

C B  
H A

40º COLÓQUIO DO  
COMITÊ BRASILEIRO  
DE HISTÓRIA DA ARTE

# PESQUISAS EM DIÁLOGO



40° COLÓQUIO DO  
COMITÊ BRASILEIRO  
DE HISTÓRIA DA ARTE

# *PESQUISAS EM DIÁLOGO*

Realização



Co-realização



Universidade  
Federal de  
Uberlândia



**CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte  
Fundado em 1972**

Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

**Diretoria do CBHA (2020-2022)**

Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro: Arthur Valel (UFRRJ)

**Conselho Deliberativo (2020-2022)**

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Blanca Brittes (UFRGS)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

**Comissão de Organização e Comitê Científico do 40º. Colóquio do CBHA**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ)

Bianca Knaak (UFRGS)

Camila Dazzi (CEFET – RJ)

Eduardo Veras (UFRGS)

Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)

Maria Inez Turazzi (UFF)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

**Imagem da Capa**

Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

**Diagramação**

Vasto Art

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

**Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo**

(evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.40>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

**CDD: 709.81**

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:

<http://www.cbha.art.br/index.html>

Contato: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Rememorar o lugar da mão do povo: entre São Paulo e o Caribe colombiano

Elisa de Souza Martínez, Universidade de Brasília/ CBHA

## Resumo

O termo “exposições rememorativas” (*remembering exhibitions*) engloba uma tipologia de eventos que, segundo Reesa Greenberg, reeditam exposições. Entre os modos de rememorar destaca-se a reencenação, seja com o deliberado propósito de render homenagem ou para interpretar livremente princípios, teóricos ou práticos, do evento original. Este texto aborda um conjunto de eventos que remetem à exposição *A mão do povo brasileiro*, organizada por Lina Bo Bardi no Museu de Arte de São Paulo (Masp) quando este teve sua sede transferida para a Avenida Paulista, em 1969. Associam-se a esse evento sua reencenação em 2016 no Masp e a *Sala de la Acción*, um segmento da exposição permanente do Museo del Caribe Gabriel García Márquez em Barranquilla, Colômbia, inaugurado em 2008. A atribuição de autoria é analisada no contexto de projetos expográficos em museus e afins.

Palavras-Chave: Expografia. Autoria. Lina Bo Bardi. Museu de Arte de São Paulo (Masp). Museo del Caribe Gabriel García Márquez

## Abstract

The term “remembering exhibitions” encompasses a typology of events that, according to Reesa Greenberg, reissue exhibitions. Among the ways of remembering, re-enactment stands out, either with the deliberate purpose of paying homage or to freely interpret principles, theorists or practices of the original event. This text deals with a series of events that refer to the exhibition *The hand of the Brazilian people*, organized by Lina Bo Bardi at the São Paulo Museum of Art (Masp) when its headquarters was transferred to Avenida Paulista, in 1969. They are associated with this event its re-enactment in 2016 at Masp and the *Sala de la Acción*, a segment of the permanent exhibition at the Museo del Caribe Gabriel García Márquez in Barranquilla, Colombia, opened in 2008. The attribution of authorship is analyzed in the context of expographic projects in museums and the like.

Keywords: Expography. Authorship. Lina Bo Bardi. Museu de Arte de São Paulo (Masp). Museo del Caribe Gabriel García Márquez

Em 2009, Reesa Greenberg publicou o artigo “*Remembering Exhibitions: From Point do Line to Web*”, no *Tate Papers – Tate’s Online Research Journal*<sup>1</sup>. Greenberg elabora uma tipologia para um gênero de exposição que denomina *remembering exhibitions*, que aqui se traduz em “exposições rememorativas”<sup>2</sup>. A inclusão desse gênero no campo da história das exposições põe em primeiro plano o papel dinâmico que estas desempenham, e que remonta-las implica também na atualização de seus argumentos e formatos. Uma trama de perspectivas históricas constrói um contexto multidimensional para ver uma exposição, substituindo criticamente sua inserção em uma única linha, progressiva, do tempo. O título daquele ensaio faz referência explícita ao texto de Kandinsky<sup>3</sup>, em que se apresenta a evolução no campo da arte como resultado inequívoco de um movimento unidirecional e ascendente, em duas dimensões. O potencial crítico da internet é valorizado por Greenberg, com destaque para o descentramento produzido pela coexistência de informações simultâneas, que põe em xeque qualquer definição de *marcos* na história das exposições. Associa-se a multiplicação de réplicas de exposições em tempos recentes à necessidade de reavaliar, em termos teóricos e práticos, sua atualidade. Em suas palavras (2009):

(...) ‘remembering exhibitions’ belong to the practice of spatialising memory, making memory concrete, tangible, actual and interactive. ‘Remembering exhibitions’ can be discursive events, dynamic cultural moments of active, widespread Exchange and debate that in turn catalyze for changing perceptions and practices. They have the potential for altering past and future views of the exhibition condition.

Ao caracterizar tipos de exposições rememorativas, Greenberg expõe diferentes modos de diálogo com a memória de eventos passados, que resgata configurações expográficas e enquadramentos curatoriais. Na tipologia que propõe, destaca-se a preocupação em ativar a memória, vinculando reedições de projetos a um universo de temas atuais. Dos três tipos que apresenta – réplica, *riff* e *reprise* –, dois se definem pela reencenação de experiências. Por sua vez, o *riff* parece aplicar-se melhor a uma realidade latino-americana, em que contingências institucionais podem ser mais facilmente observadas e improvisos se tornam necessários.

---

<sup>1</sup> Em 2015, foi apresentado o trabalho “Exposições memoriais e tipos expográficos” no Simpósio Temático *Recuradoria: discurso curatorial e perspectiva histórica*, coordenado por Vera Beatriz Siqueira e por mim no 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Nesse trabalho, detenho-me na aplicabilidade da tipologia proposta por Reesa Greenberg ao panorama contemporâneo brasileiro. Quando o texto foi publicado, referia-me ainda aos primeiros sinais de retomada das expografias de Lina Bo Bardi (1914-1992) pelo Masp como parte das comemorações do centenário de seu nascimento. Texto disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s11/elisa\\_de\\_souza\\_martinez.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s11/elisa_de_souza_martinez.pdf)

<sup>2</sup> Embora tenha inicialmente optado por uma tradução diferente: “exposições memoriais” que hoje me parece deslocar o foco da tipologia de Reesa Greenberg.

<sup>3</sup> Paráfrase de *Point and Line to Plane*, o livro de Wassily Kandinsky. Há edição do livro em língua portuguesa, publicada com o título *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.

Partindo da citação de um discurso curatorial, a exposição de tipo *riff*<sup>4</sup> é uma paráfrase. Nesse caso, a referência não se limita ao tema, ou ao argumento central de um curador, e pode abranger a identidade institucional. Conseqüentemente, o que inicialmente pode ter sido um projeto autoral, uma ruptura com a maneira habitual de expor objetos, dilui-se em projetos acrônicos que, paradoxalmente, podem ser anti-memoriais. Em linhas gerais, a re-encenação de uma exposição contribuem, na análise de Greenberg, para reafirmar o caráter polissêmico de uma curadoria.

## O Nordeste do Brasil, fora dele

Uma sequência de eventos é introduzida no catálogo de *A mão do povo brasileiro 1969/2016*, abrangendo os vinte anos que antecedem a exposição no Museu de Arte de São Paulo (Masp). A cronologia se inicia com a inauguração, em 30 de janeiro de 1949, da mostra *Arte popular pernambucana*, organizada por Augusto Rodrigues e Pietro Maria Bardi. Na fotografia que acompanha o artigo publicado no periódico *Folha da Noite*, no dia seguinte à inauguração, vê-se os organizadores examinando ex-votos, tendo ao fundo a pintura *Retirantes* (1944) de Candido Portinari<sup>5</sup> que, segundo a legenda, havia sido recentemente adquirida pelo museu<sup>6</sup>. Como parte da divulgação do evento, a imagem veicula uma mensagem inequívoca, remetendo o leitor tanto a um dos mais reconhecidos pintores de tipos brasileiros àquela época quanto ao espaço do Masp, o anfitrião de prestígio.

Em seguida, três exposições organizadas por Lina Bo Bardi antecedem a mostra de 1969, sendo a primeira integrante da 5ª. Bienal Internacional de São Paulo, tendo Martim Gonçalves<sup>7</sup> como co-organizador e Glauber Rocha como colaborador. Foi intitulada *Bahia*, em 1959<sup>8</sup>. Em seguida, duas exposições intituladas *Nordeste* foram organizadas por Bo Bardi<sup>9</sup>. A primeira inaugurou o Museu de Arte Popular do Unhão<sup>10</sup>, em Salvador, em 1963 (Figura 1), e a segunda, seu desdobramento, foi organizada para ocupar a Galleria Nazionale d'Arte

<sup>4</sup> As definições de *riff* remetem ao campo da música e, especificamente ao jazz, como definição para variações de um tema por meio de improvisação.

<sup>5</sup> Para ver a pintura: <https://masp.org.br/acervo/obra/retirantes>

<sup>6</sup> Matéria reproduzida no catálogo da exposição *A mão do povo brasileiro 1969-2016*, organizado por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo (ver Referências ao final do texto).

<sup>7</sup> Diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia de 1956 a 1961.

<sup>8</sup> A exposição foi instalada sob a marquise do Ibirapuera, no espaço hoje ocupado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Também há referências a esta mostra com a denominação “Bahia no Ibirapuera”, marcando a contingência geográfica do deslocamento de um espetáculo que seria visto por não-baianos. Segundo Bo Bardi, esta foi a “primeira grande exposição de Arte Popular nordestina” (Tempos de grossura; o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994, p. 43).

<sup>9</sup> Para uma análise dessas exposições, ver a tese de doutorado *As práticas expositivas de Lina Bo Bardi sobre a Arte no Brasil*, de Jacqueline Rocha Lima Medeiros, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 27 de julho de 2017.

<sup>10</sup> Essa exposição também é intitulada *Civilização do Nordeste*. Lina Bo Bardi foi a primeira diretora do Museu de Arte Popular instalado no Solar do Unhão, em Salvador, Bahia.

Moderna em Roma, Itália, em 1965. O artigo de Bruno Zevi, “A arte dos pobres apavora os generais”<sup>11</sup>, além de denunciar o veto que impediu a inauguração da exposição, descreve um Nordeste distante daquele retratado por Gilberto Freyre e Jorge Amado. Em suas palavras, o Nordeste da exposição é território “seco e agreste, habitado por homens escravizados numa condição semifeudal” (Zevi, 1994, p. 47) transformados pela “força dos movimentos de libertação reunidos nas Ligas Camponesas, em símbolos do País” (ibidem). A “força trágica da miséria camponesa” (ibidem), que se via nos objetos levados a Roma é, na opinião de Zevi, representativa de uma produção figurativa “pré-artesanal”<sup>12</sup>, e não decorre da apropriação da cultura hegemônica do “Sul” do Brasil, mas sim de “esforços desesperados de uma sociedade condenada à morte, que denuncia a sua existência intolerável” (Zevi, 1994, p. 48). A expressão de Zevi é dramática, com a correspondente elevação de Bo Bardi a um patamar missioneiro.



**Fig. 1.** Armário-caixote com utensílios domésticos diversos: fífós, lamparinas, cestas, baldes, recuperados de latas de mantimentos, óleo, querosene e lubrificantes. Exposição Civilização do Nordeste, no Museu de Arte Popular do Unhão, 1963. Salvador, Bahia. Fonte: Livro *Tempos de grossura; o design no impasse*.

Retomando, de certo modo, a abordagem da exposição no Ibirapuera, Bahia, a mesma equipe participou, dez anos mais tarde, da organização de *A mão*

<sup>11</sup> A tradução citada aqui foi publicada no livro *Tempos de grossura: o design no impasse*, de Lina Bo Bardi, coordenado por Marcelo Suzuki, publicado pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi em 1994 (ver Referências ao final do texto).

<sup>12</sup> Essa definição é utilizada por Lina Bo Bardi para diferenciar o que se faz sob a contingência da miséria do que teria sido resultado do aperfeiçoamento de um ofício, conforme uma tradição. Há outros aspectos a serem explorados para analisar o uso deste termo. Entretanto, o presente texto não se propõe a apresentá-los.

do povo brasileiro<sup>13</sup>. No Masp, a primeira exposição temporária na sede da Avenida Paulista<sup>14</sup> teve incorporado a sua equipe organizadora o diretor, Pietro Maria Bardi, quem lhe deu o título (FERRAZ, 1993, p. 192). Em texto de apresentação da “reencenação”<sup>15</sup> da mostra em 2016, Adriano Pedrosa (2016, p. 32) descreve o momento em que a exposição teria sido parte de um programa arquitetônico descolonizador para a “configuração de um museu múltiplo, diverso e plural, que articula trabalhos de distintos tempos, da arte ao artefato, do objeto dentro do museu para aquele fora dele”.

Entretanto, essa “configuração de um museu múltiplo” se perdeu na história do Masp, tendo sido reencontrada recentemente (GONÇALVES, 2015). O acesso aos documentos da mostra mítica foi, por muitos anos, limitado, pois não há catálogo da exposição de 1969. Apareciam, aqui e ali, em livros sobre a obra de Lina Bo Bardi imagens em preto e branco. No livro *Lina Bo Bardi* (FERRAZ, 1993) são reproduzidas fotografias e estudos para a montagem em que se destaca, contudo, o descolamento da mostra do projeto museológico do Masp. Na visão de Lina Bo Bardi, os problemas a serem enfrentados naquela exposição extrapolam o evento:

Não é uma exposição da Arte como consolação, não queríamos que fosse interpretada neste sentido, não é tampouco um convite à sobreavaliação<sup>16</sup> de uma produção que exprime difíceis condições de vida. Estamos convencidos de que tudo aquilo que pode compatibilizar a miséria deve ser destruído.

Em 2016, a rememorialização da exposição (Figura 2) foi realizada com 975 objetos<sup>17</sup> que se conformam a “diretrizes, tipologias e conceitos da mostra original” (PEDROSA e TOLEDO, 2016, p. 28), em uma encenação livre. Considerada como “objeto de estudo” na história do Masp, a exposição se transforma em emblema de sua ideologia arquitetônica. Por outro lado, ao apresentar-se como problema museológico, *A mão do povo brasileiro* reúne objetos de acervos de museus e colecionadores brasileiros<sup>18</sup>, e institucionaliza o posicionamento crítico de

<sup>13</sup> Em Nota do editor, Marcelo Suzuki, na página 51 do livro *Tempos de grossura; o design no impasse*, afirma-se que tanto a exposição Nordeste quanto *A mão do povo brasileiro* foram “dirigidas e montadas por Lina”.

<sup>14</sup> Encontra-se no website do Masp o seguinte texto: “Primeiramente instalado na rua 7 de Abril, no centro da cidade, em 1968 o museu foi transferido para a atual sede na avenida Paulista, icônico projeto de Lina Bo Bardi, que se tornou um marco na história da arquitetura do século 20. Com base no uso do vidro e do concreto, Lina Bo Bardi concilia em sua arquitetura as superfícies ásperas e sem acabamentos com leveza, transparência e suspensão. A esplanada sob o edifício, conhecida como “vão livre”, foi pensada como uma praça para uso da população.

<sup>15</sup> O uso do termo é apropriado a uma breve descrição da mostra feita por Bo Bardi (1994, p. 51): “Esta grande exposição de Arte Popular, não era destinada apenas ao Nordeste, mas a todo o Brasil. Montada nos moldes da comunicação teatral coletiva não apresentava peças de arte “isoladas” mas “acontecimentos: a possibilidade criativa, quando livre, do Povo do Brasil”.

<sup>16</sup> Em grande parte das publicações, a grafia dos textos de Lina Bo Bardi mantém-se fiel ao original. A expressão “sobreavaliação” é um de seus conhecidos “italianismos”, que une uma palavra em português, “sobrevalorização”, a outra em italiano “sopravalutazione”.

<sup>17</sup> Na exposição original foram reunidos “cerca de mil objetos da vasta cultura material do Brasil”, conforme texto de Heitor Martins e Adriano Pedrosa (PEDROSA e TOLEDO, 2016, p.28).

<sup>18</sup> A longa lista de agradecimentos inclui Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Museu Afro Brasil, Museu da Cidade de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Centro de Arte Popular – Cemig, Museus Castro Maya, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Museu do Homem do Nordeste, Museu do Índia, galerias e colecionadores particulares.

Bo Bardi, o mesmo que levou a Embaixada do Brasil a fechar a exposição em Roma, tornando-o irremediavelmente integrado a um “programa e projeto” em que, ironicamente, se “escolheu a finesse” (BARDI, 1994, p.13). É necessário lembrar que esse panorama de institucionalidade era objeto da crítica de Bo Bardi, quem afirma no texto “Por que Nordeste?” (Idem, p. 20) a necessidade de eliminar o “folklore, que serve aos turistas e às ‘Senhoras’ que acreditam na beneficência”.



Fig. 2. Vista da exposição *A mão do povo brasileiro 1969-2016*, Museu de Arte de São Paulo, 2016. Foto: da autora.

Perde-se de vista o argumento original, o elo que liga os objetos expostos ao sistema de sobrevivência do povo brasileiro, que não é resgatado pela reencenação do discurso curatorial, seu simulacro. No lugar de serem apresentados como produtos de necessidades, os objetos reunidos na exposição de 2016 (Figura 3) migram, com naturalidade, para uma loja ou para um restaurante de museu. Há muito tempo esses objetos expostos passaram a ser colecionáveis, seduzem turistas. Deixaram de ser objetos necessários (BARDI, 1994, p. 33) e encontram-se aprisionados a uma condição primitiva para proporcionar o deleite por meio de uma “abstração folclórico-coreográfica” (Idem, p. 37).



Fig. 3. Detalhe da exposição A mão do povo brasileiro 1969-2016, Museu de Arte de São Paulo, 2016. Foto: da autora.

### Que importa quem fala?

Para responder essa pergunta, Michel Foucault estrutura, em 1969, um “ensaio de análise”. Parte da constatação de que havia utilizado inocentemente nomes de autores como sinônimo do conjunto de sua obra. Defende-se com uma explicação: “procurava simplesmente encontrar as regras pelas quais [os autores citados] tinham formado um certo número de conceitos ou de teorias que se podem encontrar nas suas obras” (FOUCAULT, 1992, p. 32). O argumento de Foucault põe em evidência as armadilhas dos falsos parentescos entre autores, que formam “famílias monstruosas”. Analisa a sobreposição de um nome de autor à caracterização de uma obra, que passa a ser vista como conjunto de “grandes unidades discursivas”, ou como um repertório de “métodos e instrumentos” empregados por seu autor. Com o objetivo de evitar certa confusão no entendimento da autoria, Foucault substitui o “nome próprio” pela definição de um tipo de papel na “individualização na história das ideias”, em que sobressaem autores e obras. A ressalva é importante para que não se defina o contexto de origem dos discursos unicamente a partir de situações de vida do autor. Abandona,

portanto, a perspectiva de análise histórico-sociológica da personagem do autor, bem como a “categoria fundamental da crítica: “o-homem-e-a-obra” (Idem, p. 34).

A dimensão discursiva, esse conjunto de condições de funcionamento que são empregadas pelo autor, permite estabelecer uma identificação entre o discurso e seu produtor. Nessa perspectiva, a neutralidade do que se denomina funcionamento de um discurso e sua presença no mundo passam a ser objetos de análise. Um discurso, ou um texto, pode ser analisado a partir de seu resultado, que se manifesta em um “jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante” (Idem, p. 35), e não é mera articulação correta de regras combinatórias da linguagem. Com essa afirmação introduz-se o problema da expografia de *A mão do povo brasileiro*. Pode-se associar essa exposição, enquanto produto de uma prática discursiva, a formatos diversos, dos gabinetes de curiosidades às feiras livres brasileiras em que o caixote de pinho se transforma em mostruário ou vitrine. Difícil situar a origem dessa invenção, que se aproxima do amplo repertório de soluções estéticas improvisadas por vendedores ambulantes nos centros urbanos do Brasil.

A aparência de improvisado, o que parece resultar de um gesto espontâneo e natural, caracteriza a prática anônima e dispersa, gesto imitado sem qualquer tipo de constrangimento por vendedores ambulantes e feirantes que deliberadamente camuflam sua presença na paisagem urbana. Nessa, a invisibilidade é desejável para confundir e desviar o olhar da fiscalização de mercadorias. A situação do ambulante, da ambiguidade que marca sua inserção na paisagem urbana, se opõe à do autor de um projeto museográfico. A matéria deste são as condições espaciais diferenciadas em que ocorre a experiência de imersão do visitante. No caso do Masp, a experiência se dá acima do nível da rua, sinalizando sua excepcionalidade.

A autoria de projetos expográficos no Masp se destaca em duas situações. A primeira é a exposição da coleção permanente nos *cavaletes de vidro* de Lina Bo Bardi. A outra situação é tema para este esboço de análise. Considerando a expografia uma forma de escrita, por meio da qual se expressa um programa de exposição e, no caso do Masp, um programa museológico, a linguagem é condizente ao tema e sua operação atribuída a um autor. Ao ignorar a autoria da expografia, vendo-a simplesmente como um modo de fazer institucional, converte-se o gesto expográfico em “anonimato transcendental” e, portanto, descolado dos “caracteres empíricos do autor” (Idem, p. 40). Entretanto, no caso da exposição *A mão do povo brasileiro*, algumas marcas desses caracteres haviam sobrevivido no Solar do Ferrão, em Salvador, ainda que de maneira tímida, e na expografia do Museu Afro-Brasil. É a existência dessas marcas, enriquecida pela documentação fotográfica das exposições realizadas por Lina Bo Bardi, que permite distinguir a maneira como se associam objetos e contexto expográfico. Afasta-se da retórica do museu, ou de uma redundância expográfica que possa afastar o objeto do cotidiano e convencer o visitante de que o museu não é local de experiências mundanas. Contrariando a mera designação de arquiteta da cenografia da mostra, o nome de Lina Bo Bardi se associa a um vasto conjunto de

realizações singulares. As escolhas de objetos e materiais, o arranjo geral da mostra e o modo como o ambiente transporta o visitante para o universo das feiras populares não era estratégia corriqueira nos museus brasileiros em 1969.

O que se estabeleceu, então, no conjunto de exposições em que Bo Bardi enfoca o universo da arte popular brasileira, incluindo a cultura material que se produz com recursos precários e ferramentas artesanais, é uma relação de “filiação, de mútua autenticação, de explicação recíproca”, característica de “um certo modo de ser do discurso” (Idem, p. 45). Com as marcas da autora, o discurso expográfico é “recebido de certa maneira” e, ao estar vinculado também ao contexto institucional em que a mesma atua, tem estatuto diferenciado. Seu nome e a função de autora não estão situados “no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular” (Idem, p. 46). Inesperadamente, há algo de transgressor em sua aparência. Suas críticas explícitas ao que denominou “estruturas oligárquico-nacionais” se reflete na cacofonia da feira livre que leva para o Masp, ainda que atenuada pelo macro-cenário institucional. Ao dar as costas ao formato habitual, admitindo o poder deste enquanto totalidade indivisível e integradora, recusa-se a aderir a uma continuidade histórica e a adotar os critérios de escolha que decorrem da autoridade desta. O peso da tradição se manifesta na repetição de fórmulas, na emulação de maneiras de expor, na reiteração incansável da maneira mais correta, testada e consagrada por grandes projetos museográficos anônimos. Em oposição a esse *modus operandi*, de funções e significados previsíveis, as expografias de Lina Bo Bardi, com suas ambiguidades, se aproximam de outros gêneros de textos, os poéticos. Nesse caso, o “indício de fiabilidade” (Idem, p. 50) é necessário para que não se diga, simplesmente, que o espaço do museu equivale ao da feira livre.

De certo modo, ao usar o discurso expográfico apenas para referir-se a traços de seu autor ignora-se que este pode não pretender expressar um gosto pessoal, mas sim confrontar o contexto institucional em que se expressa<sup>19</sup>. Com essa dúvida, vê-se o conjunto de expografias de Bo Bardi, que refletem e ampliam a “riqueza da seiva popular” descrita e definida no livro *Tempos de grossura; o design no impasse*, de 1994. O tema que atravessa diferentes projetos é o “ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária” (FOUCAULT, 1992, p. 53). No caso em que se detém a presente análise a contradição reside na insurgência do gosto popular informal no ambiente solene do museu que é depositário da mais significativa coleção de arte europeia do país. A exposição não alterou a condição hegemônica da coleção permanente no Masp ou proporcionou qualquer tipo de equiparação do valor dos objetos expostos em *A mão do povo brasileiro* ao de obras de arte erudita. As categorias (ex-votos, colchas de retalhos, bancos artesanais, fifós, etc.) foram em grande parte recuperadas na remontagem da mostra em 2016 para encenar, mais

<sup>19</sup> Ainda que esta seja uma perspectiva hipotética, sobretudo no contexto de um museu com o peso institucional do Masp, é necessário manter a ressalva na argumentação do texto.

uma vez, a valorização do que denomina “civilização brasileira popular” (BARDI, 1994, p. 12)

### Vários “eus” e a posição transdiscursiva

A citação livre de um discurso expográfico por meio da tradução de seus dispositivos em outro contexto, um *riff* na tipologia de Greenberg, pode também inseri-lo em um repertório de práticas consolidadas. Longe da polêmica gerada pelo incômodo do plágio, o gesto que parafraseia é reiteração de uma ideia ou de uma prática. Ou, dito de outro modo, inspirar-se no projeto expográfico que, por sua vez, apropria-se de um repertório de dispositivos de exposição popular, disperso e de origem imprecisa, encontrado nas feiras livres brasileiras (seriam estas unicamente brasileiras?) parece ser procedimento que unicamente (e, talvez, involuntariamente) rememora o anonimato, a espontaneidade do gesto e a informalidade que passa também a ser do gosto museológico. Entretanto, a posição transdiscursiva de Lina Bo Bardi determina uma leitura atenta às ramificações de seu gosto expositivo. O despojamento que se vê na opção (moderna) pelo uso de materiais que não são encobertos por revestimentos “nobres”, por adornos frívolos, reflete não apenas o tema – a civilização popular brasileira – mas também a maneira como sua ética produtiva se desdobra em diferentes discursos e linguagens.

### O Caribe e seus povos

Na cidade de Barranquilla foi inaugurado em 26 de abril de 2009<sup>20</sup> o Museo del Caribe Gabriel García Márquez em homenagem ao escritor colombiano a quem foi outorgado Prêmio Nobel, cuja carreira literária foi marcada pelos anos em que viveu e trabalhou como jornalista naquela cidade. O projeto desse museu se insere em outro, mais ambicioso, que visa revitalizar o antigo centro da cidade, submetido a longo processo de degradação. Nesse contexto, o Museo del Caribe<sup>21</sup> faz parte de um complexo turístico-cultural, o Parque Cultural do Caribe<sup>22</sup> que, por sua vez, integra um projeto ainda mais abrangente, com a recuperação de edifícios, fachadas e praças de interesse histórico.

Segundo seus gestores, trata-se do primeiro museu regional da Colômbia. Reúne elementos para celebrar a diversidade da região, com conteúdos

---

<sup>20</sup> O museu foi inaugurado oficialmente em dezembro de 2008, mas suas portas foram abertas ao público em 26 de abril de 2009.

<sup>21</sup> O projeto arquitetônico do museu é de Giancarlo Mazzanti, arquiteto de Barranquilla. Seu projeto venceu o concurso público, competindo com 48 escritórios de arquitetura de vários países.

<sup>22</sup> É previsto o funcionamento de vários equipamentos culturais neste Parque, entre os quais estão os museus do Caribe e de Arte Moderna de Barranquilla, a Biblioteca Infantil Piloto del Caribe e o centro de documentação Mediateca Macondo. A previsão inicial era de inaugurar em 2016 o Museo de Arte Moderno de Barranquilla que, até o momento, não está em funcionamento.

históricos, científicos e culturais. Suas exposições apresentam documentos visuais e sonoros, com a finalidade de valorizar a identidade cultural da região que clama por um reconhecimento de suas contribuições para a formação de uma identidade nacional. Em sentido amplo, o museu se estrutura como um caleidoscópio, com ênfase na interatividade digital, expondo o visitante a experiências sensoriais, seu projeto político é abrangente e expõe, inevitavelmente, suas lacunas. No artigo “*Museo del Caribe em Barranquilla: la identidad regional en el espacio del simulacro*”, Pamela Flores e Livingston Crawford<sup>23</sup> apresentam a narrativa produzida pelo museu que tem a finalidade de “construir um imaginário de região”, e questionam seus resultados. Comparam este museu a outro, o Museu Romântico de Barranquilla, inaugurado em 1983, que reúne “fotografias, revistas, trajes, documentos, livros”, entre outros objetos, como relíquias de uma época de bonança comercial e industrial da cidade. Na visão de Flores e Crawford, em vez de buscar um refúgio no passado, o Museo del Caribe busca um refúgio no exótico, em um lugar mítico. Diferentemente de seu antecessor que expõe vestígios de um momento em que diversas colônias de imigrantes contribuíram para a prosperidade da cidade, integrando-se, trata-se agora de representar outra diversidade, a do Caribe colombiano representado em imagens que registram territórios naturais cuja beleza parece prescindir de ocupação humana. O tema central, a diversidade, é associado à manutenção de diferenças e à ausência de comunicação entre os vários “eus” que habitam o Caribe.

Em outro momento, de grandes investimentos e recuperação de uma liderança econômica na região, Barranquilla inaugura um museu que, na visão de Flores e Crawford, também é nostálgico. Constroem seus argumentos em torno de uma análise que abrange não apenas a descrição dos espaços internos do museu, as Salas que se distribuem em cinco pavimentos do edifício. Detém-se, sobretudo, nas estratégias museográficas e nos discursos que engendram, estes refletindo interesses políticos, econômicos e culturais. Também analisam a predominância de recursos tecnológicos e a maneira como educação e entretenimento parecem ser sinônimos nas atividades do museu. Em decorrência do uso excessivo de recursos tecnológicos, criam-se ambientes que privilegiam o espetáculo e, conseqüentemente, a representação descontextualizada e divertida da realidade<sup>24</sup>. Em sua síntese (FLORES e CRAWFORD, 2011, p. 197):

*(...) podemos afirmar que la sintaxis narrativa construida en el recorrido por el Museo, es desarticulada (no se establecen relaciones entre las partes); es confusa (se yuxtaponen elementos pertenecientes a diversos órdenes); carece de sentido histórico (no*

<sup>23</sup> O trabalho publicado é resultado do projeto de pesquisa “Imaginarios de Ciudadanía en el Museo del Caribe de Barranquilla”, sediado na Universidad del Norte.

<sup>24</sup> Um dos incômodos identificados por FLORES e CRAWFORD (2011, p. 197) no projeto museológico se encontra no seu clímax. Ao final do percurso de visitaçao proposto pelo museu, o visitante se encontra em um espaço escuro no qual vê projeções de hologramas, em escala humana, de músicos que tocam os diferentes ritmos musicais do Caribe: fandango, cumbia, porro e vallenato, para terminar com a certeza de que o Caribe é “puro goze”. Essa conclusão festiva ratifica, em certa medida, o estereótipo do “costenho” (costeño), outra palavra usada para referir-se ao caribenho, como um fanfarrão, que nada produz de sério.

*es lo mismo construir una historia polifónica o narrar la historia desde diversos puntos de vista que exponer elementos narrativos que interactúan sin la posibilidad de construir sentidos ni de dialogar); y, en consecuencia, dificulta el debate sobre una identidad que funde las decisiones del futuro de la región. Más aún, ignora la necesidad de vincular el debate de la identidad con el de la construcción de ciudadanía.*

O Caribe é um vasto território colombiano, de grande diversidade cultural. O espetáculo da multiculturalidade se apresenta no museu não como conjunto articulado de interações entre várias tradições, influências mútuas e adaptações, mas sim como catálogo de possibilidades estanques. No lugar de panorama cultural em constante transformação<sup>25</sup> tem-se explosões de discretismos<sup>26</sup>, em que cada microuniverso cultural parece desenvolver-se com independência dos demais. Ou, como afirmam Flores e Crawford (2011), a diferença se transforma em espetáculo para que seja desejável e isenta de conflito, uma mercadoria para consumo e um divertimento (FLORES e CRAWFORD, 2011, p. 187). Por meio da sedução transforma-se a Costa Caribe em território onde frutificam produtos culturais para o mercado simbólico globalizado onde o “étnico” tem seu lugar<sup>27</sup>.

No Museu, o percurso exige do visitante um deslocamento por cinco andares, e em cada um destes há uma “sala”: “de la Naturaleza”, “de la Gente”, “de la Palabra”, “de la Acción” e “de la Expresión”. Sua museografia se assemelha à do Museu da Língua Portuguesa, ambas concebidas por Marcello Dantas<sup>28</sup>. Na “Sala de la acción” (Figura 4) encontra-se uma parede com cem objetos considerados “piezas que dicen algo”, segundo sua diretora Carmen Arévalo Correa (apud FLORES e CRAWFORD, 2011, p. 196) , que pretendem mostrar a história social, política e econômica da região. A montagem da parede ecoa, de maneira explícita, a de Lina Bo Bardi para *A mão do povo brasileiro*. Entretanto, diferentemente da montagem das exposições de Bo Bardi no Masp, no Solar do Unhão ou no Ibirapuera, o Museo del Caribe não aborda unicamente a cultura popular, ou a cultura do povo. Na parede-vitrine, veem-se lado a lado uma hélice e um cesto, um tambor e uma ferramenta agrícola, um remo e um telefone de baquelite. Sem contexto. (Figura 5), parecem objetos encontrados em um mercado de pulgas, local muito diferente das feiras populares que inspiraram Bo Bardi. Confundem-se, desse modo, histórias que poderiam situar o visitante do museu em diversos contextos culturais, em várias camadas da história do Caribe colombiano. Esses

<sup>25</sup> A Costa Caribe da Colômbia tem recebido grande fluxo migratório da Venezuela, com a qual tem fronteira. Atualmente, toda a região que compreende 7 estados e territórios insulares no Mar do Caribe tem uma população com mais de 10 milhões de habitantes.

<sup>26</sup> Essa expressão é utilizada por Ignacio Assis Silva para descrever a situação que se diferencia do sincretismo. Ver: ASSIS-SILVA, Ignacio. Sincretismo e comunicação visual. Revista Significação, n. 10, dezembro de 1994, p. 79.

<sup>27</sup> Para uma visita virtual ao Parque Cultural del Caribe: <https://culturacaribe.org/>

<sup>28</sup> No site oficial do Museu da Língua Portuguesa, explica-se que “[p]or ter como tema um patrimônio imaterial, o Museu faz uso da tecnologia e de suportes interativos para construir e apresentar seu acervo” (disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/o-museu/>). Essa missão não parece ser semelhante à do Museo del Caribe de Barranquilla.

objetos compõem o desenvolvimento da região com uma justaposição aparentemente arbitrária. As diferentes vozes da paisagem cultural do Caribe são submetidas a uma visão bidimensional, a um gesto único, forçosamente agregador e classificador. Mais uma vez, diferenciando-se do propósito de Lina Bo Bardi de evitar a petrificação do folclore, a vitrine protegida por um painel de vidro e iluminação interna parece converter os objetos, ou *nostalgias* de objetos, em elementos fossilizados, testemunhos de uma realidade perdida ou abandonada. A montagem que separa os objetos do visitante reforça, ainda mais, a inutilidade dos objetos. Em *A mão do povo brasileiro*, o que se expõe não é sucata, mas sim objetos que podem a qualquer momento restituir sua função utilitária ou transformados pela mão do povo.



Fig. 4. Sala de la Acción, do Museo del Caribe Gabriel García Márquez, Barranquilla, Colômbia. Foto da autora.



Fig. 5. Detalhe da *Sala de la Acción*, do Museo del Caribe Gabriel García Márquez, Barranquilla, Colômbia.  
Foto da autora.

### Provisoriamente...

Ainda que o objetivo desta etapa da análise não seja descrever a história das expografias em museus, é preciso dizer que originalidade não é um mito, e que tampouco foi abolida com a pós-modernidade. Considerar que forma expográfica corresponde a uma função e que o sentido de uma exposição tem relação também com os dispositivos que se utiliza para edifica-la, conduz a uma análise atenta aos trânsitos de alguns desses elementos entre instituições, ainda que estas tenham propósitos diferenciados. Semelhanças de dispositivos expográficos podem motivar questionamentos sobre sua eficácia, sobre a força que poderiam ter caso fossem únicos e absolutamente necessários. A mesma lógica que associa a reencenação de *A mão do povo brasileiro* em 2016 ao projeto de Lina Bo Bardi em 1969 se aplica à análise da *Sala de la Acción* do Museo del Caribe de Barranquilla. Ambas exposições rememoram o projeto expográfico de Lina Bo Bardi e apontam “para essa figura que lhe[s] é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 1992, p. 34).

## Referências

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Lina Bo Bardi*. 3ª. edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2008.

FLORES, Pamela, e CRAWFORD, Livingston. Museo del Caribe en Barranquilla: la identidad regional en el espacio del simulacro. *Revista Co-Herencia*. Medellín, Colombia. vol.8, n.14, enero-junio 2011, p. 183-205. Disponível em:  
[https://www.researchgate.net/publication/277122974\\_Museo\\_del\\_Caribe\\_en\\_Barranquilla\\_la\\_identidad\\_regional\\_en\\_el\\_espacio\\_del\\_simulacro](https://www.researchgate.net/publication/277122974_Museo_del_Caribe_en_Barranquilla_la_identidad_regional_en_el_espacio_del_simulacro)

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3 ed. Tradução: Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Editora Veja, 1992

GONÇALVES, Marcos Augusto. De volta ao novo Masp: curador visita passado para pensar o futuro. 26/04/2015 – Ilustríssima – Folha de São Paulo. Disponível em:  
<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/04/1620988-de-volta-ao-novo-masp-curador-visita-passado-para-pensar-o-futuro.shtml>

GREENBERG, Reesa. "Remembering Exhibitions": From Point to Line do Web: Landmark Exhibitions Issue, in Tate Papers, n.12, Autumn 2009. Disponível em:  
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>, acessado em 31/03/2021.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Exposições memoriais e tipos expográficos. In: SANTOS, Nara Cristina et al. (org.). *Anais do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Santa Maria : Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/Universidade Federal de Santa Maria, PPGART/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV; 2015; p. 3857-3867. Disponível em:  
[http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s11/elisa\\_de\\_souza\\_martinez.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s11/elisa_de_souza_martinez.pdf)

PEDROSA, Adriano, e TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2016.

ZEVI, Bruno. A arte dos pobres apavora os generais. In: BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

**Como citar:**

MARTINEZ, Elisa de Souza. Rememorar o lugar da mão do povo: entre São Paulo e Caribe colombiano. *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos*, Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 190-205, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.40.16>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>