

Descolonização na metrópole: entre velhas narrativas e novas epistemologias nos grandes museus da cidade de São Paulo¹

Julio Cesar Talhari (USP-SP)

Palavras-chave: descolonização; patrimônio; mudança social.

Introdução

Os museus parecem sofrer um problema de identidade. O que são? O próprio Conselho Internacional de Museus (ICOM) vem desde 2016 promovendo debates para uma nova definição de um conceito – após vários ao longo do século XX – que contemple toda a comunidade museológica internacional². Em vários momentos, principalmente em seminários da área, é trazida à tona a “Mesa de Santiago do Chile”, que em 1972 propunha repensar o papel dos museus na América Latina. Os antecedentes dessa crise identitária podem ser buscados em dois movimentos, como aponta Alice Duarte (2013) em seu balanço sobre o tema: um deles é a demanda por democratização cultural originada na França³, nos anos 1960, que se desdobra em experimentos como os ecomuseus e o museu integral; o outro é uma virada epistemológica, que invade não só os museus mas toda a área de humanidades, chamada pós-estruturalista ou pós-moderna e que passa a questionar, no caso dos museus, sua própria razão de ser. Tais movimentos impulsionaram, nos anos 1980, o surgimento de uma Nova Museologia, que, em consonância com a Mesa de Santiago do Chile, destaca “a importância da afirmação da função social do museu” (DUARTE, 2013, p. 109).

A partir das últimas décadas do século XX, no entanto, os museus têm sido descritos como parte de uma lógica do consumo, muitas vezes comparados a *shopping centers* (ARANTES, 1991; FEATHERSTONE, 1995; PRIOR, 2006; Zukin apud FRÚGOLI JR.; TALHARI, 2014). Nick Merriman (1989), nos anos 1980, com base em uma ampla pesquisa de público de museus no Reino Unido, já havia apontado a visitação de museus como um “fenômeno cultural” não mais restrito às elites. Em certa medida devido a projetos para democratizar a cultura, facilitando o acesso de novos visitantes,

¹ Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 6 de novembro de 2020.

² Ver questionário online disponibilizado no fim de 2019 para uma consulta sobre a definição de museus: <www.icom.org.br/?p=1863>. Acesso em 1 jul. 2020.

³ A esse respeito, há também os trabalhos de Vasconcelos-Oliveira (2009), Donnat (2011) e Coulangeon (2011).

os museus passaram a ser vistos como parte de um processo de mercantilização da cultura (MANTECÓN, 2009). Isso inclusive com impactos urbanos, uma vez que projetos de novos museus ou reforma de antigos passaram a ter como objetivo “revitalizar” o entorno de seus edifícios (DABUL, 1995; KARA-JOSÉ, 2007; ESMANHOTTO, 2008; TALHARI, 2014).

Apesar de associações históricas com um poder tanto simbólico quanto econômico, a precariedade em que muitos museus se encontram no Brasil lança dúvidas sobre sua real utilização como mecanismos de influência por parte de agentes governamentais⁴. Parece, portanto, que os museus encerram dinâmicas mais complexas e multifacetadas do que certa visão macroestrutural pode levar a crer. A própria ideia de que são instituições instrumentalizadas por frações das elites econômicas, culturais ou políticas é passível de relativização.

De fato, discussões internas sobre democracia cultural e, mais recentemente, sobre descolonização lançam luz sobre tensões, conflitos e disputas de significados nas instituições museais. A ascensão de novas gerações de curadores e educadores, bem como de gestores, muitos oriundos de grupos sociais tidos como marginalizados – negros, indígenas, mulheres etc. – e o afluxo crescente de visitantes que nem sempre se enquadram no perfil imaginado (branco, altamente escolarizado e com alta renda) induzem à pergunta: como os museus lidam com a mudança se são instituições dedicadas à conservação? Os museus podem ajudar a pensar processos de mudança social? Tais questionamentos pedem uma retomada das discussões encetadas principalmente, mas não só, a partir da década de 1960 por autores como Max Gluckman (2004 [1963]; 2010 [1958]), Edmund Leach (1976 [1964]) e Fredrick Barth (1967) a respeito da dicotomia entre continuidade estrutural e mudança social.

A premissa do presente artigo é a de que os museus são um *locus* para se pensar a questão da mudança social no mundo contemporâneo, especialmente com base no debate mais recente sobre descolonização ou, de forma específica, *decolonialidade* (QUIJANO, 1992; QUIJANO, 2000; DUSSEL, 2000; MIGNOLO, 2000, 2007 e 2017; CASTRO-GÓMEZ; GROSFOGUEL, 2007; MALDONADO-TORRES, 2007; MIGNOLO; WALSH, 2018). Embora sejam instituições que se prestam à conservação, já que

⁴ Haja vista incêndios de grandes proporções em museus importantes do país nos últimos anos: no Museu da Língua Portuguesa (MLP), em 2015; no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN-UFRJ), em 2018; e no Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais (MHNJB-UFMG), em 2020.

conservam/preservam objetos (patrimônio) – e dessa forma solidificam e eternizam gostos, narrativas, visões de mundo etc. –, os museus lidam com a mudança, tornando-a inteligível (MENESES, 1994). Isso é feito por meio de uma concepção do tempo cronológico, progressivo, de modo que muitos museus, ainda hoje, exibem assim suas coleções. A mudança, portanto, é mostrada em exposições como resultado do progresso e da evolução, uma forte influência do século XIX. Por sua vez, os próprios museus mudam, uma vez que são impactados por transformações mais amplas das sociedades em que estão inseridos. Além disso, também podem ser utilizados como instrumentos para mudanças – não sem conflitos, evidentemente.

É nesse último ponto que o debate decolonial, bastante influente nos últimos anos, se insere. Tal discussão aponta para mudanças de concepções em várias dimensões e áreas de pensamento – e o acolhimento de novas epistemologias – que interpela os efeitos da colonização, com suas origens nos estudos pós-coloniais a partir da década de 1970 e com uma síntese mais recente e provocadora, desde os anos 2000, promovida por acadêmicos latino-americanos reunidos no Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C). Tal discussão rebate na atuação dos museus, que crescentemente têm sido acusados de compactuarem com o projeto colonizador e de se beneficiarem do roubo de peças de diversos povos.

Entretanto, o debate sobre descolonização vai além, principalmente na já referida crítica decolonial. Nesse sentido, a proposta de descolonização do pensamento museológico, elaborada por Bruno Brulon (2020), inspira-se na chamada *virada decolonial*, de vertente latino-americana, para sair de uma matriz de pensamento ocidental, iluminista, que separa sujeito do objeto, e adotar uma concepção que contempla múltiplos sujeitos e se propõe a “pensar com as coisas” (p. 23). A mudança não é apenas sobre o lugar do outro nos museus brasileiros, mas o lugar do sujeito que fala e tem poder. O objetivo aqui, portanto, é entender de que formas mudanças de pensamento advindas desse contexto estão impactando alguns museus de São Paulo, sobretudo aqueles que passam por ou acabaram de superar graves crises, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e o Museu Paulista (Museu do Ipiranga).

Descolonização na metrópole

Nos últimos anos, muitos museus paulistanos têm se destacado por uma inflexão na temática de suas exposições temporárias, bem como em sua postura institucional. Em

vez de focar mostras sobre correntes artísticas ou de nomes consagrados, os museus de arte, por exemplo, têm procurado abordar temas políticos, especificamente aqueles chamados de “identitários”, que envolvem questões de gênero, raciais e indígenas. Mesmo quando há exposições individuais, elas são trabalhadas dentro de um plano contextual mais amplo. Os museus de São Paulo, sobretudo aqueles dedicados às artes visuais, passaram a oferecer recentemente exposições que buscam refletir sobre grupos sociais politicamente minoritários. Uma breve e sintética recapitulação deixa isso evidente.

Em 2017, estive em exibição no MASP (setembro de 2017 a fevereiro de 2018) a mostra *Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017*, que questionava o papel subordinado das mulheres nos museus e galerias de arte. Em 2018, houve a mostra *Histórias afro-atlânticas* (MASP/Instituto Tomie Ohtake) – considerada uma das melhores exposições do ano pelo *New York Times* em decorrência de sua importância quanto à temática e qualidade, bem como por envolver artistas e curadores negros. Na Pinacoteca de São Paulo, 2018 foi declarado o ano das mulheres e contou com duas grandes mostras: *Hilma af Klimt: mundos possíveis* (individual) e *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (coletiva). A mesma temática foi o mote do ano seguinte, 2019, no MASP, com o ciclo de exposições e programas públicos *Histórias das mulheres, histórias feministas*, que teve uma grande mostra coletiva e duas individuais importantes: *Tarsila popular*⁵ e *Lina Bo Bardi: habitat*. Antes da pandemia de Covid-19 estava prevista para 2021 no MASP a série *Histórias indígenas*, e uma mostra indígena no MAM-SP foi cancelada em decorrência da crise provocada pelo novo coronavírus.

É possível afirmar, assim, que há um visível redirecionamento das questões tratadas por alguns dos principais museus da cidade. E tal abordagem – não só em São Paulo – teve resultado positivo em termos de aumento no número de visitantes. Em levantamento do portal de notícias *G1* em 40 museus do país, 37 cresceram e três bateram recordes no primeiro semestre de 2019 (MATOS, 2019)⁶. A constatação de um aumento de exposições com temática envolvendo questões sociais, sobretudo sobre grupos minoritários, revela uma busca, nos termos de muitos gestores de instituições culturais, por mais “diversidade” ou “representatividade”. Algumas instituições,

⁵ A exposição *Tarsila Popular* foi um dos destaques do ano. Sempre havia muito público quando visitei, com filas que dobravam o quarteirão na avenida Paulista.

⁶ Ver: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/08/12/museus-em-alta-1o-semester-de-2019-tem-records-de-publico-pelo-brasil.ghtml>>. Acesso em: 4 fev. 2020.

entretanto, procuram inserir-se em um movimento mais aprofundado que almeja o que chamam de descolonização dos museus e da própria arte, dentro de um debate mais amplo sobre a questão decolonial. Tal debate, que se propõe como um avanço, ou mesmo um descolamento – em especial na América Latina –, em relação a uma discussão mais ampla sobre pós-colonialismo realizada nas últimas décadas do século passado, ganhou espaço de forma mais organizada no MASP. Em 2018 e 2019 foram organizados dois seminários, resultado de uma parceria entre MASP e Afterall, dentro do projeto chamado Arte e Descolonização.

Descolonização no MASP: relações entre arte e mercado

O MASP vive recentemente um momento de retomada de seu prestígio após chegar perto da falência em 2013. Desde então, um grupo de empresários está por trás de uma reengenharia financeira que, além de sanar as contas da instituição, possibilitou a contratação de profissionais renomados para a parte artística⁷. Resultado disso são as exposições em torno de um eixo temático anual (as séries *Histórias*). Conhecido por reunir uma das mais importantes coleções de arte europeia do hemisfério sul, o MASP foi fundado em 1947 por Assis Chateaubriand (1892-1968), empresário e mecenas, e originalmente se localizava rua 7 de Abril, no centro da cidade. Contudo, em 1968, o museu foi instalado em seu prédio atual, na avenida Paulista, viabilizado por um projeto arquitetônico, concebido por Lina Bo Bardi (1914-1992), que se tornou ícone da avenida e da cidade. Como bem coloca Silvana Rubino (2019, p. 201), “o novo edifício é tão relevante quanto o que guarda – o que não é pouco”.

Após a crise a financeira, a estratégia utilizada para renovar a instituição e se fazer novamente relevante no circuito cultural da cidade é olhar para o seu passado em busca de inspiração. E é em Lina Bo Bardi que o MASP atual, por meio de sua nova gestão artística, tem se inspirado. O papel da arquiteta para a instituição foi muito além da construção da nova sede. Lina e seu marido, Pietro Maria Bardi (1900-1999), são figuras fundamentais para história do MASP. Foi o marido de Lina que articulou a aquisição de várias obras do acervo e esteve à frente das ações do museu, ao lado de Lina, por décadas, até a morte de ambos na década de 1990. Os dois, inclusive, foram peças-chave nas articulações políticas que resultaram na doação do terreno da prefeitura para o MASP (RUBINO, 2019). O projeto expográfico para o acervo, com o emblemático

⁷ Ver: <<https://exame.com/revista-exame/um-museu-capitalista>>. Acesso em: 26 out. 2020.

uso de cavaletes de vidro e concreto para a exposição de obras, tirando-as das paredes, foi retomado com a nova gestão, após ter sido abandonado por quase 25 anos.

Mas é sobretudo com base na fricção provocada pela tríade pinacoteca-*playgrounds*-popular que a nova equipe do museu busca reavivar para desfazer o caráter elitista do museu e retomar o conceito de museu aplicado quando da inauguração da nova sede na avenida Paulista (PEDROSA, 2019). As referências são, portanto, a pinacoteca exibida pelos cavaletes de concreto e vidro, que tirava as obras da parede e as colocava no meio da sala a interagir com os visitantes; a mostra *Playgrounds* (1969), de Nelson Leiner, exibida no vão livre proporcionado pela arquitetura do edifício e que propunha convidar o visitante a participar; e a mostra *A mão do povo brasileiro* (1969), concebida por Lina como a primeira mostra temporária do novo prédio, que visava friccionar a ideia de arte popular e a produção tida como erudita.

Com a volta dos cavaletes (2015), e as reedições das mostras de 1969 (ambas em 2016), o MASP procurou uma espécie de refundação institucional tomando por referência a reincorporação do “popular” e o foco na participação ativa dos visitantes. O ano de 2015 foi dedicado a uma autorreflexão da instituição por meio da revisitação do legado de Lina.

Em um momento em que se celebrava o centenário do nascimento da arquiteta visionária, cuja obra vem sendo tardiamente reconhecida como inovadora e influente para toda uma nova geração de arquitetos, artistas, críticos, historiadores, curadores e pensadores, não foi mera coincidência o fato de o museu visitar sua produção e ideias. O MASP é uma das obras mais importantes de Lina, e desse modo não parece haver local mais apropriado do que esse para se repensar e reconsiderar não apenas suas lições para a prática do design e da arquitetura, mas também o seu pensamento em relação à arte e à cultura numa dimensão mais ampla, tanto política quanto multidisciplinar (PEDROSA, 2019, p. 19).

É por meio dessa volta ao passado institucional e busca pelo “popular” que o MASP passa elaborar sua inserção, nessa nova fase, em um debate sobre descolonização. Usa, assim, sua própria trajetória e o momento de superação de uma grave crise financeira para se repensar programaticamente dentro de uma discussão mais ampla capaz de articular várias exposições nos anos subsequentes. Revisitar a obra de Lina, tanto arquitetônica quanto expográfica, e adaptá-la ao enfrentamento de questões contemporâneas passa a ser uma estratégia promissora a fim de forjar a imagem de um museu renovado e relevante.

Além de explicitar em sua missão o propósito de ser um museu “diverso, inclusivo e plural”⁸, desde 2016, o museu tem consolidado a adoção de um eixo temático anual para as suas exposições em torno da ideia de *histórias*, ultrapassando sua circunscrição a uma história da arte, como: *Histórias da infância* (2016); *Histórias da sexualidade* (2017); *Histórias afro-atlânticas* (2018); e *Histórias das mulheres, histórias feministas* (2019). Para 2020, estava prevista a exposição *Histórias da dança*, que não ocorreu em decorrência do fechamento do museu pela pandemia de Covid-19. Estão previstas para os próximos anos: *Histórias indígenas* (2021); *Histórias do Brasil* (2022); e *Histórias da loucura e do delírio* (2023).

Embora a renovação programática esteja em curso por meio dos eixos temáticos anuais, em torno dos quais se desdobram outras mostras temporárias menores, alguns episódios que envolvem esse novo processo são interessantes para refletir sobre as potências e possibilidades da adoção de uma proposta de descolonização por parte de um grande museu, bem como sobre os seus limites, principalmente, nesse caso, tendo em vista o fato de se tratar de um museu privado gerenciado por um *pool* de empresários nessa nova configuração administrativa após a crise que durou até 2013.

Vale começar com um episódio que teve como foco o símbolo do museu e dessa sua nova fase: a pinacoteca de cavaletes de cristal e concreto concebida por Lina. O carnaval de 2019 caiu no começo de março e na mesma semana em que é comemorado o Dia Internacional das Mulheres (8). Com a cidade de São Paulo tomada por blocos carnavalescos, as mulheres que trabalham com curadoria, conservação, acervo e arquitetura no MASP realizaram uma ação considerada de inversão, como é o próprio carnaval (DAMATTA, 1997 [1979]): viraram todas as obras de artistas homens exibidas na exposição de longa duração *Acervo em transformação* de modo que o visitante, ao entrar na sala, visse apenas a parte de trás nos cavaletes, deixando apenas as obras de artistas mulheres de frente a encarar o espectador que entrasse na galeria do segundo andar. A ação, assim, fez com que várias obras – a maioria – mostrassem apenas o seu verso, o que gerou um grande impacto visual. Evidenciava-se, portanto, o grande desequilíbrio entre a quantidade de obras de autoria de artistas homens e mulheres em exposição e no acervo. Esse ponto já havia sido levantado na exposição do coletivo

⁸ Como consta em seu *site*: “O Masp, Museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras”. Disponível em: <<https://masp.org.br/sobre>>. Acesso em: 26 out. 2020.

feminista Guerrilla Girls, no fim de 2017 e início de 2018. Desde então, quando havia sido constatado que apenas 6% das obras em exposição na coleção permanente eram de artistas mulheres, a proporção de obras criadas por mulheres tem aumentado. Aqui as funcionárias do museu tiveram a liberdade de, no espírito descolonizador proposto, implementar um experimento que, embora bastante pontual, serviu de reflexão sobre a própria instituição e sua agenda de aquisições.

Outro episódio aconteceu um ano antes e envolve uma faixa, de grandes dimensões, inserida na fachada do MASP nas primeiras semanas da exposição *Histórias afro-atlânticas* (2018), realizada em parceria com o Instituto Tomie Ohtake. A faixa, idealizada pelo coletivo Frente 3, trazia a pergunta “Onde estão os negros?”, de modo a propor uma reflexão sobre a presença dos negros no mundo da arte⁹. Segundo alguns dos curadores¹⁰, a gestão administrativa do MASP foi contra inicialmente à sua exibição na fachada, com o argumento de que o edifício era tombado pelos órgãos de preservação histórica. Somente após a exibição de faixa semelhante no Instituto Tomie Ohtake, que gerou grande repercussão – o que nesse caso significa sucesso –, é que, por fim, autorizaram a instalação da faixa, que a princípio ficaria por uma semana apenas, mas acabou ficando por mais tempo devido à atenção obtida. Nesse caso, uma intervenção tida como transgressora, ou descolonizadora, só foi de fato aceita pelos gestores da instituição por causa de sua capacidade de repercutir e atrair visitantes.

Tal episódio, ao contrário do experimento feminista, coloca em dúvida o caráter genuíno de uma proposta de descolonização do MASP. A suspeição sobre os interesses legítimos da instituição em descolonizar-se sempre latente pela existência de um grupo de empresários por trás da nova gestão administrativo-financeira acaba por revelar-se ainda mais forte. Em vez de um compromisso sério rumo à descolonização de suas práticas, tem-se indícios de oportunismo, ao menos por parte de uma fração da gestão, sobretudo aquela ligada a questões de cunho mais burocrático.

Isso pode ser corroborado por outro episódio, esse de amplo conhecimento, que ocorreu às vésperas da abertura da exposição *Histórias da sexualidade* (2017). As controvérsias que causaram o encerramento da mostra *Queermuseu – Cartografias da*

⁹ Ver: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/07/24/faixa-no-masp-promove-reflexao-sobre-a-participacao-dos-negros-na-arte.ghtml>>. Acesso em: 26 out. 2020.

¹⁰ Essas informações foram obtidas em aula da disciplina Lendo Imagens, ministrada por, entre outros docentes, Lilia Schwarcz e Hélio Menezes, dentro do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP), que foram curadores da exposição ao lado de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito e Tomás Toledo.

diferença na arte brasileira, em setembro de 2017, no Santander Cultural (Porto Alegre)¹¹, fizeram com que o MASP, em outubro, fixasse em 18 anos a idade mínima para a visita da recém-inaugurada mostra *História da sexualidade*. Essa decisão, a princípio para evitar polêmicas, acabou gerando debate maior, uma vez que tal restrição etária foi questionada juridicamente.

Situações como essas, embora revestidas de argumentos em favor de segurança jurídica, lançam luz sobre as limitações impostas pela associação entre arte e mercado, principalmente em articulação com propostas arrojadas de descolonização de práticas e conceitos. Mostram também a fragilidade em que se encontram os museus dependentes de recursos financeiros do setor privado. Impõe-se assim o questionamento de se os museus servem apenas de caixa de ressonância para debates mais amplos na sociedade enquanto tais discussões têm capacidade de mobilização e atração de visitantes; ou se podem ser instrumentos ativos de mudança social.

Museu do Ipiranga: como descolonizar a história e o patrimônio?

O Museu Paulista, mais conhecido como Museu do Ipiranga¹², passa há anos por uma profunda crise. Desde 2013, o prédio principal da instituição, conhecido como edifício-monumento – construído em homenagem à Independência do Brasil –, está fechado ao grande público por problemas estruturais. Em visitas ao edifício proporcionadas pelo setor educativo, fiquei sabendo que as diversas intervenções no prédio ao longo dos anos – como a construção de alas no subsolo – e mesmo as árvores do entorno (por causa de suas raízes) provocaram danos severos na estrutura. A decisão de fechamento ocorreu na gestão da arquiteta Sheila Walbe Ornstein (2012-2016), docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). O fato de ser um museu universitário foi apontado por funcionários em alguns momentos da pesquisa como um dos fatores da crise, pois a burocracia dificultaria o recebimento de verbas para a execução de reparos antes que resultassem em problemas

¹¹ Instituição e curadoria foram acusadas de promover pedofilia e zoofilia, bem como profanar símbolos religiosos, ao expor artistas que promoveriam, por intermédio de suas obras, visões heterodoxas sobre a sexualidade e identidade de gênero. As manifestações contra a exposição partiram do Movimento Brasil Livre (MBL), grupo conservador surgido no bojo das Jornadas de Junho (2013), que fomentou discussões na internet e promoveu ações no próprio local da mostra.

¹² O Museu do Ipiranga, instituição fundada em 1894 e inaugurada oficialmente em 1895, é um museu universitário, ligado à Universidade de São Paulo (USP) desde 1963. Foi construído como um edifício-monumento, e não como museu, para celebrar a Independência do Brasil na colina onde dom Pedro I havia proferido o famoso grito “Independência ou morte”, próximo ao riacho do Ipiranga.

de maiores dimensões. Essa estrutura também interferiria na reposição de funcionários que se aposentam ou deixam a instituição por outros motivos. É preciso, contudo, ponderar que a própria universidade pública enfrenta desafios de financiamento.

Como consequência da dificuldade na obtenção de verbas, apesar dos planos para a reforma existirem desde o início do fechamento, somente no segundo semestre de 2019, na gestão de Solange Ferraz de Lima (2016-2020), foi que o processo de readequação de sua estrutura física e ampliação começou, quando foram conseguidos recursos para financiar as obras¹³. A data prevista para sua reabertura é 7 de setembro de 2022, quando será celebrado o Bicentenário da Independência do Brasil¹⁴. O fechamento de um museu centenário, de grande porte, por tanto tempo, levantou dúvidas sobre sua reabertura, especialmente em um contexto em que o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, também um museu universitário, foi praticamente destruído por um incêndio em 2018. Além de contar com verba oriunda da iniciativa privada por meio de renúncia fiscal, a reforma do Museu do Ipiranga é viabilizada pela intermediação da Fundação Universidade de São Paulo (FUSP), que lida com a contratação de prestadores de serviço, o que seria comprometido se seguisse as normas da universidade.

Com a sua saída da cena cultural da cidade, o museu iniciou um processo de reflexão interna a fim de formular um projeto para o que a gestão chama de Novo Museu do Ipiranga. Além do projeto de reforma e ampliação do edifício-monumento, a instituição passou a repensar suas práticas de modo que em 2022 seja um novo museu, não apenas fisicamente mas também em suas práticas, considerando inclusive adotar curadorias compartilhadas. Desse modo, há um esforço – ao menos por parte de alguns setores – para que o Novo Museu do Ipiranga seja uma instituição mais plural, mais inclusiva. Para isso, a diretoria e o setor educativo passaram a buscar o que chamam de “processos de escuta”, a fim de recolher dentre diversos grupos sociais opiniões sobre o museu e quais mudanças poderiam ser realizadas, por exemplo, nas novas exposições de

¹³ As obras de restauro e ampliação do edifício-monumento do Museu Paulista estão sendo custeadas por cotas de patrocínio (12 milhões de reais cada) por meio da Lei de Incentivo à Cultura, também chamada de Lei Rouanet. Em maio de 2019, foi anunciada a conclusão da captação de recursos, que totalizou os 160 milhões de reais esperados. As empresas patrocinadoras são: Itaú, Sabesp, EDP, Caterpillar, EMS, Vale, Honda, Cosan, CSN, Safra, Bradesco, Caixa Econômica Federal e Banco do Brasil. Ver: www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/governo-de-sp-conclui-captacao-de-recursos-para-as-obras-do-museu-paulista.shtml. Acesso em: 26 out. 2020.

¹⁴ É possível acessar o projeto de restauro e ampliação, bem como acompanhar o cronograma das reformas e atividades nesse período, pelo *site*: <http://museudoipiranga2022.org.br>. Acesso em: 26 out. 2020.

longa duração. Por parte da diretoria, na figura de Solange Ferraz de Lima, criou-se o projeto Ocupação Museu do Ipiranga, em parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC), para promover uma crítica ao museu no interior do edifício por meio de grupos artísticos, particularmente envolvidos com experimentos cênicos e performáticos. Do lado do setor educativo, nomeadamente pelas educadoras Denise Peixoto e Isabela Ribeiro de Arruda, procurou-se contato com uma variedade de grupos¹⁵ para registrar opiniões e demandas mediante rodas de conversa e visitas educativas quando o prédio ainda estava parcialmente aberto. Como ouvi certa vez de Isabela, o lema é “diversidade ou morte!”.

Trata-se, portanto, de um processo de mudança encarado como crucial para que a instituição permaneça relevante na contemporaneidade. Tarefa um tanto árdua, haja vista o caráter colonial do museu, imaginado primeiro como um monumento à Independência e depois elaborado como um museu sobre a identidade nacional com base no ponto de vista paulista, que enaltece figuras controversas como os bandeirantes. O tombamento do eixo monumental – também conhecido como eixo Taunay – surgiu, em variados momentos da etnografia, como um desafio a ser superado pela gestão do museu e seu corpo funcional. Mesmo para aqueles funcionários que entendem a importância da manutenção do eixo como um registro histórico, as limitações de alteração impostas pelo tombamento chegam perto de inviabilizar um reenquadramento crítico e pedagógico das obras.

O eixo Taunay foi concebido, às portas da década de 1920, para atribuir heroísmo aos bandeirantes. História como ciência ou história como celebração do passado? Seja como for, atualmente, como demonstra Thaís Chang Waldman (2018), os bandeirantes encetam controvérsias não só no museu como na cidade por meio de monumentos públicos. Inclusive, isso está em um contexto em que, cada vez mais, no mundo todo, estátuas e monumentos em homenagem a figuras tidas como vinculadas a processos de colonização e escravização de pessoas são depredadas quando não retiradas à força dos espaços públicos.

O Museu do Ipiranga, portanto, enfrenta um dilema em decorrência de processos de mudança social que interpelam de maneira contundente seu principal cenário expositivo. Segundo relatos do setor educativo, alguns funcionários do museu até

¹⁵ Por exemplo, moradores e trabalhadores da região, estudantes das instituições do bairro, coletivos de batalhas de rima, lideranças de movimentos por moradia, entre outros.

mesmo nutrem, ou pelo menos o faziam até pouco tempo atrás, expectativa de que em 2022, na reabertura do edifício, o eixo Taunay não esteja mais lá. Nas observações que fiz em várias ocasiões dentro do museu – seja por parte do público das encenações do projeto de ocupação artística, seja por parte de participantes dos grupos de escuta – a indignação de muitos visitantes era notável. Em muitas situações, havia certa incompreensão de como nos dias atuais tal conjunto artístico, que celebra figuras tidas como vis na história do país e do estado, ainda encontra espaço em um museu público.

Como a pesquisa etnográfica se deu em período em que o edifício-monumento esteve parcialmente fechado para reforma, com muitas de suas obras retiradas para restauro e conservação, o efeito completo do conjunto expográfico concebido por Taunay não foi possível de ser acompanhado, mas muito do que observei se compara ao que Valéria Peixoto Alencar (2015) registrou em sua pesquisa sobre mediação no museu em 2012 com públicos escolares, um ano antes do fechamento. É interessante notar que pude observar reações similares descritas por ela em visitantes que estiveram no edifício-monumento após seu fechamento para atividades mais amplas, como performances cênicas ou visitas educativas pontuais para grupos de escuta.

O aspecto que mais se destacava nas reações de alguns visitantes, contudo, era a ideia de que o museu ou o conjunto expositivo representa uma farsa. Como acompanhei grupos muito engajados politicamente, alguns de movimentos sociais, a indignação perante uma narrativa que enaltece os bandeirantes ficava muito mais evidente. No entanto, o sentimento de que a expografia presente no museu é mentirosa é algo presente também no público estudantil, e já se destacava antes de o museu fechar, como demonstra Alencar (2015). A autora, além de verificar isso por meio da observação, também registrou uma declaração de Denise (educadora do museu) nesse sentido: “se a imagem não é aquilo que ela representa, ela não é, se ela não é, então ela é uma farsa, sendo que alguns dizem que fomos todos enganados, que os artistas estavam em conluio com o diretor do museu [...]” (apud ALENCAR, 2015, p. 149).

Como boa parte das ações do museu em seu período de fechamento para a reforma passou a relacionar-se com o que educativo chama de “escuta”, em várias atividades os visitantes eram instados a comentar sobre que Museu do Ipiranga eles querem para sua reabertura em 2022. Frequentemente, as observações passavam por retirar as estátuas e pinturas sobre os bandeirantes, com uma nova exposição no lugar. E o impasse se colocava quando alguém do educativo informava que isso não era possível em decorrência do tombamento do eixo expositivo. Em algumas dessas ocasiões, o

problema era absorvido como um problema coletivo; não só dos funcionários ou da gestão da instituição, mas de todos. Em outras situações, a sensação era de “caso perdido”.

Constatei, evidentemente, esforço significativo de alguns funcionários do museu para contornar essa questão. O argumento da instituição era a de que é preciso contextualizar o museu, seu eixo monumental, trazendo à tona a época de sua construção e o momento histórico em que foi concebido o eixo Taunay. Trata-se de um movimento que tenta propor um afastamento do museu em relação ao próprio museu, transformar um monumento num monumento histórico, segundo a distinção proposta por Françoise Choay (2017 [1992]). Tarefa nada fácil, como é de se imaginar.

Se a questão é de difícil resolução, ao menos é possível interpretar a ação de Taunay até os dias de hoje nos rumos do museu por meio do conceito de *pessoa distribuída* [*distributed person*] empregada por Alfred Gell (1998, p. 96-154). O eixo expositivo, nesse sentido, pode ser entendido como um mediador das intencionalidades de Taunay, uma extensão do seu corpo, uma parte de sua personalidade, de sua identidade social – como uma impressão digital –, presente no museu. Não é de se espantar, portanto, a sensação de seu fantasma a rondar o edifício de acordo com os relatos de alguns funcionários.

Essa relação de Taunay, o eixo monumental concebido por ele e seu suposto fantasma remete à ideia, elaborada por Marcel Mauss (2003 [1950], p. 136-137), de espírito de um proprietário ligado a seu objeto. José Reginaldo Santos Gonçalves (2005, p. 18), ao retomar essa noção de Mauss, lembra que a noção de patrimônio chega a confundir-se com a de propriedade. Uma questão resultante é se o eixo monumental seria mais uma propriedade de Taunay do que um patrimônio coletivo. Gonçalves (*idem*) afirma que é preciso haver *ressonância* de um dado patrimônio para uma coletividade. Apesar das agências de patrimônio do Estado promoverem tal bem a patrimônio, pode haver o que o autor chama de uma “experiência de rejeição” (*idem*, p. 19), isto é, “situações em que determinados bens culturais, classificados por uma determinada agência do Estado como patrimônio, não chegam a encontrar respaldo ou reconhecimento junto a setores da população” (*idem*, *ibidem*). No caso do eixo Taunay, é possível apontar o caso de uma *ressonância negativa*, ou seja, um bem que em dado momento até foi considerado por uma coletividade como um patrimônio comum, mas algumas gerações depois, por causa de mudanças sociais, passa a ser rejeitado por uma parcela significativa dessa mesma coletividade. Fica a questão, objetivo de controvérsia,

sobre como manter tal patrimônio e exibi-lo sem permitir que o poder evocativo proporcionado por sua monumentalidade inviabilize projetos de recontextualização.

À parte o eixo Taunay como um todo, outra controvérsia bastante presente no museu se refere à pintura *Independência ou morte!* (1888), de Pedro Américo. Isso porque a cena representada não condiria com a realidade, embora tenha atuado para construir um imaginário em torno desse evento histórico¹⁶. Dom Pedro I, por exemplo, diz a crítica, em vez do heroísmo que a pintura incita teve de lidar com questões mais mundanas durante todo o dia 7 de setembro de 1822, já que sofreu com problemas intestinais durante toda a viagem de Santos a São Paulo. Além disso, os próprios historiadores do Museu do Ipiranga – os docentes-curadores – afirmam, o regente estava montado em um burro e não em um cavalo como o da tela.

Pedro Américo pintou *Independência ou morte!* em Florença, Itália, onde morava, embora tenha ido a São Paulo, na região do Ipiranga, para observar a paisagem local, a fim de colher elementos para o seu trabalho. A obra, uma pintura histórica, foi encomendada para fazer parte do edifício-monumento; a tela foi realizada para ser instalada no salão nobre do museu, onde está desde então, como parte da arquitetura. Desde 1895, com a inauguração do Museu do Ipiranga, a obra também conhecida como *O Grito do Ipiranga*, ou somente *O Grito*, está em exibição pública. Seu impacto na cultura visual é muito bem assinalado em alguns estudos (SCHIAVINATTO, 2002; GIORDANI, 2018), tendo tido um reforço em 1972, nas comemorações do sesquicentenário da Independência durante o regime militar brasileiro, quando da transferência do corpo de dom Pedro I de Portugal para o Brasil e seu sepultamento na Cripta, no Parque Independência. Com esse evento, o regime militar ajudou a espalhar ainda mais a imagem da Independência, tal qual imaginada por Pedro Américo, por meio de selos comemorativos e capas de livros didáticos.

A versão mais crítica, menos engrandecedora e talvez mais debochada do evento conhecido como O Grito do Ipiranga, em referência ao dia da proclamação da Independência por dom Pedro I, tem sido muito acionada por visitantes do museu. É possível apontar como uma das fontes dessa disseminação o jornalista Eduardo Bueno, muitas vezes mencionado pelos visitantes, em alguns momentos citado como

¹⁶ Como comenta Maria Margaret Lopes (2010, p. 35): “Disposto até hoje nesse cenário, ele é talvez a representação naturalizada de nossa história mais familiar para qualquer brasileiro”.

historiador¹⁷. Esse relato, menos enobrecedor, é amplamente confirmado por historiadores, como Lilia Schwarcz e Heloisa Sterling (2015) e, vale ressaltar, é apoiado pelos historiadores do próprio Museu do Ipiranga. Consta também no livro, bastante popular, do jornalista Laurentino Gomes (2010).

Há uma série de elementos do quadro que são questionados além da montaria e das roupas de dom Pedro I. Uma delas é a casa ali representada, a famosa Casa do Grito – hoje uma atração turística no Parque Independência –, que foi construída na década de 1840, de modo que, evidentemente, não poderia estar naquele local em 1822, como é retratada na pintura. Mais uma divergência em torno da obra é que ela seria um plágio de outro quadro, *Batalha de Friedland* (1807), de Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891). Toda essa série de questionamentos a respeito da obra de Pedro Américo e da narrativa que ela propaga fica evidenciada na seguinte afirmação: “Esse quadro é a primeira *fake news* do Brasil”. Tal fala foi proferida por um ator do espetáculo *Morte e dependência na terra do pau-brasil*, encenado no edifício do museu em abril de 2019, em uma roda de conversa após a encenação. O comentário gerou bastante repercussão no museu posteriormente, bem como um mal-estar imediato no momento em que foi dito. Tanto que as educadoras, que acompanhavam a encenação, fizeram uma intervenção para matizar a crítica.

O argumento do setor educativo era que a pintura deveria ser vista como uma alegoria e não como uma descrição fidedigna da realidade. Além disso, as funcionárias, que também são historiadoras, apontaram certo anacronismo nas críticas, isto é, uma incapacidade de entender como o evento foi interpretado por Pedro Américo e seus contemporâneos, levando em conta as concepções éticas e morais da época.

A controvérsia, à primeira vista, coloca em questão duas interpretações de um evento histórico, dois regimes de historicidade. Uma interpretação, tida como oficial por muito tempo, mais épica, que não apenas é representada pela pintura de Pedro Américo mas também foi disseminada nas escolas por meio de livros didáticos. Tal interpretação, vale frisar, não é totalmente avalizada pelas educadoras; no entanto, a presença da obra no museu induz ao pensamento de que essa narrativa é aprovada pela instituição. A

¹⁷ Eduardo Bueno, também conhecido como Peninha, é jornalista, mas tem publicado vários livros sobre História do Brasil em que, de forma muitas vezes debochada, mostra curiosidades históricas nem sempre exploradas (ou confirmadas) pela historiografia oficial. Além de escritor, possui um canal no YouTube (Buenas Ideias!), em que consta um vídeo sobre o Grito do Ipiranga: <www.youtube.com/watch?v=0K1Pd83TQIk>. Acesso em: 28 ago. 2020.

interpretação mais recente aponta aspectos mais mundanos em relação a um evento que, por quase dois séculos, tem sido narrado com pompa e circunstância.

Em torno da obra de Pedro Américo, na verdade, é possível perceber a ambiguidade do próprio Museu do Ipiranga. Monumento à Independência ou museu histórico? Celebração ou ciência? Nota-se um esforço histórico da instituição em adequar essas duas funções. Para isso, busca-se uma compreensão mais ampla de suas atividades, como a que está presente no *Plano Diretor do Museu Paulista da USP*, de 1990, elaborado por Ulpiano Bezerra de Meneses, vigente até os dias atuais. Nesse documento, afirma-se que “a conotação de memorial da Independência, que o Museu acabou por encarnar, sobretudo como imagem pública, não deve ser cancelada, mas ampliada numa dimensão crítica” (p. 2).

Tal justaposição de funções existe desde o início do próprio museu. A diferença é que na virada do século XIX para o XX as duas faces da instituição se dava entre ciências naturais e história, sendo que história, em vez de ser uma dimensão crítica, era apenas uma celebração do passado, sem caráter científico. Atualmente, o caráter científico da instituição está em ser um museu de história dedicado à cultura material, e não por ser um museu de ciências naturais. Desse modo, dois regimes de historicidade entram em conflito: um, mais antigo, que privilegiava eventos e figuras importantes, presente na concepção de memorial da Independência; outro, mais focado na micro-história, nos processos cotidianos do passado, estudado por meio de ferramentas e objetos diversos em pesquisas levadas a cabo por docentes instituição e ligados à universidade.

Considerações finais

O artigo procurou demonstrar o debate sobre descolonização dos museus com o enfoque voltado para os grandes museus da cidade de São Paulo, especificamente duas instituições que tentam superar períodos críticos de sua trajetória por meio da incorporação de práticas mais plurais, no caso, o MASP e o Museu do Ipiranga. É importante enquadrar as atuais demandas por descolonização como parte de processos de mudança social que vêm afetando os museus por anos, mas que também são afetados por tais instituições.

Os museus devem ser vistos não apenas como caixas de ressonância de debates mais amplos mas como instrumentos para provocar mudanças. É verdade que há inúmeros desafios a serem enfrentados, alguns deles apresentados neste artigo. O caso

do MASP mostra as limitações que podem surgir quando interesses comerciais se sobrepõem a objetivos culturais e artísticos, ou no mínimo os questionam. De fato, é preciso estar atento a interesses ocultos por patrocínios benevolentes, ao mesmo tempo em que se deve reconhecer a dificuldade de financiamento não só dos museus como de várias atividades culturais.

Museus públicos não estão livres de tais desafios, e os museus universitários tendem a enfrentar problemas que ultrapassam as questões museais de outros museus, pois há uma estrutura de financiamento complexa que, quando não é insuficiente, é morosa, podendo comprometer funções vitais das instituições. O Museu do Ipiranga tenta atualmente solucionar tais questões por meio de uma fundação, a FUSP, que funciona como uma Organização Social (OS) a fim de promover celeridade nos processos, até mesmo na contratação de funcionários temporários e estagiários.

No entanto, mudanças culturais e sociais passam a interpelar o patrimônio guardado pelos museus. No caso do Museu do Ipiranga, há uma “bomba-relógio”, nas palavras de um docente-curador, a ser desarmada, que é o eixo Taunay. Se por um lado não é possível qualquer intervenção física de modo que o conjunto expositivo seja readaptado e retrabalhado por outras narrativas, por outro lado, seu poder evocativo é muito forte para que recontextualizações pedagógicas deem conta de um reenquadramento aceitável na atualidade. Uma possibilidade, testada pelas ocupações cênicas, é o uso de performances para trabalhar a monumentalidade das obras expostas em uma reconfiguração crítica.

Cabe, entretanto, reafirmar a potência de os museus serem agentes ativos em dinâmicas que se apresentam como controversas, mas que têm capacidade de proporcionar transformações nas dinâmicas sociais ao incorporar novas visões de mundo e questionar antigas narrativas. Várias experiências estão sendo tentadas e há sem dúvida uma significativa ampliação nas ações que vão além do discurso para questionar estruturas de poder que, como em outros domínios da vida social, estão presentes nos museus. Ainda que sem exatamente saber como proceder, os museus estão fazendo experimentos. O Museu do Ipiranga tem avançado em discussões sobre curadorias compartilhadas e o MASP contratou recentemente Sandra Benites, uma curadora de origem guarani nhandeva. Muitos experimentos ainda são necessários, e há desafios a serem superados, mas o questionamento de uma visão única de produção de conhecimento e de cultura aponta para um caminho sem volta.

Referências

- ALENCAR, Valéria Peixoto. *Mediação cultural em museus e exposições de história: conversas sobre imagens/histórias e suas interpretações*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.
- ARANTES, O. “Os novos museus”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 31, out., 1991, p. 161-169.
- BARTH, Fredrik. “On the Study of Social Change”, *American Anthropologist New Series*, vol. 69, n. 6, dez. 1967.
- BRULON, Bruno. “Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 28, 2020, p. 1-30.
- CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGOGUEL, Ramón. “Prólogo: giro decolonial, teoria crítica y pensamiento heterárquico”. In: _____. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. de Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2017 [1992].
- COULANGEON, P. “As políticas culturais diante dos critérios de justiça: reflexões a partir do caso francês”. *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 12, São Paulo, 2011, p. 35-48.
- DABUL, L. M. S. *O público em público: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas*. 334f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 [1979].
- DONNAT, O. “Democratização da cultura: fim e continuação?”. *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 12, São Paulo, 2011, p. 19-34.
- DUARTE, Alice. “Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora”, *Revista Museologia e Patrimônio*, vol. 6, n. 1, 2013.
- DUSSEL, Enrique. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales – perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- ESMANHOTTO, M. N. *Museus e a alma urbana: Pinacoteca e bairro da Luz*. 163f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel Ltda., 1995.
- FRÚGOLI JR, Heitor; TALHARI, Julio Cesar. “Entre o tecido físico e social das cidades: entrevista com Sharon Zukin”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 29, n. 84, fev., 2014, p. 8-24.
- GELL, A. *Art and Agency – An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

GIORDANI, Laura. *Cultura visual e história: conexões entre o quadro Independência ou morte! e graphic novel Independência ou mortos (séculos XIX a XXI)*. 168f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

GLUCKMAN, Max. *Order and Rebellion in Tribal Africa*. London/New York: Routledge, 2004 [1963]).

_____. “Análise de uma situação social na Zululândia moderna”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas – Métodos*. São Paulo: UNESP, 2010 [1958].

GOMES, Laurentino. *1822*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios”. *Horizontes Antropológicos*, ano 11, n. 23, jan.-jun. 2005, p. 15-36.

_____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio*. Rio de Janeiro: Garamond (coleção Museu, Memória e Cidadania), 2007.

KARA-JOSÉ, B. *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo, Annablume, 2007.

LEACH, Edmund Ronald. *Sistemas políticos de la Alta Birmania: estudio sobre la estructura social kachin*. Barcelona: Anagrama, 1976 [1964].

LOPES, Maria Margaret. “Comemorações da Independência: a História ocupa o lugar das Ciências Naturais no Museu Paulista, Brasil”, *L'Ordinaire des Amériques*, n. 212, 2010, p. 33-50.

MALDONADO-TORRES, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de um concepto”. In: CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MANTECÓN, Ana Rosas. “O que é o público?”. *Revista Poiésis*, n. 14, dez. 2009, p. 175-215.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1950].

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Plano Diretor do Museu Paulista da USP*. São Paulo: Museu Paulista, 1990.

_____. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 2, 1994, p. 9-42.

MERRIMAN, Nick. “Museum Visiting as a Cultural Phenomenon”. In: P. Vergo (ed.). *The New Museology*. London, Reaktion, 1989, p. 149-171.

MIGNOLO, Walter. “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales – perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.

_____. “Delinking”. *Cultural Studies*, n. 21, vol. 2, 2007, p. 449-514.

_____. “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”. Trad. de Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 94, vol. 32, jun. 2017, p. 1-18.

_____; WALSH, Catherine. *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.

PEDROSA, Adriano. “A pinacoteca de cavaletes de concreto e cristal no MASP de Lina”. In.: _____; GIUFRIDA, Guilherme; GUANAES, Lucia; BALDAN, Luiza; BENEDICTO, Nair (orgs.). *O MASP de Lina*. São Paulo: MASP, 2019, p. 18-29.

PRIOR, Nick. “Postmodern Restructurings”. In: MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford, Blackwell, 2006, p. 509-524.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad y modernidad/racionalidad”. *Perú Indig.* n. 13, vol. 29, 1992, p. 11-20.

_____. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales – perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

RUBINO, Silvana. “Um museu para uma cidade”. In.: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme; GUANAES, Lucia; BALDAN, Luiza; BENEDICTO, Nair (orgs.). *O MASP de Lina*. São Paulo: MASP, 2019, p. 200-2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STERLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. “A praça pública e a liturgia política”. *Cad. Cedes*, vol. 22, n. 58, dez. 2002, p. 81-99.

TALHARI, Julio Cesar. *Cultura e sociabilidade no museu de arte: etnografia dos visitantes da Pinacoteca do Estado*. 235f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. “Culturas, públicos, processo de aprendizado: possibilidades e lógicas plurais”. *Políticas Culturais em Revista*, vol. 2, n. 2, 2009, p. 122-136.

WALDMAN, Thaís Chang. *Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo*. 319f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.