou, como preferimos colocar, como uma *desobediência epistêmica*. A partir da noção 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 museu⁴⁴. 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 arte⁴⁵. A opção decolonial, para Mignolo (2018), de modo contrário, incita a colocar em primeiro plano a colonialidade que atravessa o museu, gesto 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) são reconhecidas ou operam fora do paradigma imperial/colonial. E isso é complexo, sem uma formulação pronta. Apresentar artefatos produzidos em contextos subalternos no museu de arte muda o conteúdo da conversação (especialmente se isso se deu nos anos 1960), mas não atinge a “sintaxe subjacente” nas relações hegemônicas de poder (Mignolo, 2018: 323). Sobretudo se a 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 2016?

De modo algum objetivamos suprimir a radicalidade do pensamento de Bo Bardi, que se configurava, em larga medida, como uma contranarrativa ao modelo de desenvolvimento moderno/colonial. Mas compreendemos, a partir de Mignolo (2018 e 2020) e Brulon (2020), que um gesto *radical* exige repensar os sujeitos, os corpos e as dinâmicas de musealização.

O museu tem o poder de moldar os limites axiológicos do patrimônio e da arte, que exclui subjetividades na sua lógica performática de funcionamento (Brulon, 2020). Concordamos com Brulon que a saída ao pensamento racional iluminista praticado nos museus ainda é imaginativa. Perguntamos, então, se o termo decolonial, na retórica difundida pelo MASP, 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 contemporâneo⁴⁶.

Com o exposto acima, preferimos 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*. Reconhecer os traços coloniais, ou melhor, ter a consciência de ser colonizado, é determinante no processo de descolonização.

Além disso, um importante aspecto para sustentação do MASP descolonizado (ou rumo à descolonização) foi a dimensão educativa, com a expansão do setor de mediação e programas públicos. Lembramos que a função pedagógica como prática para modernização cultural da sociedade foi um dos principais alicerces conceituais que embasaram a fundação do museu. Com isso, compreendemos que a retórica decolonial auxilia na atualização da ideia de “contramuseu”, proposta por Bardi na idealização do museu, vinculando-o às perspectivas 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, 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, serviu como recurso para elaboração da noção de continuidade-atualizada de um passado político e criativo da instituição.

Comentários finais

O 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. Com a descrição da montagem *d'A Mão do Povo Brasileiro* de 2016, e dos discursos associados ao evento, buscamos demonstrar que o inventário da cultura material popular apresentado no MASP ajudou a articular e reinventar argumentos, ao formular um deslize semântico no uso do termo decolonialidade, úteis no processo de relocalização da instituição como um museu "plural" ou "decolonial". A retórica presente em Pedrosa (2016a), encontrou sua sustentação na visualidade "popular" produzida por Bo Bardi na montagem de 1969. E foi o argumento visual-material da exposição que permitiu ao diretor artístico formular conexões com os debates revisionistas propostos pelo programa de histórias.

Resta a outras investigações identificar como o “ponto de partida” demarcado pela montagem d’*A Mão do Povo Brasileiro* desdobrou-se em ações nos anos seguintes e, em que medida, o movimento em direção a um modelo museal decolonial ultrapassou a realização de exposições e incidu 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.

Referências

- AGUIAR, A.R.D. de. *Lina Bo Bardi e a Atualidade do Cavalete de Cristal*. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- ANELLI, Renato. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. *Revista Arquitectos*. Set. 2009b. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/10.112/22%CB%83>> Acesso em: 10 mar. 2019.
- ARTEINFORMADO. Julieta González. Disponível em: <https://www.arteinformado.com/guia/f/julietta-gonzalez-159701> Acesso em: 12 fev. 2019.
- BARDI, P.M. Musées hors des limites. *Revista Habitat*, São Paulo n. 4, 1951, p.50.
- BO BARDI, L. Explicações sobre o museu de arte. In: PEDROSA, A.; PROENÇA, L. (orgs.). *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015, p. 135-136.
- BRULON, B. 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.
- CANAS, A. T. MASP: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, FAU/USP, 2010.
- CARVALHO, A. M. A. de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e especificidade do sítio*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre : IA/UFRGS, 2005.

- CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COLECCIÓN CISNEROS. Tomás Toledo. 2019. Disponível em: <<https://www.coleccioncisneros.org/authors/tom%C3%A1s-toledo>>. Acesso em: 10 mar. 2019.
- CYPRIANO, F. Reencenação confirma que Masp só vê passado. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 6 set 2016. Acontece 1.
- ESCOBAR, T. *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, A.; TOLEDO, T. (orgs.). *A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016; p. 94-99.
- FABRIS, Y. *A Mão do Povo Brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e 2016)*. Tese (Doutorado em Design). Curitiba, UFPR, 2021.
- GARCÍA CANCLINI, N. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GONÇALVES FILHO, A. 'A Mão do Povo Brasileiro', que Masp abrigou em 1969 e provocou polêmica, ganha nova montagem. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 2 set. 2016. Caderno 2.
- GONZÁLEZ, J. A arquitetura de playgrounds. Da lógica do espaço à lógica do lugar. In: PEDROSA, A.; PROENÇA, L.; GONZÁLEZ, J. *Playgrounds 2016*. São Paulo: MASP, 2016a. p. 21-30.
- _____. Quem não tem cão caça com gato. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (orgs.). *A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016b. p. 38-49.
- LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v.1, n. 2, p. 1-26, Campinas, 2010.
- LATORRACA, G. Prática museológica libertadora. *Revista Select*. Jun-Jul 2016, p. 80-83.
- MARTÍ, S. Masp recria histórica mostra de arte popular. *Folha de São Paulo*. 1 set. 2016. Ilustrada. Caderno 6.
- MARTINS, H.; PEDROSA, A. Introdução. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (orgs.). *A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016. p. 28-29.
- MASCELANI, A. *O mundo da arte popular brasileira: Museu Casa do Pontal*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2002.
- MIGNOLO, W. Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpando 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. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2-RWgcVDBXI>. Acesso em: 14 de março de 2021.
- OLIVA, F. A presença da reencenação em exposições de arte contemporânea a partir dos anos 2000. *Anais do 26o Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas*. Campinas, 2017, p. 3920-3943.

- PEDROSA, A. A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (orgs.). *A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016a. P. 32-38.
- _____. Concreto e cristal: aprendendo com Lina. In: PEDROSA, A.; PROENÇA, L. (orgs.). *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015. p. 14-21.
- _____. 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.
- _____. Playgrounds: campos de jogo, terrenos de brincadeira. In: PEDROSA, A.; PROENÇA, L.; GONZÁLEZ, J. *Playgrounds 2016*. São Paulo: MASP, 2016b. p. 4-13.
- PEDROSA, A.; OLIVA, F. Editorial. In: PEDROSA, A.; OLIVA, F. *MASP. Boletim do Museu de Arte de São Paulo* 6. São Paulo: MASP, 2016. p.4-7.
- PRICE, S. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- PROENÇA, L. Mediação no MASP, mediação como jogo. In: PEDROSA, A.; PROENÇA, L.; GONZÁLEZ, J. *Playgrounds 2016*. São Paulo: MASP, 2016. p. 14-19.
- SARDENBERG, R.. A mão de Lina e a preguiça. Uma crítica à exposição do Masp. *Folha de São Paulo*, 25 set. 2016, Ilustríssima 3.
- TOLEDO, T. Os trabalhos d'A Mão do Povo Brasileiro. In: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. (orgs.). *A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016, p. 49-58.
- VÁZQUEZ, R. El Museo, Decolonialidad y el Fin de la Contemporaneidad. *Otros Logos - Revista de Estudios Críticos*. Neuquén, Argentina, n. 9, p. 46-61, 2018.

Notas

* Yasmin Fabris é professora do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná. Doutora em Design pela Universidade Federal do Paraná e Doutora em Ciências Sociais (cotutela) pela Universidad de Chile. Este texto é resultado da investigação de doutoramento intitulada *A Mão do Povo Brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e 2016)*, desenvolvida com o auxílio de bolsa de pesquisa CAPES. E-mail: yasmin.fabris@ufpr.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8513-3552>.

Ronaldo de Oliveira Corrêa é Professor do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná e coordenador da Linha de Pesquisa Teoria e História do Design, do Programa de Pós-Graduação em Design, na mesma instituição. Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: rcorrea@ufpr.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>.

1 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.

2 Fontes documentais consultadas indicam que metade das peças da exposição foi cedida da coleção particular de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi.

- 3 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 em 1963.
- 4 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 (Aguilar, 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, 2016a). Para Pedrosa (2016a), a revelação do verso, permitida pelo vidro, dessacraliza a obra de arte.
- 5 A instituição foi fundada no ano de 1947 pelo empresário Assis Chateaubriand (1892-1968), proprietário do conglomerado midiático *Diário Associados*, com contribuição de Pietro Maria Bardi (1900-1999). O MASP foi idealizado por Bardi como um “antimuseu”, um “laboratório” ou como um “contramuseu”. No artigo em que o diretor empregou esses termos, originalmente publicado em francês na revista *Habitat n.4*, intitulado *Musée Hors des Limites* (Museu fora dos limites), Bardi defendeu 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 tradicional, alinhando-o com outros criados no pós-guerra (Canas, 2010) e que propunham ações formadoras para a sociedade.
- 6 Adriano Pedrosa (Rio de Janeiro, 1965) 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.
- 7 O mesmo termo é utilizado pelos(as) curadores(as) para caracterizar a nova edição da mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, em 2016. Optamos 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 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: 3929).
- 8 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 mostras como *Arte no Brasil até 1900*, *Arte na Itália: de Rafael a Ticiano*, *Arte na Moda: coleção MASP Rhodia* (Colección Cisneros, 2019).

- 9 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 da *Tate Modern* de Londres. Foi curadora da 2ª Trienal Poligráfica de San Juan, Latinoamérica 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).
- 10 Termo utilizado por Pedrosa e Oliva (2016: 5).
- 11 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Uvq0hLW9dv8>> Acesso em: 14. set 2020.
- 12 Segundo comenta Tomás Toledo (2016) a escultura, apesar de não ser a mesma, é parecida e data do mesmo período. Além disso, sobre ela foram adicionadas as bandeirinhas juninas, que estavam presentes na primeira montagem, reeditando a composição.
- 13 Texto de parede alocado na exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, 2016.
- 14 Os artefatos que se repetiram nas duas montagens foram sinalizados nas legendas das peças na exposição com um asterisco.
- 15 Além desta pintura, foram adicionados outros 14 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: 54). Os artistas foram: 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) (*Ibidem*).
- 16 Mascelani (2002), Escobar (2016) e Price (2000).
- 17 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. A partir dessa informação, entendemos que as peças foram coletadas na lógica de salvaguarda encampada pelas Missões de Pesquisas Folclóricas.
- 18 Segundo o catálogo, a organização na estante 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: 52).
- 19 Por arte popular, Escobar (2014: 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 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”.
- 20 Marilena Chauí (1994: 117) 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.

- 21 No termo, *pinacoteca* alude ao modo como a Pinacoteca do museu foi exposta nos Cavaletes de Cristal, desenhados por Lina Bo Bardi (ver nota 4), *playgrounds* faz referência à instalação de Nelson Leirner disposta na área externa do museu, e, portanto, de livre acesso, voltada ao público infantil e, por fim, *popular* faz menção à mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, que inaugurou a sala de exposições temporárias.
- 22 No texto "Explicações sobre o museu de arte", publicado no *O Estado de São Paulo* em 1970, Bo Bardi formula a relação entre arte e trabalho para fundamentar o projeto do MASP, em especial a expografia elaborada para a pinacoteca, com os cavaletes: "Tirar do Museu o ar de Igreja que exclui os iniciados, tirar dos quadros a 'aura' para apresentar a obra de arte como um 'trabalho', altamente qualificado, mas trabalho [...] 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: 135).
- 23 No período em que viveu em Salvador, na Bahia, entre 1958 e 1964, Bo Bardi realizou o 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). Na inauguração do MAPB, em 1963, a arquiteta organizou e dirigiu duas mostras: *Artistas do Nordeste* e *Nordeste (Civilização do Nordeste)*. Além disso, os textos críticos mapeados sobre *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016 citam o projeto arquitetônico do museu, que materializa noções caras ao modernismo, como a integração com a cidade, especificamente na concepção da pinacoteca transparente, estabelecendo a continuidade entre o que estava dentro e fora do espaço museológico. Sobre o tema, ver (Anelli, 2009).
- 24 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.
- 25 Antonio Gonçalves Filho é jornalista e crítico de arte, repórter especial do Caderno 2 do *Estado de São Paulo* e autor da coletânea *Primeira Individual*, uma genealogia das artes plásticas brasileiras contemporâneas.
- 26 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 São 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*.
- 27 Fabio Cypriano é doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor na mesma instituição. Atua como crítico e repórter da *Folha de São Paulo*, desde 2000, e colabora com outras publicações nacionais e internacionais. Foi membro, como jurado, de diversos salões e premiações de arte.
- 28 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 do impresso foi 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). O nome da publicação "Boletim 6" assinala o interesse da Direção Artística em manter

- a continuidade do projeto interrompido nos anos 1950.
- 29 Texto “Concreto e cristal: aprendendo com Lina” publicado no catálogo *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*.
- 30 Texto de parede da mostra A Mão do Povo Brasileiro de 2016. Trecho transcrito a partir de fotografia da autora.
- 31 Texto de parede da mostra A Mão do Povo Brasileiro de 2016. Trecho transcrito a partir de fotografia da autora.
- 32 Texto “Playgrounds: campos de jogo, terrenos de brincadeiras”, publicado no catálogo da mostra Playgrounds 2016.
- 33 O uso das palavras decolonialidade ou descolonialidade não é consensual entre autores. Aníbal Quijano utiliza o termo descolonização em seus trabalhos, já Walter D Mignolo emprega os dois termos em suas falas e textos. Em uma palestra proferida por ele em 2020, chamada *Museos y (De) colonialidad*, Mignolo (2020) explica que se trata de uma variação mais decorrente da tradução da linguagem anglo-saxã do que uma demarcação de diferenciação conceitual.
- 34 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.
- 35 “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 tradicionais [...] 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, 2015: 18).
- 36 Ao narrar sobre *A Mão do Povo Brasileiro*, Pedrosa (2016a: 9) 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”.
- 37 Agostinho Batista de Freitas (1927-1997), Djanira da Motta e Silva (1914-1979), José Antônio da Silva (1909-1996) e Maria Auxiliadora (1935-1974).
- 38 Luiza Proença (2016: 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”.
- 39 Desde 2015 o MASP desenvolve o programa de histórias, que consiste na seleção de um tema geral que orienta as ações e o cronograma expositivo do museu a cada ano. Em 2015 o tema selecionado foi Histórias da Loucura, 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. Segundo Pedrosa (2018) “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 57 das muitas camadas de nossas histórias)" (Pedrosa, 2018).

- 40 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 (1983) e Ticio Escobar (2014)
- 41 Ticio Escobar (2016: 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 campo da arte ganha na arte moderna outros expedientes: “a genialidade individual, o caráter único e original das obras e a renovação contínua daquelas formas”.
- 42 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.
- 43 Fazemos referência à proposta de Carvalho (2005) sobre instalações na arte contemporânea.
- 44 Gestos mais radicais foram apresentados pelo museu nos anos seguintes. Dentre os quais, citamos 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 as obras feitas por artistas mulheres continuaram na posição usual. A alteração na expografia 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.
- 45 Ao falar de “etnográfico” fazemos 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* 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.
- 46 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”.

Artigo submetido em fevereiro de 2022. Aprovado em abril de 2022.