



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

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

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

“A mão do povo brasileiro” (1969): Diálogos entre Lina Bo Bardi e Antonio Gramsci

Vitor Gomes, Universidade Federal do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0002-0202-663>
vitorhenriquegomes90@gmail.com

Resumo

O objeto desta análise trata da exposição “A mão do povo brasileiro”, idealizada pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi para compor uma das galerias do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1969. Através desta exposição em particular pode-se observar por parte da arquiteta a defesa por uma equivalência entre o que era visto tradicionalmente pela história da arte como arte erudita e arte popular. A partir disso, a hipótese principal desta análise repousa na ideia de que o posicionamento de Lina Bo em relação ao tema supracitado está diretamente associado ao seu posicionamento político, estando em diálogo com o pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci, a quem, segundo apontam alguns pesquisadores, ela leu. Logo, busca-se entender como ela construiu sua visão política e como isso impactou em seus projetos e na sua relação com o campo da história da arte.

Palavras-chave: Curadoria. Arte Popular. Lina Bo Bardi.

Abstract

The object of this analysis is the exhibition “A Mão do Povo Brasileiro”, conceived by the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi to compose one of the galleries of São Paulo Museum of Art (MASP), in 1969. In this particular exhibition, the architect defends an equivalence between what was traditionally seen by the art history as high art and popular art. From this, the main hypothesis of this analysis rests on the idea that Lina Bo's position in relation to the aforementioned theme is directly associated with her political position, which is in dialogue with the thought of the Italian philosopher Antonio Gramsci, who, according to some researchers, was read by her. Therefore, we seek to understand how she developed her political vision and how this impacted her projects and her relationship with the art history.

Keywords: Curatorship. Popular art. Lina Bo Bardi.

Introdução

Posto que os museus e as exposições de arte contribuem para a criação de narrativas diversas no campo da história da arte, entende-se que, na atualidade, faz-se cada vez mais necessário pensar esses temas com profundidade. Em outros termos, compreender o modo como certas mostras foram realizadas e os diálogos que estabeleceram com o contexto artístico e cultural de sua época pode auxiliar na compreensão dos discursos vigentes naquele período e como eles se proliferaram. Esse movimento é importante, pois, hoje, fala-se de uma necessidade de revisão da história e da historiografia da arte, que se compuseram, também, a partir de certos apagamentos históricos.

Levando isso em consideração e tendo em vista o cenário nacional, existem alguns momentos que merecem destaque na medida em que contribuem para a criação de uma “mitologia” do que seria a arte brasileira. Os anos 1950 e 1960 parecem ser um desses períodos tanto pela criação e proliferação de museus modernos nas principais capitais do país quanto pela própria conjuntura política, que exigia do sistema artístico uma série de reflexões. Cabe lembrar que em 1964 houve o golpe militar e o início da ditadura, que, entre outras coisas, impactaram na feitura e na circulação das produções artísticas.

Nesse contexto, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), por exemplo, ilustra esse processo. Criado em 1947 por personalidades como os empresários Assis Chateaubriand (1892-1968) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), ele vinha não apenas para se estabelecer como um espaço de discussão artística, mas para, igualmente, estreitar as relações entre o que seria a arte brasileira e a história da arte hegemônica. Isso fica evidente com a exposição do acervo do museu, realizada em 1968, já em seu novo endereço na Avenida Paulista, que através de suportes específicos, conhecidos como “cavaletes de cristal”, expôs produções feitas no eixo entre Europa e Estados Unidos, sobretudo pinturas.

Contudo, é neste mesmo museu que, um ano depois, em 1969, se observou uma outra exposição, responsável por tensionar a relação entre popular e erudito: tratava-se de “A mão do povo brasileiro”, idealizada por Lina Bo Bardi (1914-1992) junto de Pietro Maria Bardi, seu marido, e Martim Gonçalves (1919-1973) e Glauber Rocha (1939-1981), seus colegas de trabalho na Bahia¹. Ocupando o primeiro andar do MASP à época, esta mostra se tornou emblemática uma vez que apresentava na instituição objetos entendidos como objetos de arte popular/artesanato, em contraposição à exposição dos cavaletes, que ocupava o andar de cima do museu. Logo, entende-se que nesse mesmo museu é produzida uma exposição que cria uma ruptura com a “mitologia” a respeito da arte brasileira supracitada.

Tendo como objetivo entender melhor como os discursos de um dado período, articulados através da figura do curador ou da curadora, contribuem para a

¹ Em 1959, Lina Bo Bardi muda-se para Salvador, na Bahia, para trabalhar na reconstrução do Solar do Unhão e na criação do Museu de Arte Moderna da cidade. É nesse contexto que ela inicialmente trabalha com Martim Gonçalves e Glauber Rocha.

escrita da história da arte e compreendendo que há uma diferença de tratamento entre as exposições mencionadas – a ser mais aprofundado mais adiante – opta-se por “A mão do povo brasileiro” como objeto do presente estudo. Faz-se necessário mencionar que as discussões aqui apresentadas são parte da pesquisa de mestrado do autor.

Diálogos entre Lina Bo Bardi e Antonio Gramsci

Primeiramente, no que concerne à biografia de Lina Bo Bardi, faz-se essencial dizer que, nascida em Roma no ano de 1914, ela cresceu numa Itália que havia sido destruída ao longo da Primeira Guerra Mundial e que viu a ascensão do fascismo nas décadas seguintes, sendo ela testemunha das profundas e violentas transformações que a cidade em que morava sofreu. Após se formar na Faculdade de Arquitetura de Roma, em 1940, Lina Bo, por não concordar com o pensamento arquitetônico da capital, que era fascista e conservador, opta por se mudar para a cidade de Milão e, nesse novo contexto, acaba conhecendo o arquiteto e designer italiano Gio Ponti (1891-1979), com quem vem a trabalhar.

Precisamente, a visão de Ponti a respeito do artesanato e da arte popular, construída a partir de uma nova acepção do design moderno, impactou profundamente a arquiteta, que já a partir desse momento passa a defender o caráter artístico desses objetos e uma equivalência entre eles e o que era tradicionalmente entendido como arte erudita, o que foi ainda mais aprofundado conforme ela foi se posicionando politicamente².

É em 1946, logo após se casar com Pietro Maria Bardi, que ela se muda para o Brasil, chegando primeiro na cidade do Rio de Janeiro e depois mudando-se para a cidade de São Paulo, onde veio a falecer em 1992. Em escritos, Lina Bo Bardi comenta o seu fascínio pelo Rio de Janeiro, dizendo que inicialmente ela torcia para ficar na cidade, “mas o dinheiro estava em São Paulo” (BARDI apud FERRAZ, 2018, p. 12).

Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas (BARDI apud Ferraz, 2018, p. 12).

Essa visão idealizada e romântica não apenas do Rio, mas do Brasil como um todo, foi um elemento que a acompanhou nas décadas seguintes, sendo um eixo importante para a compreensão de seus trabalhos, visto que ao mesmo tempo em

² Lina Bo Bardi dizia-se de esquerda, tendo dado, eventualmente, declarações de que seria stalinista, ainda que muito provavelmente de maneira irônica, visto que Stalin já era, nessa época, criticado pela própria esquerda marxista.

que ele os potencializa também cria contradições. Em 1951, Lina Bo se naturaliza brasileira, muito provavelmente impulsionada por esse encantamento.

Poucos anos depois, em 1958, ela se muda para Salvador, na Bahia, a pedido do então governador, trabalhando na cidade até 1964. Destaca-se que este período foi fundamental para sua formação e atuação, pois possibilitou um contato mais profundo dela com a arte popular/artesanato, ao mesmo tempo em que lhe consolidou como uma curadora/gestora cultural. Contudo, durante sua vivência no Brasil, foram dois os campos pelos quais Lina Bo Bardi ficou mais conhecida: a arquitetura e o design.

De fato, ainda que atualmente ela seja apresentada a partir da história da arte majoritariamente como uma arquiteta, é de igual importância sempre destacar que a sua contribuição artístico-cultural para este campo vai além dessa exclusiva atuação. Concomitantemente, existe a preocupação de Lina Bo – e de outros profissionais da área – com questões como a cultura, a educação e a museologia, que em sua concepção estão intimamente ligadas, figurando em parte considerável de seus escritos.

Talvez tenha sido justamente essa preocupação que a tenha aproximado do filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937), havendo indícios, como aponta a pesquisadora Silvana Rubino, organizadora do livro *Lina por escrito*, de que ela teria lido trabalhos seus, como *Cadernos do Cárcere* e *Il Materialismo Storico e la filosofia di Benedetto Croce*, por exemplo. De nacionalidade também italiana, Gramsci foi um dos grandes filósofos marxistas do século XX e quando o fascismo tomou a Itália, especificamente, ele foi perseguido e preso, pois já se dedicava à vida política e à disseminação do pensamento marxista, sobretudo, dentro da classe trabalhadora. É nesse contexto que escreve seu livro mais famoso – o já mencionado *Cadernos do Cárcere* –, com textos que vão de 1926 até 1937, ano de sua morte.

Antes disso, em 1919, ele criou junto de seus companheiros do partido, o jornal *L'Ordine Nuovo*, que ficou conhecido como o jornal dos operários turinenses, devido à proximidade entre Gramsci e esse grupo. É sobretudo a partir dessa experiência que o autor vai entender os trabalhadores como sujeitos ativos, diferenciando-se de seus colegas, que defendiam que os intelectuais tinham o papel de instruí-los.

O historiador Lorenzo Afano revela que, segundo a perspectiva do filósofo, “A relação entre os intelectuais e as massas deveria, sim, ser “educativa”, mas o ensino e a cultura deveriam movimentar-se em ambas as direções: dos trabalhadores aos intelectuais e vice-versa, para construir uma real pedagogia política de massa” (AFANO, 2020). Através dessa compreensão, ele se dedicará aos estudos a respeito da cultura popular e desenvolverá a ideia de Nacional Popular.

Aproximando objetivamente Lina Bo Bardi de Antonio Gramsci, Julieta González, curadora do MASP que trabalhou na reencenação de “A mão do povo brasileiro”, em 2016, disse o seguinte:

Do ponto de vista ideológico, Bo Bardi foi particularmente influenciada pelo conceito de Nacional Popular, de Antonio Gramsci, que apontava a emergência de uma vontade coletiva nacional-popular alcançada apenas por intermédio da participação das massas na vida política e cultural. Trabalhando no campo da cultura, e tendo forte convicção no exercício desta e em seu potencial impacto em outras esferas da vida pública, Bo Bardi interessava-se por promover uma relação entre os intelectuais e a base popular. (GONZÁLEZ, 2016, p. 42).

No que diz respeito à tensão entre popular e erudito propriamente dita, faz-se necessário recuar no tempo para compreender se sempre houve essa dinâmica. Isso porque, ao que parece, essa discussão está muito atrelada aos últimos séculos, sendo difícil reconhecer tais categorias ao longo da história da arte em outros contextos político-econômicos. A respeito disso, vários pesquisadores comentaram e teceram análises importantes, sendo o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) um deles. No texto “Arte culta e arte popular”, logo na introdução, ele diz o seguinte:

Na realidade, essa é uma diferença que aparece na época moderna. Na arte primitiva, nas pinturas rupestres das cavernas de Altamira, por exemplo, não podemos distinguir a parte reservada à arte erudita da parte que seria popular (...). A diferenciação entre ambas nasce com a sociedade capitalista, com a formação da burguesia, com a divisão da sociedade em classes. Nela se expressa a dominação ideológica e de classe da burguesia (que se identifica com a arte erudita) sobre as classes dominadas e sobre a arte popular de origem camponesa ou proletária. É, portanto, natural analisar essa distinção dentro do contexto da luta de classes (PEDROSA, 2015, p. 537).

De fato, o Renascimento se caracteriza como uma fase de mudanças consideráveis no contexto europeu, o que inclui o campo das artes visuais. É precisamente nesse momento que a burguesia em ascensão vai se aliar aos artistas, sobretudo para que, através da encomenda de retratos, possam se destacar frente à sociedade em que se encontravam. Entre outras coisas, observa-se aqui também o início de uma transição na temática das produções artísticas, que deixam de comunicar às pessoas questões religiosas para abordarem então questões cada vez mais individuais.

Sendo assim, entende-se que essa “categorização” da arte entre popular e erudito é útil apenas para a burguesia, que encontra no acesso e no conhecimento deste último um mecanismo de distinção de classes: trata-se, portanto, da criação de um determinado capital cultural. Em outras palavras, no capitalismo, as artes podem estar subordinadas ao interesse de um grupo específico, que detém os meios de produção. Mais do que isso, os objetos de arte ganham um valor de troca,

atendendo à demanda do mercado. “Para isso, conta com a colaboração dos museus, destinados a ‘consagrar’ a obra colocada em suas salas, o que faz subir às nuvens o preço de outras do mesmo autor ou do mesmo estilo” (PEDROSA, 2015, p. 539), além da própria crítica e da história da arte, que contribuem para a legitimação de alguns trabalhos em detrimento de outros.

Cabe dizer que Lina Bo Bardi estava ciente dessa relação. Ainda que muito próxima de figuras da elite, seu posicionamento político permanecia marxista; logo, seu entendimento em relação a essas questões também passava pela luta de classes e, nesse sentido, se aproximava da leitura de Pedrosa. Essa contextualização faz-se necessária porque, ao que tudo indica, as motivações para a exposição “A mão do povo brasileiro” envolviam um desejo de transformação político-social³.

Desse modo, associar a figura de Lina Bo a Gramsci parece coerente, pois, em linhas gerais, antes de se tomar, através de uma revolução socialista, o Estado e seus equipamentos centrais (Governo, militares, etc.), como defendia Josef Stalin (1878-1953), por exemplo, Antonio Gramsci se preocupava, antes, com a questão nacional como um todo e os demais sistemas/mecanismos que a constituem. Ou seja, para ele era fundamental a existência de uma esquerda marxista que atuasse no âmbito cultural – assim como a arquiteta fez. Dessa maneira, observa-se que, na trajetória dela, o Nacional Popular vai sendo construído não apenas de forma meticulosa, mas, principalmente, de modo gradativo, visto que, na curadoria, ela começa com um estado (Bahia), avança para uma região (Nordeste) e chega, finalmente, no nacionalismo (Brasil), ainda que existam limites para o seu entendimento desses territórios por ser estrangeira.

Com isso, parece razoável reconhecer que há uma questão ideológica que atravessa não apenas os projetos curatoriais da arquiteta, mas também toda a sua vida, motivando-a. Reitera-se que, ao que parece, é a partir desse ímpeto que a arquiteta desenvolverá “A mão do povo brasileiro”, em 1969.

A mão do povo brasileiro (1969)

De início, cabe comentar que, a essa altura, Lina Bo Bardi já havia desenvolvido projetos que tratavam da questão popular na arte brasileira, como o de “Bahia no Ibirapuera” (1959) e “Nordeste” (1963), de modo que a temática trabalhada encontrava ressonância em suas pesquisas curatoriais há pelo menos dez anos. Além disso, ela já estava à frente do MASP e da construção de sua nova sede desde 1965, desenvolvendo para o espaço projetos variados e adquirindo experiência em projetos curatoriais.

Dito isso, a ideia com “A mão do povo brasileiro” era realmente recolher objetos de lugares variados, abrangendo todas as regiões do país. Na minuta de apresentação da exposição para a imprensa, redigida já em 1969, mas antes de sua abertura, consta, inclusive, uma chamada para que todos aqueles que tivessem

³ Assim como outras exposições idealizadas por ela nos anos anteriores e nas décadas seguintes, com a mesma temática.

objetos que se caracterizassem como objetos de arte popular brasileira os emprestassem ao museu, objetivando ampliar ao máximo o escopo da pesquisa. Além disso, foi feito contato com instituições e coleções diversas para garantir a pluralidade das peças que seriam então apresentadas⁴.

Nesta mesma minuta, é possível encontrar certos blocos temáticos, que correspondem à pretendida distribuição das peças na mostra. Entre eles, destacam-se os seguintes: instrumentos de trabalho, tecidos e rendas, peças do vestuário, mobiliário e brinquedos. Com esse recorte, evidencia-se tanto uma aproximação dos objetos de arte com a noção de trabalho quanto uma valorização das artes aplicadas – que, nesse contexto, correspondem às produções mais diretamente ligadas à indústria. Além disso, numa tentativa de aproximação mais direta com meios tradicionais das artes como a pintura e a escultura, podem ser vistos ex-votos, quadros e carrancas.

Deter-se na tipologia dessas peças parece fundamental visto que, na história da arte hegemônica, estes itens eram apresentados por termos bastante preconceituosos, tais como “arte primitiva” e/ou “arte naif”, cuja significação seria algo como “arte ingênua”. Nesses casos, o que está implícito é que é ingênuo, porque não está subjugado aos tradicionais cânones das produções europeias e norte-americanas, sendo a leitura crítica feita realmente depreciativa e indicando que essas produções estão à margem do discurso padrão da disciplina.

Trazendo também para o debate o aspecto geográfico, não é por acaso que estes trabalhos pertenciam ao Sul Global. O que se entende como arte popular/artesanato existe, evidentemente, na Europa e nos Estados Unidos, mas há a particularidade de se estar sendo elaborada no Brasil, o que atribui outras camadas de sentido para as peças apresentadas.

No texto do catálogo da reencenação da exposição, produzido em 2016, Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP, analisou esse tema, fazendo um panorama dele ao longo do século XX, e pontuou que:

É interessante levar em conta que o Brasil e a América Latina, nesse debate, são considerados “outros”, “eles”, ao lado da África e da Ásia – tanto o chamado artista popular quanto o artista moderno ou contemporâneo são outros na perspectiva eurocêntrica naquele momento (PEDROSA, 2016, p. 35).

Dessa maneira, a tensão existente entre arte popular e arte erudita parece pouco proveitosa para a construção de uma história da arte brasileira uma vez que, se a diferença entre essas categorias, como se entende nesta pesquisa, reside fundamentalmente numa questão de classe social, numa conjuntura macropolítica e global, o Brasil encontra-se a priori na periferia do mundo, logo, pode-se entender que os trabalhos aqui elaborados, salvo exceções, se encontram à margem da

⁴ A respeito destes documentos, eles se encontram no catálogo da reencenação de “A mão do povo brasileiro” em 2016. Aqui, destaca-se a dificuldade de acessar outros documentos e arquivos devido à pandemia do COVID-19.

história da arte hegemônica. Porém, na prática, essa tensão existe e precisa ser analisada porque a elite econômica e intelectual do país reproduziu – e reproduz – a lógica colonial em escala nacional. Para isso, elas se valeram, inclusive, dos termos “arte primitiva” e “arte naif”, por exemplo.

Por conseguinte, todas essas questões encontravam ressonância na expografia apresentada. Isto é, se observa que a montagem da exposição não se estabelece a partir da assepsia e pretensa neutralidade do cubo branco, mas sim através de uma maior opacidade e distribuição das peças em grandes volumes, respeitando, de fato, o seu caráter popular. Cabe lembrar que Martim Gonçalves, que trabalhava com cenografia, também assinou esse projeto curatorial, conferindo à galeria do MASP uma atmosfera específica. Nesse sentido, os objetos são distribuídos de acordo com as temáticas citadas anteriormente em suportes de madeira, que lembravam palanques, e em grande quantidade, objetivando atribuir ao espaço um caráter de feira livre, que seria o local onde, de fato, a maior parte destes itens seriam encontrados originalmente.

Nesse ponto é possível criar paralelos com a exposição dos cavaletes de cristal de 1968, no sentido de que, novamente, as peças apresentadas serão expostas de forma aberta. Ou seja, deslocadas das paredes do museu e distribuídas de modo que o público possa circular livremente pela galeria, fazendo um percurso menos rígido e, ainda que em tese, dessacralizando-as. Essa estratégia está diretamente associada com a proposta político-pedagógica de Lina Bo Bardi, visto que um de seus principais interesses é, justamente, apresentar os objetos de arte como um trabalho, tirando deles a sua “aura” (BARDI, 2015, p. 136). E isso se aplica tanto para o que se entende como arte erudita quanto à arte popular.

Conhecer os visitantes e entender o modo pelo qual eles se relacionavam com esses objetos parece então algo fundamental para Lina Bo, havendo ainda ao final da exposição um formulário de pesquisa para que eles respondessem⁵. Nele, perguntava-se 1) os seus dados pessoais (idade, gênero, endereço, grau de instrução, residência/cidade e profissão), 2) se a pessoa tinha o hábito de visitar exposições, 3) como ela soube da mostra, 4) qual o gênero de arte que ela mais apreciava, 5) se ela achava que nessa mostra havia obras de arte e quais seriam, 6) quais peças haviam causado impressão e 7) qual a seção da exposição que ela mais havia gostado. Em um contexto mais amplo, essas perguntas sinalizam o desejo por um mapeamento do público da instituição.

Não há uma resposta definitiva para essas perguntas – nem as feitas pela arquiteta nem as levantadas agora nesta pesquisa. Isso porque os espectadores das exposições de Lina Bo Bardi eram sujeitos ativos, de modo que a experiência se constrói no longo prazo.

⁵ Tal formulário também se encontra no catálogo da exposição.

Considerações finais

Por fim, faz-se necessário estabelecer algumas ponderações sobre a exposição, afinal, apesar do engajamento de Lina Bo Bardi, existem certos limites associados à sua figura, ao contexto em que ela estava produzindo e até mesmo à época em que ela estava inserida, merecendo esse último ponto o devido cuidado para evitar anacronismos. Com isso, não se objetiva diminuir o seu trabalho, mas lançar outro olhar sobre ele e colocá-lo em perspectiva com os debates contemporâneos.

Sendo assim, o primeiro tópico destacado reside no próprio título escolhido para a mostra por Pietro Maria Bardi, marido da arquiteta. Ao nomear como “A mão do povo brasileiro” uma exposição com tanta força e potencial crítico, perde-se de vista num primeiro momento o caráter intelectual dessas produções para valorizar exclusivamente o fazer manual, que evidentemente as constitui, mas não é capaz de sintetizá-las. Isso encaminha a discussão para uma visão idealizada, e em certa medida paternalista, do que seria a produção popular brasileira.

Ainda: Lina Bo Bardi trabalhava conjuntamente com Pietro Maria Bardi num museu co-idealizado por Francisco de Assis Chateaubriand, duas figuras associadas à elite financeira do país. Logo, por detrás de seus projetos havia um nítido interesse institucional, igualmente ditado por essas figuras, que dialogava com o interesse econômico do mercado de arte. Não é por acaso que há uma separação espacial tão nítida entre a exposição do acervo propriamente dito – de longa duração e que ocupava o segundo pavimento – e a que foi tratada nesse texto – de curta duração e que se localizava no primeiro pavimento: assim, cada uma se encontrava no seu respectivo lugar no MASP, sem que houvesse necessariamente uma interação entre elas, fora aquelas aqui mencionadas. Ambas eram representações de como as elites entendiam, ou podiam entender, o que era a exposição permanente de um acervo de obras-primas da história da arte mundial e a exposição temporária de peças produzidas por trabalhadores, na maior parte anônimos.

Isso se percebe pela própria constituição do acervo do museu, que não absorveu essas peças. De fato, a maioria delas parecia pertencer a outras coleções, porém não houve, ao que tudo indica, sequer um trabalho de aquisição de itens parecidos, de modo que a memória dos objetos expostos foi preservada apenas através de documentações da época, salvo poucas exceções que vieram a incorporar o acervo pessoal do casal Bardi. Logo, o que estava implícito no discurso institucional era que, apesar dos esforços de Lina Bo Bardi e de seus colaboradores, os trabalhos de arte que poderiam ser incorporados à coleção do MASP – e consequentemente catalogados, preservados e pesquisados – seriam aqueles associados à história da arte hegemônica, sendo pinturas em sua maioria e algumas esculturas.

Contudo, as pesquisas de Lina Bo Bardi sobre o presente tema não cessaram nessa mostra. A arquiteta realizou nas décadas seguintes uma série de outras

exposições que abordaram esse conteúdo e lhe permitiram aprofundar ainda mais as questões aqui levantadas, entendendo-se então “A mão do povo brasileiro” como uma genealogia de suas pesquisas. No MASP, em 1975, ela fez “Repassos”, em parceria com o pintor Edmar José de Almeida, sobre o trabalho das tecedeiras do Triângulo Mineiro. No Sesc Pompeia, em 1982, “O design no Brasil: história e realidade” e “Mil brinquedos para a criança brasileira”, junto de Pietro Maria Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki em ambas.

Referências

ALFANO, Lorenzo. Gramsci, um revolucionário de carne e osso. Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2020/01/gramsci-um-revolucionario-de-carne-e-osso/>>. Acesso em: 22/01/2022.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018.

GONZÁLEZ, Julieta. Quem não tem cão caça com gato. In: PEDROSA, Adriano (org.); TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Adriano (org.); TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa: Arte Ensaios*. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

RUBINO, Silvana. Lina, leitora de Gramsci. In: PEDROSA, Adriano (org.); TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

Como citar:

GOMES, Vitor. “A MÃO DO POVO BRASILEIRO” (1969): Diálogos entre Lina Bo Bardi e Antonio Gramsci. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 899-908, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.072>

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