

ADRIANO TOMITÃO CANAS

MASP: Museu Laboratório
Projeto de museu para a cidade: 1947-1957

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Arquitetura e
Urbanismo

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientador: Profa. Dra. Fernanda Fernandes da Silva

São Paulo
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

^A
Lourdes e
Laurentino

RESUMO

Este trabalho tem como objeto o *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP* e sua inserção na cidade de São Paulo, nos primeiros 10 anos de atividade em sua primeira sede na rua Sete de Abril.

O objetivo é compreender o Museu de Arte e sua inserção na cidade do ponto de vista da sua operatividade, como *laboratório* do moderno, através das diversas frentes de sua ação cultural propostas por Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi na construção da identidade moderna do museu, contando com a colaboração de arquitetos e artistas estrangeiros. Pretende também identificar as relações existentes entre os discursos elaborados por seus criadores e o discurso dos arquitetos dentro do debate internacional em torno do papel dos museus e da arquitetura moderna nas cidades do pós-guerra, contexto em que se entende o projeto museológico proposto para o MASP inserido nas discussões internacionais relacionadas à renovação do papel dos museus na cidades.

ABSTRACT

The present thesis object of research is the “*Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP*” and its insertion in the city of São Paulo, during the period of the first 10 years of activities in its primary headquarters at Sete de Abril Street.

The main goal of the study is to understand the Art Museum from the operative perspective, as a modern laboratory, throughout the several activities proposed by Pietro Maria Bardi and Lina Bo Bardi at the construction of a modern identity for the museum, counting with the collaboration of foreign architects and artists. Also aims to identify the existing relations between the speeches of its creators and the architect speeches within the international debate about the role of the museums and modern architecture at post war cities, context in which the musicological project proposed to MASP is comprehended inserted in the international discussions related to the reassessment of the role of museums in the cities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 – LABORATÓRIO DO MODERNO

1.1 Um Museu sem adjetivos	10
1.2 Museu Laboratório	16
1.3 O debate internacional: os museus e a cidade	23
1.4 Arquitetura para o museu	31

CAPÍTULO 2 – MASP SETE DE ABRIL: MUSEU FORMADOR (1947-1957)

2.1 Formando o Museu	41
2.2 A atuação do MASP	46
2.3 Escola de Propaganda	59
2.4 Instituto de Arte Contemporânea – IAC	62

CAPÍTULO 3 – PROJETO E MUSEOGRAFIA

3.1 Formação pela exposição	78
3.2 O desenho do museu	89
3.3 Exposições	103

CAPÍTULO 4 – A REVISTA HABITAT E O MUSEU DE ARTE

4.1 O Museu na revista	122
4.2 Arquitetura e desenho industrial	124
4.3 Design e cultura urbana	130
4.4 O diálogo com o MAM e a busca por uma sede	144

CONSIDERAÇÕES FINAIS – MASP TRIANON **146**

ANEXO – NOTAS BIOGRÁFICAS **156**

BIBLIOGRAFIA **195**

Introdução

Este trabalho tem como objeto o *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP* e sua inserção na cidade de São Paulo, nos primeiros 10 anos de atividade em sua primeira sede na rua Sete de Abril.

O objetivo é compreender o Museu de Arte e sua inserção na cidade do ponto de vista da sua operatividade, como *laboratório* do moderno, através das diversas frentes de sua ação cultural propostas por Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi na construção da identidade moderna do museu, contando com a colaboração de arquitetos e artistas estrangeiros. Pretende também identificar as relações existentes entre os discursos elaborados por seus criadores e o discurso dos arquitetos dentro do debate internacional em torno do papel dos museus e da arquitetura moderna nas cidades do pós-guerra, contexto em que se entende o projeto museológico proposto para o MASP inserido nas discussões internacionais relacionadas à renovação do papel dos museus na cidades.

O MASP foi constantemente apresentado nos textos escritos por Pietro Maria Bardi como um “anti-museu”, um “centro de arte” ou um “laboratório”. Desta forma seu diretor buscou distanciar o museu do modelo tradicional, se alinhando com as propostas dos novos museus criados no pós-guerra, voltados para uma atuação formadora.

Este trabalho defende a idéia que, a orientação proposta ao MASP por Pietro Maria Bardi em 1947 encontra-se em sintonia com as discussões realizadas no debate internacional entre os arquitetos modernos, que buscavam por uma renovação da função dos museus e do seu papel na transformação do espaço da cidade. No campo da arquitetura, num período de revisão de suas primeiras proposições, os museus tornaram-se peças chaves nas estratégias dos arquitetos modernos atuantes no pós-guerra, com propostas de restabelecer, para as cidades, pontos vivos que pudessem transformar os velhos centros ou construir outros novos. Lugares destinados a apreciação de obras de arte e para o cultivo da mente na cidade moderna já haviam sido propostos no IV CIAM de 1933, que originou a *Carta de Atenas* e *Can our Cities Survive?* O tema foi desenvolvido no VIII CIAM intitulado “O Coração da Cidade”, de 1951, no qual a idéia de museus como “laboratórios” encontra-se nas proposições de Le Corbuiser e de Josep Lluís Sert em seus discursos na busca por uma transformação dos centros das cidades através da criação de pontos estratégicos que viriam a contribuir para recuperar um sentido de coletividade. Em “O Coração como ponto de reunião das artes” Le Corbusier cita o MASP da Sete de Abril como um dos exemplos da forma como se daria a integração entre o museu, a

formação do público e a cidade, um dos papéis do “coração”.¹ O projeto desenvolvido por Lina Bo Bardi para o MASP na Avenida Paulista torna-se a espacialização disto: se o MASP da Sete de Abril apresentou tais orientações, apontadas através das suas diversas ações na cidade mesmo sem ter uma sede própria e uma arquitetura própria, o museu projetado e construído por Lina Bo Bardi no novo centro localizado no Trianon levaria consigo essas diretrizes, que estariam expressas em sua arquitetura e na forma da sua inserção no espaço da cidade.

Como problema direcional da pesquisa, partimos da afirmação feita por Pietro Maria Bardi em seu texto de 1946, *Museu Fora dos Limites*, no qual se refere ao MASP como uma “unidade das artes”, compreendendo o museu como resultado do trabalho desenvolvido por Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti e Roberto Sambonet.² Esse texto possibilitou algumas das abordagens que a pesquisa desenvolveu, pois além de indicar que a formação do MASP resulta de um trabalho realizado por um grupo de artistas e arquitetos, também ofereceu os princípios de seu projeto como museu: sua proposta de museu voltado para a formação através de várias atividades educativas e da abrangência em relação às artes que se propôs divulgar – artes plásticas, arquitetura, design, cultura popular.

O trabalho se organiza a partir dos seguintes focos de discussão: Num primeiro momento busca compreender, no discurso e na ação de seus idealizadores, a proposta do MASP como um *museu laboratório* – não somente os vínculos relacionados aos preceitos elaborados pela UNESCO para a renovação dos museus do pós-guerra, que tem no programa do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) um dos seus paradigmas, mas também a sintonia com o discurso dos arquitetos dentro do debate internacional que perpassa as trajetórias de Pietro M. Bardi e na Itália e sua fase inicial no Brasil - que levará o MASP a ser citado como exemplo da integração entre museu e formação, um dos papéis do coração da cidade, por Le Corbusier em seu pronunciamento “O coração como ponto de reunião das artes” no VIII CIAM – “O coração da cidade” realizado em 1951 em Hodeston (Inglaterra).

A partir disto, tratamos da formação do Museu de Arte de São Paulo em 1947, a formação do museu e a sua inserção no campo cultural da cidade de São Paulo, explorando o projeto museológico traçado por Bardi, a ação do MASP como museu formador, a criação dos cursos livres e do Curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Observamos os pontos de contato do programa da ação formadora do MASP com as instituições consideradas referenciais, como a Bauhaus e as iniciativas dos museus e institutos de design norte-americanos. Apresentamos as ações dos arquitetos e artistas, centrando nos estrangeiros, que colaboraram nas atividades do MASP, como é o caso de Roberto Sambonet, Giancarlo Palanti, Leopoldo Haar, Gastone Novelli, Bramante Buffoni, entre outros, abordando

¹ “Le Corbusier: O Coração como ponto de reunião das artes” in ROGERS, E. N.; SERT, J. L.; TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de La comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955, p. 49-50.

² BARDI, P.M. “Musées hors des limites”. *Habitat* n. 4, p. 50. São Paulo, 1951. Tradução em TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Imprensa Oficial do estado, 2000. pp. 188-191.

suas atuações na arte e no ensino, assim como na produção de atividades junto ao museu nos campos da arquitetura, museografia, desenho gráfico, desfiles de moda, compreendendo o museu como um laboratório.

A seguir o trabalho descreve e analisa o projeto de adaptação para o MASP Sete de Abril realizado por Lina Bo Bardi, buscando estabelecer relações entre o projeto expositivo e o programa didático proposto para o museu, aprofundando a análise dos projetos expositivos da arquiteta, através dos projetos propostos para a pinacoteca do museu, assim como para as exposições didáticas e temporárias, levando em consideração o seu contato com as experiências expositivas desenvolvidas na Itália no entre-guerras e os “museus internos” italianos.

Como uma outra ação complementar às exposições e aos cursos, apresentamos a revista *Habitat* como veículo da difusão das ações do MASP, da idéia do museu vitrine e dos exemplos a serem seguidos como modelo para o moderno. A revista é também o espaço da reflexão e crítica de arte e arquitetura. Também foi analisado o trabalho realizado pelos artistas e arquitetos que colaboraram com o museu em ações na cidade como painéis em edifícios, interiores e vitrines de lojas, pavilhões, exposições e desenho gráfico, também matéria de divulgação na revista.

E por fim abordaremos a transferência do museu para a sua nova sede na Avenida Paulista em 1968, analisando o projeto da nova sede do museu e os “cavaletes de vidro” projetados para a pinacoteca do museu por Lina Bo Bardi. Pretende-se aprofundar na análise do projeto arquitetônico do edifício e da sua inserção na cidade, compreendendo-o como desenvolvimento e resultado do projeto inicial da primeira célula museográfica da Rua Sete de Abril e da proposta museológica do museu como laboratório da cidade.



CAPÍTULO 1 – LABORATÓRIO DO MODERNO

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

Pietro Maria Bardi, “Um Museu fora dos Limites”.

1.1 Um museu sem adjetivos

“Um Museu fora dos Limites” é considerado o primeiro texto elaborado por Pietro Maria Bardi no qual o diretor do MASP apresenta o museu e descreve o seu plano de ação. Publicado originalmente em na revista *Habitat* em 1951³, o texto desenvolve as premissas e partidos que nortearam a concepção da nova instituição, buscando por uma definição para um museu de arte e como este deveria atuar em seu tempo e lugar. O discurso de Pietro Maria Bardi, nesse primeiro momento de difusão do plano desenvolvido para o MASP, já apontava para uma defesa da ampla contribuição que o museu representaria para a cidade como elemento essencial de renovação cultural, e Bardi o constrói como diretor de museu e como crítico de arte e arquitetura. Desde a criação do Museu de Arte, Bardi afirma que a arquitetura do museu é elemento integrante da cidade. Enfatiza que a proposta do programa formador e a arquitetura ideal para a implementação de tal experiência fazem parte de um mesmo projeto.

Museu do pós-guerra, a criação do MASP coincide com uma série de movimentos que buscavam a renovação das instituições museais, procurando torná-las elementos que contribuíssem para a difusão do conhecimento e a reanimação dos centros urbanos. O projeto museológico proposto para o MASP encontra-se em sintonia com a nova configuração que os museus vinham adquirindo internacionalmente, na busca pela expansão de suas ações junto à coletividade. Em seu texto, Bardi afirma a necessidade de distanciar o programa proposto para o MASP do modelo tradicional de museu voltado apenas para a conservação de obras de arte, tecendo uma crítica ao modelo oitocentista do museu europeu e alinhando sua proposta com as novas diretrizes que orientaram a implantação de instituições no período, como foi o caso

³ BARDI, Pietro M. “Musées hors des limites”. *Habitat* n. 4, São Paulo, 1951. p. 50. Há controvérsias em relação à data do texto. “Um Museu fora dos Limites” foi publicado primeiramente em francês na revista *Habitat* em 1951 e a tradução para o português foi reproduzida no catálogo da exposição *Coleção Lina Bo Bardi e P. M. Bardi*, São Paulo, MASP, 2000, pp. 22-33, no qual é indicado o ano de 1946. A mesma tradução foi publicada na biografia de Bardi, escrita por TENTORI, na qual há indícios que apontam para uma data posterior à criação do museu, nos acréscimos que o autor insere no texto original, citando a reforma para a ampliação do museu em 1950, da qual o arquiteto Giancarlo Palanti participou: “O trabalho em grupo de arquitetos [Lina, Palanti e Sambonet] que realizou uma unidade das artes em um edifício notável”. TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2000, pp. 188-191.

dos novos museus criados na América do Norte, que, livres do peso de uma tradição, foram constituídos sob novas bases, voltadas para uma orientação educativa.

Um dos primeiros passos nesse sentido foi dado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), criado em 1929, que, sob a direção de Alfred Barr Jr., abrigou diversas manifestações do moderno até então não reconhecidas, como a fotografia, o cinema, a arquitetura moderna e o desenho industrial. Esse movimento de renovação, que ganhou força no pós-guerra entre os novos museus criados na América e posteriormente junto aos museus europeus, foi ampliado pelos conselhos então nascentes, como o *International Council of Museums* (ICOM), órgão ligado à UNESCO e fundado em 1946, e pela revista *Museum*, que a partir de 1948 contribuiu para difundir e intensificar o debate. Iniciativas que colaboraram na divulgação das novas ideias sobre o papel dos museus na realidade do pós-guerra, incentivando mudanças na orientação dessas instituições.

A dissertação de mestrado da pesquisadora Zuleica Schincariol aborda a atualidade da direção tomada pelo MASP nesse período inicial, analisando sua criação em relação às diretrizes propostas pela revista *Museum*, editada pelo ICOM, para a atualização dos museus no pós-guerra.⁴ O ICOM patrocinou debates internacionais e o intercâmbio de experiências, visando estabelecer uma reestruturação operativa das instituições museais, apoiando a proposta do museu como centro de difusão do conhecimento, de acesso público aos seus materiais, documentos e objetos artísticos, intensificando assim a proposta de “museu vivo”, voltado para uma ação mais didática e formadora. A revista *Museum* tornou-se o veículo oficial das discussões promovidas pelo órgão, apresentando as experiências realizadas pelos museus no campo didático e museográfico, formas de apresentação de exposições temporárias e das coleções, enfatizando o papel educacional e transformador de tais experiências para sua renovação e a revitalização da cultura.

Em 1947, no mesmo ano em que o MASP foi inaugurado, Pietro Maria Bardi participou da Conferência Regional do ICOM na Cidade do México, na qual apresentou a proposta da ação educativa elaborada para o MASP.⁵ A apresentação de Bardi, publicada no segundo volume da *Museum*, em 1948, enfatiza que as circunstâncias locais foram determinantes para a orientação de suas diretrizes e seu programa educacional. Para Bardi, o museu deveria possuir um “caráter universal e didático”, e se fazia necessário num país novo como o Brasil, onde a fundação de museus estava no início, que a difusão da arte fosse compreendida como um todo, não seguindo os modelos dos museus europeus do séc. XVIII, assim como não se

⁴ SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de Abril*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, 2000. p. 14.

⁵ BARDI, Pietro Maria. “L’Expérience Didactique Du Museu de Arte de São Paulo”. *Museum: Museums and Education*, vol. 1(3-4), Paris, UNESCO, 1948. pp 138-141.

prendendo aos moldes dos museus de arte moderna. Portanto, o novo museu deveria considerar o “sentido da história e o respeito ao passado”.⁶

A proposta da criação de um museu moderno de arte, cujo acervo se voltava para a compreensão da história da arte de forma abrangente, está entre os pontos centrais desse texto inaugural – “Um Museu fora dos Limites” – e apresenta a característica que tornará o MASP um museu singular entre os museus criados no período. Pietro Maria Bardi amplia a concepção de seu museu, passando a caracterizá-lo, dentro desse sentido que possibilitaria sua ampla ação e atualização da história no presente, como “anti-museu”, “centro cultural”, “museu sem adjetivos”. O papel de Bardi na concepção do museu foi decisivo, como responsável pela escolha das obras que formam o acervo – que abrange desde a arte grega do século V a.C. até obras significativas do impressionismo e do modernismo –, definindo-o como um museu não voltado exclusivamente para uma determinada corrente artística, nem antiga nem moderna, mas um museu voltado apenas para a arte: “a arte é uma só, não tem limites de tempo, não tem limites de espaço”.⁷

Na visão de Bardi, um museu no qual a arte fosse compreendida em sua abrangência poderia desempenhar um papel preponderante na educação moral de cada cidadão, por suscitar discussões, reflexões, novas interpretações e, assim, possibilitar assim novas experiências nos diversos campos da arte. O texto não especifica em detalhes o conjunto de atividades que viria a ser realizado pelo MASP, porém já apontava um plano de ação que incluía, além da exposição do seu acervo, então em formação, e mostras didáticas de história da arte, atividades como exposições periódicas de pintura, escultura, arquitetura, desenho industrial, arte popular, seguidas de debates, e cursos formadores que englobariam as diversas áreas, enfatizando um princípio de unidade.

Será essa característica de um plano de ação voltado para a difusão das diversas artes e de formação do público, presente nos museus norte-americanos, em especial no caso do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que Bardi destacará em “Um Museu fora dos Limites”. Bardi identifica no plano de ação do museu nova-iorquino uma ampliação do conceito de museu, transformado em um “centro de promoção das artes através de diversas atividades formadoras com ênfase especial na construção da unidade das artes.”⁸ Mas considera que um museu de arte só seria efetivamente atuante se o seu programa estivesse voltado para reconstituir a ideia original de unidade das artes – “unidade esta que os museus nos velhos

⁶ BARDI, Pietro Maria. “Le Museu de Arte, São Paulo / The Museu de Arte, São Paulo”. *Museum* vol. VII n.4. Paris, Unesco, 1954. pp. 243-249.

⁷ Essa mesma postura diante da arte era adotada por Bardi em suas aulas nos cursos de História da Arte promovidos pelo museu desde sua criação. Ao abordar as obras e temas dos antigos mestres, Bardi constantemente mencionava nomes de artistas e arquitetos modernos, tais como Pablo Picasso, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, com a intenção de “destruir o critério escolástico de separar o passado do presente”. BARDI, Pietro Maria. *Pequena História da Arte: introdução aos estudos das artes plásticas*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1993, p. 84.

⁸ BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil - A new museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956. p.18.

moldes contribuiu em grande medida para separá-las” –, cumprindo assim sua função social e respondendo a uma necessidade histórica:

“Sem esta unidade as artes murçam, em vez de se aperfeiçoar; a pintura se torna uma melancólica pintura de cavalete; a arquitetura nada mais é do que a aridez da parede lisa; a escultura se torna um viveiro de reprodutores em série. A unidade das artes significará: participação da arte na sociedade e contribuição para sua sistematização futura. Mas quem responderá ao chamado? De onde partirá o movimento? Quem se engajará na política em favor desta unidade senão um museu vital, cujos dirigentes sabem realmente aquilo que querem? Creio que chegou o momento de reformar os museus, de refazê-los de modo a que eles sirvam às pessoas, que orientem a formação de seu gosto, que as coloquem diante das premissas de sua própria vida, para dali tirar energias vitais úteis para o futuro.” [TENTORI, 2000, p. 190]

Os museus norte-americanos criados a partir do pós-guerra possuíam propósitos diferentes daqueles que orientavam os museus europeus. Enquanto na Europa os museus visavam a um maior cuidado com a preservação de importantes coleções já consolidadas, na América a função dos museus então nascentes, desde o princípio, caracterizou-se pela sua constituição como instituições educacionais, tendo uma atuação importante na formação de parte da vida cultural da comunidade.⁹ A criação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1929, com projeto museológico definido por seu diretor Alfred Barr Jr., com atuação em múltiplas frentes na difusão da produção artística moderna, sendo o primeiro museu na América a integrar em sua coleção um conjunto representativo de arte do século XX e artes aplicadas, abrangendo pintura, escultura, arquitetura, fotografia, artes gráficas e cinema, voltado para a ação educativa e para isso implantando diversos departamentos para o suporte de um setor educativo, exposições itinerantes, biblioteca e publicações.¹⁰ O modelo adotado pelo MoMA definiu a orientação de grande parte das novas instituições voltadas para a arte moderna, criadas no pós-guerra impulsionando a criação de vários museus e institutos com orientação educativa e formadora para as práticas artísticas modernas.

À frente do MASP, os Bardi acompanharam de perto o desenvolvimento das experiências desenvolvidas pelos museus e institutos norte-americanos. Lina Bo Bardi, em artigo para a

⁹ VALENTINER, William R. “The Museum of Tomorrow” in ZUCKER, Paul. *New Architecture and City Planning*. Nova York, Philosophical Library, Inc & F. Hubner and Co., 1944, p. 656.

¹⁰ Nos seus dez primeiros anos realizou importantes exposições como *Modern Architecture: International Exhibition* em 1932, *Machine Art* em 1934 de produtos industriais e design moderno, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, em 1936, *Bauhaus: 1919-1928* em 1939 e *Art in Our Time*, mostra que refletiu o plano multidepartamental do museu, apresentando trabalhos das diversas áreas que o museu passou a difundir e que inaugurou o novo edifício construído para o museu em arquitetura moderna projetado por Phillip L. Goodwin e Edward D. Stone, que reafirmou a proposta de seus espaços expositivos neutros e assépticos. Como aponta Brian O’Doherty, ao eliminar qualquer referência a um mundo exterior, seja este histórico, social ou político; essa proposta museográfica evidenciava, antes de tudo, as características formais das obras expostas. HUNTER, Sam. (introd.) *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*. Nova York: Museum of Modern Art/Abrams, 1997. p.16.

Habitat, aponta para o caráter renovador presente nos programas lançados por esses novos museus, que viriam a influenciar o programa dos cursos do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) que o MASP implantou em 1950, em especial o curso de desenho industrial, chamando a atenção para a presença das experiências realizadas anteriormente pela Bauhaus nas propostas desenvolvidas por essas instituições norte-americanas e nas próprias diretrizes elaboradas pela UNESCO.¹¹

Bardi abordou o tema da difusão da unidade das artes no MASP em “Um Museu fora dos Limites” em dois momentos que se entrelaçam: a difusão feita pelo museu da produção artística, antiga e moderna em suas várias instâncias e o trabalho realizado em colaboração entre arquitetos e artistas na execução do seu projeto museográfico. O papel da arquitetura na organização de um museu representava etapa fundamental para possibilitar essa integração, e a organização do espaço da Pinacoteca seria um dos exemplos dessa experiência. Para alcançar este propósito de unidade, a museografia adotada não deveria dividir a coleção em compartimentos estanques, isolando obras de um mesmo período ou gênero. O projeto de ambientação desenvolvido por Lina Bo Bardi buscou traduzir a proposta do museu ao localizar em um único espaço um móvel de Calder próximo das bailarinas de Degas, da “Venus” de Renoir e ao lado da escultura “Hygeia” do século 15 a.C.

Com a ampliação das instalações do museu em 1950, Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti reafirmam o partido adotado tendo agora a contribuição de outros artistas que colaboraram com o museu, como é o caso de Roberto Sambonet e Bramante Buffoni que realizaram material gráfico. A museografia adotada por Lina Bo Bardi e Palanti, tanto para a Pinacoteca como para as exposições temporárias, é pensada como um projeto didático, apresentando soluções de desenho próximas das experiências realizadas neste período em seu país de origem, que busca uma aproximação da obra de arte com o público. O trabalho colaborativo entre diretor do museu e arquiteto, que orientou grande parte da renovação dos museus italianos no mesmo período, se verifica no MASP.

Na Europa, esse processo de renovação da função dos museus inicia-se, em especial no caso da Itália, juntamente com a urgente recuperação e restauração de grande parte de seu patrimônio arquitetônico atingido pela guerra. Instituições de longa data, os museus italianos abrigam coleções completas de obras de arte, assim como cuidam da preservação do patrimônio artístico local. A intervenção em edifícios históricos para receber coleções completas, que a princípio poderia ser vista como obstáculo às propostas arquitetônicas no que se refere ao cuidado em conciliar projeto e preservação, possibilitou uma grande

¹¹ BO BARDI, Lina. “Os museus vivos nos Estados Unidos”. *Habitat* n. 8, 1952. pp. 12-15.

experimentação por parte dos arquitetos modernos italianos, resultando em uma renovação das tipologias e importantes experiências no campo museográfico.¹²

Na Itália, esse momento de renovação funcional dos museus foi marcado pelo trabalho realizado em parceria entre diretor de museu e arquiteto, o primeiro, responsável pelo programa e o outro pela arquitetura e museografia, na compreensão de que o programa de um museu é inevitavelmente variável pelo constante acréscimo nas coleções e pelo emprego de novas técnicas e formas expositivas.¹³ Resumidas a intervenções em edifícios existentes, as experiências desenvolvidas apresentam uma abordagem original ao conjugar museografia contemporânea e edifício antigo, redefinindo o desenho dos detalhes, elementos expositivos, suportes, vitrines e iluminação, e no cuidado com a organização espacial, com a disposição das obras, de modo a favorecer o percurso entre os objetos expostos. O resultado é um espaço em que o contraponto entre intervenção contemporânea e edifício antigo realça as qualidades do conjunto. Trata-se do ordenamento que Vittorio Gregotti denominou de “museu interno” e que marcou a museografia italiana do segundo pós-guerra realizada pelos arquitetos Franco Albini, Carlo Scarpa e do grupo BBPR, entre outros.

O crítico Giulio Carlo Argan foi um dos principais defensores de uma reformulação da tradição oitocentista dos museus italianos, atuando em favor de uma instituição mais voltada para a formação de um público e o desenvolvimento de um programa museográfico a partir das técnicas modernas de exposições. Para Argan, uma das principais ações a serem realizadas nos museus seria colocar em relevo, através das exposições, o problema histórico e crítico que envolve as obras no museu e assim familiarizar o público com os processos de interpretação de uma obra de arte para “tornar possível o olhar para obras do passado a partir de um ponto de vista moderno, e assim levar a uma compreensão do contemporâneo”.¹⁴

As ações promovidas pelo Museu de Arte de São Paulo desde a sua fundação se inserem nas premissas didáticas de propostas que abrangem as diversas modalidades de exposições, a difusão cultural e os cursos formadores de público e de artistas para a arte moderna. Nesse contexto, a criação da *Habitat- Revista das Artes no Brasil*, dos cursos livres (história da arte, desenho, pintura, fotografia, etc.) e do curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) podem ser entendidos como o corpo do projeto civilizador do MASP: ao mesmo tempo que coloca o público em contato com as tendências modernas da arte, da arquitetura e do desenho industrial, o museu impulsiona a formação de profissionais para atuar nessas novas áreas que estão se desenvolvendo na cidade.

¹² ARGAN, G. C. “Renovation of Museums in Italy” in *Museum*, Vol V, n. 3, 1952, pp. 156-160.

¹³ Os Bardi publicaram na revista *Habitat* matéria sobre a reordenação da Galeria do Palazzo Bianco de Genova, apresentando a proposta de seu diretor Pasquale Rotondi e associando essa experiência italiana com o trabalho realizado por eles no MASP. “Museus”. *Habitat* n. 4, São Paulo, 1951. p. 86.

¹⁴ ARGAN, G.C. “Expositions Itinérantes et Éducatives dans les Musées D’ Italie” in *Museum* Vol III, n.4, 1950, pp. 286-289.

O debate internacional em torno dos museus e da difusão da arte moderna, que vinha se definindo entre as propostas desenvolvidas na Europa e na América, ganhava força no pós-guerra também junto aos CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) que sucederam ao encontro realizado em Atenas, do qual Pietro Maria Bardi participara e estreitou contato com Le Corbusier e Siegfried Giedion, defensores de uma renovação do programa dos museus e de seu papel na cidade. No Brasil os Bardi encontraram interlocutores entre arquitetos atuantes em São Paulo e na capital federal, como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Rino Levi, e estrangeiros como Giancarlo Piretti. Como veremos no próximo capítulo, alguns desses arquitetos proferiram palestras no MASP abordando questões da arte e da arquitetura, além de colaborar com a implantação de cursos com a mesma orientação no próprio museu. Portanto, o discurso dos Bardi em São Paulo para sua concepção de museu não se fazia de modo isolado. Embora não fossem os porta-vozes de uma grande novidade trazida ao país, esse discurso, associado ao papel de um museu de arte na cidade, representava, sim, um momento inaugural, que logo seria ampliado pela criação dos museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro.

1.2 Museu Laboratório

Outra chave para melhor desenvolvermos uma análise do projeto de museu delineado em “Um Museu Fora dos Limites” pode ser encontrada no diálogo estabelecido entre Pietro Maria Bardi e Le Corbusier. O arquiteto suíço foi um dos maiores defensores da renovação dos museus, tendo idealizado propostas de edifícios que concorreram para mudanças em seus programas, tornando-os instituições mais vivas e atuantes na sociedade, assim como contribuiu para reformular sua arquitetura, como é o caso do projeto do Museu do Crescimento Infinito.

Ao longo de sua trajetória, Le Corbusier tornou-se uma das principais vozes em prol da integração ou síntese das artes na busca por uma qualidade plástica para a arquitetura moderna, procurando aproximar suas pesquisas na arquitetura das demais artes, em especial do cubismo analítico, desenvolvendo paralelamente à sua produção arquitetônica uma pesquisa visual em pintura e escultura, e fundando, juntamente com Ozenfant, o “Purismo”. Essa característica de sua trajetória marcará a contribuição do arquiteto para a arquitetura moderna brasileira quando de sua passagem pelo Brasil em 1936, com sua participação na elaboração do projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro junto a equipe de Lucio Costa, marcado pelo trabalho em conjunto entre arquitetos, pintores, escultores e paisagistas.¹⁵

¹⁵ No texto “A Arquitetura e as Belas Artes”, elaborado durante essa viagem ao Brasil e apresentado aos arquitetos brasileiros nessa ocasião, Le Corbusier afirma a necessária colaboração entre arquitetos, pintores e escultores sendo desejável a integração de seus trabalhos, desde que pensados de forma que venham a contribuir para a ordenação do conjunto. De acordo com Le Corbusier, a escultura e a pintura se integram no projeto conferindo à arquitetura a possibilidade de determinação de um ponto focal, definindo “lugares porta-vozes, porta-palavras, alto-falantes” (escultura); a correção de inconveniências arquitetônicas, “dinamitando” paredes (pintura) e a reorganização hierárquica do espaço, qualificando o espaço (policromia). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.

Pietro Maria Bardi conheceu Le Corbusier no IV CIAM, dedicado à “Cidade Funcional” e realizado em 1933 a bordo do navio “Patris II”, como integrante do grupo CIAM italiano, juntamente com Piero Bottoni, Gino Pollini e Giuseppe Terragni, período em que atuava como crítico de arte e arquitetura na revista *Quadrante* e se tornara correspondente da *L'Architecture d' Aujourd'hui* na Itália.¹⁶ A revista *Quadrante*¹⁷, que Bardi fundou e dirigiu junto com Massimo Bontempelli, publicou diversos projetos de Le Corbusier ao lado de projetos de Terragni e BBPR, divulgando o debate sobre a cultura mediterrânea em seu país, devedora das ideias do arquiteto suíço que alimentaram as realizações da arquitetura italiana e suas formulações em relação à tradição. Bardi também fora o responsável por levar Le Corbusier à Itália, para a realização de uma série de conferências no Circolo Artistico de Roma e em Milão, em 1934, em uma estratégia em que visava consolidar a arquitetura racionalista como arquitetura oficial do regime de Benito Mussolini.¹⁸

Estando já em São Paulo e à frente do MASP, Bardi retomou o contato com Le Corbusier, por ocasião das negociações para a realização da exposição de sua obra que o museu organizou em 1950. Junto ao convite feito ao arquiteto suíço, Bardi lhe explica como organizou o novo museu em São Paulo: “Expliquei-lhe que o MASP tinha engolido o apelido de museu, porém não era bem um museu, pois estávamos decididos a movimentar a habitudinária rotina da simples conservação de pertences, operar para atrair ‘freguesia’, sabendo que o convidado tinha observado que ‘o acontecimento maquinista dissipara o equívoco que pesava sobre as artes plásticas: o controle abusivo do público sobre o artista’, para abrir as portas para a informação, à variedade de iniciativas, espalhando na vida do dia-a-dia”.¹⁹

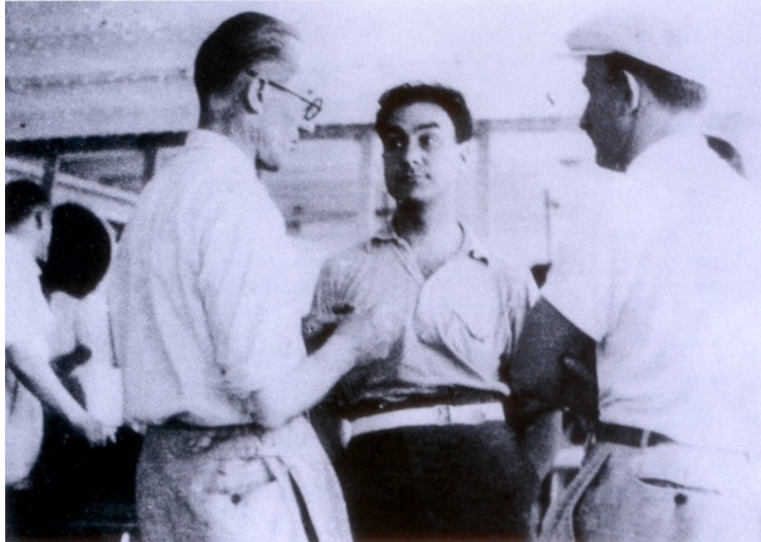
19, pp. 53-69, 1984, p. 66. Ver também sobre a síntese das artes no Brasil vinculado aos CIAM: FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra: a síntese das artes*. Artigo apresentado VI Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, Novembro 2005.

¹⁶ Segundo Eric Mumford, o grupo dos arquitetos racionalistas italianos havia se tornado um dos mais produtivos na Europa e Bardi o principal contato do grupo CIAM em Roma, tendo o seu nome indicado a Le Corbusier por Siegfried Giedion. Este grupo, que participou do CIAM de 1933, apontou as dificuldades encontradas na aplicação de tais preceitos funcionais em um país dotado de larga tradição e configuração urbana histórica. Ver MUMFORD, Eric. *The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 65-79.

¹⁷ *Quadrante*, revista de arquitetura e cultura editada em Milão entre maio de 1933 e outubro de 1936, se firmou como principal veículo de divulgação da arquitetura racionalista italiana, na qual projetos de Giuseppe Terragni, BBPR foram reproduzidos ao lado dos grandes arquitetos europeus como Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe.

¹⁸ Entrevista de P. M. Bardi à Manolo de Giorgi. “L’opinione degli altri P. M. Bardi. Una polemica di cinquant’anni fa”. *Casabella* n. 495, out. 1983, p. 48.

¹⁹ BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel. 1984. p. 95.



Pietro Maria Bardi e Le Corbusier a bordo do Patris II. À direita, Gino Pollini.

Fonte: TENTORI, F. P.M.BARDI. 2000, p.67

Pietro Maria Bardi provavelmente se refere à publicação de Le Corbusier *A Arte Decorativa, Hoje*, de 1925, mais especificamente ao capítulo dedicado aos museus “Outros ícones: os museus”, publicado anos antes na revista *L’Esprit Nouveau*.²⁰ Em seu texto, Le Corbusier apresenta o problema enfrentado pelos museus diante das transformações que afetaram diretamente o estatuto da obra de arte na modernidade em face do processo de industrialização, apontando uma nova orientação que deveria se ajustar às novas possibilidades advindas com a era da máquina. Para Le Corbusier, em uma época dominada pela difusão da informação, na qual os homens “conhecem praticamente tudo” graças ao avanço das técnicas de reprodução (fotografia, livros, revistas e propaganda), o modelo de museu tradicional tornara-se obsoleto.²¹ Logo, o museu na modernidade deveria valer-se das mesmas técnicas. A ideia de conservação e documentação de documentos e objetos nos museus deveria ser ampliada pela informação que possibilitaria ao visitante compreender os objetos expostos sob todos os aspectos, das suas características visuais ao seu uso.

Para Le Corbusier, esse museu ideal ainda não havia sido criado, pois tal museu deveria ser “aquele que contém tudo” e que “faz conhecer tudo”, que abrigasse em seus espaços todos os objetos produzidos pelo homem, um museu que deveria ser antes de tudo democrático e voltado para a informação e educação, permitindo ao visitante “escolher, aprovar ou negar”. Seria um “museu honesto”, no qual os objetos do cotidiano estariam expostos juntamente com

²⁰ “Outros ícones: o museu” foi publicado originalmente na revista *L’Esprit Nouveau* de Le Corbusier e Amadée Ozenfant em 1923 e republicado em 1925 em *L’Art décoratif d’aujourd’hui* para a Exposição de Artes Decorativas em Paris, que ocorreu nesse mesmo ano. A publicação foi utilizada por Bardi para elaborar o texto que integra o catálogo *Leitura Crítica de Le Corbusier*, lançado por ocasião da exposição realizada no MASP em 1950.

²¹ “Os museus acabam de nascer e não existiam outrora. Admitamos, portanto, que não é uma função humana fundamental, como o pão, a bebida, a religião, a ortografia”. LE CORBUSIER. *A Arte decorativa de Hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 17.

obras de arte, do vestuário aos utensílios criados pelo homem, por meio do artesanato ou da indústria: “a carteira de cigarros, um paletó liso, um chapéu coco, um sapato bem costurado, uma lâmpada elétrica”.²²

Como observa Bardi, o arquiteto suíço considera que o papel da arte na sociedade foi alterado drasticamente com o advento da industrialização. A exaltação poética que Le Corbusier confere aos objetos produzidos pela máquina é difundida nas páginas da revista *L'Esprit Nouveau* e encontraria seu lugar no museu ideal. A fotografia de um bidê, retirada de um catálogo da Maison Pirsoul e que abre seu texto sobre os museus, reafirma a posição do arquiteto. Ao utilizar-se de fotografias de objetos do cotidiano retiradas da publicidade industrial para ilustrar sua revista *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier realiza uma pesquisa visual que reflete a compreensão dessas novas práticas e do poder dessas ilustrações sobre o indivíduo moderno. Beatriz Colomina relaciona esse gesto de Le Corbusier, de apropriação da fotografia do bidê das experiências dadaístas, ao que Marcel Duchamp fizera com o urinol: “O bidê é um objeto do cotidiano, produzido industrialmente e Le Corbusier não tem a intenção de transformá-lo em um objeto de arte, antes, tais objetos representam a cultura de seu tempo”.²³

Já na Itália dos anos 1930, período em que militou em defesa da arquitetura racionalista, Bardi desenvolveu experiências que tomariam corpo no MASP. Ao assumir a direção da *Galleria di Roma* em 1930, espaço pertencente e localizado na sede do Sindicato Nacional Fascista de Belas Artes, Bardi não apenas organizou exposições de arte, mas também realizou mostras de arquitetura moderna, de produtos industriais, incluindo uma mostra de aeronáutica, e uma de materiais para construção e interiores.²⁴ É também desse período a *II Mostra Italiana de Architettura Racional* do MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale), exposição organizada por Bardi na mesma galeria em 1931, que reuniu cerca de 150 projetos de arquitetos modernos do país, numa tentativa de oficializar a arquitetura racionalista como representante oficial do regime de Mussolini. Para essa mostra, Bardi utilizou colagens para conceber o “Tavolo degli Orrori”, uma mesa composta por fotomontagens de exemplos de arquitetura acadêmica, de moda e artes gráficas – uma “caricatura de Roma incorporada de construções surgidas em consequência do Culturalismo”.²⁵

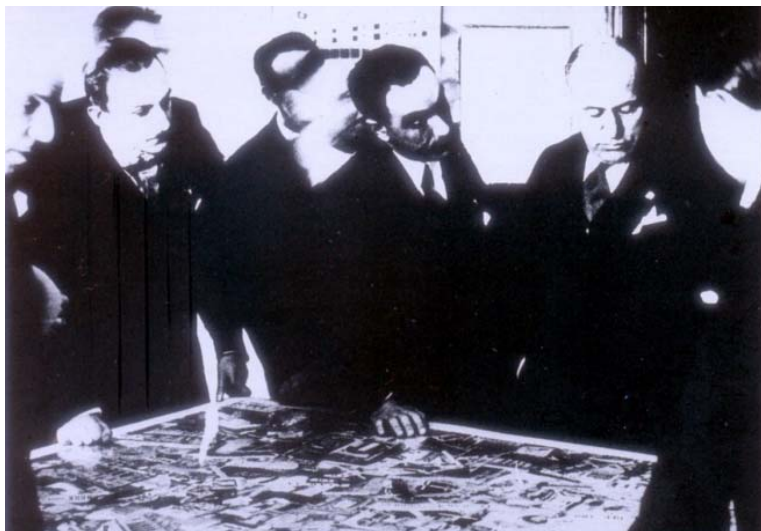
²² “Equiparemos, no museu, um banheiro com banheira esmaltada, bidê de porcelana, pia e torneira reluzentes de cobre ou de níquel. Nele colocaremos uma mala Innovation, um fichário Ronéo com todas as suas fichas impressas em múltiplos compartimentos, com sua numeração, perfuração, seus recortes, que mostrarão que no século XX aprendemos a classificar. Nele colocaremos também essas gostosas poltronas de couro das quais Maple criou alguns belíssimos modelos; poderíamos, acima dessas poltronas afixar o seguinte cartaz: ‘Estas poltronas, inventadas no início do século XX, constituíam uma verdadeira inovação na arte do mobiliário; ademais expressavam bem as inteligentes pesquisas de conforto; mas o que melhor se fazia nessa época ainda não era muito apreciado; preferiam cadeiras extravagantemente caras que representavam uma espécie de sumário de todas as esculturas e coloridos que haviam recoberto alguns dos móveis meramente decorativos das épocas anteriores’”. Idem.

²³ COLOMINA, Beatriz. “L'Esprit Nouveau: Architecture and Publicité” in *Architecture: Theory since 1968*. HAYS, K. Michael (ed), Mit Press, Columbia University, 2000. p 628-629.

²⁴ Bardi assumiu a direção da *Galleria d'Arte di Roma* em junho de 1930. A *Galleria* pertencia e se localizava na sede do Sindicato Nacional Fascista de Belas-Artes, na via Veneto, n. 7, e destinava-se a organizar mostras de artistas e arquitetos filiados ao sindicato dos artistas fascistas. Ver TENTORI, pp. 53-54.

²⁵ Na abertura da mostra, Bardi apresentou o Tavolo a Mussolini e lhe entregou o seu manifesto *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*, que já havia sido publicado na seção “Polemicas” da revista *Critica Fascista*, no qual defendia o modernismo como estilo do regime. Segundo Bardi, a “Mesa dos Horrores” se tratava de uma “fotomontagem de arquitetura do ‘estilo romano modernizado’”. Ver *Vogue Brasil*, 1985, p. 122. De acordo com Tentori,

Também as páginas de *Quadrante* traziam colagens feitas por Bardi, utilizando recortes de imagens de arquitetura e de maquinário em geral, como um motor da FIAT que foi reproduzido em uma das capas da revista. Gesto semelhante seria feito por Bardi no MASP da Sete de Abril, ao incluir uma máquina de escrever “Lexicon” da Olivetti na Vitrine das Formas, em ato que remete às colagens que realizou.



Bardi apresenta a Mesa dos Horrores para Mussolini na Segunda Mostra de Arquitetura Racional do MIAR.

Fonte: TENTORI, F. P.M.BARDI. 2000, p.52

Assim como Le Corbusier, Pietro Maria Bardi identifica nos novos mecanismos de difusão um forte alidado para a construção de seu discurso na divulgação da arte e da arquitetura no MASP. A experiência de Bardi no mercado editorial, com os periódicos *Belvedere* e *Quadrante*, o levará a fundar, junto com Lina Bo Bardi, a *Habitat – Revista das Artes do Brasil*. Como veremos mais adiante, a criação da revista *Habitat* em 1950 contribuirá para divulgar o museu, ao mesmo tempo em que discute os problemas da arte e da arquitetura, apresentando os

a mesa de Bardi foi assim chamada por um jornal romano e ficou conhecida por esse título. Tentori também confere a autoria da mesa a Giuseppe Pagano e Carlo Belli. TENTORI, 2000. p. 53.

pontos de vista dos Bardi e daqueles que contribuem com as atividades do MASP, ampliando assim os temas que são abordados dentro do museu, seja através das exposições ou dos cursos em andamento. Colocar o Museu “em moda”, assim como acontecia com o cinema, tornaria os museus mais participativos e atraentes na vida cultural da cidade. Como dirá Bardi, “a verdadeira cultura deve, em geral, empregar os mesmos meios mecânicos, o mesmo sistema de visualização, para proporcionar uma ordem mais inteligente, mais disciplinada, mais humana e mais coerente.”²⁶



Fotomontagem realizada por Bardi para a *Quadrante*, apresentando o edifício Novocomum de Terragni, sobreposto à catedral da cidade de Como.

Fonte: TENTORI, F. P.M.BARDI. 2000, p.70

A ação desenvolvida pelos Bardi no MASP em São Paulo foi apontada como modelo por Le Corbusier nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), ao tratar da contribuição das instituições culturais para a reformulação das cidades no pós-guerra. Em 1951, durante o VIII CIAM dedicado ao tema “Coração da Cidade”, realizado em Hoddeston (Inglaterra), ao falar sobre a criação de novos museus e a função que essas instituições teriam na cidade, como pontos estratégicos que contribuiriam para a formação das pessoas e a

²⁶ “Balanços e perspectivas museográficas. Um museu de arte em São Vicente”. *Habitat* n. 8, jul.-set. São Paulo, 1952, pp. 2-3.

difusão das artes, Le Corbusier apontará o MASP da Sete de Abril como um dos exemplos de integração entre museu e cidade. Assim como propõe Bardi, Le Corbusier identifica nos museus um dos elementos essenciais que, renovados, atuariam em favor da difusão do moderno e da construção do gosto. O MASP é mencionado como exemplo pelo seu programa de ação:

“Um círculo artístico infantil em São Paulo: Recentemente foi inaugurado na cidade brasileira de São Paulo um Museu de Arte Moderna, sob a direção de nosso amigo Bardi, a quem já conhecemos no IV Congresso do CIAM, celebrado em Atenas. Bardi organizou um ‘clube infantil de arte’, ligado às atividades de seu grande museu, no qual se oferecem às crianças da localidade as condições e meios adequados para trabalhar e produzir. Conta com uma orquestra infantil, uma escola de dança, um teatro, locais para pintura e escultura e lições comentadas sobre as obras expostas no museu”.²⁷

De acordo com Le Corbusier, o novo modelo de museu deveria considerar a integração entre as atividades desenvolvidas em seu interior e os espaços ao ar livre, sendo suas instalações flexíveis, de modo a proporcionar “novas oportunidades e experimentação”, constituindo assim espécies de “laboratórios de investigação”.²⁸ O museu deveria ter como função, além de ser um edifício que abriga e classifica obras de arte, o fornecimento da base para um programa de educação visual, tornando-se um centro vivo, mais próximo da vida do homem.

Le Corbusier pensou o museu como elemento integrado aos planos de suas cidades, e nos CIAM do pós-guerra foi uma das vozes mais atuantes na defesa da inserção dessas instituições no cotidiano urbano, como elemento difusor das artes e formador do conhecimento e do gosto para apreciação do fazer artístico moderno. Ao contrário dos exemplares monumentos, estáticos e pseudorrepresentativos, os novos museus teriam uma função dinâmica e atuante, “um tipo de arquitetura que não seja nem temporal nem eterna”, que mantenha a escala humana. Le Corbusier definirá tais edifícios como “Laboratórios”.²⁹ Em Le Corbusier o termo “Laboratório” possui um significado que agrega a experimentação propiciada pelo programa de ação dos museus e a forma projetada para que tais investigações se abram à cidade. À arquitetura caberia o papel de definir o melhor lugar para a sua implantação, traduzir e possibilitar essa integração entre edifício e cidade, e assim proporcionar novas oportunidades de experimentações e exposições.

²⁷ LE CORBUSIER. “O coração como ponto de reunião das artes” in ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955, p. 49-50.

²⁸ “Conversações” . ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955. p. 37

²⁹ Idem.

O discurso de Le Corbusier acerca dos museus, nos CIAM, se aproxima das ideias de Bardi concebidas para o MASP, expostas em “Um Museu fora dos Limites”. Para Bardi, a arquitetura de um museu e o seu projeto museográfico deveriam ter papel determinante para restituir a unidade perdida entre as artes e possibilitar a diversidade de interpretações e análises pelo público. Mesmo ainda não possuindo uma arquitetura que representasse sua proposta de museu, o MASP se valia da museografia moderna desenhada por Lina e de seu plano de ação, que incluía, além de uma pinacoteca com obras de grandes mestres, os cursos formadores e a revista *Habitat*. A fala de Le Corbusier, que faz referência ao MASP, foi noticiada em matéria, sem indicação de autoria, no *Diário de S. Paulo*, com o título “Le Corbusier e o museu”:

“Um dos nomes mais em evidência na arquitetura moderna, Le Corbusier, é também a figura central do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). No relatório do oitavo congresso, recentemente publicado, o famoso arquiteto faz uma série de referências ao Museu de Arte e a seu diretor, que conheceu durante o IV Congresso do CIAM realizado em Atenas em 1933 foi justamente nessa ocasião que se elaborou a *Carta de Atenas*, um dos documentos fundamentais para o estudo do urbanismo moderno. Agora, neste oitavo congresso o CIAM cuidou também dos problemas urbanísticos, pois já não se compreende arquitetura desligada da vida urbana. A publicação do CIAM, que fala do Museu, chama-se “The Heart of the City” (“O Coração da Cidade”). Procurando assim humanizar a vida nas cidades, Le Corbusier dedicou especial atenção aos museus como entidades vivas. E o exemplo que lhe ocorreu foi o Museu de Arte (aliás, na publicação, por engano, escrito Museu de Arte Moderna, que é outra instituição), principalmente pelos diversos cursos e centros de interesse pela cultura que mantém. Le Corbusier é o autor do risco original do Ministério da Educação do Rio de Janeiro e que foi com o concurso de uma equipe de arquitetos brasileiros. Atualmente está projetando um centro urbano numa região árida da Índia”.³⁰

1.3 O debate internacional: os museus e a cidade

No pós-guerra, os projetos para museus tornaram-se peças-chave nos planos de reconstrução dos centros históricos de cidades atingidas pelo conflito, assim como para os centros planejados para as novas cidades. Museus de todos os tipos foram propostos como elementos essenciais que passariam a compor o conjunto de edifícios públicos que configuram o desenho para esses novos centros, juntamente com outros programas que visavam dinamizar o lugar,

³⁰ “Le Corbusier e o Museu”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 22 de maio de 1953.

como projetos para bibliotecas, teatros, salas para concertos, centros de educação e edifícios administrativos. Tais proposições passam a integrar o debate arquitetônico nos CIAMs, a partir dos encontros que sucederam ao congresso realizado em Atenas em 1933, do qual Pietro Maria Bardi participara integrando a comitiva italiana - que apontou as dificuldades encontradas na aplicação de tais preceitos funcionais num país dotado de larga tradição e configuração urbana histórica - e tem início com o surgimento de temas como a “síntese” ou “integração das artes”, “Nova Monumentalidade” e “Centro Cívico”.

A retomada das questões culturais e artísticas pelos arquitetos no segundo pós-guerra, considerado como momento de revisão das posturas modernas, aponta para uma perspectiva de continuidade da arquitetura moderna e considera que a ideologia funcionalista, que marcou a primeira etapa do movimento moderno, não seria suficiente para resolver os novos problemas urbanos surgidos no pós-guerra, como o crescimento desorganizado do tecido urbano e a constatação que os centros das cidades tornaram-se estéreis, espaços destituídos de significação e de reconhecimento pela população, voltando-se então os arquitetos para a retomada de princípios que recuperariam em seus projetos um sentido comunitário e cívico para a cidade.

Tanto na “Carta do Planejamento Urbano” como na “Carta de Atenas” elaborada por Le Corbusier, documentos resultantes do IV CIAM de 1933, constam sumariamente que edifícios públicos como museus e bibliotecas deveriam ocupar os “espaços vazios” junto às áreas de recreação, atendendo a uma das quatro funções da cidade.³¹ Porém, será em outra publicação resultante deste mesmo encontro, *Can our Cities Survive?*, redigida por Josep Lluís Sert, então secretário do CIAM, que a questão sobre o papel dos museus e da arte na cidade serão aprofundadas. Busca-se por uma reformulação do programa e da função dos museus na cidade, tornando-os elementos de difusão do conhecimento armazenado e promotores da produção artística visando a inserção das artes no cotidiano. Os projetos para os novos museus deveriam ser representativos da arquitetura de sua época, colaborando assim para a animação da vida cultural e coletiva.

Para Sert, as cidades deveriam constituir mais do que “uma soma de unidades de vizinhança, áreas industriais e recreativas, centros de negócios e vias de conexão, todos esses elementos propriamente planejados”. Aos questionamentos a respeito da cidade funcional Sert responde apontando a necessidade de espaços e edifícios significativos na cidade, e salientando que estes deveriam ser resolvidos com a criação de centros cívicos. Para este núcleo significativo no tecido urbano, propõem-se edifícios públicos como teatros, museus de arte e de ciências, salas de concerto, centros de educação de diferentes tipos, estádios, prédios administrativos e espaços abertos para assembléias e encontros populares, que serão planejados de maneira a formar um “todo orgânico”. Sert escreve:

³¹ SERT, Josep L. *Can Our Cities Survive? an ABC of urban problems, their analysis, their solutions*. Cambridge: Harvard University Press, 1942.p. 247.

“A expressão visível das aspirações humanas mais altas podem ser achados em um outro lugar na cidade. Isto pode ser concebido em um núcleo de muitas atividades agrupados sob a forma de um centro cívico”.³² “Acreditamos que uma cidade não pode ser puramente funcional a menos que satisfaça e estimule as mais nobres aspirações das pessoas – aspirações que o impelem a uma vida melhor e que sempre impele os homens a procurar a vida em comunidade”. [SERT, *Can our Cities Survive?* p. 228.]

Sert aponta que os aspectos funcionais da arquitetura moderna foram aceitos e adotados para uma grande parcela de edifícios utilitários, tais como edifícios de habitação, escolas, fábricas, enquanto os edifícios públicos não foram considerados, necessitando estes serem pensados como prioridade no processo de reorganização das cidades, recuperando, contudo, seu caráter significativo e monumental. Também a recuperação do supérfluo na arquitetura será defendida, porém este não seria obstáculo para a funcionalidade do edifício. Para Sert, a arquitetura alcançaria um nível maior de expressão se seu caráter funcionalista e uma maior liberdade plástica coexistissem, tendo no trabalho realizado em conjunto por arquitetos, pintores e escultores o caminho para se atingir uma arquitetura mais completa.³³

De acordo com Eric Mumford, a proposta de construção de centros cívicos, sugeridos por Sert como espaços significantes necessários e que reúnem as diversas artes na cidade, torna-se a “quinta função da cidade”. Embora as questões predominantes nos congressos que se seguiram ao de Atenas sejam marcadas pelo idealismo da “Carta do Planejamento”, será principalmente através das intervenções do historiador e secretário geral dos CIAMs, Siegfried Giedion, de Josep Lluís Sert e de Le Corbusier que o tema dos museus e das artes na cidade consegue alcançar uma visibilidade maior dentro nos debates.³⁴

Em 1943, Giedion, Sert e Léger lançam o manifesto intitulado *Nine Points on Monumentality*, no qual aprofundam o tema da “Nova Monumentalidade” como elemento essencial para a reorganização dos espaços públicos.³⁵ A criação de edifícios culturais, a difusão das artes na cidade, o trabalho realizado em conjunto entre arquitetos, pintores e escultores são temas explorados no manifesto. Um manifesto que aborda o tema da monumentalidade a partir da ótica do arquiteto-urbanista, do pintor e do historiador de arquitetura, os “Nove pontos” afirmam

³² Idem, p. 230-231.

³³ SERT, J. L. “Centros para a vida de da comunidade.” In ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpli. 1955. p. 14.

³⁴ Eric Mumford observará que a ênfase dada por Giedion no V CIAM realizado em Paris em 1937 “não foi a de legitimar as bases científicas da arquitetura moderna, mas do seu papel espiritual e de unificação, transcendendo os apelos somente para o funcionalismo”. MUMFORD, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. MIT Press, 2002. p. 115.

³⁵ O manifesto “Nine Points on Monumentality” foi originalmente elaborado por Giedion, Sert e Léger em 1943 para ser publicado na revista do grupo *American Abstract Artists*. A revista não foi lançada e o manifesto somente foi publicado quinze anos mais tarde no livro de Giedion *Architecture, you and me: the diary of a development*. OCKMAN, Joan. “Los años de La guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad” in *Sert: Arquitecto em Nueva York*. Catálogo. Barcelona: MACBA/ACTAR, 1997, p. 27.

a necessidade do trabalho em parceria entre paisagista, arquiteto, pintor e escultor, para o planejamento dos novos espaços simbólicos na cidade, atuação conjunta que acrescentará um “valor lírico” até então ausente na vertente funcionalista da arquitetura moderna. O manifesto chama a atenção para o fato de que, desde a Antiguidade, os monumentos na cidade sempre foram símbolos de ideais humanos, considerados como “expressão das necessidades culturais elevadas do homem”, entretanto, nos últimos cem anos, a maioria dos monumentos construídos não representava “de modo nenhum o espírito ou o sentimento coletivo dos tempos modernos”, sendo projetados como “receptáculos vazios”.³⁶

Foi o predomínio desta concepção de monumentalidade na arquitetura que Giedion passou a atacar, a partir do texto *The Need for a New Monumentality*,³⁷ de 1943, em que critica a concepção da maioria de edifícios públicos construídos no período, dotados de uma linguagem classicista que “segue uma mesma receita da cortina de colunas à frente de qualquer edifício”, geralmente encomendados pelos governos e associados a ideologias totalitárias. Essa vertente predominava entre a arquitetura de museus no período, e tinha nos modelos desenvolvidos por Durand no século XIX a referência para a construção de diversos edifícios, entre os quais os novos museus de Washington. O mesmo posicionamento será tomado por Pietro Maria Bardi, manifestando-se contra, principalmente, os projetos desenvolvidos por Marcello Piacentini, no período em que militava na Itália a favor da arquitetura racionalista como “arte oficial do Estado”.

A ideia de monumentalidade desenvolvida por Giedion, Sert e Léger retoma o discurso que Le Corbusier iniciara já em 1925, em torno da síntese entre a arquitetura e as artes maiores (pintura mural e escultura em grande escala). Sert e Léger já haviam colaborado com Le Corbusier em projetos que apresentavam tal síntese, como é o caso do *Pavilhão do Esprit Nouveaux*, criado para a *Exposição de Arts Decoratifs* de Paris em 1925, o qual incorporava pinturas do próprio Corbusier, de Fernand Léger e de Ozenfant. Sert trabalhara no ateliê de Le Corbusier no período do desenvolvimento dos projetos para a *Sociedade das Nações em Genebra* (1927-1928) e no projeto (não realizado) para o concurso do *Palácio dos Soviéticos* (1931).³⁸

³⁶ GIEDION, S.; LEGER, F.; SERT, J.L., “Nine Points on Monumentality”, Nova York, 1943. in GIEDION, Siegfried, *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: LBL : Livros do Brasil-Lisboa, pref. 1955, pp. 42-45.

³⁷ GIEDION, Siegfried. “The Need for a New Monumentality” in ZUCKER, Paul. *New Architecture and City Planning*. pp. 549-68

³⁸ Ao fim do Congresso em Paris, ainda em 1937, Le Corbusier e Sert inauguram seus respectivos pavilhões na Exposição Mundial de Paris exemplificando essa direção em seus projetos: O Pavilhão des Temps Nouveaux que Le Corbusier e Pierre Jeanneret projetaram representando a França tratava-se de uma armação em estrutura metálica composta por perfis tensionados que abrigava um conjunto composto pelas cores da bandeira francesa e por extensas colagens que apresentavam a “Carta de Atenas”. Para o Pavilhão da Espanha, Sert e Luis Lacasa convidaram os artistas Alexander Calder, Joan Miró e Pablo Picasso para participarem da obra que resultou em um conjunto que integrava arquitetura, pintura e escultura modernas: “Guernica” de Pablo Picasso, sendo apresentada pela primeira vez ao público, “Fonte de Mercúrio” de Calder e pinturas de Miró, Julio González e Alberto Sanches. OCKMAN, Joan. “Los años de La guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad” in *Sert: Arquitecto em Nueva York*. Catálogo. Barcelona: MACBA/ACTAR, 1997, p. 29.



Il cartellone della mostra ad Atene e le bandiere delle nazioni. Le Corbusier parla durante una seduta a bordo della nave.



Sigrid Giedion, Fernand Léger, P. M. Bardi, Le Corbusier, José Luis Sert, Van Eesteren.



Si ordinano le tavole delle città. Durante una seduta. Discussioni dopo una seduta.



Il gruppo italiano con Le Corbusier. Demonia a tre corpi dal frontone, del Tempio primitivo d'Atene.

11

Giedion, Leger, Bardi, Le Corbusier, Sert e Van Eesteren durante IV CIAM.

Fonte: TENTORI, F. P.M.BARDI. 2000, p.90

De acordo com Giedion, foi no VI CIAM, o primeiro realizado no pós-guerra, em Bridgwater, na Inglaterra em 1947, que pela primeira vez uma discussão sobre problemas estéticos tomou um corpo maior no debate.³⁹ O VI CIAM, organizado pelo grupo inglês MARS, apresentou o

³⁹ GIEDION, Siegfried, *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: Edições LBL: Livros do Brasil-Lisboa, pref. 1955, p.70.

problema da recepção da arquitetura e a preocupação em tornar seus aspectos artísticos mais próximos do “homem comum”, e restabelecer uma expressividade para a arquitetura e a colaboração entre arquiteto, urbanista, pintor e escultor; temas abordados, respectivamente, nas conferências de J. M. Richards, editor da *Architectural Review* e de Siegfried Giedion, que retomou o tema da Nova Monumentalidade.⁴⁰ Josep Lluís Sert apresentou, juntamente com Paul Lester Wiener, o plano para a “Cidade dos Motores” no Rio de Janeiro, que incluía o projeto para um museu em seu centro cívico.⁴¹

As questões estéticas passam a integrar os objetivos estabelecidos pelos CIAM, juntamente com os estudos sobre as bases sociais do planejamento urbano e a pesquisa científica aplicada ao desenvolvimento técnico da arquitetura. A questão da unidade das artes é compreendida como propiciadora de novas possibilidades de expressão para a arquitetura e o planejamento das cidades. Este pensamento, que vinha tomando espaço nos últimos congressos, evidenciava as contradições entre os arquitetos: universalidade e lugar, funcionalismo e monumentalidade. Eric Mumford aponta para as preocupações de Walter Gropius, voltadas especificamente para o problema da *standartização* de células de habitação, enquanto outros grupos de arquitetos se preocupavam com a necessidade da inclusão dos temas artísticos na arquitetura como possibilidade de se replanejar as cidades.

O VII CIAM, realizado em 1949 na cidade de Bérgamo, Itália, com o tema “Execução da Carta de Atenas”, ainda segue orientado pelos problemas funcionais da cidade, porém foi acrescentada ao seu tema a questão da “Síntese das artes maiores”.⁴² Retoma-se a temática da reconstrução das cidades e a criação de novos centros cívicos. O centro cívico é considerado o lugar ideal para a realização de uma integração das artes.

Essa direção orientou o tema central do VIII CIAM, “O Coração da Cidade”, realizado em 1951 em Hoddeston, na Inglaterra. Os temas do centro cívico e a função dos edifícios que o compõem, a Nova Monumentalidade e a integração das artes na cidade foram tomados como pontos centrais das discussões. A questão central deste CIAM buscou definir como se configurariam esses novos centros e como os arquitetos e urbanistas compreenderiam o programa, a forma arquitetônica e sua inserção no espaço público: os museus encontram o seu lugar no centro da cidade junto aos demais edifícios públicos, contribuindo para a definição do desenho do *core* e de sua animação.

A difusão das artes na cidade ocupa um lugar central no debate, seja como elemento constituinte da arquitetura e do lugar, seja por sua difusão através de mecanismos como os museus de arte, buscando atingir o público e educando-o visualmente. A arquitetura deveria se integrar aos espaços abertos, que se tornariam pontos de reunião das pessoas, intensificando,

⁴⁰ Idem, p. 70.

⁴¹ MUMFORD, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. MIT Press, 2002. p. 175.

⁴² Idem. p. 192.

assim, a vida coletiva. Sert apontará que o centro cívico tem por função social reunir as pessoas e facilitar os encontros, estimulando a livre discussão, constituindo-se como o local onde poderá se desenvolver uma nova vida social e o espírito cívico, e enfatizará que os projetos desenvolvidos para estes novos centros e a forma e estrutura de seus edifícios deverão considerar esta função social.⁴³

As características dos projetos para os museus que ocuparão o centro cívico, assim como as estratégias da unidade das artes e os planos de ação serão desenvolvidos por Le Corbusier e Sert. Os lugares estratégicos escolhidos para a implantação dos novos corações seriam aqueles já consagrados pelo uso, e os edifícios a serem projetados para esses espaços deveriam exibir ao público desde obras de arte a maquinários, e todo tipo de objetos desenvolvidos pela indústria, e, da mesma forma, serem adequados às mais variadas atividades, como debates e concertos, além de estarem voltados para as manifestações espontâneas da população.⁴⁴

Sert defende a ideia de uma nova aproximação entre as artes plásticas e a arquitetura, ressalta a necessidade da pintura e da escultura terem seu lugar no coração da cidade, favorecendo uma maior expressividade e reconhecimento para o lugar, além de possibilitar o interesse e a educação visual da comunidade. A colaboração entre as artes deveria estar presente nos edifícios e espaço públicos como forma de recuperar e alimentar um sentimento de coletividade cívica, perdido em decorrência de uma ideologia totalmente calcada no funcionalismo que norteou o primeiro momento do movimento moderno.⁴⁵ Observa que a arte, que em um primeiro momento havia contribuído para a origem da arquitetura moderna, não se encontrava mais presente na produção arquitetônica e tampouco próxima do grande público.⁴⁶

Para Le Corbusier, as artes inseridas nos centros das cidades são a expressão da vida, e a “expressão criadora só poderá surgir da vida mesma, espontaneamente”.⁴⁷ Para possibilitar a apropriação desses lugares pela comunidade, os espaços deverão ser abertos e acessíveis a todos, e os edifícios que os completam, ao contrário dos edifícios-monumento, estáticos e

⁴³ SERT, Josep. L. “Centros para a vida de da comunidade.” ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955. p. 8.

⁴⁴ Idem, pp. 36-37.

⁴⁵ Algumas possibilidades desta colaboração entre arquitetos e artistas chegam a ser desenvolvidas por Sert, que as define em três categorias principais: a primeira, que denomina de “colaboração integral”, na qual o trabalho em conjunto entre arquiteto e artistas resulta na própria solução plástica dos edifícios, onde não se identifica uma separação entre pintura, arquitetura e escultura e que torna difícil traçar uma linha de separação entre arquitetura e escultura, qualidade que se verifica nas obras de Borromini e Bernini e Antoni Gaudi; a segunda, chamada “colaboração aplicada”, que resulta em obras nas quais o escultor e o pintor inserem seus trabalhos na arquitetura, formando um conjunto harmônico em que as partes dialogam umas com as outras; e a terceira possibilidade seria aquela em que arquitetura, pintura e escultura se encontram separadas, porém mantendo uma relação no interior do conjunto. Sert denomina esta colaboração de “conexa” e cita projetos desenvolvidos para a escala urbana, na qual a relação entre as edificações e entre estas e os espaços vazios são complementados pela inserção de esculturas e pinturas, valorizando o conjunto. Idem, p. 16.

⁴⁶ “As obras dos grandes gênios da arte moderna não se mostram nos lugares de reunião pública e só são conhecidas por uma minoria seleta. Nossos melhores artistas vivem separados do público e suas obras vão do estúdio diretamente às casas de ricos colecionadores particulares ou às gélidas salas dos museus. Ali são catalogadas e passam à história. Se unem ao passado antes de encontrar-se com o presente”. Idem, p. 16.

⁴⁷ LE CORBUSIER. “O Coração como ponto de reunião das artes.” ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955, p. 41.

pseudorrepresentativos, deverão ter uma função dinâmica e atuante, “um tipo de arquitetura que não seja nem efêmera nem eterna”, que mantenha a escala humana. Le Corbusier definirá tais edifícios como “Laboratórios”. Como vimos anteriormente, para Le Corbusier, o termo “Laboratório” possui um significado que agrega a experimentação propiciada pelo seu programa de ação e a forma projetada para que tais investigações se abram para a cidade. À arquitetura caberia o papel de definir o melhor lugar para a sua implantação, traduzir e possibilitar a integração entre edifício e cidade ao proporcionar novas oportunidades de experimentação e exposições.

De acordo com Le Corbusier, o termo “Laboratório” deveria incluir em seu significado “os clubes de reunião de todos os gêneros. Estes clubes ou círculos de diversos tipos requerem formas específicas, iluminação adequada, situação conveniente. Não se faz necessário que todos eles estejam agrupados, mas sim, que o lugar em que se encontram esteja sempre cheio de vida, que seja utilizado de dia e de noite durante todos os dias da semana e todos os meses do ano. Isto exige um programa arquitetônico completo”.⁴⁸

Le Corbusier se refere ao Brasil em dois momentos de sua apresentação no VIII CIAM para exemplificar sua proposta: primeiramente para exemplificar a sua concepção de “espontaneidade”, à qual vincula o teatro, recordando sua viagem ao Brasil e sua chegada a Fortaleza a bordo do Zeppelin, o encontro com uma pluralidade de raças, costumes e culturas distintas convivendo juntamente, sendo esta parcimônia de culturas o *leitmotiv* para a espontaneidade das festas populares.⁴⁹ Na segunda referência ao Brasil, Le Corbusier fala dos museus de arte, citando o MASP como um dos exemplos de como deveriam ser tais “museus laboratórios” nos novos centros estudados. O MASP foi citado como exemplo pelo seu programa de ação, quando o arquiteto suíço menciona o programa elaborado para o museu por ele projetado para o plano da cidade de Ahmedabad, na Índia, que tem como princípio a ideia do “Museu do Crescimento Infinito” e programa similar ao desenhado por Pietro Maria Bardi para o MASP.

Desse modo, o modelo dos novos museus a serem implantados deveria considerar a relação entre seus espaços experimentais e os espaços ao ar livre; suas instalações flexíveis e variadas devem proporcionar “novas oportunidades e experimentação, isto é, virão a ser uma espécie de Laboratórios de investigação”. O museu deveria ter como função, além de ser um edifício que abriga e classifica obras de arte, tornar-se um centro vivo muito mais próximo da vida do homem, que fornecesse a base para um programa de educação visual.⁵⁰

⁴⁸ “Conversações” in ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpli. 1955. p. 37.

⁴⁹ LE CORBUSIER. “O Coração como ponto de reunião das artes.” ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpli. 1955, p. 41-43.

⁵⁰ Idem, pp. 50-51.

Se os espaços dos edifícios estão integrados aos espaços públicos, estes deverão se abrir à cidade, uma vez que a função dos museus e da arte na cidade é a de atingir as massas. Para alcançar este objetivo, deve-se lançar mão de todo tipo de suporte e tecnologia que possibilite alcançar esta difusão: Le Corbusier propõe a utilização das fachadas do seu Museu do Crescimento Infinito, projetado para a Ahmedabad, como superfícies para projeções de obras cinematográficas e como cenários giratórios que se abrem integrando interior e exterior.⁵¹ O interesse visual que a publicidade desperta nos centros urbanos faz com que Sert identifique nos mecanismos da propaganda que ocupam as praças e cafés das cidades, e em meios como a televisão e o rádio a possibilidade da difusão das artes visuais, da música e da literatura, ampliando o campo de ação da arte para além da ideia de perdurabilidade (como pinturas murais e escultura monumental) e colocando seus autores em contato direto com o público.⁵² Sert parece se referir à proposta que Lina desenvolveu em 1951 para um anfiteatro circular mecânico para exibição de pinturas, quando aponta que “obras pictóricas e plásticas poderiam formar parte de uma exposição permanente seguindo um sistema de rotação, inclusive utilizando-se de telas de televisão, que tem todo um mundo novo a descobrir e mostrar”.⁵³

1.4 Arquitetura para o museu

Os CIAM colaboraram para definir a função do museu, outorgando-lhe um lugar privilegiado no planejamento da cidade através da revisão de seu programa e arquitetura, tornando-o elemento participante da reanimação dos novos centros. Em paralelo ao desenrolar dos debates em torno dos museus, projetos foram desenvolvidos resultando em experiências que apresentaram uma renovação das tipologias e se tornaram modelos para grande parte dos museus criados no pós-guerra. Le Corbusier desenvolveu pelo menos duas propostas de projetos para museus, o “Museu Mundial” (1929) e o “Museu do Crescimento Infinito” (1939), ambos concebidos a partir do princípio de flexibilidade dos espaços internos, que estarão presentes em diversos dos seus projetos urbanos.⁵⁴ O projeto de Mies van der Rohe para o “Museu para uma cidade pequena” (1942), apesar de não construído, se encontra o princípio de espaço expositivo contínuo, da caixa transparente e sem paredes, que possibilita a integração da arte exposta em seu interior com o meio em que está inserido. O Museu Guggenheim (1959), que Frank Lloyd Wright projetou para Nova York, redefine a paisagem de Manhattan com sua forma determinante.

O próprio Bardi, ainda na Itália, desenvolveu projetos para espaços expositivos que não saíram do papel: o projeto para uma moderna galeria de arte - uma caixa transparente e pátio externo

⁵¹ Idem, pp. 51.

⁵² SERT, Josep. L. ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955. p. 8.

⁵³ Idem, pp. 8-11.

⁵⁴ Inclusive no projeto do centro cívico que Affonso Eduardo Reidy elabora para o desmonte do Morro Santo Antonio no Rio de Janeiro, em 1949, concebido de acordo com os postulados dos CIAM.

para exposições - realizado com o arquiteto Guido Fiorini⁵⁵, e o conjunto de pavilhões para o concurso do “Pallazzo della Civiltà Italiana” na Exposição Universal que deveria ocorrer em Roma em 1942.⁵⁶

Na Itália do pós-guerra, o trabalho desenvolvido pelo arquiteto Franco Albini para a reordenação do Palazzo Bianco em Gênova (1949-1951) e o Museu para o Tesouro de São Lourenço do Duomo de Gênova (1953), assim como o Palazzo Abatellis em Palermo (1953), de Carlo Scarpa, e o Museu do Castello Sforzesco em Milão, do BBPR (1961-1967) são alguns exemplos das experiências que afirmavam a qualidade das pesquisas desenvolvidas pelos arquitetos italianos na reorganização de edifícios tradicionais para receber a instalação de modernos dispositivos expositivos. Do ponto de vista urbanístico, esses museus, geralmente localizados nos centros históricos das cidades, contribuíram para demonstrar a função positiva dos museus na reanimação nesses centros.

Franco Albini, em seu texto “A Arquitetura dos Museus e os Museus na Urbanística Moderna”, publicado na revista *Habitat*⁵⁷, afirma que, juntamente a importância de se pensar a inserção do edifício do museu na cidade, o papel do museu moderno é o de cumprir funções múltiplas e complementares, como veículos de difusão do conhecimento na vida social. Para Albini, o conceito de “museu vivo” pode ser concebido com duas tendências que conduzem a problemas urbanísticos diferentes: “a primeira tendência, inclinada a conservar ao museu o seu caráter tradicional, aspira ligá-lo a outros organismos culturais da cidade, escolas, clubes, centros de vida, levando-o assim, a participar de um conjunto de atividades coordenadas no organismo urbanístico da cidade; a segunda tendência quer criar um museu que seja um organismo autônomo, com o maior número possível de atividades e motivos de atrações, além de manter contactos com todas as escolas de arte, e todos os cursos em geral”.⁵⁸

O Brasil terá participação importante nesse debate. Conforme apontamos anteriormente, o MASP teve o seu programa educativo e suas instalações reproduzidos na revista *Museum*, com a participação de Pietro Maria Bardi no congresso do ICOM no México assim que o museu foi inaugurado, e alcançou uma visibilidade maior na Europa por ocasião das exposições de sua coleção organizadas pelo museu a partir de 1953, sendo o seu programa publicado em revistas especializadas em arquitetura, como a *Domus*, de Gio Ponti.⁵⁹ Em 1955, o segundo número especial da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, voltado para o tema da arte e arquitetura, publicou uma série de novos edifícios para museus, entre os quais o trabalho desenvolvido por Lina Bo Bardi comparece.⁶⁰ O artigo intitulado “Musees d'Art Moderne”,

⁵⁵ TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000. p.123.

⁵⁶ Idem, pp. 134-135.

⁵⁷ ALBINI, Franco. “A arquitetura dos museus e os museus na urbanística moderna”. *Habitat*, n. 15, 1954. p.31.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Nesses primeiros anos o MASP foi publicado nas revistas estrangeiras: “Architetti e critici d'arte italiani in Brasile. Um museo dell'architetto Lina Bo”. *Metron* n.30, Roma, dez. 1948, pp. 34-35. “Museum of Art São Paulo Brazil”. *Architectural Review* n. 669, Londres, set. 1952, pp. 160-163.

⁶⁰ *Aujourd'hui: art et architecture*, n.2, mar-abr, Paris, 1955.

assinado por Roger Bordier e Michel Seuphor, destaca a orientação dos programas dos novos museus implantados e a qualidade presente nas soluções expositivas, chamando a atenção para a museografia do MASP. O artigo enfatiza a proposta de uma coleção voltada para a arte moderna e antiga e a museografia adotada, ilustrando essa ideia com uma fotografia em que se vê uma escultura de Max Bill suspensa entre duas esculturas gregas, no espaço da Pinacoteca.⁶¹ A mesma publicação reproduz o projeto de Lina para o Museu de São Vicente (1951), publicado juntamente com o auditório-mecânico, que apresenta um sistema de rotação de obras de arte, afirmando o caráter didático e de difusão para as massas das suas propostas museográficas. Citando Pietro Maria Bardi, o artigo de Bordier defende que somente “uma arquitetura moderna poderá traduzir a função que um museu moderno deverá cumprir”.⁶²

Os museus brasileiros ainda mereceram destaque em 1956, novamente na revista *Museum*, no seu primeiro número dedicado exclusivamente à arquitetura de museus, em que figuram cinco projetos para museus de arte realizados em três países: Brasil, Itália e Estados Unidos. O editorial da revista justifica que a escolha se deveu ao fato de se tratar de experiências recentes dos países que mais contribuíam para a renovação das técnicas expositivas.⁶³ Assim como a *Aujourd'hui*, a revista *Museum* selecionou projetos para novos edifícios e experiências realizadas em restauro e preservação. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Reidy, a Galeria de Arte Moderna de Turim, de Carlo Bassi e Goffredo Boschetti (1951), a ampliação do Museu de Arte da Universidade de Yale em New Haven, de Louis Kahn e Douglas Orr (1953), o Museu do Tesouro da Catedral de San Lorenzo em Gênova, de Franco Albini, e o restauro e a nova museografia proposta para o Museu Nacional de Villa Giullia em Roma, pelo arquiteto Franco Minissi (1952).

No Brasil, os Bardi acompanharão de perto esse movimento em torno da renovação dos museus. Serão analisados na revista *Habitat* os museus italianos – em especial os projetos de Franco Albini para o Palazzo Bianco e o Museu para o Tesouro de São Lourenço em Genova – e os jovens museus norte-americanos e brasileiros, destacando tanto a arquitetura e museografia desses museus como suas diretrizes, atividades e programas educacionais, quase sempre relacionando-os aos do próprio MASP. Em relação aos museus brasileiros, é notável o espaço destinado pela revista aos MAMs, em especial ao seu vizinho paulista, que constantemente terá suas atividades notificadas pela revista, incluindo as Bienais. Merece ser mencionada a publicação, pela *Habitat*, do projeto de Reidy para o MAM-RJ, que mereceu da revista uma série de edições, acompanhando o processo da realização das obras e a formação do acervo.

⁶¹ “Musée d’art à Sao Paulo” in *Aujourd’hui: art et architecture*, n.2, mar-abr, Paris, 1955, pp. 62-63.

⁶² “Mais la question primordiale qui se pose est celle de l’architecture des musées. On ne peut qu’approuver PM Bardi lorsqu’il écrit: “un musée doit être considéré comme un organisme architectonique méticuleusement étudié jusqu’em ses moindres détails, comme on étudie n’importe quel organisme architectonique”. BORDIER, Roger. “Le Musée dan le monde d’aujourd’hui” in *Aujourd’hui: art et architecture*, n.2, mar-abr, Paris, 1955, pp. 58-59. A revista ainda analisa os projetos do artista Cícero Dias para um equipamento expositivo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de Affonso Eduardo Reidy, o projeto de Ignazio Gardella para o Museu de Arte Moderna de Milão, entre outros.

⁶³ “Contemporary Architecture and Museums” in *Museum* vol. ix, n.2, 1956.

O termo “museu laboratório” começou a aparecer nos textos em que Pietro Maria Bardi apresenta o MASP após Lina Bo Bardi ter desenvolvido o projeto para a sede definitiva do museu na Avenida Paulista, em 1957, a fim de ocupar a esplanada do Trianon no novo centro da cidade. Podemos deduzir que nesse momento Bardi associava ao projeto de museu que idealizara para o MASP desde o início de sua atividade na Sete de Abril, ainda sem um projeto de arquitetura que o representasse, a dimensão urbana existente na proposta de Lina para a sede definitiva, compreendendo seu sentido amplo, que abrange a arquitetura que possibilita as experiências desenvolvidas pelo museu e a arquitetura deste museu para a cidade.

O projeto de Lina Bo Bardi para o museu na cidade de São Vicente já antecipava essa proposta e apresentava algumas soluções que seriam adotadas para o projeto da sede definitiva do MASP. O projeto traduzia, segundo Bardi, a experiência de ambos à frente do MASP na Sete de Abril: exposições didáticas e temporárias, cursos, envolvimento com a comunidade local. O edifício elevado e transparente que possibilita exposições em seu interior e pátios ao ar livre, integrando-se com a paisagem e a especificidade do lugar, requereria em seu programa a abertura para as características e práticas da produção local:

“Alternará exposições de arte pura, do passado e do presente, com exposições das assim chamadas ‘artes menores’ e, sobretudo de ‘artes industriais’. E além disso, conta poder, ao fim de algum tempo incluir na atividade artística e artesanal das exposições, expondo-as também, as atividades típicas, os resultados de algum valor do trabalho artesanal, industrial e artístico da própria população, de forma a suscitar a emulação e criar valores, coisas belas, úteis, precisas, bem feitas. Traremos o mundo para a cidade, e depois incluiremos o povo da cidade no mundo. Pensamos que nisso consiste difundir a civilização.”⁶⁴

Essa proposta de ação museológica que visa a formação das pessoas e contribui para intensificar a produção artística, tornando-as participantes desse processo que é a construção do ambiente, esteve presente na ação dos Bardi junto aos museus que idealizaram nesse primeiro momento no país e a arquitetura é parte desse movimento. Ao apresentar a proposta para o museu de São Vicente, Pietro Maria Bardi lança a seguinte pergunta: “como será o edifício específico no qual o museu moderno poderá propiciar a sua estável e contínua lição?” Como já havia feito em seu primeiro texto, ao apresentar o MASP na Sete de Abril, Bardi aponta o problema da necessária adequação da arquitetura de um museu à sua função, devendo ser esta arquitetura representativa de sua época e cumprir com uma responsabilidade moral, atribuindo à arquitetura do museu a tarefa de ser ela própria matéria da educação de uma comunidade.⁶⁵

⁶⁴ “Balanços e perspectivas museográficas: um museu de arte em São Vicente”. *Habitat* n. 8, 1951, p. 5.

⁶⁵ *Idem*.

Já no texto de 1946, “Um Museu fora dos Limites”, citando Paul Valéry em “Eupalinos”, Bardi afirma a nova função que os museus deveriam ter na cidade: “Há monumentos mudos, há monumentos que falam, há monumentos que cantam. A tarefa de um museu deve ser a de fazer ressoar, interpretar com perspicácia e técnica adequada os monumentos que cantam: assim serão evitados os riscos de sentimentalismos inúteis, de neutralidades muito perigosas, as educações híbridas e o ecletismo”.⁶⁶



Maquete do Museu de Arte para São Vicente, de Lina Bo bardi
Fonte:

Trata-se de um discurso do período, e que esteve presente nos principais debates que ocorreram no CIAM em que o MASP foi citado como exemplo de museu. A concepção de “monumento” presente no texto de Bardi se encontra em sintonia com as propostas definidas nesse momento, que conferem à arquitetura um caráter de participação na cidade, que seria antes de tudo “cívico” e não o monumental compreendido no sentido “grandioso” e “elefantíaco”, como também dirá Lina Bo Bardi ao abordar o tema da monumentalidade ao descrever o projeto do museu na Avenida Paulista.⁶⁷ Esse princípio pode ser encontrado nas colagens realizadas por Lina para ilustrar os espaços expositivos do futuro museu no Trianon, os quais, como já havia projetado para o museu em São Vicente, revelam a ideia de museu já presente no primeiro MASP: ao reunir todas as artes e afirmar que o espaço do museu é o local de experimentação das diversas formas de integrar a arte à vida, a sua arquitetura não o isola como um mundo à parte, ao contrário, o insere na cidade.

⁶⁶ TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000. p.188.

⁶⁷ BO BARDI, Lina. “O Novo Trianon, 1957-67. *Mirante das Artes* n.5. São Paulo, set.- out. de 1967. pp. 20-23.

CAPITULO 2 - MASP SETE DE ABRIL: MUSEU FORMADOR (1947-1957)

Pietro e Lina Bo Bardi desembarcaram no Rio de Janeiro em outubro de 1946, trazendo em sua bagagem grande parte da coleção de obras de arte de sua propriedade. Bardi já conhecia o Brasil, de passagem, quando fez escala em vários portos da costa brasileira com destino a Buenos Aires onde organizou uma exposição sobre a arquitetura moderna italiana no Museo de Bellas Artes em novembro de 1933. Conheceu rapidamente a cidade de São Paulo nesse momento. Bardi já conhecia a arquitetura moderna brasileira, como o edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública e as residências de Gregori Warchavichik em São Paulo publicadas por Alberto Sartoris em *Gli elementi dell'Architettura Funzionale*. Lina Bo Bardi conhecia o Brasil pela primeira vez, embora, assim como Bardi, já conhecia a arquitetura realizada no país. De acordo com o seu *Curriculum Literário*, Lina reconheceu o edifício do Ministério quando o navio Almirante Jaceguay se aproximou da Bahia do Rio de Janeiro.⁶⁸

Pietro Maria Bardi deixou a Itália após ter trabalhando ativamente no campo das artes e da arquitetura, com crítica de arte, editor de revistas e dono de galeria, tendo atuando como um dos principais promotores da arquitetura racionalista em seu país. Deixam seu país logo após se casarem em meio a situação política desfavorável. Permanecer na Itália significaria para Bardi se submeter a juízo sua atuação profissional realizada durante o regime de Mussolini e correr o risco de ter seus direitos de exercer as atividades de jornalista e crítico cassadas. Para Lina, havia pouca esperança em continuar no país e poder participar de sua reconstrução logo após a tomada do poder pela Democracia Cristã.

O casal foi recebido no Rio de Janeiro pelo jornalista Mário da Silva Brito, amigo de Bardi na Itália dos anos 30, onde havia trabalhado como redator do cotidiano romano *Lavoro Fascista* e colaborado com *Quadrante*. Mário da Silva Brito ajudou o casal Bardi a conseguir o salão nobre do edifício do Ministério da Educação e Saúde para as exposições de parte da coleção, cuidando também da tradução do catálogo da mostra. Também fora ele quem lhe passara as primeiras informações sobre o empresário Assis Chateaubriand.⁶⁹

A “Exposição de pintura italiana Antiga do séc. XIII-XVIII” foi inaugurada no salão nobre do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública nesse mesmo mês de novembro e foi a primeira de três exposições realizada pelos Bardi na Capital Federal nesse primeiro momento no país: no salão de exposições do Hotel Copacabana Palace inauguram em 19 de dezembro de 1946 a “Exposição de Objetos de arte para decoração de interiores”, que permaneceu

⁶⁸ FERRAZ, Marcelo. “Curriculum Literário”. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. 1993. p. 12.

⁶⁹ BARDI, P.M. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante. 1992. p. 10. Existem versões distintas que narram o primeiro encontro de Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand. Em seus diversos textos sobre a criação do MASP, Pietro Maria Bardi relata que o encontro se dera nessa primeira exposição realizada no edifício do MESP, embora relata em “Sodalício com Assis Chateaubriand”, que se conheceram no Studio Palma, galeria de arte de propriedade de Bardi em Roma. Ver BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo. 1982. p. 45.

exposta até janeiro de 1947, e uma outra mostra no mesmo salão nobre do MES em maio desse mesmo ano intitulada “Exposição de Pintura Italiana Moderna”.⁷⁰ Na ocasião, o crítico de arte Mário Pedrosa escreveu um artigo sobre a primeira mostra, publicado no *Correio da Manhã* apontando a importância da exposição no Brasil por seu ineditismo em exibir representantes da pintura italiana do século XIII.⁷¹

Esse é o período em que o casal Bardi conheceu o ambiente artístico brasileiro, já com a perspectiva de permanecerem no país, sendo recebidos no IAB – Instituto de Arquitetos do Brasil pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e conhecendo vários artistas, buscando se firmar em definitivo no país. Desses primeiros encontros, Bardi vendeu e comprou algumas pinturas: adquiriu uma pintura de Cândido Portinari, uma de Di Cavalcanti e outra de Lasar Segall, que foram enviadas em doação para a “Galleria d’Arte Moderna” de Milão.⁷²

Foi nessa primeira exposição realizada no salão nobre do MESP que Bardi conheceu Assis Chateaubriand, que acompanhado do crítico Frederico Barata, lhe comprou quatro pinturas e conversaram sobre a intenção de se criar um museu de arte no Brasil, convidando Bardi a colaborar com o projeto. A proposta de museu idealizada por Chateaubriand foi estudada em conjunto por Bardi e Frederico Barata: “A idéia, se bem a compreendi, era a de modulá-lo à maneira convencional, guardando relação com o Museu Nacional de Belas Artes, então dirigido por Osvaldo Teixeira. A diferença estava na composição do acervo, mais sistemático e rico de obras de europeus famosos, com distinção para os Impressionistas”.⁷³

A idéia de criar um museu de arte rondava os planos do empresário antes do seu encontro com Pietro Maria Bardi. Conforme é relatado em “A Galeria de Carne, Osso e Sangue”, Chateaubriand, juntamente com o jornalista Frederico Barata e o artista Eliseu Visconti chegaram a discutir a possibilidade de formar um museu de arte: “Seria natural que dispondo de uma coleção particular, embora modesta, e dos recursos de publicidade que tínhamos, a idéia de um museu de arte cedo viesse ao nosso encontro. Isto era tanto mais compreensível quanto possuíamos em casa um homem do gosto de Frederico Barata. Desde que, juntos, fizemos a edição do segundo centenário do café, acudiu-nos obstinado o pensamento de uma casa de pintura e escultura, para formar o interesse de nossa gente pelas artes plásticas”. Chateaubriand também havia procurado em São Paulo por Armando Álvares Penteado para a proposta de abrir um museu didático, mas este se dizia “descapitalizado”.⁷⁴

⁷⁰ TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado. 2000. p. 172.

⁷¹ PEDROSA, Mário. “Dos primitivos à primeira Renascença italiana” in *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Otilia Arantes (org.) São Paulo: Edusp. 2000. PP. 37-45.

⁷² BARDI, Pietro Maria. *40 anos do MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986, p. 12

⁷³ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP 1982. p. 47.

⁷⁴ CHATEAUBRIAND, Francisco A. “A Galeria de Carne, Osso e Sangue”. *Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias*. São Paulo, MASP, Habitat Editora Ltda., 1963.p.5.

Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), jornalista e empresário proprietário da cadeia de comunicações dos *Diários Associados*, conglomerado que reunia jornais, rádios, revistas e posteriormente a primeira rede de televisão do país, foi um personagem audacioso. Segundo Bardi, Chateaubriand queria seguir o exemplo dos mecenas norte-americanos, citando os nomes de mecenas que conseguiram formar grandes museus nos Estados Unidos empregando fortunas, como os Rockefeller e John Hay Whitney. Dizia não possuir os mesmos recursos que esses mecenas, mas “sabia onde estava o dinheiro”.⁷⁵ Bardi descreve Chateaubriand nesse momento inicial de aproximação como um “original promotor de eventos nacionais” e desde o seu primeiro encontro, soubera das campanhas do empresário como as doações de aviões para diversos estados brasileiros com o intuito de interligar o país e, conseqüentemente, a unificação da sua cadeia de comunicações através do transporte. Chateaubriand obtinha subscrições para doar aos aeroclubes de diversas cidades os “paulistinhas”, que passavam por todo um ritual de batismo e nomeação dada por seus doadores. Bardi e Lina logo souberam que essa mesma estratégia seria utilizada para a criação do MASP.⁷⁶ Apesar dos métodos empregados para criar uma atmosfera de mecenato junto aos possíveis doadores de obras para o museu (Bardi definia como “métodos não-ortodoxos”), Chateaubriand terminou por compor um dos mais importantes acervos de arte no mundo, considerado o maior da América Latina.

Assis Chateaubriand já tinha informações sobre a experiência de Bardi com galerias, possivelmente conseguidas com o então embaixador do Brasil na Itália, Pedro de Moraes Barros.⁷⁷ Segundo Tentori, Bardi também conheceu o embaixador brasileiro na Itália, frequentador das conferências e debates patrocinadas por Bardi em seu Studio d’Arte Palma em Roma, tendo conversado sobre as possibilidades favoráveis que o Brasil oferecia a um comerciante de arte e a uma arquiteta.⁷⁸ A parceria de Bardi com Chateaubriand tem início nesses primeiros meses, e em aproximadamente um ano após sua chegada ao Brasil o MASP seria inaugurado. A idéia inicial de Assis Chateaubriand apontava para a criação de um “museu de arte antiga e moderna” que fora questionada por Bardi, para quem, em arte, não caberiam rótulos, não deveria haver especificações e distinções, devendo ser o museu um “museu de arte” sem adjetivos. Não deveria se tratar de um museu de arte moderna, o que comprometeria a própria constituição do acervo e a amplitude das suas ações. A princípio, os planos de Chateaubriand seria instalar o museu na Capital Federal, onde residia e Lina chegou a desenvolver um projeto para um terreno na Rua do Ouvidor, mas a escolha por São Paulo se deu pelo fato da facilidade em conseguir apoiadores ao empreendimento sendo a capital paulista o centro financeiro e industrial do país.⁷⁹

⁷⁵ Idem, p. 12

⁷⁶ BARDI, Pietro Maria. *História do Masp*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992. p. 11

⁷⁷ BARDI, Pietro Maria. *40 anos do MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986. p. 10

⁷⁸ TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. p. 164.

⁷⁹ FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993. pp. 42-43.

No momento em que o Museu de Arte foi inaugurado em outubro de 1947, o centro de São Paulo contava com algumas iniciativas culturais que divulgavam as novas tendências artísticas internacionais e nacionais como a Biblioteca Municipal, a Galeria Ita, Galeria Prestes Maia e a Galeria Domus. Com a criação do Museu de Arte Moderna no ano seguinte em 48, por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, a cidade passou a contar com seus dois primeiros museus de arte. Às vésperas das comemorações do seu IV Centenário, a cidade se vê diante de vários aprimoramentos urbanos, dentre eles a construção de edifícios culturais, centros universitários, a pavimentação de extensas avenidas, a construção de pontes, de hospitais e de grandes áreas de lazer, como o Parque Ibirapuera. Adentrando a década de 50, a cidade de São Paulo possui o maior centro industrial da América Latina. Com a ascensão econômica, logo abriga brasileiros vindos de toda parte do país e grande quantidade de imigrantes, atraídos pelas possibilidades de empregos em suas indústrias.

A criação dos museus de artes no Brasil, e particularmente o caso de São Paulo na segunda metade da década de 40, se relaciona com as transformações modernizadoras que a sociedade brasileira passa por esse período, de democratização em direção a constituição de uma cultura urbana. Como aponta Maria Cecília Lourenço: “Os anos 30 e 40 representam o momento de significativas mudanças em todas as órbitas, englobando o projeto moderno, que caminha do modernismo para a maturidade, vale dizer, modernidade. Seu alvo principal é tornar-se uma cultura urbana, chegando ao transeunte através de uma convivência cotidiana, que denominamos cotidianização do moderno”.⁸⁰

Pietro Maria Bardi descreve a cidade de São Paulo que encontra nesse momento: “São Paulo já era uma grande cidade, acolhedora, ainda gostosamente provinciana. Viajava-se de bonde, poucos os cafés para encontros e conversas, imponente o Teatro Municipal, vistosos os Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado, esta num grande edifício situado no bairro da Luz, projeto de Ramos de Azevedo.” (...) “outro curioso e simpático recreio, o clube do Trianon se distinguiu pelas festas de sabor aristocrático. Faziam-se visitas ao benemérito Liceu de Artes e Ofícios, responsável pelo ensino artesanal e alavanca dos primeiros passos para o desenvolvimento industrial.” (...) “Surpreendeu-me encontrar uma única galeria comercial, numa estreita travessa da Rua Barão de Itapetininga. Peregrinava sempre para ver o antiquário Florestano, sediado em frente ao cemitério da Consolação. Procurei conhecer tudo quanto existia e que pudesse me interessar, inclusive os pintores do “Grupo Santa Helena” no prédio do mesmo nome na Praça da Sé, ao lado da Catedral. Tudo provocava um volver e evocar a “Semana de Arte Moderna” de 22. Dessas andanças resultou-me ter para o Masp uma pintura de Menotti del Picchia daqueles tempos. Amizades preciosas as de Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Helena Silveira, Gregori Warchavchik, Alfredo Volpi, John Graz, Oswald de Andrade, Candido Motta Filho.”⁸¹

⁸⁰ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP, 1995. p.16.

⁸¹ BARDI, Pietro Maria. *40 anos de Masp*. São Paulo: Crefisul, 1986. p. 14-16.

O museu deveria ser instalado no segundo andar do edifício que Chateaubriand encomendou ao arquiteto francês Jacques Pilon para abrigar a sede paulista da sua empresa de comunicações, os *Diários Associados*. Ainda em obras, o edifício Guilherme Guinle, como seria chamado, se localizava na Rua Sete de Abril, n. 230, próximo da Praça da República, centro da cidade. O novo “arranha-céu”, que com os seus 14 andares abrigariam os escritórios da empresa de comunicações de Assis Chateaubriand era constituído por dois blocos interligados, e as amplas aberturas conferiam um limpo desenho para a sua fachada austera, ao contrário do que se planejava para o interior da galeria de arte.

O arquiteto Jacques Pilon (1905-1962) tinha previsto uma cúpula para esse pavimento, localizada no vazio interno, propondo ainda um chafariz para este interior, possivelmente para abrigar uma galeria de arte. Do acordo entre Lina Bo Bardi e o arquiteto, ambos os adereços foram descartados, resultando uma área de cerca de mil metros quadrados para as adaptações do museu. Segundo Bardi, o casal improvisou um escritório para o desenvolvimento do projeto na redação dos Diários, em uma casa localizada em frente da obra da futura sede. Enquanto Lina orientava os trabalhos de adaptação do novo museu, a tarefa de Bardi foi traçar as diretrizes da instituição, dar início às aquisições do acervo e trazer o seu Studio d’Arte Palma de Roma para o Brasil, doando parte do seu acervo, assim como os materiais destinados à sala didática.⁸²

Bardi comenta o projeto de Pilon: “Pondo em prática uma moda decorativa oitocentista, o arquiteto Jacques Pilon, um dos mais ativos e premiados em São Paulo, se preocupou em colocar no centro das salas uma fonte borbulhante. O enfeite foi eliminado, como também várias paredes, a fim de que o espaço obedecesse a um ambiente estritamente funcional: uma sala para abrigar a iniciada coleção de obras; outra destinada à apresentação de exposições didáticas de história da arte, tendo encastoadas nas duas paredes laterais amplas vitrinas contendo objetos de complemento às pranchas, duas outras salas para as mostras periódicas; e, finalmente, um auditório destinado a conferências, concertos, aulas e cinema.”⁸³

⁸² Idem, p. 18.

⁸³ BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a Presença do Masp*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982. p. 8.



Fonte: Revista Habitat n. 2, jan. – mar. 1951, p. 35.

2.1 Formando o Museu

O Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado em 2 de outubro de 1947, com o edifício ainda em obras.⁸⁴ Foi instalada uma entrada provisória constituída de laminas de madeira pintada para a fachada na Rua Sete de Abril, na qual uma placa contendo a sinalização em relevo “Museu de Arte” marcava a porta de acesso ao saguão ainda em tijolos. Dois cartazes trazidos da Europa chamavam a atenção para o novo museu: uma figura de Tiziano e uma de

⁸⁴ Bardi recorda que logo após o primeiro anúncio do lançamento do museu, Assis Chateaubriand estabeleceu que queria “doá-lo ao povo”. Estiveram presentes na inauguração o Presidente da República Eurico Gaspar Dutra, o Governador do Estado de São Paulo Adhemar de Barros, o ministro da educação e cultura Clemente Mariani, artistas e escritores e personalidades do setor empresarial e social de São Paulo e de outros estados. Assim dava vida a uma sociedade civil sem fins lucrativos, o que possibilitava o reconhecimento da entidade como de utilidade pública por decreto do presidente da República Getúlio Vargas. No estatuto se insere o seguinte artigo: “A Sociedade extinguir-se-à nos casos previstos em lei. Ocorrendo esta hipótese, o patrimônio passará ao Governo do Estado de São Paulo, que o destinará à Pinacoteca do Estado de São Paulo, ou, na sua falta, a instituições congêneres. A disposição deste artigo deverá permanecer inalterada enquanto durar a sociedade não podendo, em qualquer hipótese, ser modificada”. BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a Presença do Masp. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982..* p. 10

Rouault.⁸⁵ Ao lado de Pietro Maria Bardi, Assis Chateaubriand anunciou a constituição de um museu que fugia aos moldes tradicionais: uma Pinacoteca cercada de atividades didáticas.⁸⁶

Ao afirmar a ação pioneira da criação do MASP, Pietro Maria Bardi menciona a Semana de Arte Moderna de 22, afirmando que muita coisa deveria ser feito em São Paulo, e compreender a história recente do moderno representado pela Semana de 22 no campo cultural paulista representava um fato natural. Ao contrário do que identificava na arquitetura moderna brasileira, Bardi via uma estagnação no meio artístico, com as conseqüências da Semana ainda em aberto, sendo importante estabelecer contato com essa geração para se situar no meio e conseqüentemente promover e nortear as ações do museu. Identificava na “Semana” vários dos elementos necessários à cultura moderna, mesmo que ainda tímidos, com uma feição romântica. Partir desse princípio provocado pela “Semana” estaria em concomitância com a proposta que traçava para o MASP.⁸⁷

“O ato inaugural do MASP ensejou a lembrança daquele muito recuado evento que foi a Semana de Arte Moderna de 22, pela presença de Menotti dei Picchia. Corria um tempo em que São Paulo não dava muita importância às artes, pelo menos como se pretendia. Tudo parecia acomodado na periódica temporada de ópera no Municipal, dentro da normal burocracia da acadêmica Escola do Palácio da Luz. Existia uma única galeria comercial guardando quadraria de ordinária produção, alguns raros antiquários operando no recesso de suas casas e alguns 'bric-à-bracs' dispersos na rua do Seminário. Pouca, para não dizer rara, a atenção voltada para o único grupo de tendência modernista, 'ma nontropo', o 'Santa Helena': Alfredo Volpi, Fúlvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Manuel Martins, Reboló Gonzales, Clóvis Graciano, Mário Zanini e outros que só agora estão recebendo a devida consideração. Pareciam continuar os tempos do Oitocentos quando os Italianos deram vida a uma sociedade propagadora da instrução popular que se tornou o Liceu de Artes e Ofícios, ainda hoje mantendo um ativo museu dedicado à escultura clássica. Várias aulas e visitas foram dedicadas ao Liceu, por ser este estabelecimento romanticamente válido diante da iniciativa do Masp. O Liceu surgiu quando São Paulo tinha 30.000 habitantes. Agora os tempos eram das arrancadas do progresso, vigorando a consolidação da indústria, a estruturação do avanço tecnológico e o acerto no campo internacional.”⁸⁸

Logo nesse primeiro momento das atividades do MASP surge a idéia de organizar uma exposição para comemorar os vinte e cinco anos da Semana de Arte Moderna, porém, sem contar com o apoio dos seus principais participantes, ligados ao então nascente MAM, a

⁸⁵ Idem, p. 12.

⁸⁶ BARDI, Pietro Maria. *40 anos do MASP*. p. 13.

⁸⁷ “As primeiras noções referentes às artes foram aquelas que todos mais ou menos sabem. O interesse estava voltado para os assuntos da atualidade. Como estrangeiro, parecia-me um fato de extraordinária importância a Semana de Arte Moderna de 22, as presenças de uma Anita Malfatti, as duas exposições -relâmpago de Lasar Segall, o respeito que se manifestava em relação a Marinetti: toda uma série de circunstancias que reforçaram minhas idéias, tendo a semana como ponto delineador do meu agir.” Ver BARDI, Pietro Maria. *Excursão ao território do Design*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1986. p. 72.

⁸⁸ BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a Presença do Masp*. São Paulo: Fiat do Brasil. 1982. pp. 10-12.

iniciativa foi interrompida.⁸⁹ Contando com a participação e apoio dos intelectuais paulistas, considerados os herdeiros legítimos da Semana, o MAM criado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho desde o início da sua formulação conseguiu reunir a antiga elite intelectualizada e os novos intelectuais de classe média saídos da Universidade de São Paulo, como os críticos da revista *Clima*. Como aponta Maria Arminda do Nascimento Arruda, já na sua gênese a concepção dos dois novos museus se diferenciava. O museu criado por Assis Chateaubriand contava com a experiência de galerista, da museologia e da crítica de Bardi e de Lina, dois estrangeiros recém-chegados ao país. Francisco Matarazzo, ele próprio imigrante italiano, contava com o apoio dos intelectuais do meio cultural paulista, convidando Lourival Gomes Machado, crítico e professor da Universidade de São Paulo para dirigir o museu, concebido como um museu de arte moderna. As ações públicas desses dois patronos serão desenroladas em meio a concorrências e conflitos.

Francisco Matarazzo Sobrinho teve as suas desenvolvidas nas primeiras décadas do século xx, assim como ocorreu com a rede de comunicações de Assis Chateaubriand. Se Chateaubriand se apoiava nos seus jornais, nas suas peripécias e nos seus contatos políticos para divulgar e manter o museu, Matarazzo contava com o apoio dos jornais mais importantes da cidade, o jornal da família Mesquita, o *Estado de S. Paulo* assim como a *Folha de São de Paulo*. A arquitetura do edifício Guilherme Guinle seria uma forte referência no centro da cidade, rivalizando com o edifício Martinelli, pertencente então à família Matarazzo. Essas diferenças e disputas, se intensificam e tornam-se mais evidentes quando os dois museus passam a ocupar o mesmo edifício, incluindo acusações sobre a autenticidade do acervo composto por Bardi, percorrendo uma década quando disputam o lugar para as suas futuras sedes – o terreno do Trianon. Além das brigas que giravam em torno das orientações dos dois museus, museu moderno ou não, Bardi constantemente irá atacar as propostas do MAM, desde a concepção da Bienal, criada a partir dos estatutos da Bienal de Veneza que são do século XVIII até a forma como o museu abordava os problemas da arte moderna.

O MASP foi aberto ao público com o acervo ainda iniciante, complementado por uma mostra didática sobre História da Arte e duas exposições temporárias: uma com a “Série Bíblica” de Cândido Portinari, e a outra com obras do artista italiano Ernesto de Fiori.⁹⁰ O conjunto das exposições apresentadas indicava que o MASP não seria um museu que simplesmente

⁸⁹ O MASP somente realizaria uma mostra sobre a Semana vinte e cinco anos depois na sua sede no Trianon, ao ser escolhido pela Secretaria de Cultura do Estado para comemorar o cinquentenário da Semana de Arte Moderna. A respeito dessa mostra adiada, Bardi escreveria anos mais tarde: “A proposta não teve qualquer resultado, pois não foi possível contar com uma substancial colaboração dos remanescentes protagonistas. O lançamento de um novo marco cultural que não englobava em sua propositura o adjetivo ‘moderno’, frenesi ainda bruxuleante, suscitou certa perplexidade entre os elementos simpatizantes das assim chamadas vanguardas, então mirrados e desorientados, incertos na reflexão de que muita água tinha corrido por baixo da ponte intitulada de Arte. Estávamos, e ainda continuamos convencidos de que para experimentar novos modelos de cultura, cumpre levar em conta o passado, pois nele podem ser descobertos prelúdios e presságios absolutamente ‘modernos’, com evidente possibilidade de serem desfrutados, integrados e revalorizados utilmente. A necessidade de uma reconsideração deste assunto, com a evidente intenção de despertar algum fervor pelas artes, seus precedentes eivados de plena atualidade, representou a novidade do programa do Museu”. Ver BARDI, Pietro Maria. *O Modernismo no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris. 1978. p.9.

⁹⁰ BARDI, Pietro Maria. *História do Masp*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992. p. 14

abrigaria uma importante coleção de obras de arte. As exposições periódicas possibilitariam ao museu apresentar diversos movimentos artísticos, nacionais e estrangeiros, inclusive a produção contemporânea. As mostras didáticas teriam função educativa, seguindo o mesmo modelo utilizado por Bardi no Studio d'Arte Palma de Roma, e consistiam na utilização de pranchas com fotografias de obras representativas de diversos temas da história da arte acompanhadas de texto e legendas explicativas. O museu foi inaugurado com uma exposição didática - "Panorama da História da Arte" que traçava um panorama que percorria da pré-história a arte moderna.⁹¹

A museografia adotada por Lina Bo Bardi também era inovadora no país e a adaptação ocupou os 1000m² da planta em forma de "H" destinados ao museu, que nesse primeiro momento abrigou uma sala para a exposição do acervo, duas salas para exposições periódicas, uma sala destinada às mostras didáticas e um auditório destinado aos cursos e audições. O museu permaneceu em atividade por dois anos com o edifício ainda cercado por tapumes e andaimes, até ser reinaugurado em julho de 1950. Nesse período novas obras foram adquiridas para a pinacoteca, e foram apresentadas exposições pioneiras e novos cursos foram oferecidos. Em 1950, com a conclusão das obras no edifício Guilherme Guinle, o museu passou a ocupar mais um pavimento e foi realizada uma segunda inauguração em 5 de Julho, que contou com a presença do banqueiro Nelson Rockefeller.

Quando da primeira inauguração do museu, a sala da iniciante Pinacoteca reunia as primeiras obras conseguidas até então. O primeiro conjunto foi marcado por obras de arte italiana, muitas delas oriundas do Studio d'Arte Palma, ou seja, faziam parte das obras trazidas por Bardi e que foram adquiridas para a coleção do museu. O acervo define o seu perfil entre os anos de 1947 e 1959, período em que houve o maior número de aquisições, principalmente de arte francesa e italiana, sendo essas os dois pilares sobre os quais se apóia o núcleo central do acervo.⁹²

Segundo Maria Cecília Lourenço, o Museu de Arte de São Paulo foi o primeiro museu brasileiro a ser implantado com critérios norteadores de uma política clara na constituição do acervo, "voltada às ditas obras-primas e artistas célebres do passado". A autora aponta também a qualidade e o ineditismo das obras reunidas, que inclui arte francesa do fim do século XIX, e das obras anteriores a esse período inexistentes no próprio museu Nacional de Belas-Artes.⁹³ O projeto de constituição do acervo do MASP abrange um percurso da história da arte ocidental, direcionado às obras primas de artistas consagrados, com a intenção de proporcionar um conhecimento das principais escolas européias. Pietro Maria Bardi procurou abranger a história da arte de diversos períodos, adquirindo desde uma escultura grega do

⁹¹ BARDI, Pietro Maria. L'Expérience Didactique Du Museu de Arte de São Paulo. *Museum* vol. 1(3-4): 142, Paris, UNESCO, 1948.

⁹² MARQUES, Luiz. (introd.) *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Vol. iii*. São Paulo. Ed. Premio, 1988.

⁹³ LOURENÇO, Maria Cecília F. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 97-98

século V a. C até pinturas do século XX de artistas como Picasso, Matisse, Max Ernst entre outros modernos.⁹⁴ Entre as diversas obras se encontravam uma escultura egípcia da XXa. dinastia, alguns fragmentos de mármore gregos, objetos bizantinos, pinturas de mestres da região da Toscana e da Umbria, uma “Natureza Morta” de Morandi e o “Semeador” de Sironi, procurando seguir um critério que traçava um panorama sucinto e significativo da história da arte, incluindo já nesse momento as obras primas adquiridas, como o “Auto-retrato” de Rembrandt, a “Mademoiselle Block” de Picasso⁹⁵

A pinacoteca foi formada nos primeiros anos após o fim da Segunda Guerra, em circunstâncias favoráveis do mercado internacional, com um grande número de coleções européias a preços baixos sendo lançadas no mercado. Bardi se apoiou na experiência adquirida como *marchand* na Itália, utilizando dos meios do Studio d'Arte Palma que lá manteve funcionando e com os contatos que possuía com galerias européias e norte-americanas, e no aval que Chateaubriand lhe dera na busca e escolha das obras.⁹⁶ A pouca atenção dada à produção nacional no início da coleção, apesar da riqueza de obras de artistas brasileiros existente nos acervos dos museus paulistas, deveu-se ao fato de que o desejo de Chateaubriand, inicialmente, era colecionar arte européia.

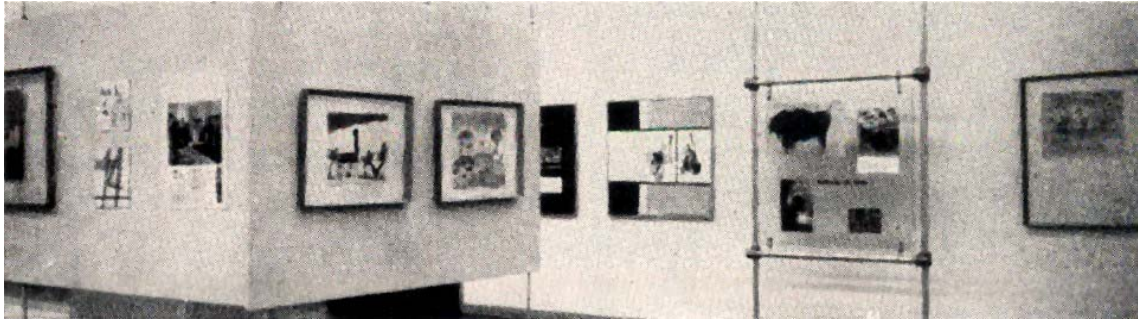
Em relação à arte brasileira, a preferência de Bardi se voltava para os primeiros modernistas brasileiros, como Cândido Portinari e Di Cavalcanti, Lasar Segall, embora a coleção seja acrescida por obras de interesse histórico, dos pintores europeus que retrataram o país, como Franz Post. Foram adquiridas na Inglaterra as tapeçarias “Petits Indes”, baseadas em desenhos de Albert Eckhout. A produção dos artistas contemporâneos é apresentada em exposições temporárias, individuais ou retrospectivas, com algumas delas gerando doações. Segundo o próprio Bardi, foi sua a decisão de incluir no acervo do MASP as obras dos artistas nacionais, sabendo da coleção de obras de Portinari pertencentes a Chateaubriand. A coleção brasileira se inicia com a doação de Chateaubriand ao museu do tríptico dos “Retirantes” e do grupo da série “Bíblica” de Cândido Portinari. O museu já tinha um Di Cavalcanti, e Anita Malfatti doou a tela “A estudante”.⁹⁷

⁹⁴ BARDI, Pietro Maria. *A Pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso*. São Paulo: Banco Safra. 1982. p. 10.

⁹⁵ BARDI, Pietro Maria. “Os quinze anos do Museu”. *Catálogo das Pinturas, esculturas e tapeçarias*. São Paulo: Habitat Editora. 1963. p. 22.

⁹⁶ Bardi recorda que nesse primeiro momento da formação da Pinacoteca, entre 1946-47 eram muitos os “caçadores de obras”, sendo os museus norte-americanos os maiores compradores com quem deveriam disputar: “Como, quando e onde compramos? Nossa técnica de aquisições baseou-se na decisão de nos dirigirmos às mais conceituadas casas do comércio europeu e norte-americano. Escolhemos as casas Knoedler, Matthiesen, Marlborough, Seligmann e Daber, bem como alguns *marchands-amateurs*. Mas foi na Casa Wildenstein que Chateaubriand firmou relações mais estreitas, chegando a estabelecer com o Sr. Georges Wildenstein tais laços de amizade que a Pinacoteca, por determinação do fundador, é hoje a ele dedicada. Pelos ilimitados créditos oferecidos, pelos seus conselhos técnicos de extraordinário *connaisseur*, é que foi possível em 1953 aumentar consideravelmente nosso acervo, atingindo este um volume tão importante que, naquele mesmo ano, recebemos vários convites para apresentá-lo em museus da Europa”. BARDI, Pietro Maria. *Museu de Arte de São Paulo*, Enciclopédia dos Museus, São Paulo: ed. Melhoramentos, 1973. p. 11-12.

⁹⁷ BARDI, Pietro Maria. *História do Masp*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992. p. 28.



Exposição dos trabalhos realizados pelos alunos dos cursos do MASP em 1953.

Fonte: boletim do MASP n.4

Em relação a produção dos artistas nacionais contemporâneos, foram organizadas exposições temporárias, com algumas delas gerando doações. Como já foi apontando em outras pesquisas, se faz necessário apontar algumas lacunas existentes no acervo de representantes dos campos que o museu se propôs divulgar, como a arquitetura e o desenho industrial. Sobre determinadas ausências e o desequilíbrio da coleção Bardi aponta que o acordo feito com Assis Chateaubriand se “baseava na previsão de que no futuro se venderia ou trocava um certo número de peças, para compor uma Pinacoteca equilibrada, dando uma melhor representatividade às mais notáveis escolas; mostrar desde obras arte romana até elementos das vanguardas históricas e das ainda operantes.”⁹⁸ A morte de Chateaubriand em 1968 e a “pouca visão” do Conselho Consultivo do museu impossibilitaram realizar tal projeto.

2.2 A atuação do MASP

Nas primeiras notícias que são vinculadas pelos jornais de Assis Chateaubriand a respeito do novo museu, o termo “museu vivo” já está presente nos textos de Bardi. As atividades oferecidas pelo MASP são novidades entre as instituições artísticas existentes na cidade de São Paulo no período, sendo o Liceu de Artes e Ofícios uma das poucas instituições que ofereciam cursos artísticos, embora ainda voltados para orientação acadêmica. Entre os museus existentes, se distanciava por completo das proposições da Pinacoteca do Estado.⁹⁹

⁹⁸ “Estamos cientes que o acervo reunido poderia ser mais articulado e calibrado. Influíram em sua formação várias circunstâncias não superáveis, como às vezes a necessidade de se adquirir conjuntos; o gosto dos doadores, disponível or Renoir em lugar de outros pintores menos conhecidos; a difícil aceitação de artistas de tendências não ortodoxas e oportunidades tais como doações diretas, impossíveis de serem recusadas, interferências nem sempre propícias ao programa, que foi preciso tolerar. (...) Daí pensamos em futuras trocas para harmonizar a nossa pinacoteca, não só isso, porque a ausência de obras de Moore, Marini, Manzú, etc., intriga igualmente os presponsáveis pelo MASP.” BARDI, Pietro Maria. (intro). In CAMESASCA, Ettore. *Museu de Arte Assis Chateaubriand: Catálogo França e Escola de Paris. Vol. 1.* São Paulo, MASP/Unibanco. 1979. p. 6.

⁹⁹ Ver LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem Moderno.* São Paulo: Edusp, 1999, p. 99.



Curso de História da arte para monitores.
Fonte: História do MASP, 1992. p. 67.

Será em torno do acervo que as atividades do MASP serão organizadas. A idéia da formação dos cursos será considerada nesse diálogo com a coleção, demonstrando a atualidade das ações do museu com as premissas que começaram a ser adotadas pela UNESCO. Como já apontamos, o projeto que define o MASP como museu formador se encontra em consonância com as discussões dos órgãos internacionais recém-criados como o Conselho Internacional de Museus - ICOM (1946), e a Divisão de Museus e Monumentos Históricos da UNESCO, que colaboram na divulgação das novas idéias sobre o papel dos museus na realidade do pós-guerra, incentivando por mudanças mais ativas na orientação dessas instituições. Em 1947, no mesmo ano em que o MASP foi inaugurado, seu diretor Pietro Maria Bardi participou da Conferência Regional do ICOM na Cidade do México, no qual apresentou o MASP.¹⁰⁰ O programa para o novo museu brasileiro foi apresentado, sendo enfatizado que as circunstâncias locais foram determinantes para a orientação de suas diretrizes e programa educacional. Para Bardi, se fazia necessário num país novo como o Brasil, onde a fundação de museus se encontrava no início, que a difusão da arte deveria ser compreendida como um todo, não seguindo os modelos dos museus europeus do séc. XVIII, assim como não se prendendo aos moldes dos museus modernos, o que impossibilitaria uma compreensão da história no presente. O museu deveria possuir um “caráter universal e didático”, atraindo e despertando o interesse de um variado público para as diversas manifestações artísticas, com

¹⁰⁰ O MASP nasce um ano após a criação do Conselho Internacional de Museus – ICOM, que contribuem para esse direcionamento das instituições museológicas patrocinando congressos internacionais e tendo como um dos veículos principais dessas novas diretrizes a revista *Museum*.

uma proposta formadora oferecendo uma série de cursos, compensando a precariedade do ensino de arte e de publicações didáticas em língua portuguesa¹⁰¹.

“Nossa pinacoteca não surgiu com finalidade puramente circunscrita à conservação, mas sim como elemento de um centro propulsor das artes. Em torno dela precisávamos criar um conjunto de atividades de caráter didático, para os nossos usuários compreenderem o significado das obras originais. A organização deste Museu *sui generis*, a ação para firmá-lo num meio cultural ainda entrosado na conseqüência romântica da arte pela arte e controlado pelo império do academicismo, foram experiências incomuns e entusiasmantes. Começamos pela estaca zero, devendo recorrer a um trabalho constante, operando simultaneamente nos mais disparatados campos, evitando chegar a compromissos ou renúncias, às vezes recorrendo à polêmica decisiva. Devíamos enfrentar, na microssociedade artística, dois tipos conflitantes: o ciumento conservador das antigas superstições acadêmicas, e o inovador das antecipações visionárias com fundo futurístico. O primeiro, opinando que a cidade já tinha sua pinacoteca, por vantagem estadual; o segundo, desfraldando as antigas reclamações de Marinetti contra os museus, ou seja, pela sua destruição. Um museu numa cidade em explosão demográfica como São Paulo?”¹⁰²

Nesse primeiro momento, juntamente com o programa de exposições planejado para o museu – exposição do acervo, mostras didáticas e temporárias – os cursos de arte oferecidos complementam o programa de ações do MASP, e que se amplia com a fundação da revista *Habitat* em 1950. A *Habitat* divulga as atividades do museu e passa a atualizar a produção nacional em arte e arquitetura, funcionando como a versão impressa do que era apresentado e discutido dentro do museu. Com a criação do Instituto de Arte Contemporânea – IAC no ano seguinte, esse quadro de ações se completa, buscando a difusão em grande escala, cobrindo carências e procurando atingir um número maior de interessados. Nos anos seguintes, com a criação dos Museus de Arte Moderna em São Paulo (1948) e no Rio de Janeiro (1949), tais propostas educativas se ampliam entre os novos museus brasileiros: em São Paulo com a Escola de Artesanato de Nelson Nóbrega e no Rio de Janeiro com a Escola Técnica de Criação que anos depois se desdobrará na Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI.

Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi estão envolvidos nessa primeira etapa de formação das atividades didáticas, cabendo a Bardi a tarefa de cuidar das aulas preparatórias do grupo e a Lina Bo a finalização das instalações e montagem das exposições. As primeiras tarefas

¹⁰¹ “A História da Arte não é ensinada nas escolas, não há disponibilidade de livros didáticos e publicações em português sobre História da arte, não existe biblioteca especializada. Por outro lado, as coleções de arte local e de história, desde o descobrimento do país até hoje, apresentam um interesse muito grande”. Ver BARDI, Pietro Maria. L'Expérience Didactique Du Museu de Arte de São Paulo. *Museum* vol. 1 (3-4), p. 142, Paris, UNESCO, 1948. Reimpressão 1973, Ed. Krauss Reprint.

¹⁰² BARDI, Pietro Maria. *Museu de Arte de São Paulo, Enciclopédia dos Museus*, S.P, Melhoramentos, 1973. p. 9

executadas por Bardi para a abertura do museu foram feitas com a colaboração de pessoal interessado recrutado através de anúncios nos jornais da empresa de Assis Chateaubriand ou através de indicações. Nessa fase inicial de preparação do museu, Quirino da Silva, então crítico de arte no jornal *Diário de S. Paulo*, contribuiu com Bardi indicando possíveis auxiliares, entre os quais se encontram Flávio Motta, Renato Cirell-Czerna e Jorge Willheim, que comporam a primeira equipe a trabalhar no museu.¹⁰³ Outras importantes colaborações nesse período na Sete de Abril são apontados por Bardi: o poeta e historiador da arte Emilio Villa veio ao Brasil convidado por Bardi para auxiliar na preparação dos cursos, permanecendo no país por um curto período. As pranchas montadas para as mostras didáticas foram elaboradas por Villa juntamente com Flávio Motta. Bardi ainda Enrico Camerini, integrante do “Grupo dos 19 pintores” que após passar pelo museu tornou-se publicitário, transferindo-se para Milão.¹⁰⁴

Já em 1947, antes mesmo da abertura do museu, teve início o **Curso para formação de monitores** coordenada por Pietro Maria Bardi. Esse curso visava formar os primeiros monitores para o MASP, ação necessária para aproximar as exposições e o público, iniciativa pioneira entre os museus no país e determinante nesse momento no qual o museu abria suas portas e buscava atrair um grande público com o museu recebendo visitas de escolas de todas as regiões do estado.¹⁰⁵

Nesse mesmo ano foram oferecidos o **Curso Semanal de Elementos de História da Arte**, ministrado por Pietro Maria Bardi, destinado aos estudantes dos vários níveis escolares, professores, associações e escolas e um **Curso para Vitrinistas**, provavelmente ministrado por Lina Bo Bardi, buscando preencher uma lacuna na formação de profissionais dessa especialidade. Também podemos deduzir que este curso contribuiu para complementar a equipe inicial de colaboradores para o auxílio na montagem das exposições.¹⁰⁶

Em paralelo a essas atividades, o museu organizava conferências como parte de sua programação, complementando assim os temas abordados em suas exposições e cursos e ampliando para outras manifestações: história da arte, arte moderna, poesia, filosofia, teatro e música são temas abordados nesse primeiro ano.¹⁰⁷

Já no início de 1948, acrescentando-se as atividades já implantadas foram programadas outras: **Cursos Semanais de História da Arte**, que complementavam o curso ministrado por

¹⁰³ BARDI, Pietro Maria. *40 anos de Masp*. São Paulo: Crefisul, 1986, p. 24.

¹⁰⁴ BARDI, Pietro Maria. “A Atuação do MASP” in ARAUJO, Emanuel. *Um Certo ponto de vista Pietro Maria Bardi 100 anos*. p. 61

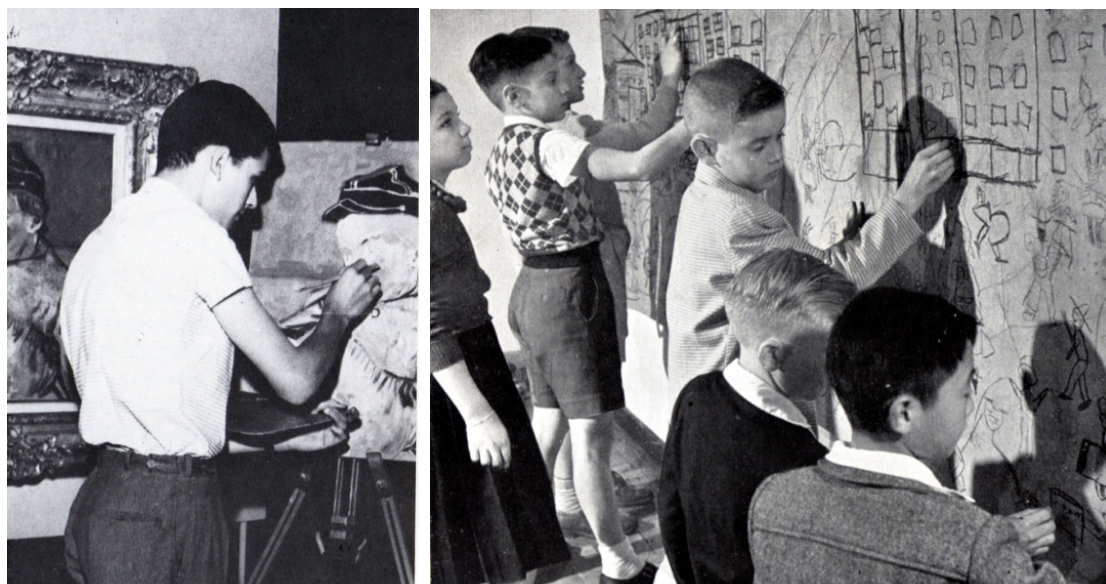
¹⁰⁵ BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil – a new museum in São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956, p. 35.

¹⁰⁶ A pesquisa não conseguiu identificar maiores informações sobre o curso de vitrines que é apontado na relação oficial de atividades do museu publicado em *História do MASP* (1992) e que também consta da lista de referência do Centro de Documentação do MASP e de várias das publicações sobre o museu.

¹⁰⁷ De acordo com a relação das atividades do museu oferecidas nesse primeiro ano apontadas na publicação *História do MASP* (1992) e confirmadas no banco de dados do Centro de Documentação do MASP, as seguintes conferências foram apresentadas em 1947: Manuel Bandeira, Jaime de Barros, Antônio Botto (“A pintura moderna e contemporânea no Brasil”), Pedro Calmon, Sílvio D’Amico (“A moderna regência teatral”), Fidelino Figueiredo, Camargo Guarnieri, Pedro de Almeida Moura, Augusto Frederico Schmidt, Odorico Tavares, Vaslav Veltchek e José Geraldo Vieira.

Pietro Maria Bardi, sendo ministrado por Enrico Camerini (**2º. Curso semanal de História da Arte**)¹⁰⁸, seguido por Renato Cirell Czerna (**3º. Curso semanal de História da Arte**)¹⁰⁹. Complementam ainda o quadro de História da Arte: **Curso de História da Arte Italiana** ministrado por Rosa Giolli Menni e **Fundamentos Históricos da Renascença e Barroco** por Eduardo de Oliveira França.

Também foram criados nesse ano o **Curso de Desenho Elementar** coordenado por Vicente Mercozzi; **Curso de Música Moderna**, aos cuidados de Roberto Schnorenberg e Jorge Wilhelm¹¹⁰ e o **Clube Infantil de Arte** oferecido para crianças entre cinco e doze anos, sob a coordenação de Suzana Rodrigues¹¹¹. Dentro do Clube Infantil foram desenvolvidos desenho a mão livre, pintura, confecção de objetos e teatro de bonecos, resultando em constantes exposições e apresentações na cidade.¹¹²



Curso de Pintura.

Fonte: 40 anos de MASP, 1986, p. 44.

Alunos do clube infantil de arte.

Fonte: The Arts in Brazil, 1956. p. 124.

As seguintes conferências abordando a arquitetura foram apresentadas nesse ano: o arquiteto Henrique Mindlin fez uma conferência intitulada “Verdade e Mentira em Arquitetura”; Oscar Niemeyer apresentou duas conferências, sendo a primeira “Arquitetura Moderna” e a segunda intitulada “Arquitetura e condição de vida social”, Kenneth Conant tratou da arquitetura de Frank Lloyd Wright.

¹⁰⁸ Curso semanal de História da Arte. *Diário de São Paulo*. 2/1/48.

¹⁰⁹ Curso semanal de História da Arte. *Diário de São Paulo*. 2/2/48. De acordo com pesquisa realizada nos arquivos do museu, um quarto curso foi ministrado, embora não se encontrou informações sobre os responsáveis por esse segmento.

¹¹⁰ Numa das primeiras experiências, houve a divulgação da obra do compositor Béla Bartok, em 1948, com duas noites de gravações, apresentadas por Jorge Wilhelm.

¹¹¹ A proposta do “Clube Infantil de Arte” foi resgatada em 2004 pelo Serviço Educativo do MASP, funcionando agora sob o nome “Clube Infantil de Arte Suzana Rodrigues” em homenagem a sua primeira orientadora.

¹¹² BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a presença do MASP*, p. 32.

O número e a diversidade dos temas discutidos no museu revelam a intensa atividade do MASP nesses dois primeiros anos, através de palestras que buscavam aproximar o público das obras do acervo e demais temas através de conferências tendo a participação de nomes como Wolfgang Pfeiffer, Roland Corbisier (“Estética em Hegel”), Sérgio Milliet (“Tendências da Poesia Moderna”), Guido De Ruggero (“A filosofia de Benedetto Croce” e “Filosofia Italiana Contemporânea”), Gilberto Freire (“A vida e obra de Emilio Cardoso Ayres”), Samson Flexor (“O pintor diante de sua obra”), entre outros.¹¹³



Teatro de Bonecos para crianças apresentado na Praça da República, 1948. No centro da foto estão Edmundo Monteiro e Suzana Rodrigues.

Em 1949 tem início o **Seminário de Cinema**, que organizou uma série de atividades inauguradas pelo cineasta Alberto Cavalcanti, que incluiu além do estudo dos processos da realização com aulas práticas de filmagem e montagem, a análise técnica e artística de filmes apresentados em sessões semanais no auditório do museu. A presença de Alberto Cavalcanti e seu curso foram considerados o ponto alto e produtivo do seminário. Cavalcanti trabalhava a 30 anos na Europa e retornava ao Brasil, passando a assumir a direção da Companhia de Cinema Vera Cruz.¹¹⁴ A escola de cinema fora criada a partir do seminário, contando ainda

¹¹³ As primeiras conferências citadas acrescenta-se: Apollonj Ghetti (“Escavações de São Pedro no Vaticano”); De Qlerq (“Pintura holandesa no séc. XVIII”); De Marchis (“A humanidade na obra de Michelangelo”); Germain Bazin, Eurialo Cannabrava, Paschoal Carlos Magno, Pierre Drach, Aníbal Fernandes (“A Arte cívica e arte religiosa em Pernambuco”), Gilberto Freire (“A vida e obra de Emilio Cardoso Ayres”), Manoel Pereira de Godói (“A biologia da carpa: arte indígena”), René Huygue, M. Moussineaux (apresentação de filme e conferência: “Henri Matisse – L’ambigüité et le Bonheur”), Almeida Moura, Marquesa de La Rochefoucauld, René Poirer (“L’Emotion Esthetique”), Regina Real (“Do que vi nos museus norte-americanos”), Vicente Ferreira da Silva (“A estética de Platão”), Michel Simon (“Introdução ao teatro de marionetes”), Sing Chiang, Ernesto Mendes (“As Ciências Médicas e a Arte”), Associação Paulista de Medicina; José Geraldo Vieira; Van Dijk Vin (“Rembrandt: vida e obra”).

¹¹⁴ BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a presença do MASP*. p. 14.

com a participação de Paulo Emílio Salles, Florentino Barbosa e Silva, Marcos Margulies, Plínio Garcia Sanchez e Tito Batini. Foram desenvolvidos documentários, alguns deles comunicavam com o acervo do museu.¹¹⁵

Em paralelo ao seminário de cinema foi organizado um seminário dedicado ao **Teatro**, por iniciativa de Beatriz de Toledo Segall e que anos depois teve suas atividades ampliadas tornando-se um departamento sob a responsabilidade do diretor teatral e cenógrafo italiano Gianni Ratto.¹¹⁶ No início desse mesmo ano o museu deu início a um **Curso de Restauração** sob a coordenação de Mario Modestini, que trabalhou com Bardi no período do seu Studio d'Arte Palma em Roma.¹¹⁷ Ainda nesse ano constam as seguintes **conferências**: Sérgio Milliet retorna ao MASP para proferir a palestra “Primitivos, loucos e arte popular” em fevereiro, assim como o arquiteto Oscar Niemeyer, que organiza um pequeno curso intitulado “Problemas da Arquitetura Moderna” que ocorreu entre março e abril, segundo as informações encontradas nos recortes de jornais existentes no arquivo. O arquiteto Rino Levi proferiu uma palestra sobre “Arquitetura e Técnica Hospitalar”.



Curso de Desenho Livre, 1948. Roberto Sambonet.
Fonte: História do MASP, 1992, p. 67.

A partir de **1950** amplia-se a programação didática com a ampliação das instalações do museu, que passa a ocupar o terceiro andar do edifício dos *Diários Associados*. Foram criados novos cursos e departamentos foram definidos. Foi implantado neste ano o **Curso de Gravura**, orientado pelo artista paranaense Poty Lazzarotto (1924-1998) e que a partir de 1953 ficou a cargo de Renina Katz.¹¹⁸ A escola de gravura ofereceu cursos de gravura em metal, madeira,

¹¹⁵ “Documentários”. *Habitat* n. 5. São Paulo. 1951. pp 33-36.

¹¹⁶ BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a presença do MASP*. p. 14.

¹¹⁷ *Diário de São Paulo* 14/1/1949.

¹¹⁸ Curso de Gravura. *Diário de S. Paulo*, 16/05/1953.

linóleo e em pedra. Contando com um grupo de trinta alunos inscritos, é divulgada na *Habitat* como a “primeira escola de gravura regular do Brasil”.¹¹⁹ Também teve início o **Curso popular de introdução à Arte** sob o comando do professor Flávio Motta.



Seminário de Cinema. Apresentação de Tito Batini.
Fonte: *Habitat* n.4. p. 91.

Pier Luigi Nervi ministrou um curso de 10 aulas abordando a técnica e as possibilidades do concreto armado na arquitetura (“Evolução do concreto armado”) e Francesco Flora organizou um pequeno curso abordando o futurismo italiano (“Três Lições Ilustradas: o futurismo”). Constam as seguintes **conferências**: Jorge Romero Brest (“Como um sul-americano vê o movimento artístico contemporâneo”); Henri-Georges Clouzot (“Cinema contemporâneo e nacional”); Eugenio d’Ors (“Arte e crítica de arte”); o italiano Luigi Piccinato proferiu conferência sobre urbanismo.

A partir de 1951, o MASP passou a organizar todos os seus cursos sob o recém-criado **IAC - Instituto de Arte Contemporânea**, dentro do qual se planejou implantar outras duas importantes escolas: a **Escola de Desenho Industrial** e a **Escola de Propaganda**. A primeira foi dirigida por Lina Bo Bardi, e procurava formar desenhistas industriais tendo como referência a Bauhaus de Walter Gropius e o Institute of Design de Chicago; a segunda, idealizada por Rodolfo Lima Martensen a pedido de Bardi após o Primeiro Salão de Propaganda realizado no

¹¹⁹ Curso de Gravura. *Habitat* n.2. São Paulo. 1951. p.77

MASP, iniciou suas atividades em 1952, tornando-se um curso maior e independente do IAC, porém funcionando dentro do museu.



Roberto Sambonet e Aldemir Martins. Curso de Gravura, 1950.
Fonte: História do MASP, 1992, p. 67.



Poty Lazzarotto ao centro na oficina do Curso de gravura, 1950
Fonte: História do MASP, 1992, p. 87.

Nesse mesmo ano, foram programados ainda os seguintes cursos: **Curso de Escultura**, orientado pelo escultor polonês Augusto Zamoyski (1893-1970) e um **Curso de Cerâmica**.¹²⁰ Um gabinete completo de fotografia foi instalado, aos cuidados de Thomas Farkas, que coordenou o **Curso de Fotografia** em conjunto com Geraldo de Barros e Sascha Harnish.¹²¹

¹²⁰ A pesquisa não confirmou quem cuidou do curso de cerâmica, indicado na relação oficial das atividades do museu. O início da pesquisa indicava Elisabeth Nobiling que tem trabalhos desenvolvidos nessa técnica nas páginas da *Habitat*, e presença constante no museu no período. É provável que o curso tenha ficado a cargo do ceramista português Soares Braga, que ofereceu essa matéria dentro do Curso de Formação de Professores de Desenho, organizado por Flávio Motta.

¹²¹ BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a presença do MASP*. p. 14.

Também foi criado um ateliê para o **Curso de Tecelagem Manual**, coordenado por Clara Hartoch, contando com oficinas e dois teares. O curso de Clara Hartoch abordava técnica e criação de padronagens. O **Curso de Jardinagem** foi desenvolvido pelo engenheiro agrônomo Edgar Fernandes Teixeira em colaboração com a Secretaria de Agricultura, que também abrigou um curso voltado para os problemas da **Ecologia**, ministrado pelo engenheiro agrônomo Mansueto Kossinski. Um **Curso de Ikebana**, orientado por Nokiro Nakamura teve início em 1954.

Complementa essa programação o **Curso para Professores de Desenho do Ensino Médio** coordenado pelo professor Flávio Motta, e que seria oficializado pelo Governo do Estado em 1953, e o **Programa Vídeo de Arte**, exibido as sextas-feiras pela TV TUPI, também contando com a coordenação de Flávio Motta. Após ser oferecido por dois anos, o **Curso de Formação de Professores de Desenho** foi oficializado pelo Governo Estadual, e a partir dos dados levantados tratava-se de um curso completo com aulas ministradas diariamente no período da manhã.



A coleção do museu utilizada como apoio referência para o Curso de desenho.
Fonte: História do MASP, 1992, p. 87.

A Universidade de São Paulo, apesar de manter cursos para a preparação de professores em todas as matérias do curso secundário, não ofereceu um curso ao desenho. Em 1953, o curso de formação de professores do MASP manteve cadeiras de História da Arte, Composição, Desenho a mão livre, Desenho geométrico, Geometria Descritiva, Psicologia, Sociologia e Didática. A partir de 1953 as cadeiras estavam, respectivamente, a cargo de Flávio Motta, formado pela Faculdade de Filosofia da USP; Gastone Novelli, formado pela Academia de Florença; Renina Katz, formada pelo Curso de professores de desenho da Universidade do

Brasil; Virgílio Luis Leonardi e Airton Leopoldini, Vicente Mecozzi, professor de desenho do Colégio São Luiz e do Instituto Dante Alighieri; Marcos Pontual, formado pela Faculdade de Filosofia da USP e didática com o pedagogo Antonio D'Ávila.¹²² Um curso de modelagem foi também oferecido, a cargo do ceramista português recém imigrado Soares Braga, que em paralelo as atividades de ateliê, apresentava um panorama da cerâmica portuguesa e sua influência exercida no Brasil.¹²³



Alunos desenhando uma linha do tempo da história da arte e suas ramificações na forma de um rio. Aula do professor Flávio Motta.
Fonte: The Arts in Brazil. 1956. p. 231.

Em grande parte das publicações nas quais Pietro Maria Bardi abordou o caráter didático do museu, seja no início da sua implantação em textos escritos para apresentá-lo em congressos internacionais, seja nas diversas publicações comemorativas lançadas ao longo da sua história junto ao museu, os cursos são citados dentro de departamentos criados para gerenciar as atividades de cada área específica. Assim como ocorreu com o programa criado por Alfred Barr para o Museu de Arte Moderna de Nova York, para o MASP foi planejado estrutura semelhante para a organização de suas atividades:

O **Departamento de Cinema** foi criado a partir dos seminários de cinema coordenados por Alberto Cavalcanti, e contou com a participação de Paulo Emílio Salles, Florentino Barbosa e

¹²² *Boletim do Masp* n. 4. 1954. p.20

¹²³ *Diário de S. Paulo*, 21/05/1953.

Silva, Marcos Margulies, Plínio Garcia Sanchez e Tito Batini.¹²⁴ Foram desenvolvidos documentários, alguns deles comunicavam com o acervo do museu.¹²⁵



Folheto de exibição do filme "O canto do mar" dirigido pelo cineasta Alberto Cavalcanti.

Fonte: História do MASP, 1992, p. 89



Coordenador do Departamento de Teatro Gianni Ratto, junto a Romolo Valli, Giorgio Strehler e Assis Pacheco, 1954.

Fonte: História do MASP, 1992, p. 89.

¹²⁴ BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a presença do MASP*. p. 14.

¹²⁵ "Documentários". *Habitat* n. 5. 1951. pp 33-36.

O **Departamento de Teatro** foi criado em 1953 e contou com a direção do diretor italiano Gianni Ratto, sendo inaugurado com uma palestra de Jean Louis Barrault. Gianni Ratto estudou na Faculdade de Arquitetura da Politécnica de Milão, e também concluiu os estudos de direção teatral no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Suas atividades no teatro iniciam em 1932. Depois da guerra realiza uma série de espetáculos junto ao Piccolo Teatro e ocupou, entre 1950 e 51, o cargo de vice-diretor na seção de cenografia do Teatro La Scala, ambos em Milão. Em São Paulo, assume a direção artística do teatro Sandro e Maria Della Costa, além de colaborar com o departamento de teatro do MASP.¹²⁶ A proposta do departamento de Teatro: “O departamento de teatro propõe-se à formação de uma cultura teatral que, encontrando na presença ativa dos autores teatrais brasileiros sua principal finalidade, possa caminhar paralelamente à história do teatro contemporâneo e fornecer a base para o estabelecimento de uma tradição, concebida como produção de obras em solução de continuidade, quer no plano intelectual, quer no plano diretamente profissional”.¹²⁷



Orquestra Sinfônica Juvenil regida pelo maestro André Kovach, 1952.
Fonte: História do MASP, 1992, p. 88.

Curso de Bailado Infantil, professora Kitty Bodenheim.
Fonte: The Arts in Brazil. A new museum in Sao Paulo, 1956, p. 136.

O **Curso preparatório de cenografia** coordenado por Gianni Ratto tem início em 1953, sendo oferecido nos anos seguintes. Juntamente ao curso são oferecidas leituras dramáticas de autores nacionais e estrangeiros realizadas no grande auditório do museu.¹²⁸ Foram realizadas as leituras de “Deuses de Casaca” de Machado de Assis, “Amor por anexins” de Arthur de Azevedo e “Quem casa quer casa” de Martins Pena. As leituras foram precedidas de uma

¹²⁶ *Boletim do MASP* n.4, 1954. pp. 10-11.

¹²⁷ *Boletim do MASP* n.4, 1954. pp. 10-11.

¹²⁸ *Diário de S. Paulo*, “Conjunto de leituras dramáticas do Departamento de Teatro”, 29/07/1954.

apreciação crítica de cada autor e peça, e dirigidas por Beatriz Toledo Segall e J. P. Coelho Neto.¹²⁹ Entre as leituras de autores estrangeiros, se encontram as peças de Pirandello “La Morsa” e “L’altro Figlio” realizadas sob a direção de Olga Navarro.¹³⁰

O **Departamento de Música** foi organizado por Yvonne Levi, esposa do arquiteto Rino Levi, oferecendo cursos de música moderna e história da música. Além de contar com a parte didática, o departamento preparou duas orquestras juvenis, sendo uma de pífaros para crianças, que se apresentaram em 1950 na inauguração da nova sala da Pinacoteca do museu. Abrange uma orquestra sinfônica juvenil, que foi dirigida pelos maestros Mario Rossini, André Kovach e Mario Ferraro. Havia conjuntos auxiliares de Flautas inglesas, Flautas doces e Bandinha Infantil. Implantou-se um curso de iniciação musical. O Museu também foi sede da versão paulista do Movimento Música Viva, criado no Rio de Janeiro por Koellreutter, que contava com Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger e Eunice Catunda.

O **Departamento de Dança** promoveu cursos de dança clássica, dança expressiva, iniciação à dança para crianças e atendia a cursos periódicos de ginástica rítmica. A partir de 1951 foi criado um **Curso de Bailado** para crianças sob a orientação de Kitty Bodenheim e Ruth Krumholz, seguido por um curso de **Dança Expressiva** sob a orientação de Yanka Rudzka. Bardi destaca as seguintes atividades: a encenação da “História do Soldado” de Strawinsky, dirigida por H. J. Koellreutter.¹³¹

2.3 Escola de Propaganda

A Escola de Propaganda do MASP foi fundada em 27 de outubro de 1951. A iniciativa surgiu após a organização do Primeiro Salão de Propaganda em dezembro de 1950. O sucesso da mostra fez com que o MASP planejasse incluir um curso de arte publicitária no recém-criado Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e para isso Pietro Maria Bardi convidou Rodolfo Lima Martensen para organizá-lo. Martensen implantou e dirigiu por vinte anos a escola de propaganda.

Rodolfo Lima Martensen trabalhou como redator e radialista para a agência da multinacional inglesa *Lintas* em São Paulo, iniciando em 1937 e passando a direção da agência a partir de 1943, onde permaneceu por trinta anos como diretor presidente até a sua aposentadoria em 1973.¹³² *Lintas* é a abreviação de “Lever’s International Advertising Service” – Serviço Internacional de Propaganda da multinacional inglesa Unilever pertencente aos irmãos Lever S.A. Instalada no Brasil em 1931. Martensen apresentou a Bardi uma proposta que não contemplava somente a área de criação, mas dava importância a todo o processo de pesquisa

¹²⁹ *Diário de S. Paulo*, “Conjunto permanente de leituras dramáticas do Departamento de Teatro”, 31/09/1955.

¹³⁰ *Diário de S. Paulo*, “Grupo de leituras dramáticas em língua italiana”, 31/08/1955.

¹³¹ *Boletim do MASP* n.4, 1954. pp. 18.

¹³² BRANCO, Renato C.; MARTENSEN, Rodolfo L.; REIS, Fernando. *História da propaganda no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, editos. 1990. p.324.

de mercado, produção e de veiculação das mídias, o que levou o museu a ampliar o programa e a proposta do curso originando uma escola independente dentro do museu. Para desenvolver a proposta do curso, Martensen consultou as principais universidades norte-americanas de ensino publicitário, visitou institutos franceses e ingleses, além de consultar diretores de agências no Brasil e exterior e constatou que apenas um curso “para aprimorar o gosto artístico das massas” não seria suficiente. As empresas e agências tinham a dificuldade de contratar e treinar pessoal local especializado para num curto espaço de tempo ser capazes de alcançar os padrões de qualidade exigidos por suas matrizes. Tratou-se da primeira escola de propaganda profissionalizante no Brasil.¹³³

O curso foi planejado para ter a duração de dois anos e as matérias básicas que fizeram parte do seu currículo foram: Psicologia, Elementos da Propaganda, Técnica de esboço (layout), Arte-Final, Produção e Artes Gráficas, Redação, Rádio-Cinema-Televisão, Mídia, Estatística e Pesquisa de Mercado, Promoção de Vendas. Complementavam essas matérias estágios em agências, visitas profissionais a veículos, anunciantes e fornecedores, mesas de debates e seminários.

A Escola de Propaganda foi instalada no próprio museu, obtendo o apoio e investimento dos anunciantes e das agências de comunicação, fornecendo gratuitamente toda a estrutura e material necessário para a sua viabilidade. O primeiro curso iniciou em março de 1952, contando com Rodolfo Lima Martensen na coordenação juntamente com Renato Castelo Branco e Geraldo Santos. O corpo de professores incluía nesse primeiro momento: Linneu Schützer e Oswaldo Sangiorgi, professores da Universidade de São Paulo, João Alfredo de Souza Ramos, Antonio Andrade Nogueira, Antonio Sodré Cardoso, Arnaldo da Rocha e Silva, Fritz Lessin, Geraldo Wilda, Ítalo Eboli, João Carillo, José Scatena, Ludwig Mayer, Ruy de Barros Chalmers, Saulo Guimarães.¹³⁴

O início dos anos 50 marca o início do desenvolvimento da pesquisa na propaganda no Brasil. A fundação da escola abriu novos caminhos para a formação e aperfeiçoamento de profissionais para o mercado da comunicação. Segundo Hélcio Emerich¹³⁵, as primeiras turmas de alunos foram compostas em sua maioria por profissionais que já atuavam nos meios publicitários, como gerentes de propaganda de emissoras de rádio, de jornais, gerentes de produtos ou de propaganda da indústria e do comércio. Os alunos buscavam na escola de propaganda uma “sistematização de conhecimentos”, que até então estava disponível somente para os privilegiados que já trabalhavam em agências multinacionais como J. W. Thompson, McCann, Grant e outras.”

¹³³ *idem*, p.34.

¹³⁴ *idem*, p.34-35.

¹³⁵ *idem*, p. 160.



Panfleto informativo da Escola de Propaganda, dirigida por Rodolfo Lima Martensen.
 Fonte: 40 anos de MASP, 1986, p. 47.

Cartaz realizado para a divulgação da Escola de Propaganda do MASP.
 Fonte: A Cultura Nacional e a Presença do MASP, 1982, p. 17.

O curso se desenvolveu e permaneceu atuante dentro do MASP até 1955, quando este já não o comportava mais. A escola, então, tornou-se auto-suficiente, ampliando suas ações e passando a ter a denominação “Escola de Propaganda de São Paulo”.

Em 1961 a escola passou a ser chamada de “Escola Superior de Propaganda de São Paulo” (ESPSP) permanecendo como a única escola responsável pelo ensino de propaganda no Brasil até 1968, momento que se iniciam as negociações com a Universidade de São Paulo para incorporar o corpo de professores da ESPSP em sua Faculdade de Comunicação, fato que não se concretizou. Segundo Martensen, dessas negociações resultou a criação da Escola de Comunicação e Artes da USP, e na sequência foram criadas as faculdades de comunicação da Fundação Armando Álvares Penteado, Alcântara Machado, Curso Objetivo, Cásper Líbero.¹³⁶

A partir de 1970, ao atualizar o seu currículo oferecendo mais uma especialização, a de *marketing*, acompanhando a evolução dessa tendência do mercado, a Escola Superior de Propaganda de São Paulo passa a ser denominada como a conhecemos até hoje, ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing.

¹³⁶ MARTENSEN, Rodolfo Lima. *História da Propaganda no Brasil*. São Paulo, 1990. p.35

2.4 Instituto de Arte Contemporânea – IAC

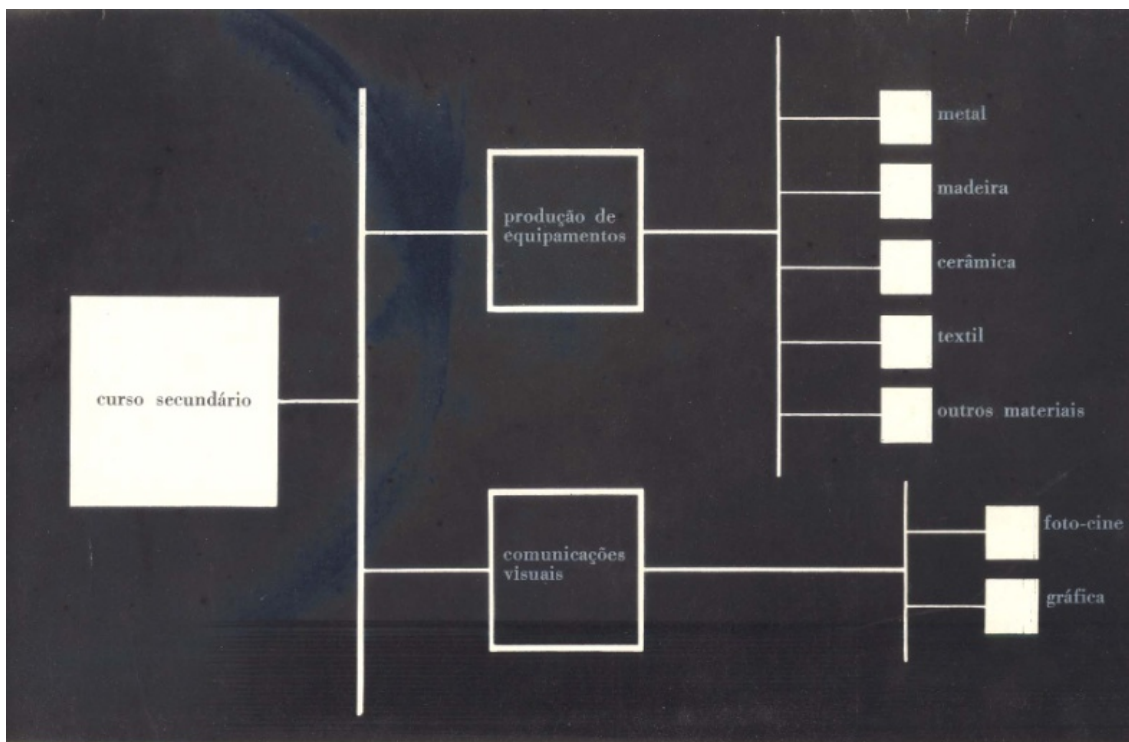
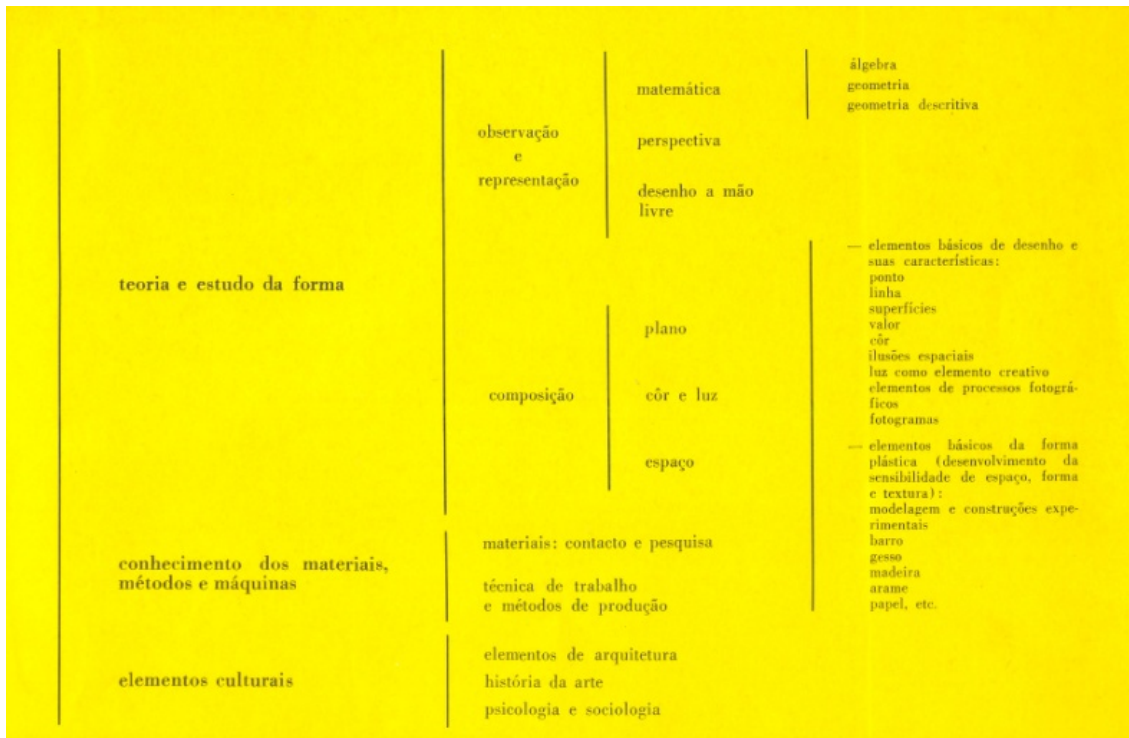
Juntamente com o programa de exposições e a sessão didática e a revista *Habitat*, a criação do IAC seria outra peça chave da ação cultural de Pietro e Lina Bo Bardi em São Paulo. O Instituto de Arte Contemporânea foi criado com a intenção de reunir todos os cursos oferecidos pelo MASP dentro de uma única estrutura formadora.¹³⁷ O Instituto foi criado juntamente com o **Curso de Desenho Industrial**, dirigido por Lina Bo Bardi, que complementando os cursos livres de formação em artes criados desde a inauguração do museu, representou a tentativa dos Bardi de concretizar a passagem dos ensinamentos sobre arte, arquitetura e *design* com a finalidade de formar *designers* com espírito moderno para atuarem diretamente na industrial paulista.



O IAC foi inaugurado em 1º de março de 1951, sendo a primeira iniciativa no Brasil, no campo do ensino, da formalização de um curso voltado para a formação de desenhistas industriais, cobrindo o vazio existente sobre essa especialidade nas universidades. Somente em 1962 serão instituídas disciplinas direcionadas ao design na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.¹³⁸

¹³⁷ Em depoimento a Ethel Leon, Luis Hossaka, que fora aluno da primeira turma do IAC, distingue o IAC da Escola de Desenho Industrial, afirmando que a proposta do IAC visava integrar todos os cursos existentes no MASP. A dissertação de mestrado de Ethel Leon é a primeira pesquisa sistematizada direcionada a compreender exclusivamente a formação do IAC, focando na Escola de Desenho Industrial dirigida por Lina Bo Bardi. A autora busca situar a formação do IAC no campo do desenho industrial no país e entender a efetiva contribuição que a escola dirigida por Lina operou em São Paulo. Ver LEON, Ethel. *IAC – Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAUUSP, 2004, p. 20.

¹³⁸ Como aponta Ethel Leon, existiram iniciativas anteriores ao IAC em um campo que não se reconhecia como tal, que já praticava o projeto na indústria de mobiliário, embalagens e nas artes gráficas, porém antes do IAC não havia uma visão do design como campo disciplinar e atividade profissional, sendo os arquitetos, artistas plásticos e o pessoal técnico das próprias empresas desenvolvido experiências de desenho de mobiliário e gráfica. Idem, p. 11.



Encarte contendo a estrutura e programa do Instituto de Arte Contemporânea – IAC
 Fonte: Arquivo e Centro de Documentação do Masp.

Podemos compreender a criação de um curso voltado para o *industrial design* como resultado de um processo que já vinha acontecendo desde a criação do próprio MASP, quando Lina Bo Bardi constata a carência de mobiliário com desenho moderno na praça paulistana e desenha

a cadeira do pequeno auditório do museu fundando o *Studio Palma*, assim como a constatação da falta de artistas e profissionais aptos para atenderem a qualidade exigida por empresas nacionais e multinacionais estabelecidas na cidade, seja na área gráfica ou no projeto dos objetos do cotidiano.¹³⁹

Assim como ocorreu com os cursos livres, o IAC foi amplamente divulgado nos jornais da empresa de Assis Chateaubriand. Um ano antes da sua abertura, em artigo não assinado publicado nos *Diários Associados* encontramos já apontadas as influências que orientaram sua criação e o tom modernizador que será empregado sobre todas as informações das ações ligadas ao novo instituto:

“No Museu de Arte, instalação do Instituto de Arte Contemporânea: O belo a serviço da indústria – fundamentos no desenho. Completará a obra de educação artística que o museu vem oferecendo, dando uma orientação nitidamente vanguardista a seus alunos. Pretendendo o historiador acentuar o espírito de pesquisa no terreno da arquitetura, urbanismo e artes aplicadas, principalmente no setor industrial. Isto visa, sem dúvida, colocar em relevo, no Brasil, um dos temas decisivos da vida moderna, a qual na atividade criadora de objetos de arte e bom gosto. Já não podemos continuar a marcha desordenada de realizar na máquina aquilo que foi estabelecido pelo artesanato. A persistência nesse erro liquida toda a harmonia das formas na vida contemporânea, estabelece a confusão, tira o verdadeiro sentido funcional das coisas, para criar o artifício pela predileção por objetos ‘empetecados’. Vivemos ameaçados pela falta de um critério seguro na criação de objetos que estão em mais íntimo contato com os homens. A indústria produz aos milhares. E quando ela erra, é o mau gosto divulgado aos milhares. Na Europa, quando a indústria alcançou um certo período de maturação um grupo de engenheiros, arquitetos, desenhistas e pintores, sentiu-se a necessidade de implantar, em colaboração com os industriais, um sistema de maior seriedade no estudo das formas produzidas. Surgiu então a famosa Bauhaus com Gropius, Breuer e outros, a escola de desenho industrial criadora de inúmeras soluções novas que hoje nos são familiares como as cadeiras de tubo de aço, móveis de aço, etc. Depois, os americanos continuaram e desenvolveram essa experiência no conhecido Institute of Design de Chicago chefiado por Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus. Todas essas iniciativas não podem passar ignoradas no Brasil, principalmente em São Paulo, grande centro industrial. Hoje, a arte não pode mais ser vista como especialidade de um grupo fechado. Ela tem que ir ao encontro dessa transformação da fisionomia do mundo feita pela indústria e nas mesmas

¹³⁹ Segundo Bardi, no período da implantação das escolas de Design e de Propaganda do MASP, a indústria brasileira produzia “na base de desenhos importados ou readaptados, e a propaganda, geralmente exercida por filiais de agências estrangeiras, nem pensava na possibilidade de criações nacionais”. BARDI, Pietro Maria. *Firma Itália – arte, cinema, gráfica, publicidade, televisão na comunicação industrial italiana*. Catálogo de exposição. MASP, 1977. p. 9.

proporções. Assim, torna-se necessário frisar, aos homens responsáveis pelos projetos iniciais, que serão entregues aos fabricantes, o alcance e a verdadeira significação do seu trabalho. O Museu de Arte, assumindo o encargo desse empreendimento, está convencido de que completará a sua missão educativa de resguardar e divulgar o acervo das obras de arte, dando possibilidades para que essa cultura artística frutifique e se torne verdadeiramente nossa”.¹⁴⁰

A referência à Bauhaus e aos cursos de *industrial design* norte-americanos continuam presentes nos textos de apresentação do IAC publicados pela *Habitat*, mais especificamente o Instituto de Artes de Chicago, que Walter Gropius e Moholy-Nagy fundaram após emigrarem para os Estados Unidos como uma continuidade da Bauhaus, agora adaptada a realidade do contexto econômico e de produção norte-americana. A proposta pedagógica da Bauhaus, que também se encontra na origem do Museu de Arte Moderna de Nova York¹⁴¹, é identificada por Lina no artigo “Os museus vivos nos Estados Unidos” publicado em *Habitat*. Lina Bo Bardi, ao analisar a experiência educativa e de formação de público dos museus norte-americanos criados no pós-guerra, identifica nas recomendações da UNESCO similaridades com os critérios que nortearam anteriormente a escola de Walter Gropius.¹⁴²

“A referência norte-americana se estende para o entendimento do papel dos museus na sociedade do período, tendo no Museu de Arte Moderna de Nova York um dos principais modelos a ser seguido. Na realidade, a UNESCO refletia, sob muitos aspectos, exigências educativas de natureza norte-americana, coerente com o imponente desenvolvimento industrial, com o afirmar-se de uma mentalidade técnica que andava por alguns lados enquadrada e aperfeiçoada, e por outros lados corrigida ou sustentada graças a alguns elementos de cultura humanística histórica. Acima de tudo e por isso mesmo, vinha a insistir na força educativa dos museus, porque neles se podia encontrar aquilo que a escola não podia ministrar: o sentimento das atividades criadoras e a consciência dos fatos históricos. Resta agora o fato de que, tanto o primeiro como o segundo aspecto tinham já conhecidos pressupostos práticos e teóricos em experiências européias, a começar do Bauhaus. A UNESCO não teve senão que reassumir e desenvolver o complexo dos critérios que deveriam guiar em grau cada vez mais difundido a vida dos museus”.¹⁴³

¹⁴⁰ *Diário de S. Paulo*, 8/3/1950. Artigo sem autoria.

¹⁴¹ A Escola de Walter Gropius influenciou a estruturação dos cursos e múltiplos departamentos propostos por seu diretor artístico Alfred H. Barr Jr., influência também presente na orientação do seu programa de exposições que abrangia além da pintura e escultura o desenho industrial, a arquitetura, a fotografia e o cinema. Ver HUNTER, Sam. *The Museum of Modern Art, New York*. Ed. Harry N. Abrams, Inc, MoMA, 1984, p.11.

¹⁴² BO BARDI, Lina. “Os museus vivos nos Estados Unidos”. *Habitat* n.8, 1952, pp. 12-15. Os seguintes museus norte-americanos foram analisados por Lina: o Instituto de Arte de Chicago, Museu de Artes e Ciências de Rochester, Museu de Arte de Denver, Museu de Arte de Baltimore, Museu de Arte de Cincinnati, galeria de Arte Albright Buffalo, a escola de arte e design da Universidade de Syracuse, Museu de Arte de Cleveland, Instituto de Arte Akron, Instituto de Black Mountais.

¹⁴³ *Idem*, pp. 12-15.

Ao apontar a Bauhaus como referência para a formação dos novos museus e institutos norte-americanos, Lina traz para a discussão e adota no novo museu em São Paulo o discurso de transformação da sociedade que esteve primeiramente presente nas artes e arquitetura moderna. Nesse sentido, a sua formação e experiência como arquiteta e como *designer* passa a direcionar as suas ações no museu em São Paulo, somando-se para planejar a difusão dessa síntese do desenho moderno através de um curso de desenho industrial. Inserido dentro das atividades didáticas do museu, o curso de desenho industrial do IAC cumpriria sua função social na operatividade no cotidiano. O discurso de Lina, assim como o de Bardi está na defesa em considerar as “artes menores” dentro da esfera da produção da arte.¹⁴⁴

“Comumente, para não se dizer, com raras exceções, o historiador da atividade Arte exclui das suas páginas o protoplasma, ou seja, os objetos do dia a dia. Raramente insere algumas secções para dar relevo às “aplicações” de arte na cerâmica, no móvel, na ourivesaria e assim por diante, fatos classificados como ‘decorativos’. Deve-se notar a errada definição de ‘arte menor’ para agrupar o que não é arquitetura. Relevo que nos faz lembrar uma sentença proferida por Pascal: “Para mim é impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, o mesmo que conhecer o todo sem conhecer as partes. A arte é um todo formado de partes e cada uma delas integra o todo, isto desde uma prosaica, mas útil panela até a ‘Gioconda’ de Leonardo da Vinci.”¹⁴⁵

Lina ainda afirma em seu artigo uma preocupação que será constante nas suas ações desde que chegara ao país e que remete a sua formação italiana e compreensão do moderno: “o sentimento das atividades criadoras e a consciência dos fatos históricos”.

O discurso dos Bardi sobre a função formadora do MASP, assim como para outros museus que planejaram no Brasil, sempre situou o projeto de museu diante das condições locais. O que queremos levantar com essa questão é que para a criação da escola de desenho industrial do MASP, assim como para todo o corpo formador planejado para o museu, não houve uma simples transposição dos modelos das escolas de desenho norte-americanas e de museus de arte moderna como o MoMA para o MASP. Anterior a essas referências assumidas estão as posições de seus criadores. Os exemplos norte-americanos são considerados, porém os Estados Unidos e o Brasil possuíam suas especificidades culturais e econômicas. A cidade de São Paulo, considerada a “Chicago brasileira”, ainda não atingiu o “imponente desenvolvimento industrial” das cidades norte-americanas, tampouco as indústrias paulistas compreendiam a função do desenhista industrial no seu quadro de funcionários. Ao retornarem ao país após visitarem os museus e escolas de design, a seguinte declaração de Bardi foi publicada no *Diário de S. Paulo* a respeito do curso que seria implantado: “Visitei demoradamente o Instituto

¹⁴⁴ “Os objetivos do programa levavam em consideração os precedentes da Bauhaus. Walter Gropius afirmando que a arte não é uma profissão e não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão”. Bardi ainda afirmaria em alguns textos que se inspirou também no “Museu para Operários” criado por Ruskin. Ver BARDI, Pietro Maria. *Excursão ao território do Design*. p. 74.

¹⁴⁵ BARDI, Pietro Maria. *O Design no Brasil: História e Realidade*. Catálogo da exposição. 1982. pp. 8-9.

de Desenho Prático do Brooklin. Pretendo, entretanto, adotar moldes diferentes dos norte-americanos, visando em nossa escola a maior liberdade e o maior respeito pela individualidade”.¹⁴⁶

Podemos identificar nessa declaração de Bardi um possível afastamento com um modelo de formação internacionalizante, em direção ao desenvolvimento de experiências mais próximas de uma cultura e apropriada a necessidades locais. As tentativas de promover um design brasileiro, presentes, por exemplo, na experiência que levou o MASP a organizar a “Moda Brasileira”, assim como o contato com a cultura local, expresso em exposições de arte popular e diversos artigos sobre a “arquitetura menor” do nordeste brasileiro, direcionam para uma particularidade ou “liberdade” de experiências que pretendem para os cursos no MASP.¹⁴⁷

Tal direção pode ser identificada também ao constataremos as diversas orientações artísticas presente no corpo docente dos cursos, como é o caso, por exemplo, do pintor italiano Roberto Sambonet, que em sua fase brasileira, ainda iniciante no design, está voltada para a pesquisa de elementos visuais da paisagem e flora brasileiras, da tradição popular de vilarejos de pescadores do litoral paulista, assim como da Amazônia. O arquiteto Giancarlo Pianti, com extensa trajetória profissional na Itália do entre-guerras, participando ativamente dos debates em torno do racionalismo e sendo um dos protagonistas que buscavam definir a arquitetura moderna em seu país, ao lado de arquitetos como Edoardo Persico, Giuseppe Pagano e Franco Albini, no Brasil dará continuidade ao seu trabalho inicial, incorporando em vários momentos elementos e materiais locais na arquitetura e no design. Outro caso é o do polonês Leopoldo Haar, desenhista de diversos cartazes e vitrinas para a Olivetti-Tecnogeral, que apresenta forte orientação concretista em seu trabalho gráfico, e que após ingressar no MASP funda em 1952 juntamente com Waldemar Cordeiro (1925 - 1973), Luiz Sacilotto (1924 - 2003), Anatol Wladyslaw (1913 - 2004), Kazmer Féjer (1923 - 1989) e Geraldo de Barros (1923 - 1998) o grupo de arte concreta paulista Ruptura.

¹⁴⁶ *Diário de S. Paulo*, 13/02/1951.

¹⁴⁷ Em depoimento em 8/10/2008, Luis Hossaka, que fora um dos alunos da primeira turma da escola de desenho industrial do IAC, afirmou que Lina Bo Bardi já nesses primeiros anos citava exemplos em seu curso das soluções empregadas pelos artesãos anônimos do nordeste, como é o caso da “lâmpada-lamparina”, assim como de objetos do cotidiano e da tradição como os ex-votos.



Alunos do IAC desenvolvendo maquetes de projetos de arquitetura.
Fonte: The Arts in Brazil. 1956. p. 127.

Curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea.
Fonte: 40 anos de MASP, 1986, p. 45.

Entre os brasileiros a colaboração do arquiteto Jacob Ruchti, arquiteto formado em 1940 pelo Mackenzie, estava em consonância com as propostas do desenho moderno que se pretendia para o curso de desenho industrial. O texto de Ruchti que apresenta o IAC publicado na *Habitat*, reflete sobre o conceito do desenho industrial e o campo de atuação dos futuros designers na cidade moderna¹⁴⁸: “Formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada. Aclarar a consciência da função social do desenho industrial, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e o diletantismo decorativo. Ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada deve ter em relação à vida.”¹⁴⁹

O curso do IAC foi estruturado em duas fases, sendo a primeira centrada num curso fundamental de cultura e conhecimentos técnicos e artísticos gerais que compreendia: **História da Arte** (Pietro Maria Bardi), **Elementos de Arquitetura** (Lina Bo Bardi), **Composição** (Jacob Ruchti), **Conhecimentos de materiais e processos técnicos** (Osvaldo Bratke), **Desenho à mão livre e pintura** (Roberto Sambonet) e **Geometria Descritiva** (André Osser).¹⁵⁰

No programa do IAC que se encontra no Centro de Documentação do MASP consta um documento datilografado programando os seguintes seminários: **Arquitetura de Jardins** por Roberto Burle-Marx e **Acústica na Arquitetura** por Rino Levi.

¹⁴⁸ “Numa cidade de enorme desenvolvimento industrial como São Paulo, onde milhares e milhares de produtos são manufaturados diariamente e onde a profissão difundida, sendo exercida principalmente por amadores e autodidatas – uma escola como o Instituto de Arte Contemporânea representava uma necessidade premente”. RUCHTI, Jacob. “Instituto de Arte Contemporânea”. *Habitat* no. 3, 1951, pp. 62-65.

¹⁴⁹ Idem, pp. 62-65.

¹⁵⁰ A relação de professores apresentada por Ruchti acrescentam-se outros nomes que ingressaram no corpo docente anos mais tarde e que são citados em documentos encontrados no arquivo do museu: Giancarlo Palanti, Flávio Motta, Gastone Novelli, Salvador Candia, Wolfgang Pfeiffer, Leopoldo Haar, Bramante Buffoni, Clara Hartoch, Aldemir Martins, Roberto José Tibau, Mário Cravo, Waldemar da Costa, Renina Katz.

A segunda etapa consiste na aplicação do conhecimento adquirido em projetos a serem desenvolvidos de objetos e equipamentos para serem industrializados, assim como o projeto de comunicação visual.¹⁵¹

Alguns professores que ministravam aulas nos cursos livres do museu passam a compor o quadro de disciplinas do curso de desenho industrial, que ainda contaria com arquitetos e artistas convidados para desenvolverem cursos especiais e seminários. Essa flexibilidade possibilitaria ao curso uma ampliação do conhecimento e um diálogo constante com as atividades do museu. Os professores participantes eram na sua maioria arquitetos e artistas, com certa experiência no campo profissional, principalmente os estrangeiros, e iniciando suas atividades didáticas, porém possuindo uma formação que estava de acordo com os objetivos formadores da escola.



Aula de desenho de Roberto Sambonet.
Fonte: Centro de Documentação do MASP

A formação dos alunos passava pelas ações do próprio museu. As exposições complementavam as atividades dos cursos, servindo de base para diversas das aulas. Nesse sentido, a exposição do artista concreto suíço Max Bill, organizada para coincidir com o início das aulas, foi esclarecedora para estabelecer a relação entre a arte e suas aplicações, assim como orientar uma maior compreensão sobre a abrangência do desenho industrial.¹⁵²

¹⁵¹ O pouco material existente sobre as disciplinas e cursos nos arquivos do museu não nos dá pistas suficientes para compreender e certificar quais professores exatamente pertenceram ao corpo do IAC e dos cursos normais, constatando que existia um trânsito de professores entre os vários cursos além dos eventuais palestrantes convidados. Gastone Novelli e Bramante Buffoni ingressam no MASP no início de 1953, no mesmo ano em que o curso de desenho industrial foi encerrado e seus cursos foram divulgados nos jornais como cursos livres.

¹⁵² Alexandre Wollner relata a importância que teve para a sua formação ter participado na montagem da exposição de Max Bill juntamente com Pietro Bardi, Lina, Flávio Motta e Luis Hossaka, assim como importante também foi a exposição "Cartaz Suíço" que serviu como uma aula prática sobre a função do cartaz e sua inserção na cidade, orientada por Bardi. Ver WOLLNER, Alexandre. *Design Visual 50 anos*. São Paulo. Cosac & Naify, 2003. p. 53.

Os professores Flávio Motta e Wolfgang Pfeiffer, que foi diretor do MAM-SP, lecionaram História da Arte paralelamente com Pietro Maria Bardi, assim como o arquiteto Giancarlo Palanti.¹⁵³ As aulas em sua maioria eram realizadas no auditório do museu, com os professores valendo-se de projeção de slides e quadro negro para análise das obras estudadas, tendo a pinacoteca como apoio. A disciplina aos cuidados de Lina Bo Bardi, Elementos de Arquitetura conciliava história da arquitetura e desenho, com análise e crítica de obras de arquitetura moderna, sendo realizadas a partir de pranchas de projetos fixadas nas paredes. Projetos realizados pelo arquiteto Oswaldo Bratke eram comumente analisados.¹⁵⁴ Jacob Rutchi lecionou no IAC a disciplina de Composição, tendo Salvador Candia como seu assistente. Roberto Sambonet, que foi um dos primeiros artistas a colaborar com Pietro e Lina Bo Bardi na organização dos cursos do museu, orientou aulas de desenho à mão livre e pintura, desenvolvendo análise e representação da forma, desenho do natural com modelo vivo e composição formal.¹⁵⁵ As aulas aconteciam normalmente na pinacoteca do museu, onde os alunos desenvolviam os exercícios em torno das obras da coleção. Apesar de não lecionar na disciplina de desenho gráfico, Sambonet contribuiu na elaboração de alguns cartazes e juntamente com sua esposa Luiza Sambonet, desenvolveu dentro do IAC o projeto para uma moda brasileira.

Leopoldo Haar lecionou a disciplina de Composição bi e tridimensional. Haar foi um dos poucos professores que trabalhavam profissionalmente com design, no caso para multinacionais em São Paulo como a Securit e a Olivetti Tecnogeral, para a qual desenvolveu uma série de projetos de vitrines e cartazes. Oswaldo Bratke deu aulas sobre materiais em arquitetura e Carlos Nicolaiesky ensinou tipografia. Roberto José Tibau orientou o curso de desenho técnico.¹⁵⁶ Clara Hartock coordenou o curso de tecelagem, que era ministrado em sua própria oficina e se baseava na prática das técnicas da tecelagem e criação de novos padrões.¹⁵⁷

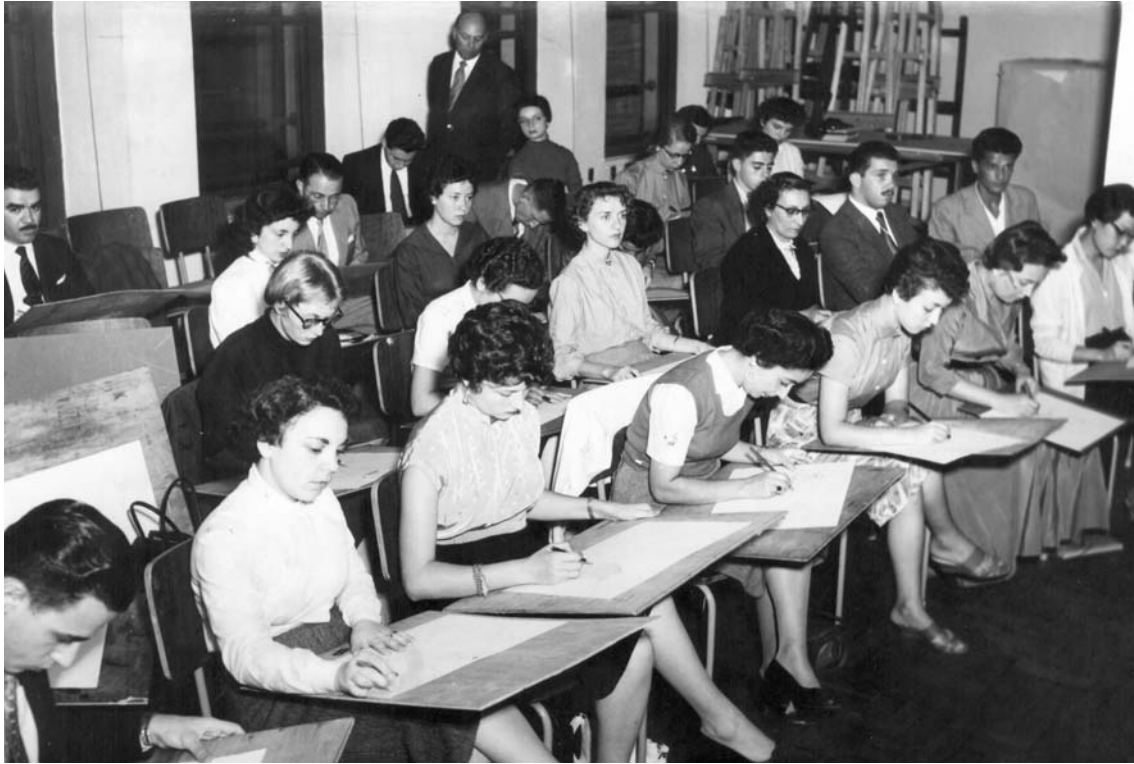
¹⁵³ A pesquisa não identificou nenhum material nos arquivos no MASP que fornecesse pistas para identificarmos a contribuição de Palanti no IAC. Entretanto, de acordo com entrevista da viúva do arquiteto à pesquisadora Aline S. Coelho, aponta para a participação de Palanti em aulas de História da Arte. Ver SANCHES, Aline Coelho. *A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil*. Dissertação de Mestrado. EESC-USP. São Carlos, 2004. P. 129.

¹⁵⁴ CAMPELLO, Fátima. Lina Bo Bardi: *As Moradas da Alma*, Dissertação de Mestrado. EESC-USP. São Carlos, p. 28.

¹⁵⁵ *Diário de S. Paulo*, Curso de Desenho, 28/02/1951.

¹⁵⁶ WOLLNER, Alexandre. *Design Visual 50 anos*. São Paulo. Cosac & Naify, 2003. p.51.

¹⁵⁷ *Diário de S. Paulo*, "Tecelagem", 22/05/1953.



Curso de Leopoldo Haar.
Fonte: Centro de Documentação do MASP

O pintor italiano Gastone Novelli passa a integrar o quadro de professores do MASP a partir de 1953, substituindo Roberto Sambonet que retornara à Itália. Novelli assume as aulas dadas por Sambonet, **Desenho para iniciantes e modelo vivo**¹⁵⁸ além do **curso de pintura**, e torna-se responsável pelas aulas de desenho ao ar livre, juntamente com Renina Katz, que foram realizadas aos sábados em excursões nas proximidades da cidade.¹⁵⁹ O artista gráfico italiano Bramante Buffoni ingressou no MASP nesse mesmo ano iniciando o **Curso de Artes Gráficas** em junho de 1953. Recém-chegado a São Paulo, Buffoni foi conhecido dos arquitetos racionalistas italianos por seu trabalho gráfico realizado para a italiana Olivetti e para mostras de desenho industrial e as Trienais de Milão. Foi primeiramente convidado por Bardi para auxiliar o pintor Cândido Portinari na organização da exposição que o MASP preparava sobre o artista, para o qual desenhou o cartaz, passando logo em seguida a integrar o grupo dos professores. Paralelo as atividades no museu, Buffoni trabalhou juntamente com o arquiteto Giancarlo Palanti na realização de painéis e programação visual em diversos projetos para a Olivetti.¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Diário de S. Paulo*, "Expediente do Museu de Arte – Cursos de desenho", datado de 17/05/1953.

¹⁵⁹ *Diário de S. Paulo*, "Expediente do Museu de Arte – Excursão para sábado", datado de 03/06/1953.

¹⁶⁰ A divulgação do curso de Buffoni nos jornais retoma o discurso modernizador direcionado aos industriais de São Paulo: "Estão abertas as inscrições para o Curso de Artes Gráficas, a cargo do artista italiano Bramante Buffoni. Dada a natureza desse curso, o museu sugere aos senhores industriais que facilitem os seus operários a freqüentar as aulas, que serão ministradas duas vezes por semana, das 20 às 22 horas". *Diário da Noite*, "Artes Gráficas", 10/06/1953.



O arquiteto suíço Max Bill entre os artistas Gastone Novelli e Bramante Buffoni em 1953, durante exposição dos trabalhos desenvolvidos pelos alunos nos cursos do museu.

Fonte: MASP Ano 30, 1977, p. 51

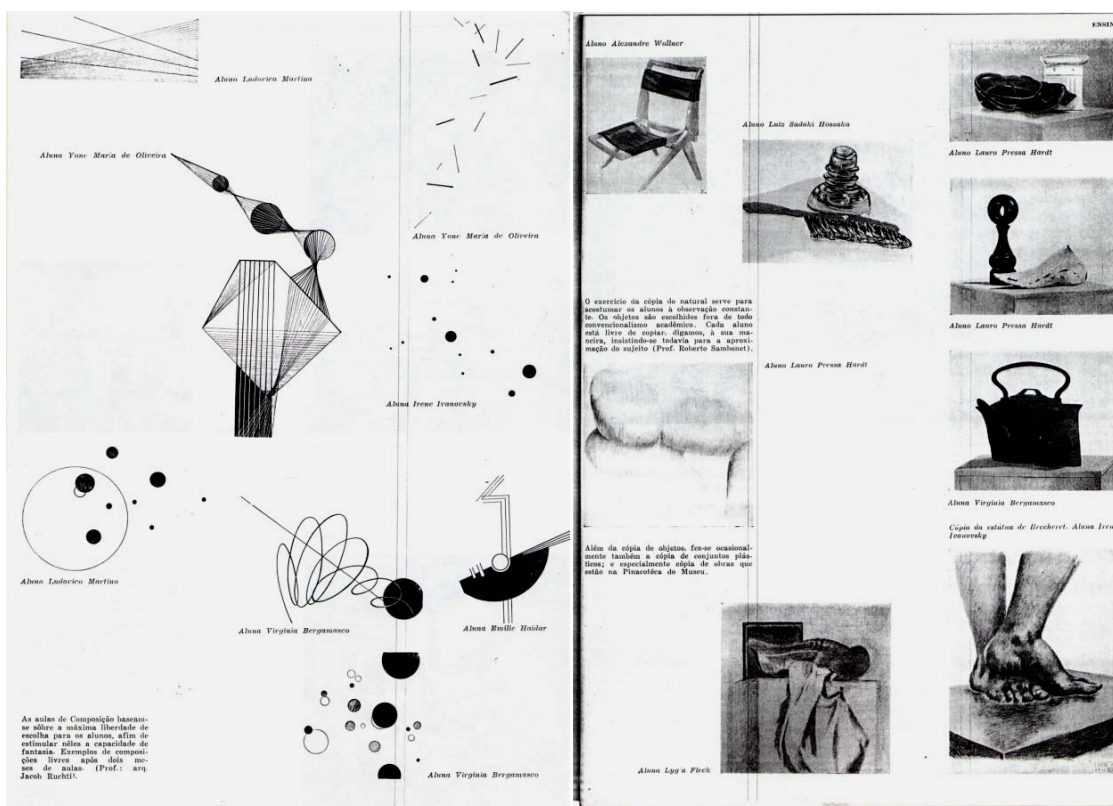
Para a admissão nos cursos, os candidatos passavam por um processo de seleção, e bolsas de estudos foram oferecidas. Entre os alunos inscritos na primeira turma, encontram-se os nomes de Luiz Hossaka, Alexandre Wollner, Antonio Maluf, Maurício Nogueira Lima, que viriam a tornarem-se importantes representantes do design no país. O desenho moderno, presente na orientação dos exercícios desenvolvidos nos ateliês resultou em uma série de trabalhos que abrangem desde composições construtivas, a criação de marcas e experiências com desenho de moda. Alexandre Wollner, aluno da primeira turma do curso de desenho industrial do IAC afirma que o curso que Jacob Ruchti trouxe para o IAC consistia do programa do curso fundamental de Wassily Kandinsky (ponto, linha, plano), implantado na Bauhaus.¹⁶¹ Nos arquivos do Centro de Documentação do MASP, uma lista contendo a possível bibliografia adotada – pedidos em nome de Salvador Candia – listam revistas de arquitetura e design europeus e norte-americanos: *Architectural Review*, *Interiors*, *House and Garden*, *Harpers Bazaar*, *Language of Vision* de Gyorgy Kepes, *Vision in Motion* e *The New Vision* de Moholy-Nagy, *Do Espiritual na Arte* de Kandinsky, *Plastic Art and pure plastic art* de Piet Mondrian, *Thoughts of Design* de Paul Rand, *Space, Time and Architecture* e *Mechanization takes Command* de Siegfried Gideon.

Luiz Ossaka, que foi aluno da primeira turma do IAC e depois conservador-chefe do museu durante anos, relatou que nas aulas de História da Arte dadas aos alunos do curso de desenho industrial, Bardi abordava temas diversos, desde a análise de obras de um determinado artista ao desenho de embalagens, “informando sempre sobre o mundo que nos cercava, sempre pontuando com a história da arte ocidental.”¹⁶² Nesse período em que cursava as disciplinas do

¹⁶¹ WOLLNER, Alexandre. *Design Visual 50 anos*. São Paulo. Cosac & Naify, 2003. p.51.

¹⁶² OSSAKA, Luiz. “Lembrando Bardi” in *Coleção Lina Bo e P.M. Bardi no acervo do MASP*. S. P.: MASP, 2000. p. 14.

IAC, Hossaka afirma também que participou de um curso de “Museografia” organizado por Bardi e Lina, que agrupou também Alexandre Wollner e Ludovico Martins, participando das montagens das exposições de Portinari, Lurçat, Max Bill e Steinberg.¹⁶³

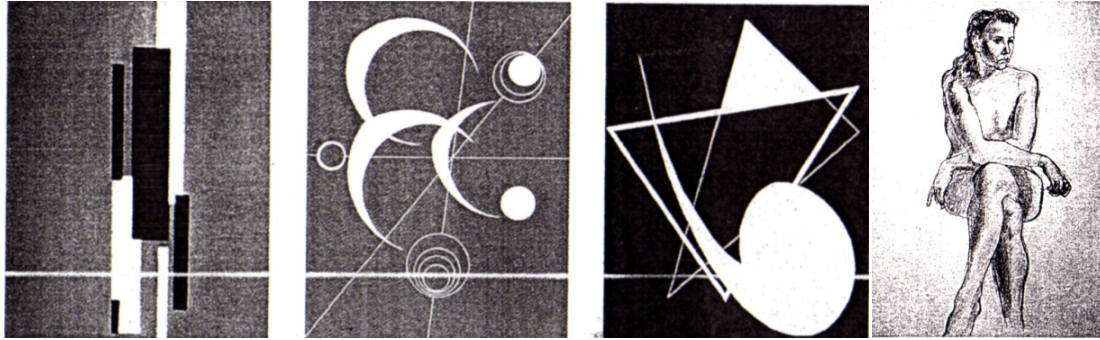


Reprodução dos trabalhos desenvolvidos pelos alunos nos curso de Jacob Ruchti e Roberto Sambonet.
Fonte: Revista Habitat n. 3. p. 19

Em depoimento a Mayra Laudanna, o artista Antonio Maluf, que também fora aluno da primeira turma do IAC, fala sobre a experiência com os professores: “Roberto Sambonet ministrava aulas de desenho a mão livre, insistindo em ter um único modelo, sendo ele um galão de gasolina, o qual, visto de frente, era tão retangular quanto a folha de papel onde seria reproduzido em um lápis ‘Johhan Faber no. 1’. Este lápis tinha uma ponta extremamente dura e fina. Tínhamos que desenhar através de linhas obliquas nascidas no contorno do galão, bem como todos os acidentes de sua superfície vertical. Era uma caceteação tremenda mas se era obrigado a fazer o trabalho para nos disciplinarmos quanto à pesquisa formal: tinha-se de estabelecer aquilo que se estivesse vendo através da linha, do ponto e da cor, caso esta existisse.”¹⁶⁴

¹⁶³“Parece-me que havia, na época, um ou dois cursos semelhantes, no Rio e na Bahia, mas na forma como foi implantado pelo MASP, era único. Bardi e Lina – eram praticamente professores de tudo – davam muita pratica e pouca teoria”. Depoimento de Luiz Hossaka em “45 anos de respeito” in *Revista do MASP* n. 2, p.83. A pesquisa não conseguiu identificar informações maiores sobre esse curso de museografia,

¹⁶⁴ BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. p. 42.



Desenhos de Alexandre Wollner realizados para os cursos de Roberto Sambonet e Jacob Ruchti
Fonte: Design Visual 50 anos. 2003. p. 48-54.

Complementando as disciplinas, algumas experiências práticas foram desenvolvidas pelos alunos junto ao próprio museu, como no auxílio da montagem de exposições e decoração de festas realizadas no museu. Alguns dos estudantes estagiaram em empresas indicados pelo IAC, como foi o caso de Alexandre Wollner que estagiou no escritório de Charles Bosworth – filial brasileira do escritório do designer Raymond Loewy – para o qual realizou vitrines para o Mappin e de Estella Aronis que trabalhou para a loja de móveis de Joaquim Terneiro.¹⁶⁵ Outros trabalhos desenvolvidos foram a elaboração de marcas para as empresas Cristais Prado e Lanifício Fileppo.

Uma das atividades desenvolvidas pelos alunos do IAC junto às indústrias de São Paulo foi o trabalho realizado em conjunto com os professores para o projeto da Moda Brasileira. Sob a coordenação de Luiza Sambonet, foram produzidos tecidos, modelos de vestuário e acessórios a partir de experimentos com materiais, motivos populares e clima brasileiros. Roberto Sambonet desenhou modelos e estampas, além de acessórios como chapéus, sapatos e botões. Clara Hartoch cuidou do desenho das padronagens e da tecelagem em seu ateliê, Roberto Burle Marx, Carybé, Lilli Correa de Araujo desenharam estampas e Lina Bo Bardi desenhou jóias com pedras brasileiras. Os tecidos foram idealizados, confeccionado e pintados nos ateliês do I.A.C. pelos artistas e alunos com apoio das empresas S.A Ribeiro, Industil S.A e Lutfalla. Em paralelo, o museu organizou um curso preparatório de modelos.

O projeto da Moda Brasileira resultou em um desfile, realizado em 1952 na pinacoteca do MASP. Foram apresentados diversos vestidos e acessórios inspirados em temas populares com desenho e corte modernos. No artigo “Uma moda brasileira”, Luiza Sambonet afirma a relação entre a moda e a indústria: “A mulher brasileira não deve e não pode mais vestir-se seguindo a história de ontem, mas sim para viver a crônica de hoje, nas suas e mais modernas cidades do mundo. (...) Entretanto, o mundo moderno pede um outro estilo de mulher. O progresso, com suas exigências de extrema simplicidade, num esforço constante dirigido num

¹⁶⁵ LEON, Ethel. *IAC. Instituto de arte contemporânea. Escola de desenho industrial do Masp (1951-1953). Primeiros estudos*. Dissertação Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, 2006, pp. 57-58.

sentido cultural, irão reduzir os elementos do vestuário feminino ao essencial. A mulher será requintada, entre rígidos limites de pureza. Ora, aquilo que é indispensável deve, evidentemente, atingir um objetivo e os objetivos variam segundo as necessidades. Cada país tem necessidades diferentes”.¹⁶⁶

Ao contrário do que aconteceria com a Escola de Propaganda, que prosperou e tornou-se independente do museu, o curso de desenho industrial do IAC foi encerrado no final de 1953, não conseguindo formar a sua primeira turma. Dentre os motivos para o seu fechamento, os principais foram a falta de apoio financeiro e a constatação por parte de Pietro e Lina Bo Bardi da dificuldade em estabelecer o vínculo entre os novos designers e as indústrias. A ampliação das atividades, mesmo contando com a ocupação de outros andares não foram suficientes para comportar toda a programação didática do museu. Ao longo dos primeiros anos da existência do IAC, juntamente com a divulgação dos cursos também se divulgava a transferência para outras instalações mais adequadas para abrigá-los. Nas páginas da *Habitat*, anunciava-se a transferência das instalações dos cursos para um terreno no Morumbi, fato que não se concretizou.

A falta de espaço soma-se a crise financeira pela qual o museu atravessa e que se intensifica no final dos anos cinquenta com o retorno do acervo para a sua sede logo após o término das exposições internacionais. Pietro Maria Bardi e Lina Bo começam a buscar saídas para manter os cursos e resolver o problema de uma sede própria para o museu. Sem recursos, o curso de desenho industrial do IAC foi encerrado no final de 1953. A Escola de Propaganda permaneceu atuante no museu até o ano de 1955, quando este já não conseguia mais comportá-la. Lina Bo ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1955 permanecendo até 1956, antes de seguir para o nordeste.

Em 1957, em meio a essa crise institucional, tem-se o início das negociações da transferência da Pinacoteca e dos cursos do museu para a nascente Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) que, de acordo com as cláusulas do seu inventário deveria abrigar uma escola de arte. O acordo foi firmado por Assis Chateaubriand e Annie Álvares Penteado, presidente da Fundação, em dezembro desse mesmo ano e estabelecia o trabalho comum na promoção de atividades culturais, mantendo a independência de ambas as instituições, porém com os seus respectivos acervos integrados. Pietro Maria Bardi ficaria responsável pela direção técnica e Renato Tavares de Magalhães Gouvêa com a direção administrativa da fundação.¹⁶⁷

A transferência da Pinacoteca e dos cursos do IAC para a sede da fundação na Rua Itatiara 226, no Pacaembu, torna-se o coroamento da FAAP¹⁶⁸, que recebeu toda uma iniciativa e

¹⁶⁶ SAMBONET, Luiza. “Uma Moda Brasileira”. *Habitat* n.9. São Paulo, 1952. p.66.

¹⁶⁷ “O Museu de Arte e a Fundação Armando Álvares Penteado”. *Habitat* n.44. São Paulo, set.-dez. 1957, pp. 86-87.

¹⁶⁸ FERRAZ, Geraldo. “Instituto de Arte Contemporânea, uma criação paulista”. *Habitat* n.50. São Paulo, set.-out. 1958, p. 60.

experiência de onze anos desenvolvida pelo Museu de Arte. Os cursos agrupados sob o IAC que estavam em vigor nesse período e que foram transferidos para a FAAP são os seguintes: curso de formação de professores de desenho, aos cuidados do professor Flávio Motta, desenho e modelagem infantil, desenho para adolescentes, desenho para principiantes, desenho e técnica de pintura, ikebana, dança infantil, orquestra sinfônica juvenil, orquestra de sopros e os cursos de cinema. Outros cursos seriam planejados ou retomados: história da arte e estética, pintura a afresco, escultura, tecelagem, desenho industrial, artes gráficas, fotografia, decoração, teatro e cenografia. Também a música viu o seu programa ampliado, com a formação de um grupo de vozes, que passaria a acompanhar a orquestra jovem nas apresentações do novo auditório da fundação.¹⁶⁹

A iniciativa dessa associação entre o MASP e a FAAP durou pouco mais de um ano, com o acordo sendo desfeito após várias divergências em relação à integração de suas coleções. A Pinacoteca retornaria para a sua antiga sede no edifício da Rua Sete de Abril, que foi remodelada para recebê-la e reaberta em 18 de dezembro de 1959, decidindo-se pela permanência na fundação da maioria dos cursos do IAC, entre eles o curso de formação de professores de desenho orientado pelo professor Flávio Motta.

Adequando-se a sua nova reformulação espacial, o grande auditório seria dos poucos espaços reservados aos cursos. A partir de 1960, teve início um curso de desenho, aos cuidados do professor Augusto Barbosa, um curso de ikebana (que será oferecido até 1964), um curso de História da Arte ministrado pelo professor Wolfgang Pfeiffer e um curso de pintura orientado pelo artista Waldemar da Costa. Atividades ligadas ao teatro com cursos de leitura de peças e apresentações organizadas por Gianni Ratto, e ao cinema, com projeções de filmes em parceria com a Cinemateca Brasileira também foram divulgadas pela revista *Habitat* e pelo *Diário de S. Paulo*. A pesquisa identificou, após o retorno para a Sete de Abril, uma diminuição nas atividades didáticas patrocinadas pelo MASP, que percorre o período do início dos anos sessenta até o ano de 1967 quando se dá a preparação da transferência do museu para a sede definitiva na Avenida Paulista. De acordo com levantamento realizado no Centro de Documentação do MASP, na nova sede no Trianon a retomada das atividades data de 1970, quando foi oferecido um curso de Museografia. No ano seguinte foi oferecido um curso de História da Música e História da Arte, a cargo do historiador e crítico de arte José Augusto França e foi criado um curso de Fotografia sob a direção de Cláudia Andujar em 1973. Como apontam os programas de exposições encontrados no Centro de Documentação do MASP, a proposta elaborada por Bardi, empregada desde o início das atividades do museu na Sete de Abril, de organizar debates e conferências em paralelo as exposições teve continuidade na nova sede na Avenida Paulista, como é o caso das palestras que se organizaram para debater a situação do *design* no país em conjunto com as mostras que ocorreram em 1974 em torno

¹⁶⁹ "Música no IAC". *Habitat* n.49. São Paulo, jul.-ago. 1958, 64.

das artes e do desenho industrial - "Bauhaus", "Tempo dos Modernistas" e retrospectiva da obra de Roberto Sambonet.

CAPÍTULO 3 - PROJETO E MUSEOGRAFIA

O projeto expositivo proposto por Lina Bo Bardi para o Masp é descrito na maioria dos textos que abordam a ação museológica do museu, sempre associado ao problema da formação de um público. Esta orientação formadora já está presente na orientação dada por seu diretor Pietro Maria Bardi, que define o Masp apenas como um “museu de arte”, sem adjetivos, e que pretende compreender a história da arte de diversos períodos, sendo atualizada junto à produção contemporânea. Para Bardi, a reunião de obras de diversos períodos históricos na coleção do museu possibilitaria uma “exposição contínua e uma interpretação de civilização”.¹⁷⁰

Ao se afastar da ideia de museu como lugar sacro e destinado a obras artísticas reservadas a especialistas, essa proposta de museu como centro de formação direcionada a um público não familiarizado com a arte busca constituir e difundir uma nova sensibilidade, moderna, que deveria estar de acordo com o seu momento histórico, assim como o caráter didático do museu deveria estar expresso na forma de apresentação da arte.

Tal proposta de museu pode ser identificada no trabalho realizado por Lina Bo Bardi para a pinacoteca do MASP da rua Sete de Abril, que rompe de vez com o modelo expositivo tradicional rumo a uma neutralidade na forma de expor, obtida pela eliminação de todo aparato que atribuísse valores e hierarquizasse certas obras em relação a outras. Esse princípio expositivo está em todas as propostas de Lina para a arquitetura de museus e espaços expositivos no Brasil e definiu o desenho que, anos mais tarde, resultaria nos cavaletes de cristal para sua sede definitiva, no Trianon.

No MASP da Sete de Abril, o uso de um sistema estrutural tubular leve que possibilitasse afastar as obras das paredes e deixá-las suspensas na sala criou uma espacialidade contínua que afirmava essas relações entre tempos diversos no mesmo presente.

3.1 Formação pela exposição

O texto de Lina “Função social dos museus”¹⁷¹, publicado no primeiro número da revista *Habitat*, apresenta os princípios que definiriam o espaço expositivo do museu em sua primeira sede. O uso de tais princípios museográficos reforça o caráter didático a que o museu se propunha:

¹⁷⁰ TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Imprensa Oficial do Estado. 2000. p. 188.

¹⁷¹ BARDI, Lina Bo. “Função social dos museus”. *Habitat*, São Paulo, n. 1, 1950, p. 17.

Abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo, como o aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia, ou sobre tecidos de época, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. Assim também, as obras modernas em uma estandardização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo elas, antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, “deves admirar, é Rembrandt”, mas deixam ao espectador a observação pura e desprevenida, guiada apenas pela legenda, descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação para ser criticamente rigorosa. Também as molduras foram eliminadas (quando não eram autênticas da época) e substituídas por um filete neutro. Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte na vida de hoje, o quanto possível. [BO BARDI, 1950, p. 17.]

Numa museografia destituída de elementos evocativos que valorizassem uma obra específica, o projeto de Lina para a pinacoteca reunia, num mesmo presente, obras de arte do passado e obras modernas, apresentadas em conjunto e dispostas sem hierarquia. Isso possibilitava uma apreensão imediata e sem intermediações. As informações sobre as obras expostas se encontravam afixadas na lateral das telas, em etiquetas que continham dados sobre obra e autor; eliminavam-se adjetivações e comentários críticos que pudessem valorizar a obra antes do olhar do visitante. Essa forma de expor buscava possibilitar o entendimento das exposições diretamente, ou seja, deixar o espectador livre para fazer investigar e construir interpretações.

É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada. [...] O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase que propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação. [BO BARDI, 1950, p. 17.]

Essa tentativa de romper com dogmas e com o valor de culto da obra de arte expressos na forma de expor buscava alcançar um número maior de pessoas e lhes possibilitar uma compreensão, uma “mentalidade para a compreensão da arte”.¹⁷² Nesse sentido, em conjunto com a pinacoteca e as exposições temporárias, as exposições didáticas organizadas pelo museu desde sua inauguração têm uma função-chave. Com painéis compostos por fotografias e textos sobre temas da história da arte e áreas como *design* e arte popular; com uma linguagem inteligível ao cidadão comum e significativa ao erudito, o museu buscava situar e atualizar os temas expostos em suas salas. Essa aproximação ilustrada com o visitante reforça ainda mais a abertura do museu à democratização da arte e à formação de um público maior; ao mesmo tempo, distancia-o da ideia de templo repleto de obras divinas.

¹⁷² Idem, p. 17.

Para os Bardi, recorrer à reprodução de imagens associada à museografia seria fundamental para se construir uma didática no museu moderno e ampliar o público visitante. Esse problema é desenvolvido no texto “Balanços e perspectivas museográficas”, publicado na *Habitat*.¹⁷³ Escrito para a apresentação das diretrizes e do projeto de Lina destinado ao Museu de arte em São Vicente, o texto sugere que os princípios propostos para o novo museu foram os mesmos aplicados no MASP:

A mente do homem, hoje, aprende visualmente. A gravura e a reprodução mecânica proporcionam presentemente aos olhos humanos uma vasta visão dos fatos da humanidade e uma anárquica e fragmentária concepção das esferas culturais. A verdadeira cultura deve, em geral, empregar os mesmos meios mecânicos, o mesmo sistema de visualização, para proporcionar uma ordem mais inteligente, mais disciplinada, mais humana e mais coerente do que qualquer outra derivada da improvisação violenta e desordenada da imagem figurada. Existe um mundo de propaganda, das várias propagandas, políticas e comerciais, que violentamente se orientam contra o cérebro humano, com um bombardeio de milhares de figurações, psicologicamente estudadas, com o fim de atrair, para a órbita dos seus próprios interesses, todos os grupos humanos. Pois bem, a cultura deve seguir os mesmos métodos, a fim de atrair todos os agrupamentos humanos para a órbita dos superiores interesses que ela representa, isto é, para o âmbito da civilização, da moralidade, da beleza, da utilidade. [BARDI, 1952, p. 3]

Seguindo essa proposta de difundir amplamente sua ação cultural, Lina proporá, nesse mesmo período, mecanismos que buscam estender o museu na cidade, a exemplo de um caminhão que leva mostras didáticas a várias localidades e organiza exposições, tanto quanto um anfiteatro-galeria que apresenta uma coleção de obras a uma plateia mediante um sistema mecânico rotativo. Convém dizer, ao tratar da necessidade de se difundirem as artes na cidade em sua apresentação no VIII Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM) — “O Coração da Cidade” —, Josep Lluís Sert proporia dispositivos semelhantes para enriquecer os novos centros cívicos da cidade moderna.¹⁷⁴

A educação visual em tais lugares ilustraria as pessoas sem esforço por sua parte. As demonstrações de novos artifícios estimulariam atitudes de trabalho todavia ignorados; a exibição de novas máquinas suscitaria o interesse para as mais novas atividades. A música e as obras literárias retransmitidas por rádio colocariam os seus autores em contato direto com o público. As obras pictóricas e plásticas poderiam formar parte de uma exposição permanente segundo um sistema de rotação, e inclusive poderia-se utilizar de telas de televisão que tem todo um mundo novo para descobrir e mostrar. Os inventores e artistas de nosso tempo poderiam deste modo participar da vida da comunidade desses lugares de reunião cotidiana dos cidadãos e ajudaria a colocar em contato os países mais remotos.¹⁷⁵ [

¹⁷³ “Balanços e perspectivas museográficas. Um museu de arte em São Vicente.” *Habitat* n.8, São Paulo, jul./set. 1952, p. 2–3. A revista não indica autoria do texto, mas a publicação de um fragmento deste na revista francesa *Aujourd’hui art et architecture*, n. 2, de 1955, atribui a autoria a Pietro Bardi.

¹⁷⁴ Nas proposições dos arquitetos no CIAM desse período, o centro cívico se torna o ponto sugerido para permitir o desenvolvimento da vida pública na cidade funcional.

¹⁷⁵ Cf. “Centros para la vida de la comunidad”. TYRWHITT, J.; SERT, JL; ROGERS, E.N. *El Corazón de la Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi, 1955, p. 8–9.

Para que o visitante não iniciado se aproximasse do museu e para que se pudesse afirmar que cada objeto exposto era um feito humano, era preciso tirar a aura da obra de arte. Presente na ação dos Bardi, essa posição alude ao que dizem Walter Benjamin e Andre Malraux sobre a condição da obra de arte na modernidade. Para Benjamin, à medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as condições para que sejam expostas.¹⁷⁶ No dizer de Maulraux — cujo “museu imaginário” propõe a reprodução fotográfica de obras de arte, que as retira do espaço elitista dos museus para difundi-las mediante livros —, as mostras didáticas em um museu moderno se apóiam na comunicação direta com o público e expõem cópias de obras que complementam seus acervos; embasam-se mais na experiência direta, e menos no recolhimento diante do objeto exposto, e isso contribuiria para divulgar e construir uma visualidade moderna.¹⁷⁷



Montagem dos painéis da sessão didática — da Itália, Pietro trouxe o material inicial para montar as pranchas (documentação bibliográfica e objetos originais, da arqueologia ao contemporâneo), que reunia quase 500 fotografias, comentadas e comparadas, com a proposta de renovação semestral.

Fonte: BARDI, 1978, p. 14.

¹⁷⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas vol. 1: Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 1, p. 173.

¹⁷⁷ Em “Recepção tátil e recepção ótica”, Benjamin aponta que “através da distração, como ela é nos oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas.” BENJAMIN, 1987, p. 194.

Embora fossem sempre citadas nos textos de Bardi sobre a fotografia ou mesmo sobre o papel didático do museu, as ideias de Benjamin e Malraux sobre a reprodução de objetos de arte não seriam as únicas a fundamentar as ideias do diretor do museu; também Le Corbusier¹⁷⁸ em seu livro *As artes decorativas de hoje*, afirmava que o verdadeiro museu ainda não existia, pois este deveria ser “aquele que contém tudo”: mais que obras de arte, teria de abrigar objetos do cotidiano e objetos do presente: “a carteira de cigarros, um paletó liso, um chapéu coco, um sapato bem costurado, uma lâmpada elétrica”; mais que documentar, teria de classificar e informar com base nos meios de reprodução obtidos, de modo a possibilitar, ao visitante, “aprovar ou negar”.¹⁷⁹

Para Bardi, a iniciativa didática supunha instituir um centro cultural, não um sacrário costumeiro. Era fácil prever que a ideia de “museus imaginários”, valendo-se do aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, teria seu futuro — a difusão educativa — e seria uma museologia adaptada à situação cultural encontrada.¹⁸⁰

No capítulo “A Center of Museography” do livro *The Arts in Brazil*,¹⁸¹ Pietro Maria Bardi apresenta o projeto museográfico de Lina para o MASP, colocando lado a lado duas fotografias que representam tempos e situações distintos de propostas expositivas: a sala da Escola Holandesa no Palazzo Bianco de Gênova, projetada pelo arquiteto italiano Franco Albini, em 1949; e o pavilhão de esculturas no Salão de Paris de 1900. Apontado por Bardi como exemplo de museografia moderna ante os excessos de organização da mostra parisiense — modelo vigente à época em muitos museus —, o projeto de Albini para o restauro e organização do Palazzo Bianco (1949–51) foi uma das primeiras ações museográficas renovadoras dos museus italianos no pós-guerra.¹⁸² O projeto distingue o edifício-invólucro antigo da intervenção contemporânea distintamente legível na forma espacial, no uso e na escolha de materiais, bem como na técnica expositiva flexível, que dá mobilidade absoluta às estruturas e que o reorganiza em “linhas modernas” com pinturas suspensas por estruturas tubulares verticais plantadas em pequenas bases.¹⁸³ Para Bardi, a arquitetura do museu e a forma de apresentar a arte exibida, qualquer que fosse, tinham de representar a sua época.

Além do projeto de adaptação feito por Lina para o MASP da rua Sete de Abril,¹⁸⁴ Pietro Maria Bardi aponta o pioneirismo do desenho das exposições de feiras e mostras industriais das

¹⁷⁸ Cf. BARDI, Pietro M. *Lembrança de Le Corbusier. Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 95.

¹⁷⁹ “No século XX aprendemos a classificar” — cf.: LE CORBUSIER. *A Arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 17.

¹⁸⁰ Cf. BARDI, Pietro Maria. *Excursão ao território do design*. São Paulo: Sudameris, 1986, p. 74.

¹⁸¹ BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil - a new museum at São Paulo*. Milão: Edizione Del Milione, 1956, p. 10–11.

¹⁸² A remodelação da galeria do Palácio Bianco seria citada pelos Bardi antes da publicação de *The Arts in Brazil* na seção “Crônicas” da revista *Habitat* n. 4, de 1951. Alencastro apresenta o museu genovês e o trabalho de seu diretor Pasquale Rotondi, associando esse museu ao MASP: “o trabalho que o Museu de Arte de São Paulo vem desenvolvendo desde quatro anos, segue as mesmas diretrizes e o mesmo ideal”. *Habitat* n. 4. São Paulo, 1951, p. 86.

¹⁸³ BARDI, 1956, p. 14.

¹⁸⁴ Ainda nesse mesmo texto, ao situar o surgimento e a construção de museus no Brasil com a produção da arquitetura moderna brasileira, Bardi ressalta o pioneirismo e a influência do MASP na criação, por exemplo, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujo projeto para sede definitiva, autoria do arquiteto Eduardo Affonso Reidy, começava a circular em revistas especializadas em arquitetura. Ele diz que tais museus se beneficiariam da arquitetura moderna, “que

décadas iniciais do século XX em relação ao formato ainda conservador adotado pelos museus:

Um novo método de apresentar objetos em museus faz-se necessário. Então por que é que quando um projeto industrial tem que ser apresentado em uma feira, os melhores arquitetos e *designers* são rapidamente chamados? Mas quando uma obra de arte de Orcagna será exposta em um museu, um prego na parede e um pedaço de veludo desbotado é considerado mais que suficiente?¹⁸⁵

Podemos deduzir que Bardi se refere a experiências desenvolvidas no período entre guerras pelos arquitetos italianos e que representaram uma inovação nas mostras que se firmaram na Itália no decênio de 1930, sobretudo no norte do país, no âmbito das mostras de artes decorativas e do desenho industrial, a exemplo das Bienais de Monza e, depois, nas Trienais de Milão, assim como em mostras de propaganda política. Surgia, assim, um campo de experimentações da geração de arquitetos racionalistas italianos como Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giuseppe Pagano, Franco Albini, Giancarlo Piretti, BBPR e outros.

Tais experimentos abrangiam pavilhões e *stands*, projetos de interiores e lojas; e se tornaram vitrines de produtos do *industrial design* e das novas formas expositivas transpostas, mais tarde, para galerias de arte e museus. Em paralelo as propostas italianas, devemos mencionar ainda duas mostras influentes feitas por Walter Gropius, em Berlim: a “Deutsche Bauausstellung”, de 1931, e a estrutura modular proposta, com Joost Schimdt, em 1934, para a “Exposição de Metais Não Ferrosos”. O arquiteto suíço Max Bill, que fora aluno de Gropius, também desenvolveria, anos depois, projetos diversos para pavilhões e *stands* co base nos princípios da Bauhaus onde estudara. Essas ideias relativas a formas de expor já compunham as discussões das vanguardas artísticas europeias, ao colocarem em xeque a noção de obra de arte e a função do espaço expositivo. Exemplos desses experimentos são os trabalhos de El Lissitzky *Proun room* (1923) e *Demonstration room* (1927–8).

Já conhecida e usada pelos Bardi na Itália, essa concepção espacial transposta para exposições de arte é inaugurada no Brasil por Lina Bo Bardi no MASP. A pesquisa de Renato Sobral Anelli sobre o trabalho de Lina no campo museográfico identifica consonâncias na produção dela em seu primeiro período em São Paulo com a produção dessas experiências italianas. Na produção italiana desse período — diz Anelli —, é o trabalho de Edoardo Persico primeiramente que se aproxima mais das propostas construtivas das vanguardas alemã, russa e holandesa, do *design* e das propostas expositivas de Walter Gropius, e menos dos

em um espaço de vinte anos tem feito grandes progressos no país, em uma escola de desenvolvimento própria, que também se tornou bem conhecida no exterior”. Ele cita ainda como exemplos os projetos não realizados de Lina para o Museu de São Vicente de 1950 e o anfiteatro com uma pinacoteca giratória, onde os visitantes ficam sentados ante uma moldura-dispositivo, circular e giratória, um tipo de cine-galeria que exhibe mecanicamente as obras de uma coleção. Cf. BARDI, 1956, p. 12–3.

¹⁸⁵ “A new method of presenting museum objects is required, therefore. How is it that when it is a question of showing industrial products at a trade fair the best architects, designers and artists are immediately called in? But when a masterpiece of Orcagna is to be shown, a nail in the wall, and possibly a strip of faded velvet, is thought quite sufficient.” BARDI, 1956, p.14.

postulados de síntese das artes em Le Corbusier.¹⁸⁶ De acordo com Anelli: “nestes trabalhos, Persico já apresentava o conjunto de temas que iriam dominar o desenvolvimento seguinte dos modos expositivos italianos. Por um lado, a exposição “interpreta” os objetos expostos, evitando uma apresentação que só na aparência seria neutra. Por outro, a variação das “interpretações” é delimitada pelo objetivo comum de construção de uma espacialidade moderna, gerando uma tensão entre a figuratividade e a temporalidade do objeto exposto e o caráter abstrato do espaço expositivo. Em comum, a decisão de privilegiar a experiência espacial e visual do visitante, contribuindo para formar e difundir um gosto moderno. O recurso às técnicas gráficas e à interação das imagens, que parecem flutuar no espaço é apenas decorrente dessas intenções. A suspensão das imagens, que parecem flutuar no espaço, torna-se recorrente, pois constitui uma solução relativamente simples que permite a coexistência de objetos de natureza diversa e pertencentes a diferentes tempos históricos em um único espaço.”¹⁸⁷

Os primeiros experimentos incluem a estrutura para propaganda política executada por Persico e Marcello Nizzoli na Galeria Vittorio Emanuele, de Milão, em 1934. Os arquitetos projetaram estruturas de malhas reticuladas extensas e de altura variada que se sobrepunham e possibilitavam visualizar todo o espaço da galeria; foram executadas com uma estrutura leve de aço sobre a qual dispuseram painéis fotográficos e cartazes feitos pelo artista gráfico Bramante Buffoni, dentre outros. Nas exposições, da parceria de Persico e Nizzoli resultaram projetos como a “Sala Medalha de Ouro”, de 1934, feita para a exposição da Aeronáutica italiana em Milão, organizada por Giuseppe Pagano. Os dois arquitetos transpuseram, para o espaço da mostra, a plasticidade construtiva e a experiência gráfica desenvolvida por Persico na editoração das páginas da revista *Casabella* e o projeto para a “Sala da Vitória”, realizado com o arquiteto Giancarlo Palanti e o artista Lucio Fontana para a VI Trienal de Milão, em 1936.

Responsável por transpor pela primeira vez esses novos preceitos expositivos para uma galeria de arte com o projeto para a mostra do artista Scipione na Galeria de Brera, de Milão, em 1941, Franco Albini foi um dos principais arquitetos que trabalharam com a arquitetura de museus italianos no pós-guerra. Seu projeto para a “Sala de Ourivesaria Antiga” para a VI Trienal de Milão, em parceria com o arquiteto Giovanni Romano, e a proposta para o concurso do Palácio da Civilização Italiana para a exposição E-42, em Roma, de 1937, são exemplos importantes para a arquitetura de exposições no período. Segundo Prina,¹⁸⁸ o encontro de Albini com Persico em 1932 definiu a orientação racionalista que a obra de Albini tomaria à época, identificando a influência da “Sala Medalha de Ouro”, projetada por Persico em seu

¹⁸⁶ ANELLI, Renato. “Interlocução com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo”. 2001. Trabalho de livre-docência. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, p. 51

¹⁸⁷ ANELLI, 2001, p. 53.

¹⁸⁸ PRINA, Vittorio. “In una rete di linee che s’intersecano”. in: PIVA, Antonio; PRINA, Vittorio. *Franco Albini: 1905–1977*. Milão: Electa, 1998, p. 9–29.

projeto para a “Sala de Ourivesaria”, de 1936. Prina aponta ainda a influência e o contato de Albini com a produção alemã, sobretudo com o trabalho em exposições e projetos de habitação social realizados por Gropius.



A referência feita por Bardi à museografia italiana do pós-guerra: projeto de Franco Albini em colaboração com a diretora Caterina Marcenaro para a remodelação das galerias do Palazzo Bianco em Genova em 1949.

Fonte: BARDI, P.M. The Arts in Brazil, 1956

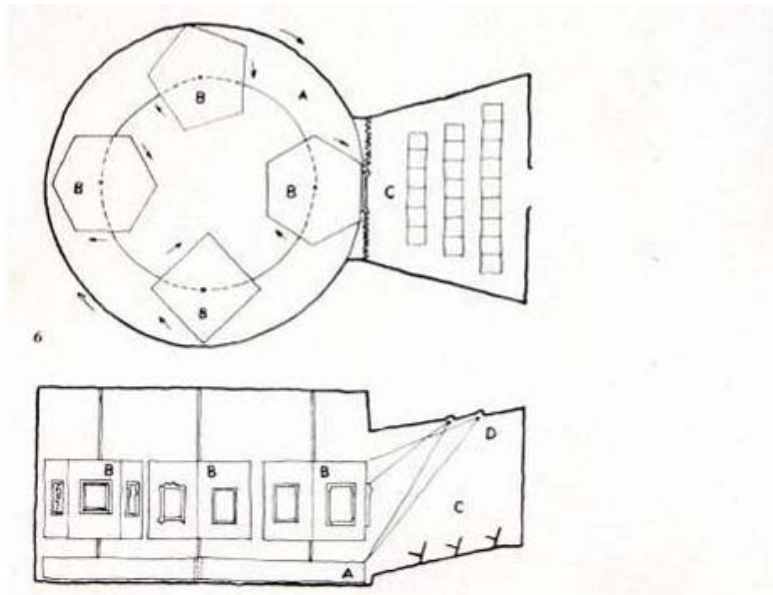
A parceria de Albini com os arquitetos Giancarlo Pianti e Renato Camus, iniciada em 1931, e a colaboração constante com arquitetos milaneses como Giuseppe Pagano e Ignazio Gardella resultaram em projetos que revelam integridade com o desenho racionalista em todas as áreas: da organização de exposições às reformas em residências, dos projetos para o interior de lojas ao desenho do mobiliário, dos conjuntos habitacionais aos planos urbanos. No período pós-guerra, essa ação se estenderia ainda, em especial, ao cuidado com a museografia e a reformulação de museus.



A Sala di Marte no Pitti Palace em Florença também é citada por Bardi no seu ensaio sobre Museografia em *Arts in Brazil* para exemplificar as formas como os museus ainda expõem suas obras ao público.

O projeto de Albini para a mostra de Scipione na Pinacoteca de Brera, em 1941, é tido como a primeira experiência de transposição desses preceitos expositivos para uma galeria de arte: a uma malha reticulada, posicionada paralelamente ao teto da sala, em toda a sua extensão, e constituída por cabos de aço finos, são amarrados perfis metálicos verticais delgados onde as obras são fixadas. Para o projeto de restauro e organização do Palazzo Bianco, em Genova (1949–51), citado por Pietro Maria Bardi, a proposta de Albini evidencia a distinção entre edifício-invólucro antigo e intervenção contemporânea distintamente legível na forma do espaço, no uso e escolha de materiais, bem como na técnica expositiva flexível que dá mobilidade absoluta às estruturas. Tais preceitos expositivos se desdobraram na restauração de museus italianos danificados na guerra (vide a pinacoteca de Brera e o Museu do Castello Sforzesco,¹⁸⁹ cuja característica maior seriam a independência e a sobreposição das novas estruturas dos painéis ou sistemas expositivos em relação a edifícios, em geral, históricos).

¹⁸⁹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. "Renovation of museums in Italy". *Museum*, Paris: UNESCO, vol. v, n. 3. 1952, p. 156–60.



Abaixo o estudo para o enfi-teatro mecânico proposto por Lina Bo Bardi em 1951 no qual os visitantes/participantes permanecem sentados enquanto a coleção é apresentada diante da platéia. Uma possível crítica contra a elasticidade presente nos museus tradicionais alinhando-se aos novos meios de reprodução de imagens.

Fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.12

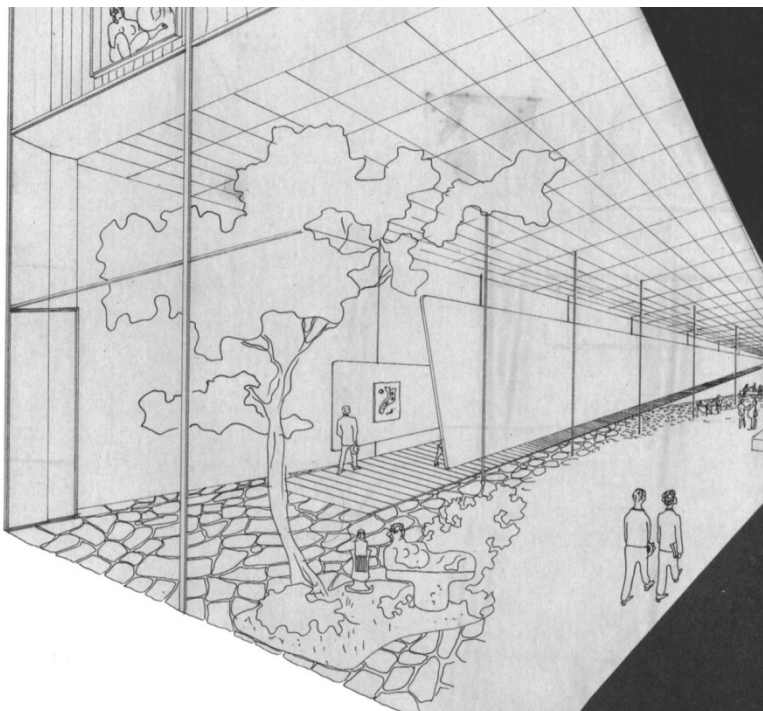


Exposição de pintura italiana antiga, realizada no edifício do Ministério de Educação e Saúde, 1946. As pinturas são apresentadas em cavaletes individuais de madeira similares ao utilizado no Studio Palma de Roma.

Fonte: BARDI, P.M. *História do MASP*, 1992. p. 52

Se esses arquitetos se limitaram a desenvolver museus em palácios e castelos históricos na Itália, em São Paulo Lina Bo Bardi se deparou com um edifício não projetado para abrigar um museu. Dadas as distâncias culturais e os limites enfrentados para os projetos dos museus italianos, as condições não se diferiam da proposta de ocupação do MASP da Sete de Abril — embora Bardi e Lina justifiquem, em algumas publicações, a separação das obras das paredes como solução porque o edifício ainda estava em obras e as paredes estavam úmidas. Esses

pressupostos já eram conhecidos e usados por eles antes de chegarem ao Brasil — Bardi usava cavaletes distanciados das paredes no Studio d'Arte Palma, em Roma.



Perspectiva da entrada do Museu de Arte proposto para a Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro em 1947. A rampa de acesso ao mezzanino é projetada como espaço expositivo. Já são utilizadas propostas que viriam se tornar uma constante nos projetos museográficos de Lina Bo Bardi no Brasil: estruturas tubulares leves, pinturas e esculturas são desenhadas soltas na fachada e a presença do “albero vero” no térreo como nos demais pavimentos.

Fonte: FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi, 1993, p.43.

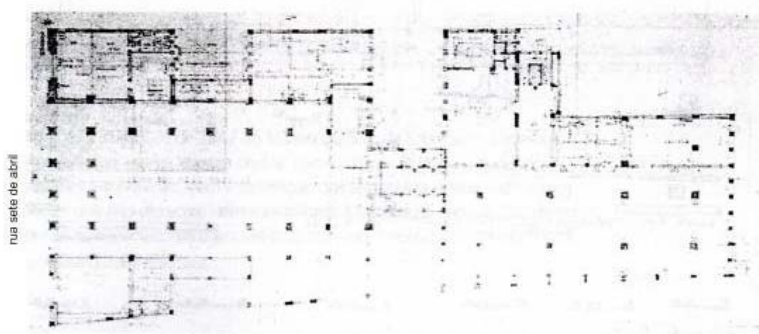
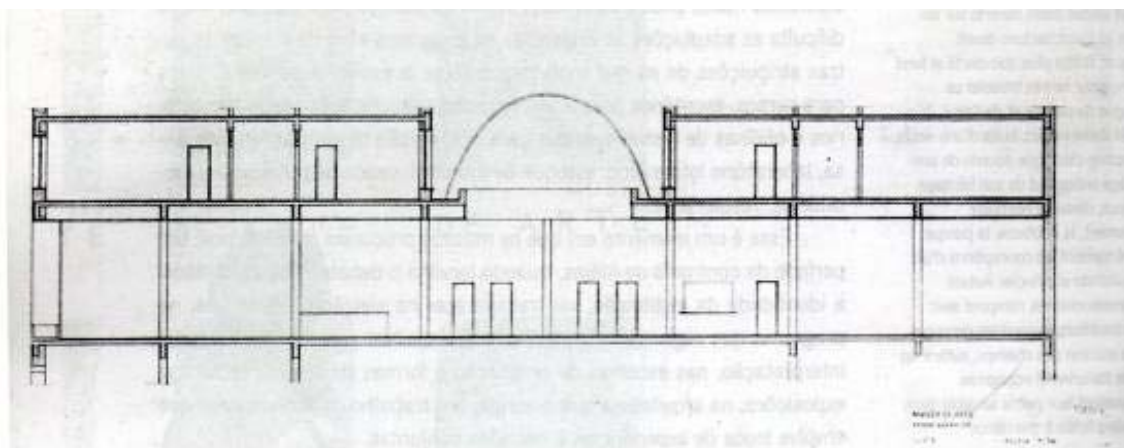
Tal solução seria adotada na primeira exposição que ele organizou no Brasil, no edifício do Ministério da Educação e Saúde; e seu raciocínio estava no projeto de Lina, de 1947, para um museu no Rio de Janeiro, na rua do Ouvidor (1947) — também uma adaptação de um edifício —, em que ela recorreu a sistemas tubulares e painéis junto a uma rampa extensa, pensada como espaço expositivo, e nas obras soltas nos desenhos da perspectiva da fachada. E ainda que as instalações do MASP ocupava um edifício novo — projetado por Jacques Pilon —, Lina distinguiu a arquitetura interna do museu da arquitetura do edifício: “o Museu de Arte, por outro lado, não tem o que ver com a arquitetura externa, pois ocupa dois andares do edifício *Diários Associados*, e o problema arquitetônico ficou assim limitado à apresentação, de caráter interno. O critério que informou a arquitetura do Museu restringiu-se às soluções de “flexibilidade”, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria de nosso tempo”.¹⁹⁰

¹⁹⁰ BARDI, Lina Bo. “Função social dos museus”. *Habitat* n1. 1950, p. 17.

3.2 O desenho do museu

Como o MASP da Sete de Abril teve duas organizações espaciais, o projeto de Lina precisa ser compreendido em duas etapas: uma em 1947, na primeira inauguração do museu no edifício, cujas obras estavam em fase de conclusão; outra em 1950, com o edifício já concluído e o museu ocupando mais um pavimento.

A primeira etapa revela uma preocupação com a adaptação da arquitetura interna a um espaço não destinado a abrigar um museu. Nela, Lina recorreu a um partido que conseguisse ser o mais flexível possível para os suportes de obras e o mobiliário, atendendo, assim, as necessidades das atividades didáticas e das exposições. Essa etapa é marcada pelo uso de sistemas leves de tubos de alumínio (fixados por pressão ao teto e ao piso), propostos para a pinacoteca e as exposições didáticas e periódicas — para estas, Lina planejou variantes e adaptações expositivas diversas, usando os suportes rearranjados com vitrines ou painéis, dentre outros elementos. Lina utiliza, ainda, cortinas reversíveis para delimitar a área do pequeno auditório. Na seção das mostras didáticas, vitrines foram fixadas entre as colunas junto às paredes laterais.

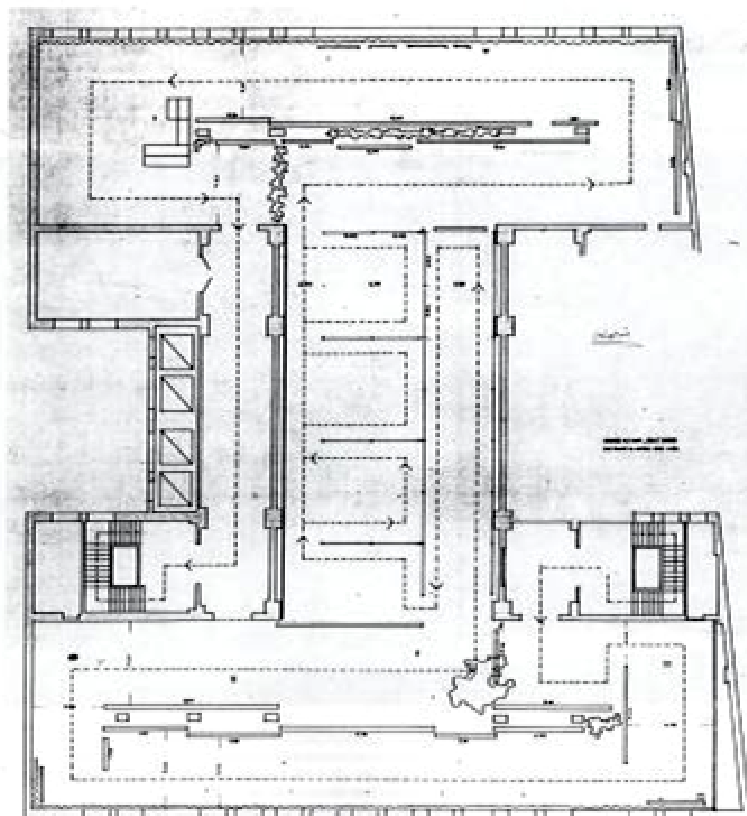


Projeto do arquiteto Jacques Pilon para o edifício dos Diários Associados. Planta apresentando o pavimento original destinado à implantação da galeria e os dois blocos que compõem o edifício. O MASP ocupou o bloco em forma de “H”, voltando para a rua Sete de Abril

Fonte: SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na Sete de Abril*, 2000, p.51

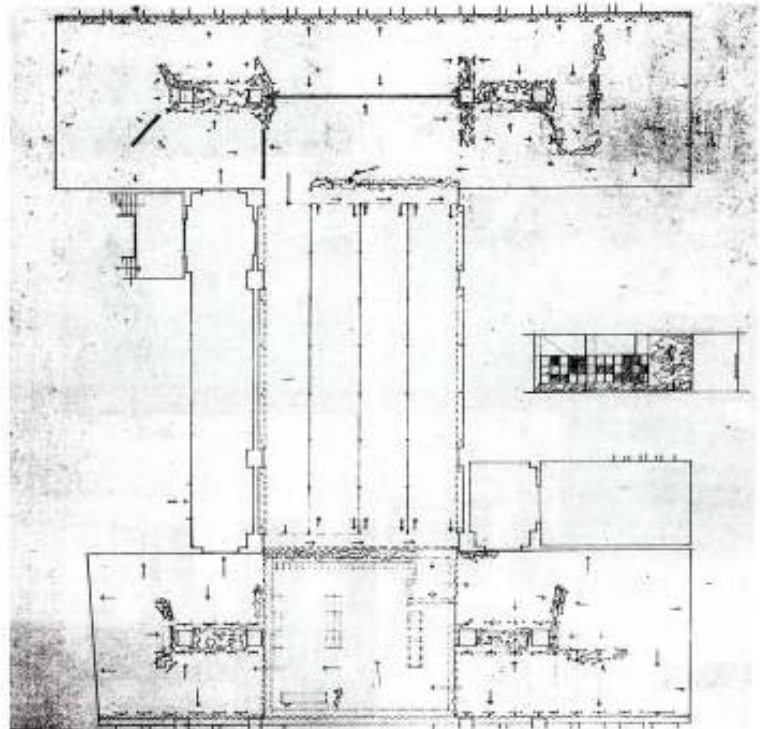
A segunda etapa — quando Lina trabalhou em parceria com o arquiteto Giancarlo Palanti — foi marcada pela ocupação de mais espaço no edifício e, como consequência, por uma definição mais reguladora do uso dos espaços, com o acréscimo de mais um auditório e mobiliário expositivo que definem áreas expositivas (“Vitrine das Formas”). Também caracterizou tal ampliação espacial a substituição das estruturas leves usadas na pinacoteca por painéis atirantados e tensionados nas estruturas do edifício, similares a propostas que os arquitetos milaneses, a exemplo do próprio Palanti, empregavam em mostras e interiores comerciais. Nesse período, Lina trabalhava com Palanti no Studio de Arte Palma, onde desenvolvia mobiliário moderno e projetava interiores de lojas e escritórios cujos projetos tinham a mesma orientação construtivo-espacial. Assim, a adaptação do MASP não era solução desenvolvida especificamente para espaços expositivos ou museus, mas concebida como *design* cujas funções eram diversas.

Nas duas etapas, a arquitetura interna do museu se definiu por um desenho que se sobrepõe ao edifício e obtém independência e flexibilidade, que permitiram o desenvolvimento de propostas para cada exposição. O interior do edifício dos *Diários Associados* não foi considerado, e as paredes fixas foram removidas.



Estudos de Lina Bo Bardi para a implantação do MASP no edifício dos Diários Associados. Planta datada de 14 de março de 1947. Todos os espaços são ocupados por painéis de exposições. O espaço ainda não inclui o pequeno auditório.

Fonte: SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na Sete de Abril*, 2000, p.50



Planta final da adaptação do Museu de Arte de São Paulo, projeto de Lina Bo Bardi de 1947. Acima se encontra a exposição permanente do acervo, no centro as mostras didáticas. O auditório reversível e as duas salas de exposições temporárias. O desenho apresenta a utilização de vegetação natural – o “albero vero”, junto aos pilares e dos painéis expositivos.

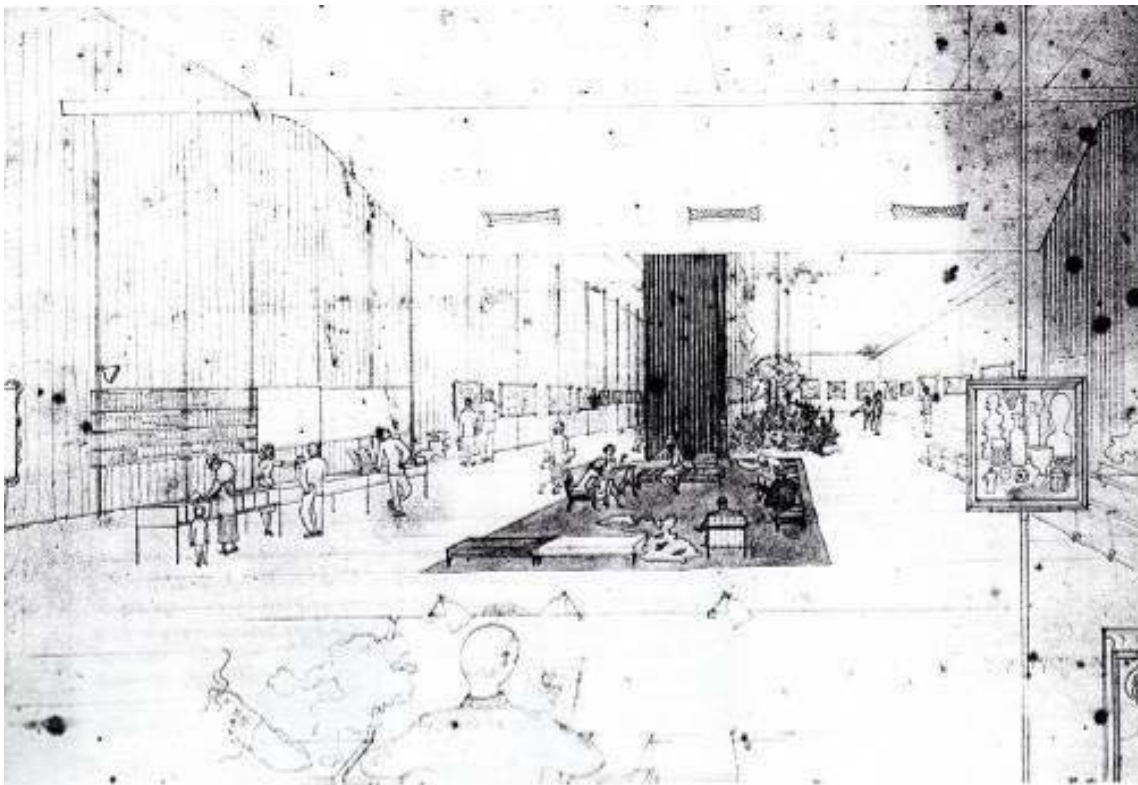
Fonte: SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na Sete de Abril*, 2000, p.53

Primeira célula, primeiro momento — 1947

A primeira adaptação do MASP no edifício Guilherme Guinle ocupou totalmente o segundo andar do edifício. O projeto executado por Lina ocupou os mil metros quadrados da planta em forma de “H” destinados ao museu e distribuiu o programa inicial nos três espaços: uma sala para exposição do acervo iniciante, duas salas para exposições periódicas, uma sala para mostras didáticas e um auditório para cursos e audições. Para as exposições didáticas, o projeto reservou uma sala de 200 metros quadrados do museu — a maior —, que comunica com os outros dois espaços: a sala de exposição permanente para a pinacoteca e a sala para mostras temporárias, dividida em duas salas menores pelo auditório, com fechamento em cortinas reversíveis de algodão natural.

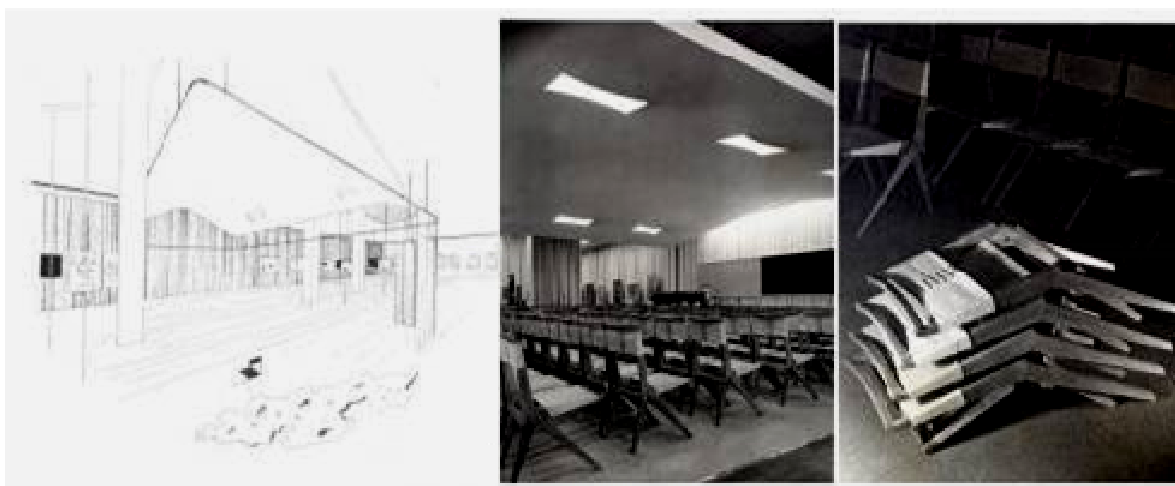
Para os espaços de exposição, a concepção da montagem propôs liberar as telas e afastá-las das paredes mediante estruturas tubulares leves sobrepostas à estrutura do edifício, de modo a manter uma continuidade visual que propiciasse compreensão de todo o espaço do museu. Fixados no teto e no piso por pressão, os tubos de alumínio sustentam as pinturas e as afasta

das paredes. Para a sala da pinacoteca, Lina empregou esse sistema, dispondo os perfis ao longo das paredes, com espaçamento regular — foi usado um para cada pintura, o que as individualizava no espaço. A flexibilidade de tais estruturas facilitaria a alteração constante do acervo, que segue incorporando novas aquisições, e a reorganização freqüente da coleção. Esse princípio expositivo foi aplicado ainda à sala das mostras didáticas — embora as peças tenham sido organizadas agrupada e linearmente para receber as estruturas que organizam e distribuem as 84 pranchas. O resultado foram três painéis extensos e paralelos ao longo da sala. Cada prancha didática foi montada entre duas lâminas de vidro temperado de 1,2 metro por 1,2 metro, dando visão a ambos os lados. Para as paredes laterais, acomodando-se entre a estrutura do edifício, Lina desenhou vitrines de madeira e vidro que exibiam peças do acervo.



Desenho de Lina Bóardi revelando o espaço do auditório sem o fechamento das cortinas, possibilitando sua ocupação, inclusive para exposições.

Fonte: SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na Sete de Abril*, 2000, p.74

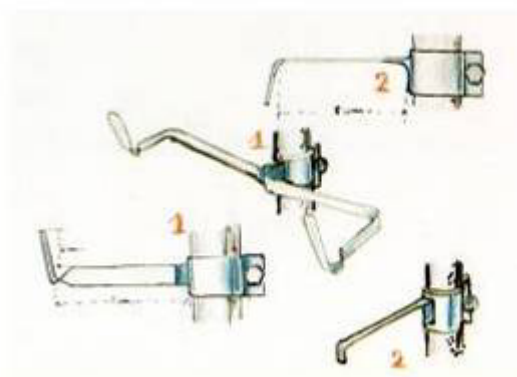
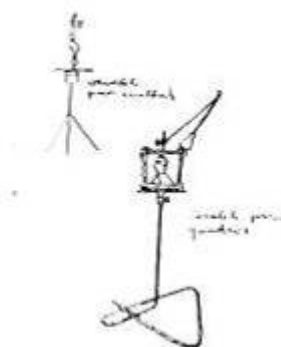
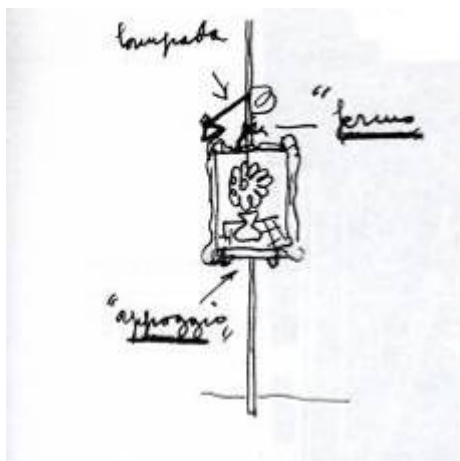


Estudos para o auditório reversível junto às exposições temporárias.
 Desenho de Lina Bo Bardi
 Fonte: BARDI, P.M. The Arts in Brazil. 1956, p. 108
 Vista d interior do pequeno auditório e cadeira dobrável desenhada por
 Lina Bo Bardi.
 Fonte: FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi, p.50

Com capacidade para 150 lugares, delimitado pelo teto acústico atirantado e pelo fechamento reversível em cortina, o auditório é todo permeável e interliga a sala das exposições didáticas e as salas destinadas às exposições periódicas. Para fechar as aberturas do edifício, Lina usou cortinas similares, propondo iluminação artificial para as salas e redesenhando o forro para embutir lâmpadas fluorescentes, resolvendo assim o problema da insuficiência de iluminação natural.



Exposição do acervo em 1947 como o “São Sebastião na coluna” de Piero Perugino em primeiro plano.
 Fonte: BARDI, P.M. MASP ano 30, 1978, p.13



Estudos de Lina Bo Bardi para os suportes tubulares de alumínio com adaptação de iluminação individual. Detalhe dos encaixes dos apoios de telas.

Fonte: FERRAZ. Marcelo. Lina Bo Bardi, p.50



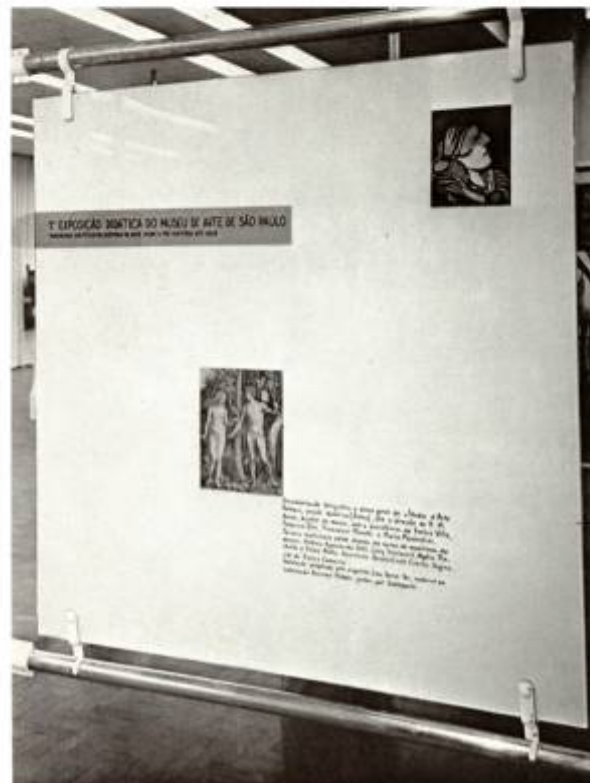
Panorama da História da Arte – 1947. Primeira exposição didática do MASP. Tubos de alumínio fixados no teto e piso através de rosca e pressão. Cerca de 500 reproduções fotográficas distribuídas em 84 pranchas que apreentam temas de história da arte, montadas entre duas lâminas de vidro temperado de 1,20m X 1,20m..

Fonte: BARDI. P.M. História do MASP. 1992, p63



Montagem dos painéis da sessão didática. Bardi trouxera da Itália todo o material inicial para a montagem das pranchas, assim como a documentação bibliográfica e objetos originais desde a arqueologia ao contemporâneo. Reunia cerca de 500 documentos fotográficos, comentados e comparados, com a proposta de renovação a cada seis meses.

Fonte: BARDI, P.M., MASP 30 anos. 1978. P. 14

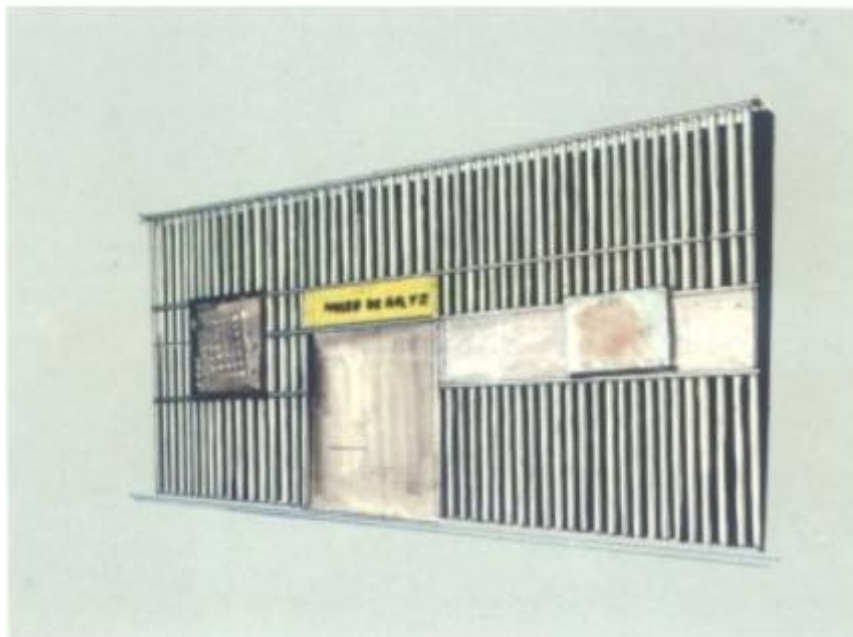


Painel da primeira exposição didática Panorama da História da Arte. 1947.

Fonte: BARDI, P.M., MASP 30 anos. 1978. P. 14



Sala de exposições temporárias e auditório ao fundo: exposição Ernesto de Fiori, 1947, organizada para a inauguração do museu. BARDI, P.M. MASP ano 30, 1978, p. 19.



Estudo de Lina Bo Bardi para a fachada provisória do Museu de Arte de São Paulo 1947. Fonte: Fonte: FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi, 1993, p. 44.



Fachada do edifício dos Diários Associados com os dois pavimentos ocupados pelo Museu de Arte de São Paulo após a sua ampliação em 1950. No segundo andar está localizada a sala das Exposições Didáticas e no terceiro a Pinacoteca do museu.

Fotografia de Peter Scheier.

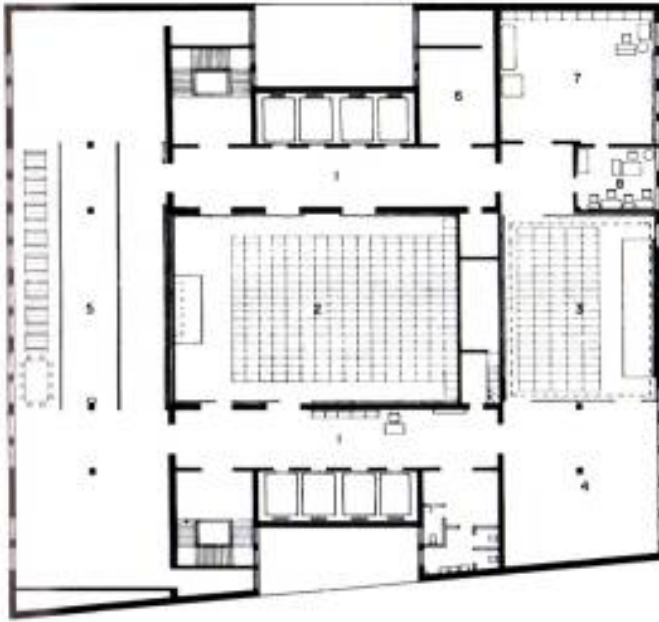
fonte: BARDI, P.M. The Arts in Brazil, 1956, p. 105.

Primeira célula, segundo momento — 1950

No edifício Guilherme Guinle, cercado por tapumes, o MASP ficou em atividade quase três anos. Com o fim das obras e após ser fechado para reforma por cinco meses, passou a ocupar outro pavimento e foi reinaugurado em 5 de Julho de 1950. A nova adaptação do museu foi projetada novamente por Lina Bo Bardi, trabalhando agora em associação com Giancarlo Palanti. Diferentemente de Lina, que intensificaria seu trabalho com projetos de espaços expositivos apenas no Brasil, Palanti, arquiteto de uma geração anterior à de Lina, tinha larga experiência não só no desenho de mobiliário, mas também no planejamento de espaços expositivos, pois participara do projeto e da execução de mostras italianas importantes.

A ampliação para mais um andar elevou a área do museu para quase 2,3 mil metros quadrados; e seu programa foi redistribuído: o segundo andar do edifício — o primeiro a ser usado — foi reorganizado para comportar as seções educativas, mostras temporárias de jovens artistas e mostras maiores, e o terceiro abrigou a pinacoteca — agora ampliada — e exposições temporárias maiores. No primeiro pavimento do museu (segundo andar), junto aos elevadores, foram instalados um balcão de informações e uma loja de publicações sobre arte, cujo mobiliário foi desenhado por Lina e Palanti. Nesse setor, foi projetado um novo auditório, ocupando o espaço antes destinado a mostras didáticas, transferidas para uma das salas laterais. O auditório menor e uma sala pequena para exposições temporárias permaneceram; mas foram acrescentados um laboratório fotográfico e uma biblioteca especializada em história da arte, cujo acervo inicial foi constituído por obras emprestadas da biblioteca de Bardi.

Com capacidade para 350 lugares, o novo auditório se articulava com o auditório pequeno através de uma cabine de projeção com equipamentos de 16 e 35 milímetros, que permitiam exibições simultâneas para ambos. A cadeira projetada por Lina para o novo auditório foi concebida em ferro, presa ao piso por parafusos e dobrável — isso assegurava o conforto na circulação do público. O teto acústico, executado com lâminas de madeira pintada de branco, possibilitava a circulação de ar condicionado.



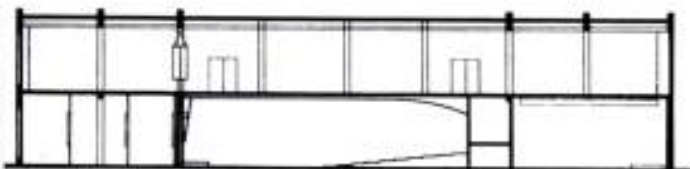
Planta do primeiro andar do MASP.
Projeto de Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti. 1950.

- 1. galeria de entrada, elevadores, balcão de informação e loja
- 2. grande auditório
- 3. pequeno auditório
- 4. sala de exposições temporárias
- 5. sala de exposições didáticas e seção de gravura
- 6. laboratório fotográfico
- 7. direção e biblioteca
- 8. secretaria



Planta do segundo andar do MASP

- 9. Pinacoteca
- 10. sala das gravuras
- 11. sala das tapeçarias
- 12. vitrine das formas
- 13. sala de exposições temporárias



Fonte: *Habitat* n. 1. 1950. pp. 22-23.



Vista do espaço destinado as exposições didáticas.
Lina Bo Bardi mantém o sistema de suportes em perfis tubulares.
Fonte: Habitat n.1, out.-dez. 1950, p. 42.

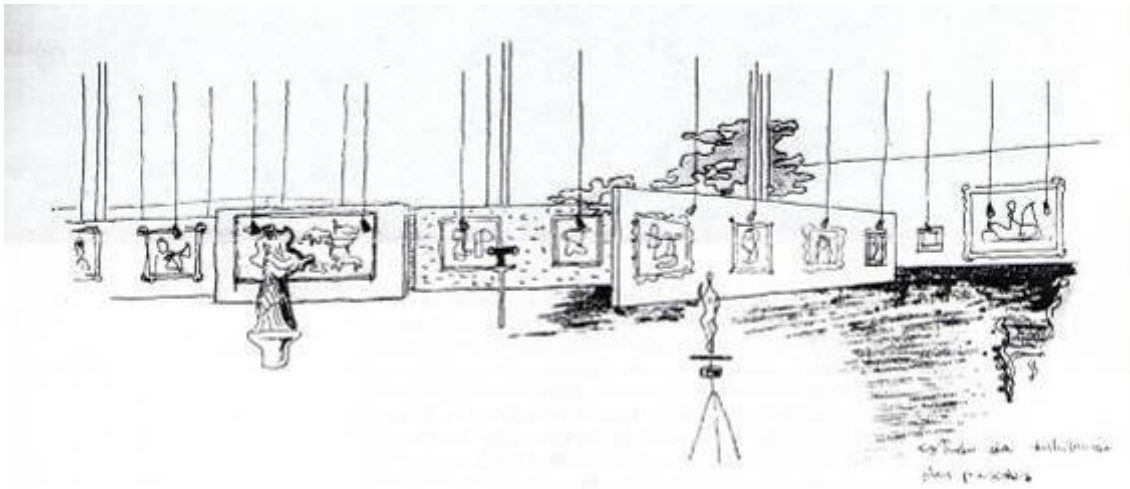


Interior do grande auditório com capacidade para 350 lugares destinado a projeção de filmes e concertos. Teto acústico em persiana contínua permitindo a passagem do ar-condicionado. Cortina em algodão azul escuro, teto branco e tapete de lã bege. A cadeira desenhada por Lina Bo Bardi com assento reclinável, estrutura em aço com encosto e assento em plavinil cinza.
Fonte: BARDI, P.M. The Arts in Brazil, 1956, p. 109.

O sistema expositivo de tubos em alumínio para apresentação de obras bidimensionais foi mantido na sala de exposições didáticas e na nova sala de exposições temporárias. Esta sala, junto ao auditório pequeno, foi proposta para exposições contemporâneas de jovens artistas com programação bimensal (foi inaugurada com exposição do escultor Mario Cravo); foi delimitada por cortinas de algodão cru reversíveis com o pequeno auditório. Na sala de mostras didáticas, foram locados o ateliê de gravura e os cursos para o público infantil. A reserva técnica do museu passou a ocupar duas salas da sobreloja no piso inferior — depois, após a ampliação dos cursos, ocuparia o 4º e 15º andares.

A conexão com o terceiro andar ocorre via elevadores e escada. As paredes foram removidas, exceto as de duas salas pequenas próximas ao conjunto dos elevadores, as quais passaram a abrigar as seções de gravura e tapeçaria da coleção do museu. Antes usadas para vedar as aberturas das fachadas do edifício, as cortinas de algodão deram lugar a persianas fixas, feitas de filetes horizontais de madeira pintados de branco que percorrem as extensas paredes do setor de esculturas da Pinacoteca e da sala de mostras periódicas.

A Pinacoteca, transferida para o novo andar, e a sala de exposições temporárias ocuparam áreas maiores. Ampliada, a coleção passou a ser exposta em painéis móveis de contraplacado de madeira suspensos e estabilizados por uma malha tensionada de cabos de aço fixados nas estruturas e paredes. Para as esculturas, foram usadas bases de madeira pintadas em branco ou preto de tamanhos diversos para ajuste da altura das peças à altura do olhar. Também foram utilizados fundos coloridos ou neutros para as esculturas resultando em um fundo-figura que destaca as peças. Etiquetas com informações sobre autor e obra foram colocadas junto às obras. No setor de esculturas, a persiana é interrompida no centro da sala, revelando um nicho curvo na parede pintada em preto para abrigar o conjunto de esculturas em mármore branco. As persianas possibilitaram uma permeabilidade e ventilação que resultaram num “fundo aéreo”, segundo Lina. Outra vez, a iluminação artificial foi usada, agora embutida na estrutura modular metálica branca, que resultou numa difusão uniforme da luz. O piso foi executado em pau-marfim.



Estudos de Lina Bo Bardi para os painéis destinados a apresentar a coleção do acervo revelam a intenção de deixá-los soltos possibilitando a continuidade do espaço na Pinacoteca.
 Fonte: BARDI, P.M. The Arts in Brazil, 1956, p. 110.



O teto é trabalhado em estrutura celular de lâminas metálicas esmaltadas de branco, sem projeção irregular de sombra, com luz mista rosa e azul. piso em pau marfim e persianas contínuas brancas. As etiquetas contendo dados sobre as obras são fixadas junto às molduras.
 Fonte: BARDI, P.M. The Arts in Brazil, 1956, p. 110.

Entre a pinacoteca e a sala de exposições temporárias, Lina projetou uma vitrine transparente extensa que organiza os espaços expositivos e define suas ocupações sem se tornar uma barreira visual. Proposta para ser um dispositivo de exposição, a “Vitrine das Formas” tem caráter didático, assim como outras ações do museu. Sua primeira exposição agrupou peças da coleção do museu, vasos gregos, objetos do cotidiano e uma máquina de escrever da Olivetti desenhada por Marcelo Nizolli.



Vista parcial da Pinacoteca a partir da sala de exposições temporárias com exposição de Le Corbusier, 1950. A Vitrine das Formas define as áreas destinadas a Pinacoteca e sala de exposições temporárias, projetada de forma a não se tornar um obstáculo visual. Estende-se pela largura da sala, encaixando-se entre os pilares da sala. Possui uma extensão de 10,50m e é elevada do piso a 80 cm e altura de 2,30cm. É estabilizada por cabos de aço atirantados ao teto e por apoios centrais que suportam o seu fechamento e base.
Fonte: BARDI, P.M. The Arts in Brazil, 1956, p. 113.

3.3 Exposições

As **exposições periódicas** compõem o projeto museológico do MASP em relação direta com as atividades múltiplas de seu programa. No projeto para o museu apresentado por Pietro Maria Bardi no texto "Um Museu fora dos Limites", se afirma o papel central dessas exposições no programa de difusão do museu. Organizadas em paralelo à exposição permanente do acervo e às demais atividades pedagógicas, as mostras periódicas permitiriam ao público conhecer a produção contemporânea; logo, o museu deixaria a condição de conservador de obras para expor as artes plásticas e gráficas, a arquitetura, o desenho industrial e a fotografia, os artistas nacionais e os estrangeiros; fazer retrospectivas de artistas consagrados e mostras de iniciantes, num diálogo com as exposições didáticas e o acervo. A proposta era direcionar a atuação a frentes diversas que recuperassem na arte uma unidade perdida (pintura, escultura, arquitetura), em grande parte, pelos programas dos museus tradicionais.

Ao se distanciar do modelo austero dos museus europeus — para os quais Bardi não via o que fazer¹⁹¹ —, sua ação no MASP se aproxima da orientação dos museus norte-americanos como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) e sua ação pioneira de difundir o moderno ao abrigar artes até então ausentes dos museus. Em São Paulo, Bardi ampliaria suas ações e continuaria seu trabalho desenvolvido nas galerias de arte e revistas que dirigiu em Roma e Milão nos anos de 1930, período em que foi um dos principais batalhadores que buscaram divulgar a arquitetura moderna italiana, ao organizar mostras como a segunda exposição do *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* (MIAR) e, em especial, divulgar a obra de Giuseppe Terragni. Em relação a arte, assim como divulgava artistas modernos como Ardengo Soffici e recuperava artistas como Medardo Rosso, no MASP ele continuaria a conciliar a divulgação do moderno com o cuidado de confrontá-lo com obras precedentes.

O programa de exposições periódicas tinha duas vertentes: as mostras retrospectivas, para as quais seriam organizadas exposições com artistas consagrados, e as bimensais, que revelariam jovens artistas.¹⁹² Quanto ao conjunto do acervo, essas mostras possibilitariam atualizar a produção artística, estabelecer um diálogo com a história e complementá-lo com doações.¹⁹³ As mostras didáticas complementaríamos assuntos abordados. Também seriam organizadas mostras didáticas paralelamente a certas exposições, como a “Exposição da cadeira” e aquela dedicada à obra de Max Bill — o museu organizou exposições sobre mobiliário e desenho industrial, contextualizando-as para o público. Essa programação permitiu ao MASP uma constante atividade — algo raro até então. Além disso, as mostras se destacariam pelo seu pioneirismo, a exemplo daquelas destinadas ao desenho industrial, à propaganda e à arquitetura, e ajudariam a complementar e impulsionar as atividades pedagógicas. Como atividades paralelas às exposições, haveria seminários e palestras.

A listagem de atividades publicada em *História do MASP*, também constante do Centro de Documentação do museu, aponta que o museu organizou cerca de cem exposições em seus primeiros dez anos e revela, já no primeiro ano de atividades, as escolhas de Bardi, que organizou mostras de artistas com quem trabalhara na Itália — por exemplo, o pintor Ardengo Soffici — e artistas brasileiros que conhecera no Rio de Janeiro e São Paulo por intermédio de Assis Chateaubriand. Mediante tal programação nesse primeiro momento, o MASP organizou mostras importantes que reuniam artistas e arquitetos, nacionais e estrangeiros, e divulgavam novas linguagens como o desenho industrial e a fotografia. Aí se incluem as mostras dedicadas a Alexander Calder, Anita Malfatti, Cândido Portinari, Flávio de Carvalho, Geraldo de Barros, Le Corbusier, Max Bill, Roberto Sambonet e Saul Steinberg, dentre outros.

¹⁹¹ TENTORI, FRANCESCO. *P.M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000. 1951, p. 191.

¹⁹² A dissertação de mestrado de Renata Motta é a primeira a apresentar uma organização e análise das exposições temporárias dos primeiros anos do MASP na Sete de Abril. Segunda Motta, as exposições periódicas se afirmaram como “pontas-de-lança do museu vivo”, enquanto mostras retrospectivas de artistas consagrados ajudariam o museu a ter visibilidade e se afirmar institucionalmente e as mostras bimensais, de jovens artistas, ampliariam a rede de relações do museu, ajudando-o a obter patrocínios. acervo — cf.: MOTTA, RENATA V. *O MASP EM EXPOSIÇÃO: MOSTRAS PERIÓDICAS NA SETE DE ABRIL*. DISSERTAÇÃO MESTRADO. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, FAUUSP, 2003 p. 96.

¹⁹³ BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil - A new museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956. p. 146.

Nas artes plásticas, o MASP organizou exposições de artistas nacionais modernos que resultaram em doações a sua coleção. Em 1948, houve a retrospectiva dos artistas Cândido Portinari (1903–62) e Flávio de Carvalho (1899–1973). A primeira contou com o trabalho de Portinari realizado entre 1920 e 1948 — para essa exposição, o MASP editou sua primeira publicação contendo reprodução de obras com ensaios de Pietro Maria Bardi, Germain Bazin, Otto Maria Carpeaux e Jean Cassou. O museu organizaria outra exposição do artista em 1954. A mostra de Flávio de Carvalho apresentava, dentre outros trabalhos, os desenhos da *Série Trágica*. Em 1949, destacou-se a exposição dedicada a Anita Malfatti (1889–1964), voltando a expor numa mostra que apresentou um conjunto abrangente de obras que incluía trabalhos desde a década de 1920.

Exposições dedicadas a artistas estrangeiros incluíram a retrospectiva inaugural de Ernesto de Fiori, em 1948, a mostra do norte-americano Alexander Calder e a coletiva de “Soffici, Morandi e Haunner”, de 1949. Nesse ano, o museu organizou ainda a primeira exposição de Roberto Sambonet, então professor do curso de desenho do MASP. Também houve duas grandes mostras do pintor lituano Lasar Segall (1891–1957) — uma em 1951, outra em 1961 — e mostras que, preenchendo lacunas, dialogaram diretamente com o acervo — “O Retrato Francês”, “Do Renascimento ao Neoclassicismo”, “Expressionismo Alemão” e “Goya y el grabado español”, todas de 1952. O museu apresentou ainda trabalhos de artistas poucos conhecidos como Irene Hammar, em 1948, e Lisa Ficker-Hoffmann, em 1949. O escultor Mario Cravo inaugurou a sala de exposições bimensais em 1950.



Sala de exposições temporárias e auditório ao fundo — exposição de Ernesto de Fiori, 1947, organizada para inauguração do museu
Fonte: BARDI, 1992, p. 62.



As pinturas são fixadas nas estruturas tubulares individualmente e os desenhos e as informações sobre o artista são montados em pranchas ajustadas nas mesmas estruturas em alumínio; as esculturas são dispostas sobre módulos verticais brancos de altura variada que ajustando o objeto ao olhar do observador.
 Fonte: BARDI, 1978, p. 19.



Exposição Cândido Portinari, 1948. A exposição de Portinari de 1948 incluiu suas pinturas de dimensão maior, expostas nas paredes; a primeira retrospectiva de sua obra realizada pelo MASP teve produção do artista de 1920 até 1948 e apresentou fases diversas de sua trajetória — nessa ocasião, o MASP realizou lançou sua primeira publicação, contendo reprodução de obras e textos ensaísticos de Pietro Bardi, Germain Bazin, Otto Maria Carpeaux e Jean Cassou
 Fonte: BARDI, 1970, p.

Organizada pelo museu em colaboração com o arquiteto Henrique Mindlin, a exposição de Alexander Calder apresentou suas esculturas e seus móveis — estes foram fixados no teto da sala e dispostos sobre bases brancas. Seguindo recomendações de Calder, Lina direcionou a iluminação e ventilação às peças; o resultado foram efeitos de movimento e sombras que se

projetavam sobre painéis dispostos estrategicamente junto às obras, intensificando o jogo de luz e sombra — como aponta o texto de Jacob Ruchti publicado no *Diário de S. Paulo*. A exposição de Calder contou também com eventos paralelos de caráter formador, organizado por Bardi, como uma palestra proferida pelo crítico Mário Pedrosa.



Exposição de Calder, em 1949
Fonte: BARDI, 1992, p.71.

Ao expor obras de artistas primitivos, de pacientes de instituições psiquiátricas, de arte negra, indígena e popular no primeiro semestre de 1949, o museu mostrou seu interesse na pesquisa sobre essas produções, buscando no não naturalismo presente nesses trabalhos associações com o moderno. No início de 1949, o MASP inaugurou a exposição “**Cerâmica Nordestina**”, a primeira sobre arte popular. Como informam textos publicados em jornais na ocasião e textos encontrados no arquivo do Centro de Documentação do museu, foi a primeira vez que o público paulistano viu, numa exposição, vários objetos feitos por artesãos pernambucanos.



Lina Bo Bardi, Clóvis Graciano, Pietro Maria Bardi e Augusto Rodrigues.
Fonte: *História do MASP*, 1992, p. 70.

Vitrines desenhadas por Lina para os ex-votos.
Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

Coube a Lina organizar a montagem da exposição. Montada na sala de exposições temporárias, a mostra incluiu, sobretudo, peças cedidas pelo folclorista e desenhista Augusto Rodrigues e peças da coleção, ainda iniciante, do casal Bardi; consistia basicamente de coleções de cerâmica, mamulengos, ex-votos e bonecos recolhidos em diversas cidades do Nordeste. Para expor os ex-votos, Lina projetou vitrines de madeira e vidro pintadas de branco e ajustadas às estruturas tubulares usadas no museu; os mamulengos foram expostos em estantes de madeira; e os bonecos de cerâmica, sobre uma extensa mesa-estrado de tábuas em forma ziguezagueante que dividia a sala. O arquiteto Luis Saia e o escritor José Lins do Rego foram convidados a palestrar sobre o assunto no auditório pequeno — Pietro Maria Bardi convidou ainda um conhecido programador de rádio e estudioso da arte popular, “Senhor Almirante”, que faria uma seleção musical e transmitiria um programa sobre a exposição diretamente do museu via Rádios Associadas, de Chateaubriand. Podemos dizer também que essa exposição revela o início da pesquisa de Lina Bo Bardi pela cultura popular do nordeste brasileiro.



Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

O tema do popular brasileiro esteve presente ainda na exposição realizada pelo artista italiano Roberto Sambonet. Organizada com as pinturas que Sambonet fez em Massaguassú, vila de pescadores do litoral norte de São Paulo, a mostra apresentou a pesquisa visual de um estrangeiro recém-chegado e seu interesse em paisagens e construções, costumes e cotidiano dos habitantes da localidade

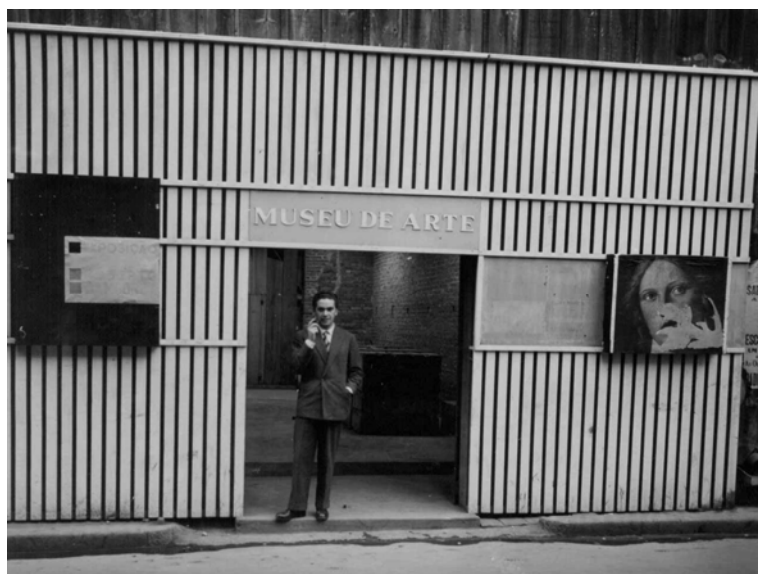
A exposição foi acompanhada por um catálogo com a produção do artista dos dois últimos anos e gerou também outra publicação organizada pelo museu intitulada *Massaguassú – figuras e paisagens pintadas no Brasil por Roberto Sambonet*. Além de reproduzir pinturas do artista, a publicação contém um ensaio e fotografias de Pietro Maria Bardi que retratam características do vilarejo, apresenta moradores, costumes e objetos do cotidiano e dialoga com as pinturas. O projeto gráfico realizado por Bardi e Sambonet apresenta um cuidado

semelhante as edições de *Quadrante*.¹⁹⁴ Nesses primeiros anos de Sambonet no Brasil, sua pesquisa nas artes plásticas abordou temas diversos, tais como arte dos alienados — em que fez desenhos sobre os internos do Juqueri — e arte indígena.



Vista geral da exposição de Roberto Sambonet na sala de exposições temporárias do MASP

Fonte: Centro de Documentação do MASP.



Roberto Sambonet na porta de acesso da fachada improvisada desenhada por Lina para o MASP no edifício dos *Diários associados*, ainda em obras durante a realização da sua exposição; o cartaz à esquerda, escrito à mão e colorido nas cores vermelho, amarelo e preto, divulga sua exposição, em maio de 1949.

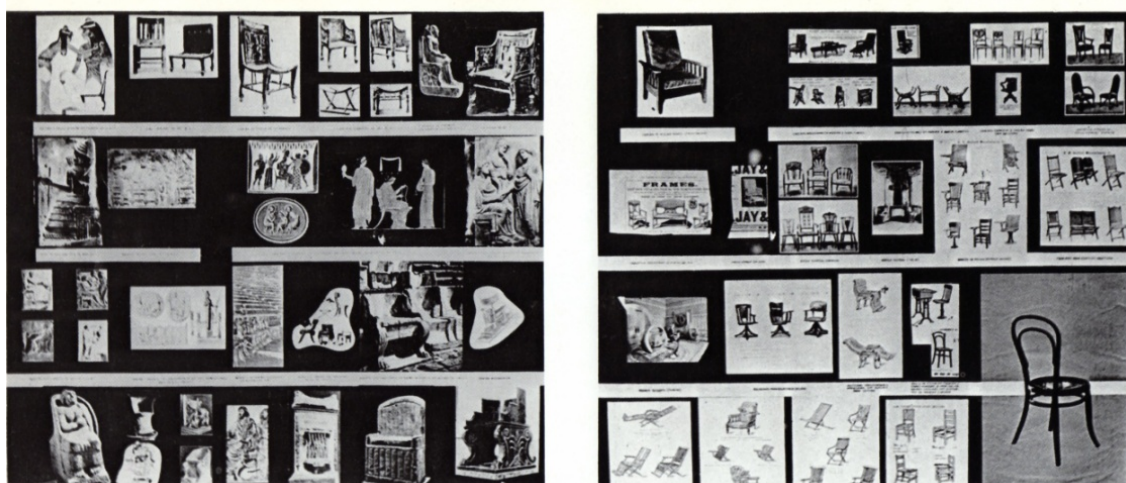
Fonte: Centro de Documentação do MASP

Em paralelo a essas mostras, o MASP organizou a conferência “Primitivos, loucos e arte popular”,¹⁹⁵ proferida pelo crítico Sérgio Milliet, além de outras conferências paralelas. Em

¹⁹⁴ Na apresentação do catálogo *Ricerca e struttura*, da retrospectiva de 1974 dedicada à obra de Sambonet no MASP Trianon, Bardi diz que o trabalho dos dois com o livro *Massaguassú* foi a primeira experiência com artes gráficas de Sambonet.

1948, o museu apresentou palestra com Ernesto Mendes sobre arte dos alienados e a exposição que reuniu desenhos de internos do Juqueri. Em 1949, houve a exposição “Rafael — desenhos do internado de Engenho de Dentro”, da instituição psiquiátrica do Rio de Janeiro. Nesse período, o psiquiatra Osório César doou ao MASP uma série de desenhos abordando o tema.¹⁹⁶ Ainda no assunto artistas primitivos, o MASP apresentaria, também em 1949, uma mostra dedicada ao trabalho do artista Emidio de Souza. Nesse período, Bardi adquiriu várias obras do pintor José Antonio da Silva (1909–96), entre as quais se encontra *Colheita de algodão*.

Até a criação da Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna, em 1951, o MASP era, dentre os museus modernos criados recentemente no país, o principal divulgador de exposições dedicadas à arquitetura moderna e ao *design*, tendo organizado exposições importantes como as retrospectivas dedicadas a Le Corbusier, Max Bill e Roberto Burle-Marx, que reuniam a produção desses arquitetos em todas as áreas de atuação. Como as exposições voltadas à arquitetura e ao *design* foram programadas desde o início das atividades do museu, impulsionaram o debate sobre arquitetura moderna e apresentaram a abrangência da produção do desenhista industrial. Com isso, trouxeram para o museu a discussão sobre as “artes menores” e sobre a divulgação da produção artesanal e do desenho moderno no cotidiano.

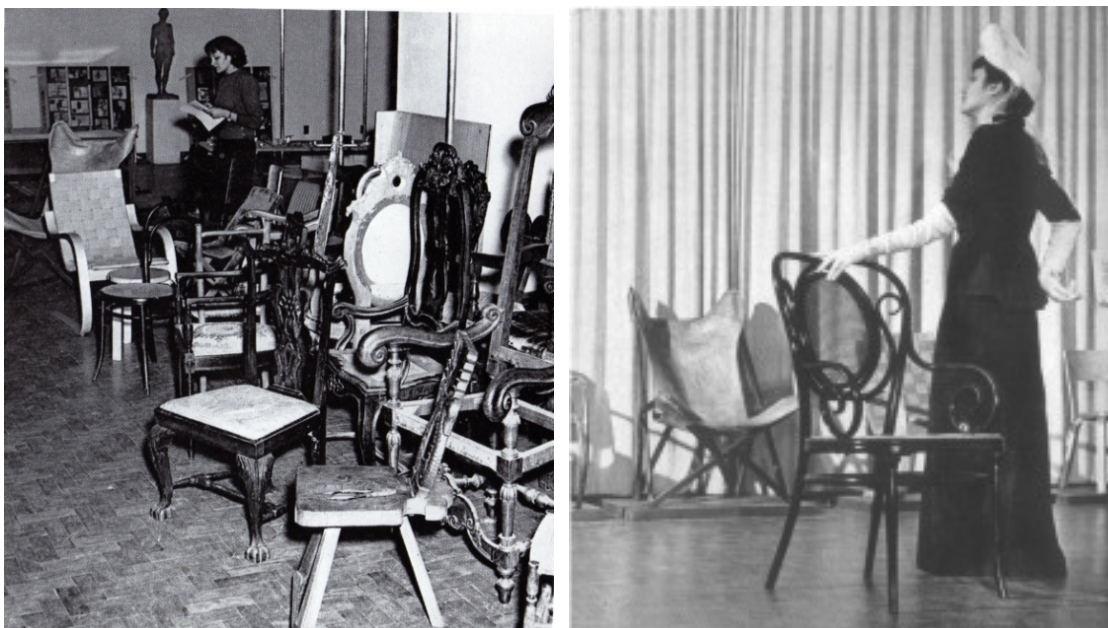


Mostra didática “Exposição da cadeira”.
Fonte: BARDI, P.M. *the Arts in Brazil*, 1956, p. 150.

“Exposição da Cadeira” inicia as mostras voltadas ao desenho industrial. Planejada por Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti, agrupou, na sala de exposições periódicas, exemplares de cadeiras com modelos do século XV, incluindo exemplares de Thonet e desenhos de contemporâneos como Alvar Aalto, Charles Eames, Le Corbusier e Marcel Breuer. Painéis didáticos que apresentavam a evolução da história do desenho da cadeira complementaram a exposição.

¹⁹⁵ DIÁRIO DE S. PAULO, São Paulo, 5 fev. 1949.

¹⁹⁶ BARDI, Pietro Maria. *O modernismo no Brasil*, 1978, p. 160.



Fonte:/ BARDI, P.M. *MASP ano 30*, 1978, p. 18./ BARDI, P.M. *the Arts in Brazil*, 1956, p. 150.

No início de 1951, a retrospectiva do arquiteto suíço Max Bill (1908–94) continuou o tema do desenho industrial, reunindo trabalhos do artista nos campos da arquitetura, da pintura, da escultura e do *design*. Planejada para coincidir com a abertura do curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), a exposição ocupou a sala de exposições didáticas no segundo andar. Os trabalhos incluíam a escultura *Unidade Tripartida* — premiada meses mais tarde na primeira Bienal do Museu de Arte Moderna —, o projeto para o pavilhão suíço na Exposição Universal de Nova York, de 1939, e a série gráfica *Quinze variações sobre mesmo tema*, de 1938. Os painéis usados na retrospectiva foram os mesmos utilizados na pinacoteca do museu no mesmo período. Desenhados por Lina quando da ampliação do museu, os painéis foram dispostos na sala paralelamente, mas não sobrepostos, para que permitissem uma visualidade quase total do espaço. As pinturas e os desenhos foram dispostos nesses painéis, nas paredes e sobre mesas e vitrines, deixando as esculturas sobre módulos em meio ao percurso — *Unidade Tripartida* estava fixada numa das extremidades de um painel que divide a sala.





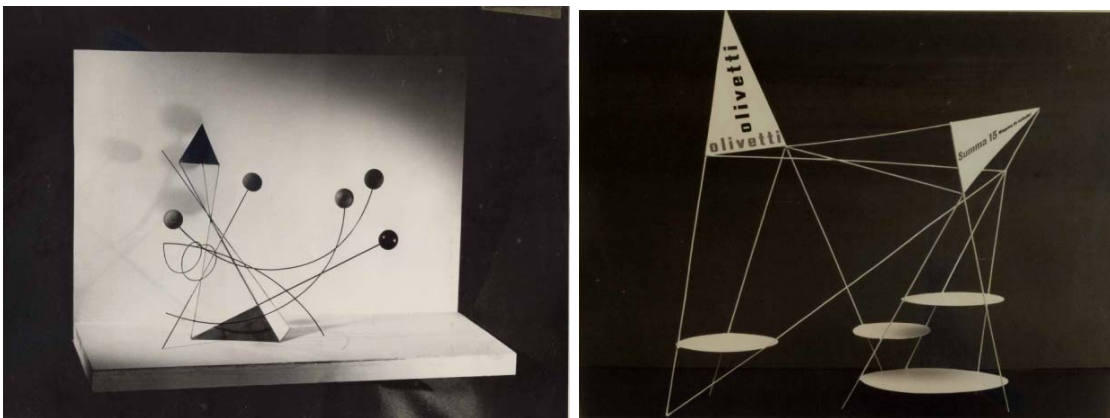
Exposição de Max Bill, 1951

Fonte: BARDI, 1956, p. 149./*Habitat* n.2, jan./mar. 1951, p. 62./BARDI. P.M. *História do MASP*, 1992, p. 93.

Após a mostra de Max Bill, a exposição dos irmãos poloneses Leopoldo Haar e Zigmunth Haar reuniu duas novas linguagens abraçadas pelo MASP — *design* e fotografia — e continuava a divulgação do desenho industrial e a difusão de uma visualidade moderna. Professor de Composição no IAC e futuro integrante do grupo concretista paulista Ruptura, Leopoldo Haar apresentou um conjunto de maquetes feitas para projetos de vitrines, tais como as desenvolvidas para a Olivetti-Tecnogeral, onde trabalhava à época como vitrinista e desenhista gráfico. Embora escassa, a documentação da mostra aponta que seu irmão, fotógrafo colaborador dos *Diários Associados*, apresentou fotografias das maquetes e composições de linguagem concretista. Para cada maquete exposta, Leopoldo Harr executou um dispositivo que lhe servia de base e fundo, além de individualizar cada peça, criando pequenos cenários ou réplicas do espaço das vitrines. Em contraponto a essa solução, as bases verticais sobre as quais cada maquete fora exposta foram pensadas de modo a ter transparência visual. Enquanto as fotografias de Zigmunth Haar foram dispostas nos painéis laterais, as bases ocuparam o centro da sala.



Vista parcial da exposição dos irmãos Haar. Leopoldo Haar ao lado de uma das maquetes.
Fonte: *Diário de S. Paulo*, s/d. 1951. Centro de Documentação do MASP.



Fonte: Biblioteca e centro de documentação do MASP.
Duas maquetes de vitrines expostas por Leopoldo Haar.

Na área das artes gráficas, o MASP organizou — já em 1947 — uma mostra de ilustrações do artista canadense Robert La Palme que dava visibilidade a esse segmento da arte e planejou, para os anos seguintes, as exposições de cartazes “Toulouse-Lautrec” e “Cheret” (1950), o “1º Salão de propaganda” (1950), “Cartaz Suíço” (1951) e “Saul Steinberg” (1952) — esta com desenhos do arquiteto-ilustrador da revista *The New Yorker* e colaborador de vários dos arquitetos italianos durante sua formação em Milão; cartazes e ilustrações do espanhol Badiá Vilato (1953), “Tapetes e gravuras polonesas” (1953), tapeçarias de Jean Luçart (1954) e “New York Graphic Society” (1954). Há ainda exposições individuais do artista gráfico italiano

Bramante Buffoni, que lecionou no curso de Artes Gráficas do MASP em 1953 e foi cartazista do museu. Segundo documento encontrado no centro de documentação do museu, as exposições ocorreram em 1957, 1976, 1984 e 1987. Não identificamos, porém, outro material que não os textos de apresentação da obra do artista — escritos por Bardi — e recortes de jornais sobre a última exposição.¹⁹⁷ Tais exposições contribuíram para divulgar a linguagem moderna dos cartazes e da ilustração, gerando concursos patrocinados em conjunto com indústrias e dialogando com a direção dada aos cursos do museu.



Cartazes de Leopoldo Haar no 1º. Salão de Propaganda, 1950.
Pietro Maria Bardi e Leopoldo Haar.
A exposição ocupou a sala de exposições temporárias no 3º. Andar.
Fonte *Habitat* n. 2, 1951.



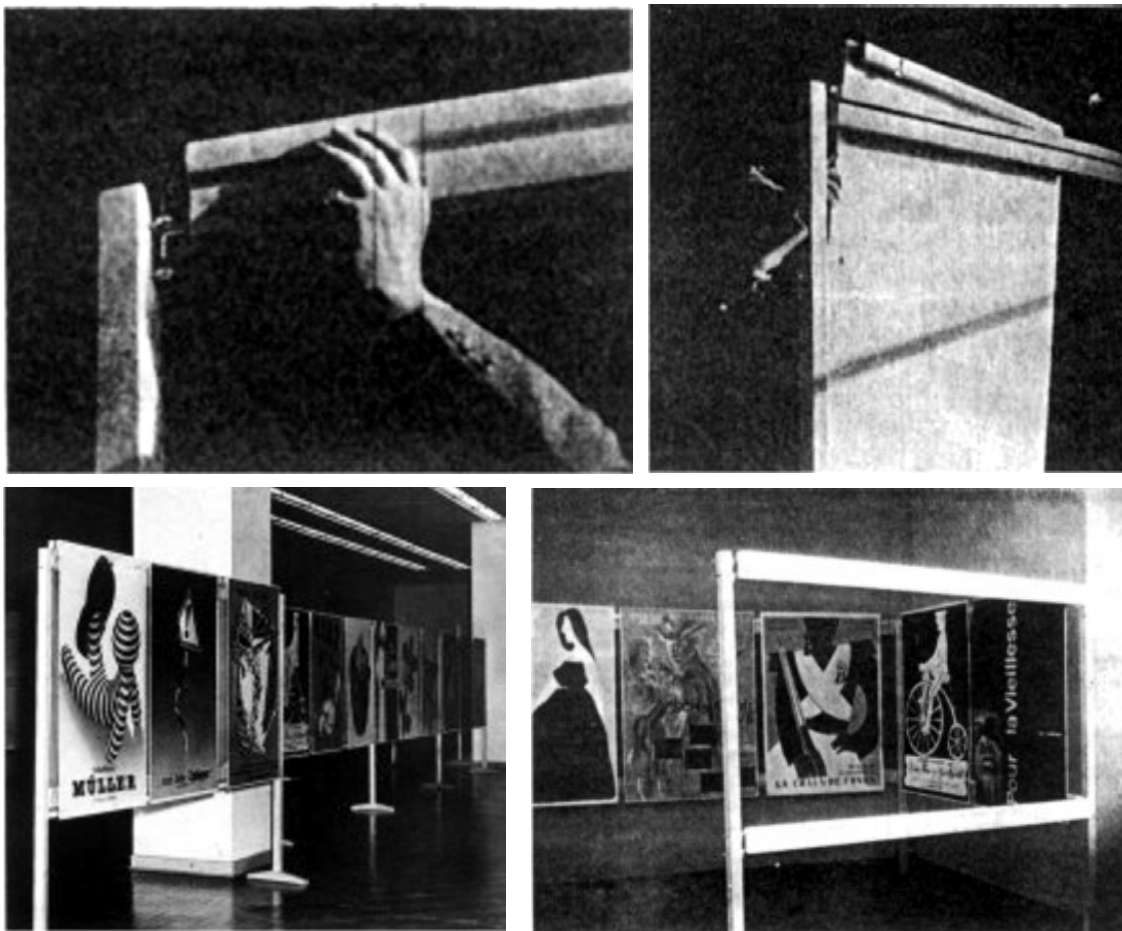
Cartaz da mostra no hall dos Diários Associados.
1º. Salão de Propaganda, 1950.
Fonte *Habitat* n. 2, 1951.

¹⁹⁷ As datas estão no texto de apresentação da exposição “Bramante Buffoni — pinturas”, escrito por Pietro e datado de junho de 1987.

O “1º Salão de Propaganda” buscou difundir o desenho aplicado à propaganda, organizando um panorama da produção gráfica nessa área no Brasil. Apresentou a produção publicitária com apoio de uma mostra didática sobre o tema. Foram expostos formatos diversos de propaganda impressa — anúncios, cartazes, *displays* — de empresas que iam de uma fábrica de galochas modernas, jornais como *a Folha da Manhã* a lojas como a *Olivetti*. Os cartazes desenvolvidos por Leopoldo Haar para a Olivetti Tecnogeral foram apontados entre os melhores da exposição. A mostra foi analisada assim pela *Habitat*:

A exposição é o espelho da situação: freguesia não muito exigente, casas que procuram incentivar ao máximo a divulgação da novidade, artistas que levam uma ação muito sensata para substituir à mentalidade da rotina, a mentalidade da descoberta, da iniciativa, da ousadia.¹⁹⁸

Essa mostra deu a origem à ideia de se criar a Escola de Propaganda do MASP, a ser dirigida por Rodolfo Lima Martensen. Desenvolvida por Gerald Wilda, que trabalhou para os *Diários Associados* e se tornaria professor da escola do museu, a programação visual da exposição didática que acompanhava a mostra apresentou o processo de publicidade de um produto.



Exposição Cartaz Suíço, 1951.
Fonte: *Habitat* n. 3, 1951, pp. 80-81.

¹⁹⁸ “SALÃO de Propaganda”. *Habitat*, n. 2, 1951. pp. 44-45.

A seguir, a exposição “Cartaz Suíço” — feita pelo MASP em parceria com governo suíço — apresentou a produção contemporânea das artes gráficas voltada à propaganda, com um conjunto de trabalhos em que foram aplicadas técnicas variadas. Na reportagem publicada pela *Habitat* logo após a exposição, “Cartaz Suíço” foi chamada de “a mais bela exposição de artes gráficas até agora realizada no Brasil”, graças à inteligência do desenho dos suportes e ao conjunto de trabalhos, apresentados em perfis de madeira leves, desmontáveis e encaixáveis por pinos, formando molduras que se estruturam e se apóiam umas nas outras. Essa exposição foi outra destinada a ampliar e divulgar a importância das artes gráficas, além de funcionar como informação para trabalhos realizados pelos cursos do museu.

Outra exposição com enfoque em novas linguagens organizada pelo MASP foi a mostra individual de Geraldo de Barros (1923–98) “Fotoforma”, de 1950. Apresentando experiências construtivas realizadas em fotografia pelo artista e organizador do laboratório de fotografia do museu, esta foi uma das primeiras exposições de fotografia realizadas por um museu brasileiro e uma das primeiras de um artista do Brasil alinhado à vertente construtiva — depois ele integraria o grupo paulista Ruptura. A fotografia teve espaço no MASP desde a sua criação, cujo laboratório supriu a necessidade dos cursos. Muitos fotógrafos atuantes nos *Diários Associados* circulavam e colaboravam com o museu, fosse no laboratório ou na catalogação do acervo; dentre eles, estão Peter Scheier, Hans Günter Flieg, Sascha Harnisch, Zigmunth Haar e Alice Brill, que colaboraram também com a *Habitat*.

O conjunto de exposições voltado para a arquitetura que o MASP organizou nesse primeiro momento na Sete de Abril incluíam exposições de projetos e planos urbanos. A elas se juntavam conferências e cursos que, paralelamente às exposições, complementavam os problemas abordados. No início de 1948, o museu convidou arquitetos como Oscar Niemeyer, Henrique Mindlin e Rino Levi para falarem de assuntos da arquitetura moderna em conferências. Os arquitetos estrangeiros convidados incluem Luigi Piccinato — que deu conferência sobre urbanismo — e Pier Luigi Nervi — engenheiro com quem Pietro Maria Bardi trabalhara na Itália e que ministrou curso de dez aulas sobre propriedades e uso do concreto armado; também foram planejadas — mas não realizadas — conferências com Ernesto Nathan Rogers, a serem organizadas em parceria com a Universidade de São Paulo (USP). Os arquivos do museu contêm correspondências entre Bardi e Rogers datadas de 1949, a exemplo do convite feito pelo diretor do museu no período em que o arquiteto italiano vivia entre Milão e Buenos Aires trabalhando como consultor do plano diretor da capital argentina.

Algumas mostras não se concretizaram. Uma delas é a exposição que reunia as residências do arquiteto Richard Neutra. Embora sempre tenha sido mencionada por Bardi em alguns textos sobre o museu, não há documento que confirme sua realização, exceto o lançamento de uma publicação que acompanharia a exposição. As mostras “Plano de Londres” (1948), “1ª Exposição de Arquitetura Brasileira” (1948) e “Arquitetura Naval” (1951), também, não foram

identificadas. Os arquivos do museu contêm ainda projeto não realizado para uma retrospectiva da obra do arquiteto Adolf Loos em 1950.

A exposição “Arquitetura Hospitalar”, organizada em colaboração com a Associação Paulista de Medicina, apresentou os projetos Maternidade Universitária e Hospital Antonio Candido de Camargo (do Instituto Paulista de Combate ao Câncer), de autoria dos arquitetos Rino Levi (1901–65) e Roberto Cerqueira César (1917–2003). A mostra contou com pranchas de desenho, maquetes e uma apresentação de Rino Levi, cujo projeto para a maternidade fora premiado anos mais tarde na 1ª Bienal do MAM. A mostra “Arquitetura escolar”, de 1951, foi vinculada ao Centro de Estudos para Construções de Edifícios Escolares, com participação do arquiteto Helio Duarte, e apresentou os projetos do programa de construção de escolas da prefeitura, implantados a partir de 1948.

A exposição “Novo mundo no espaço de Le Corbusier” inaugurou a nova área de exposições temporárias, no terceiro andar. Pietro Maria Bardi aponta os motivos da escolha: “primeiro porque o Museu está empenhado em dar um forte e preponderante incentivo à arquitetura contemporânea; segundo porque consideramos Le Corbusier responsável em grande parte pela renovação construtiva de nossos dias e finalmente por ter sido ele, no Brasil o indicador de direções novas que deram projeção à arquitetura nacional”.¹⁹⁹

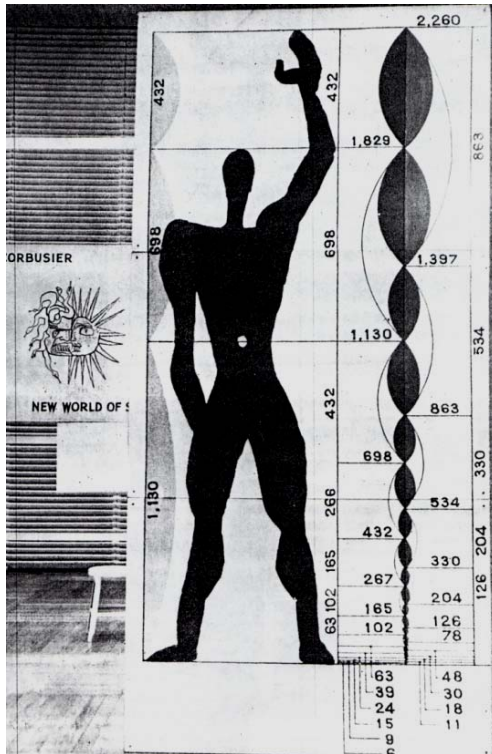
Organizada pelo Institute of Contemporary Art, de Boston (EUA), a retrospectiva apresentou projetos executados e não executados, pinturas e reproduções de painéis, murais e esculturas, desenhos e aquarelas, croquis de viagens e detalhes dos projetos arquitetônicos do arquiteto franco-suíço, tais como os desenhos originais do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública e planos urbanísticos para o Rio de Janeiro.²⁰⁰



Fonte: *Habitat*, 1950, p. 39.

¹⁹⁹ BARDI, Pietro Maria. *Leitura crítica de Le Corbusier*. Catálogo de exposição. São Paulo: Habitat, 1950, p. 5.

²⁰⁰ “Novo Mundo do espaço de Le Corbusier. *Habitat* n. 1, 1950, p. 37-41.



Fonte: *Habitat* n.1, 1950, p 39.

A disposição dos painéis fotográficos que compunham a mostra foi feita por Le Corbusier com base em seu sistema de proporções “Modular”. Mas, para a exposição do MASP, Lina readaptou a ordenação por causa da área disponível, embora tenha mantido as relações colocadas pelo arquiteto.²⁰¹ Os painéis fotográficos foram fixados numa estrutura linear dupla, executada em madeira, pintada de branco e que se mantinha sustentada pela articulação e disposição dos módulos. Isso tornava o conjunto autoportante e dispensava amarrações no teto ou na base. Em cada módulo expositivo, foram fixados os painéis com reproduções já dimensionados conforme a medida da estrutura, o que criava vazios e transparências proporcionais. Na mesma ocasião, foi editada a monografia *Leitura crítica de Le Corbusier*, de Pietro Maria Bardi.

Em 1952, o MASP inaugurou a exposição do arquiteto e paisagista Roberto Burle-Marx, tida como sua primeira exposição completa e que reunia projetos paisagísticos, murais, azulejos e tecidos estampados. A mostra foi organizada na sala das exposições didáticas, no segundo andar. O projeto expositivo de Lina conjugou os diversos suportes do museu: os painéis usados na pinacoteca foram pintados e ocuparam o eixo central da sala, justapostos aos pilares e distribuídos paralelamente entre eles para propiciar uma circulação fluida e contínua. Isso deu ao espaço uma sobreposição determinada pela transparência e pelas superfícies extensas dos tecidos pintados sobre as paredes, junto às quais estavam os suportes em perfil de madeira da mostra de Le Corbusier para fixar as fotografias dos projetos paisagísticos e aproveitar o ritmo gerado pelos vazios. Junto aos painéis, como o museu já vinha utilizando em

²⁰¹ Idem.

outras exposições, foram dispostas vasos com plantas da flora brasileira com espécies cultivadas por Burle-Marx.



Exposição Roberto Burle-Marx
Fonte *Habitat* n. 8. pp. 76- 79, 1952.



Exposição Roberto Burle-Marx
Fonte *Habitat* n. 8. PP. 76, 77, 79, 1952.

Outras atividades desenvolvidas à época que podemos situar no contexto das exposições foram as mostras externas em que o MASP colaborava com a produção — como a exposição

“Agricultura Paulista”, que reuniu vários arquitetos e artistas em trabalhos feitos em conjunto, ampliando-se para o espaço da cidade — e os desfiles de moda realizados no museu.

“Agricultura Paulista” foi encomendada pela Secretaria de Agricultura de São Paulo. Realizada em janeiro de 1951, no parque da Água Branca, consistiu de uma feira composta por pavilhões temáticos que deviam informar e apresentar novidades no campo da produção agrícola. O museu reuniu uma equipe formada por seus professores e alunos, trabalhando com artistas e cenógrafos, para projetarem os pavilhões da mostra. Entre eles, estavam Lina, Jacob Ruchti, Leopoldo Haar, Danilo di Prete, Bassano Vaccarini, Géza Kauffmann e Aldo Calvo. Lina desenhou os cartazes da exposição e os *stands* que abrigaram máquinas agrícolas, além de projetar um cinema de 300 lugares num pavilhão retangular extenso e tensionado estruturalmente; sua entrada era marcada por um “monumento à agricultura”: uma máquina agrícola estacionada sobre uma base de tijolos cercada por uma floresta de paus-mastros. Ruchti projetou o Pavilhão dos Recursos Naturais, instalado num galpão do parque, para o qual propôs painéis leves e vitrines suspensas em perfis de madeira como suporte para painéis didáticos, com elementos gráficos e amostras de plantas.



O museu organizou dois desfiles de moda — um terceiro seria feito na sede do Trianon, pela Rhodia, em 1972. Em 1951, em colaboração com a Casa Vogue, foi apresentada na Pinacoteca uma coleção de trajes cedidos pela Union Française de Arts du Costume e uma coleção completa da marca Christian Dior. Dentre as peças havia um vestido desenhado por Salvador Dalí destinado a mulher do ano 2045, que, com outras peças, foi doado ao museu — iniciava aí uma seção de costumes no acervo. O segundo desfile foi feito em 1952 e resultou da experiência desenvolvida no museu para criação de uma moda adequada ao clima e às características locais. O desfile “Moda brasileira” apresentou quase 50 peças feitas nas oficinas

de costura do IAC e reuniu professores, artistas convidados e alunos. As oficinas foram financiadas pelo Mappin, que também expôs e vendeu os modelos em suas vitrines.²⁰² Coordenado por Luiza Sambonet, o projeto tinha desenhos e padronagens de Clara Hartock, bem como desenhos de estampas de Burle-Marx, Carybé, Lilli Corrêa de Araujo e Roberto Sambonet, que desenhou grande parte dos modelos e de acessórios como chapéus e sapatos. As jóias usadas no desfile foram desenhadas por Lina com pedras brasileiras. O MASP chegou a organizar várias vitrines do Mappin para os modelos da moda brasileira com obras de seu acervo.

Museu-vitrine e vitrine-museu, para Lina, a cidade era “uma sala pública, uma grande sala de exposições quem quiser ter um papel público na cidade toma a si uma responsabilidade moral”.²⁰³ Nessa ótica, com essas duas experiências, o museu caminhava ainda mais rumo à transposição de suas atividades para a cidade. Embora tenha fracassado a experiência da moda brasileira, seu projeto era parte do processo de distanciamento a que o museu se propunha relativamente à ideia de museu-templo e de aproximação de uma formação mais ampla do moderno difundida nos espaços do museu — nas exposições e na *Habitat*, revista que funcionava como complemento do MASP — que abreviasse a distância entre museu e cotidiano citadino.

²⁰² BARDI, Pietro Maria. *40 Anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986, p. 43.

²⁰³ BO BARDI, Lina. “Vitrinas”. *Habitat* no. 5.

CAPÍTULO 4 - A REVISTA HABITAT E O MUSEU DE ARTE

4.1 O Museu na revista

O primeiro número da *Habitat* é praticamente dedicado à apresentação do MASP. O texto de Lina Bo Bardi “O Museu de Arte de São Paulo: Função Social dos Museus”²⁰⁴ apresenta os propósitos do projeto do MASP, das escolhas que nortearam a composição do seu acervo, a importância do museu com um caráter formador, reafirmando os pontos já traçados por Pietro M. Bardi em seu texto inaugural “Museu fora dos limites”, sobre o distanciamento do MASP em relação à ideia de museu como “mausoléu intelectual”. O problema didático é reafirmado no texto como função necessária aos museus, além das questões que visam à conservação de obras de arte, e essa nova base estabelecida deverá alcançar a população não informada “nem intelectual, nem preparada”. Passados três anos de sua inauguração, Lina faz um balanço das atividades realizadas pelo museu até então, descrevendo as instalações projetadas, os cursos oferecidos, as exposições e a proposta que busca criar um “ambiente propício para a compreensão da arte”, compreendida de forma abrangente:

“Não é um Museu de Arte Antiga nem um Museu de Arte Moderna – é um Museu de Arte, e busca formar uma ‘mentalidade para a compreensão da arte’, uma atmosfera, e se com grande escândalo de algum ‘iniciado’ se acham ali expostos os ‘pompier’, a explicação se encontra na respectiva descrição, que define que aquilo era qualquer coisa que nada tinha a ver com a arte. Por que também o critério de ignorar o que o grosso público tem por arte já deve ser considerado superado; e como explicar que uma coisa nada vale se não se a coloca em evidência, paralela àquilo que tem valor?”²⁰⁵

“Sinopse do Museu de Arte”²⁰⁶ ilustra essa apresentação do laboratório que se tornou o museu: a Pinacoteca, que reúne obras-primas de grandes mestres, os painéis ilustrados de História da Arte da Sessão Didática, museografia moderna elaborada por Lina e Giancarlo Palanti, exposição de Le Corbusier apresentando arquitetura, pintura e escultura do mestre suíço, instalações dos cursos e oficinas, laboratórios de fotografia e cinema, dança, orquestra, mobiliário moderno.

No número seguinte, um artigo de Pietro Maria Bardi, intitulado “Para uma nova cultura do homem”, reafirma a posição tomada pelo MASP, que busca a aproximação entre o museu e o público através de um plano didático, questões essas que já havia apresentado no congresso do ICOM na cidade do México em 1947: “Precisa transformar o homem dedicado à cultura. (...) O cientista deverá perder a atitude e o hábito dos sacerdotes, guarda de um patrimônio

²⁰⁴ BO BARDI, Lina. “Função Social dos Museus”. *Habitat* n. 1, out.- dez. São Paulo, 1950. p. 17.

²⁰⁵ Idem, p. 17.

²⁰⁶ “Sinopse do Museu de Arte”. *Habitat*, n. 1, 1950, pp. 20-29.

misterioso e privativo. Deverá resignar-se a perder as prerrogativas de ermitão em meio às tebaldas, nas quais somente a fascinação abstrata dos materiais e o sentimento cristalizado em peças seriam a expressão de um orgulho privilegiado e desumano. O público, por outro lado, será conduzido passo a passo à rica e versátil condição na qual os grupos sociais não se comprimem como massas acéfalas à espera do maná dos oráculos, mas como um organismo vivo, composto por organismos vivos”.



A revista divulga as exposições organizadas pelo museu, sendo as montagens realizadas por Lina Bo Bardi reproduzidas e analisadas, especialidade que representa uma novidade no meio. Entre as exposições que mereceram destaque na revista no período em que Lina e Bardi estiveram à frente da revista, estão a mostra dedicada ao conjunto da obra de Le Corbusier, que reinaugurou o museu em 1950 e foi publicada no número de lançamento da revista, as exposições de Max Bill, Roberto Burle Marx, Saul Steinberg, Cartazes Suíços, entre outras. Geralmente, as exposições realizadas anteriormente à criação da revista são retomadas ao terem seus temas abordados, como é o caso da exposição “Cerâmica Nordestina”, realizada em 1948 e que comparece nos artigos que abordam a arte popular.²⁰⁷

Ainda sem um catálogo da coleção²⁰⁸, nos seus primeiros números a *Habitat* assume a tarefa de apresentar o acervo da Pinacoteca, e também anuncia em suas edições cada nova obra adquirida pelo museu. Na primeira *Habitat*, em texto provavelmente de Bardi, a coleção é apresentada seguindo-se a mesma concepção elaborada para a Pinacoteca, situando na mesma página um Léger ao lado de um Velásquez.²⁰⁹ No número seguinte, o professor e

²⁰⁷ “Cerâmica do Nordeste”. *Habitat* n. 2, 1951, pp. 72-75.

²⁰⁸ O primeiro catálogo do MASP foi lançado em 1965.

²⁰⁹ “O Acervo da Pinacoteca”. *Habitat* n. 1, 1950, p.44.

historiador Wolfgang Pfeiffer, que colabora com o museu nos cursos de história da arte, apresenta as novas aquisições.²¹⁰ A mesma atenção é dada pela revista às mostras que integram a sessão didática de História da Arte do museu, que terão suas pranchas e sua programação reproduzidas à medida que novos temas de estudos são programados.²¹¹

Entre 1953 e 1957, a revista cobrirá as exposições do acervo realizadas na Europa e Estados Unidos, reproduzindo a repercussão das mostras pelas matérias publicadas nas revistas e jornais estrangeiros, como a revista *Domus*, de Gio Ponti²¹² e um artigo de Lionello Venturi, no qual o historiador italiano elogia a alta qualidade das obras que compõem a coleção e a habilidade de Bardi em suas escolhas. Para Lionello Venturi, com o MASP “surgia em cinco anos o primeiro grande museu de arte ocidental da América Latina”, e destaca o caráter educativo idealizado para o museu em São Paulo e sua atuação na “promoção dos problemas estéticos no cotidiano da cidade”, afirmando que essa iniciativa deveria servir como exemplo para os museus italianos.²¹³

4.2 Arquitetura e desenho industrial

Na *Habitat*, a arquitetura brasileira terá uma ampla cobertura, incentivando os debates. Como afirma Silvana Rubino, a *Habitat* tornou-se um “espaço para o casal Bardi ensaiar suas primeiras alianças em terras brasileiras e no campo da arquitetura”.²¹⁴ O primeiro número da revista trouxe a análise de Lina Bo Bardi sobre duas casas de Vilanova Artigas.²¹⁵ Na visão de Lina, os projetos residenciais de Artigas revelam um “rigor moral” que é base da arquitetura do arquiteto, em sua proposta de construir o abrigo do homem sem isolá-lo do mundo. Os projetos não se impõem por uma ‘aparência de modernidade’ e nem pelos “efeitos forçados da forma livre” para conseguir eliminar as barreiras que separam interior e exterior, distanciando-se assim da ideia de “casa-fortaleza”.²¹⁶

²¹⁰ PFEIFFER, Wolfgang. "Pinacoteca do Museu de Arte". *Habitat*, n.2, 1951, pp. 35-41.

²¹¹ Ver, por exemplo, o projeto e programação da exposição didática que compreendia a construção da história recente do moderno, composta por 12 mostras que abrangeram o período do neoclassicismo ao abstracionismo. “Projeto das exposições didáticas do Museu de Arte: A arte assim chamada moderna”. *Habitat* n. 10, pp. 66-69.

^{212a} “Introduzione al Museo d’Arte de San Paolo”. *Domus*, n. 284, Milão, julho 1953, pp. 22-23. “Introdução ao Museu de Arte”. *Habitat* n. 14, pp. 53-54.

²¹³ O artigo de Lionello Venturi “Milagre em São Paulo: um museu de cinco anos” foi publicado originalmente no jornal *La Stampa*. “O Museu de Arte é um centro de educação artística dos mais vivos e não se limita a colecionar e expor obras de arte. De fato, um museu só é moderno e atual quando, além de sua conservação, mantém atividades didáticas. sem preconceitos de forma alguma, os paulistas quiseram fazer de seu museu uma entidade com ativa influência na vida da cidade, querem resolver todos os problemas estéticos de sua vida cotidiana, desde a organização das exposições industriais e agrícolas à decoração de vitrines e ao incentivo à arte de vanguarda. Parece que os brasileiros não acreditam no fim da arte de vanguarda”. “Uma opinião de Lionello Venturi sobre o Museu de Arte de São Paulo”. *Habitat* n.14, 1954, pp. 51-52.

²¹⁴ RUBINO, Silvana. *Rotas da Modernidade: Trajetória, Campo e História na atuação de Lina Bo Bardi, 1947- 1968*. Unicamp, Campinas, 2004. (Tese de Doutorado). p. 79.

²¹⁵ BO BARDI, Lina. “Casas de Vilanova Artigas”. *Habitat* n. 1, 1950, pp. 2-16.

²¹⁶ Idem.

A discussão em torno da liberdade e expressão plástica que caracteriza parte da produção da arquitetura brasileira é tema abordado por Pietro Maria Bardi. As curvas de cimento armado presentes na obra de Oscar Niemeyer são compreendidas por Bardi como uma continuidade do barroco. Em “A Religião e a Curva”²¹⁷, Bardi identifica em alguns exemplares da arquitetura e mobiliário brasileiros dos anos cinquenta uma “degeneração de curvas e decoração”. Para Bardi, a arquitetura moderna brasileira aceitou a mensagem do racionalismo de Le Corbusier, conforme testemunha o edifício do Ministério da Educação e Saúde, e, mencionando Lúcio Costa, diz que com bons resultados associou-a a uma fisionomia local e inseriu-a em uma tradição; entretanto, essa direção foi se apagando pelo “espírito de diferenciação e individualismo de jovens arquitetos”.²¹⁸

No segundo número, o artigo escrito por Lina a respeito do projeto da fábrica Duchesne de Oscar Niemeyer, analisa a plasticidade presente na estrutura proposta pelo arquiteto em relação às “gaiolas portantes” que caracterizam o sistema estrutural da arquitetura racionalista. Lina atenta para a opção de Niemeyer por uma plasticidade que se distancia do sistema tradicional comumente empregado para a estrutura em projetos industriais, associando o trabalho do arquiteto às novas possibilidades plásticas do concreto armado, que caracterizam o período chamado por ela de “pós-racionalista”. Considerando ser esta uma conquista da arquitetura, afirma que o projeto de Niemeyer apresenta a “liberdade criativa do artista”, porém não vê na plasticidade alcançada por Niemeyer para a fábrica uma alusão ao “barroco”, que significa para Lina uma expressão estética do artesanato.²¹⁹

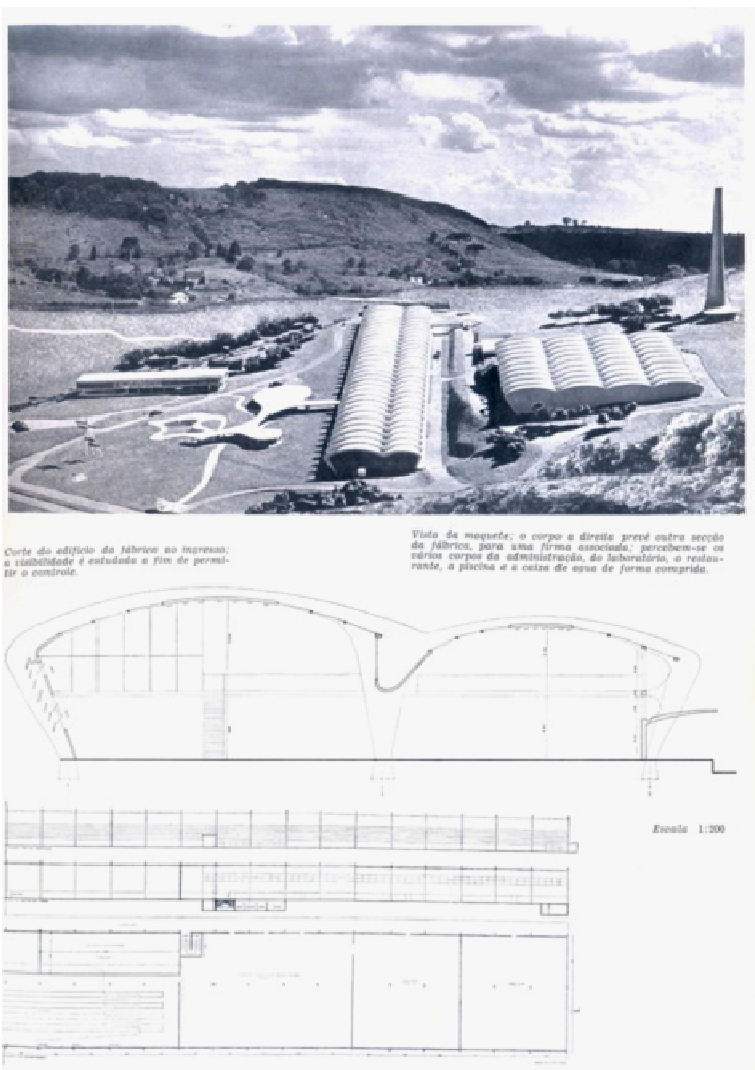
Nesse mesmo número, um segundo artigo de Lina Bo Bardi retoma o tema da plasticidade para analisar o edifício do Ministério da Educação e Saúde. No texto intitulado ‘Bela Criança’²²⁰, Lina defende a particularidade da arquitetura moderna brasileira em resposta a críticas de arquitetos e historiadores estrangeiros, entre os quais Bruno Zevi, que identificam na plasticidade presente nos projetos brasileiros um distanciamento dos seus referenciais europeus e um processo de academização. Para Lina, a arquitetura moderna brasileira, embora jovem e apresentando muitos defeitos, “nasceu como uma bela criança” e agora deve-se “educá-la, curá-la e encaminhá-la para seguir sua evolução”.

²¹⁷ BARDI, Pietro M. “Problemas do Barroco: a Religião e a Curva”. *Habitat* n.1, 1950, pp. 80-84.

²¹⁸ BARDI, Pietro M. “Arquitetura Brasileira”. *Habitat* n. 48, 1958, p. 13.

²¹⁹ BO BARDI, Lina. “Duas construções de Oscar Niemeyer”. *Habitat* n. 2, 1951, pp.6-9.

²²⁰ BO BARDI, Lina. “Bela Criança”. *Habitat* n. 2, 1951, p.3.



Maquete e corte do projeto da fábrica, de Oscar Niemeyer
 Fonte: Revista *Habitat* número 2(1951), p.7

“Para se concretizar, escolheu a arquitetura brasileira os meios de Le Corbusier, que mais respondiam às aspirações de uma gente de origem latina; meios poéticos, não contidos por pressuposições puritanas e por preconceitos. Esta falta de polidez, esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações, é a força da arquitetura contemporânea brasileira, é um contínuo possuir de si mesmo, entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva”.²²¹

A *Habitat* publicará também as observações polêmicas de Max Bill acerca da arquitetura moderna brasileira, na entrevista concedida a Flavio d’Aquino, quando o arquiteto visitou o país em 1953, e que convergem para o mesmo ponto da crítica feita por Zevi.²²² A *Habitat* reclama a

²²¹ Idem.

²²² Em meio às reações contrárias, provocadas pelas declarações de Bill, “reações essas naturais num país novo como o Brasil”, os Bardi responderam justificando a necessidade da crítica de arquitetura no país, publicando uma nota que acompanha a entrevista: “A crítica fica, deve ser registrada, porque somente através da avaliação crítica é que será possível melhorar a arquitetura brasileira e evitar que ingresse, fatalmente, numa rotina acadêmica já notada por Bruno

necessidade de crítica de arquitetura no país e contribui para intensificar o debate publicando a conferência que Max Bill pronunciou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em junho de 1953. Para Max Bill, a arquitetura é antes de tudo uma arte social e não a “expressão individual do arquiteto”.²²³



Fachada do Ministério de Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro.

Fonte: Revista Habitat, número 2(1951), p.3

Dois anos antes, em 1951, a revista reproduzira a exposição dedicada à obra de Max Bill, organizada pelo MASP, e um artigo de sua autoria. O artigo, intitulado “Beleza provinda da função e beleza como função”²²⁴, estabelece a relação entre beleza e função, apontando para a necessária compreensão social e responsabilidade moral para a produção dos objetos de uso cotidiano, instâncias essas que devem se refletir no tratamento das próprias formas, impulsionando assim a uma nova expressão formal. Para Max Bill, faz-se necessário, na sua execução, o emprego racional dos materiais e dos meios técnicos adequados, conjugando o

Zevi em sua ‘História da Arquitetura Moderna’ (...) Para concluir, publicamos a entrevista de Flávio de Aquino, como um documento que encerra idéias gerais e atuais que deve ser tomado a sério e considerado por todos aqueles que se interessam pela arquitetura brasileira que alcançou um ponto merecido de renome mundial, e que tem por isso responsabilidades não pequenas”. AQUINO, Flavio. “Max Bill. O inteligente iconoclasta”. *Habitat* n. 12, 1953, pp. 34-35.

²²³ BILL, Max. “O Arquiteto, a Arquitetura e a Sociedade”. *Habitat* n. 14, 1954, pp. 26-27. Pronunciamento de Max Bill na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 9 de junho de 1953.

²²⁴ BILL, Max. “Beleza provinda da função e beleza como função”. *Habitat* n. 2, 1951, pp. 61-64.

“racionalismo do engenheiro e a beleza construtiva”, que Henry van de Velde em seu tempo sintetizou na ideia de “beleza de conformidade à razão”.²²⁵ Esse mesmo raciocínio, empregado para os objetos utilitários, vale para pensar a arquitetura, a qual “sem um real interesse pelos problemas da forma artística entrará no estágio da primitiva satisfação das necessidades e se perderá em inúteis brincadeiras históricas e artísticas”.²²⁶

Ao final do artigo, a *Habitat* publica uma nota apontando a importância, para o país, da realização da exposição de Max Bill logo após a mostra dedicada à obra de Le Corbusier. Essas duas exposições organizadas pelo MASP e reproduzidas nas páginas das duas primeiras edições da revista revelam o empenho dos Bardi em promover a discussão em torno das origens e caminhos trilhados pela arquitetura moderna brasileira, e refletem o debate internacional no campo da arquitetura do período. Se, por um lado, a mostra de Le Corbusier apresentava o conjunto da obra do arquiteto suíço e as referências que originaram as particularidades da arquitetura brasileira, reconhecida internacionalmente e que vinha sendo alvo por parte da crítica especializada justamente por sua “expressão individual”, por outro lado, a exposição de Max Bill trazia o problema do funcionalismo puro e dos comprometimentos sociais avessos às particularidades e expressões individuais dos arquitetos. A ausência da crítica e do debate no meio local é denunciado pela *Habitat*, observando que talvez a exposição de Bill tenha sido um gesto prematuro para o público local, “pois os problemas da arte atual ainda não foram expostos e debatidos”.²²⁷

As ideias de Max Bill serão divulgadas pela *Habitat*, que se alinha com o racionalismo presente em seu trabalho, em sua tentativa de chamar a atenção para o problema do desenho industrial; ideias que estarão presentes nos cursos organizados pelo MASP, através da orientação de vários artistas cujas ideias se revelam próximas dos mesmos princípios. A influência da mostra de Max Bill foi determinante para a difusão do concretismo no Brasil, impulsionando o trabalho de vários artistas, principalmente entre os residentes em São Paulo, que vinculavam sua produção artística à produção que desenvolviam junto às empresas e indústrias, principalmente no campo das artes gráficas.

O desenho industrial é abordado pela *Habitat* como fator educativo. A revista ressalta a necessidade de difusão da educação visual no ensino e de iniciativas que busquem a aproximação de escolas, museus e universidades das questões que envolvem os problemas relacionados à arte e à indústria, apontando para a necessidade da criação de uma escola de desenho industrial nacional para capacitar e formar artistas modernos para atuar nesse campo.²²⁸ Identifica uma indústria brasileira tencionando colocar-se em um patamar maior de

²²⁵ Idem, p. 61.

²²⁶ Idem, p. 64.

²²⁷ BILL, Max. “Beleza provinda da função e beleza como função”. *Habitat* n. 2, 1951, p. 65.

²²⁸ “Para exercitar e acostumar a mente ao desenho das formas belas enquanto úteis, e úteis porque belas”. Os exemplos dados são as instituições norte-americanas, no texto em questão, o Akron Institute of Art seguidor da tradição da Bauhaus. “Artesanato e Indústria”. *Habitat* n. 9, 1953, p.86.

qualidade, porém carecendo de profissionais especializados em todas as áreas, distantes dos problemas da arte, com raros casos de originalidade, e reproduzindo cópias de produtos, principalmente norte-americanos.²²⁹

Assim como se empenha no trabalho pela difusão e pela crítica da arquitetura, a *Habitat* dedicou grande espaço ao *design* e às questões relacionadas a arte e indústria. Para a revista, os objetos de uso cotidiano são compreendidos como o índice correto para julgar o nível estético de um povo. Já em seu primeiro número, ao apresentar o curso de desenho industrial do IAC, os Bardi atentam para o cuidado maior que se deveria ter com o preparo de um ambiente onde futuros artistas poderão se formar do que propriamente com a fabricação de “gênios”.²³⁰ A revista divulga em suas páginas desde o mobiliário moderno a equipamentos para cozinha, projeto de vitrines para lojas, propaganda e mobiliário urbano, que são temas abordados principalmente através do trabalho desenvolvido pelos arquitetos e artistas que colaboravam com os cursos organizados pelo museu. A revista publicou ao longo da sua existência artigos e notas sobre os artistas que lecionaram nos cursos do MASP, ao mesmo tempo noticiando as atuações nos cursos e dando visibilidade aos seus trabalhos, dentro e fora do museu.

Nas páginas da *Habitat*, o desenho industrial é utilizado como combate e alternativa moderna ao gosto dominante, a “decoração”. O termo é visto pela revista como “a palavra que maltrata uma das mais sérias responsabilidades: o arranjo interno da casa, a formação do ‘habitat’ no verdadeiro sentido da palavra.”²³¹ A revista tratará constantemente do tema, se valendo ainda de “Alencastro”, pseudônimo utilizado por Lina e Bardi na seção “Crônicas” que encerrava a revista, para criticar sempre de forma irônica e jocosa a vida fora do museu e o gosto provinciano da elite paulistana pela decoração e pelas “cópias do passado”.²³²

Essa difusão do gosto moderno, exposto e aprendido no museu e encampado pela *Habitat*, ao mesmo tempo propaga os exemplos a serem seguidos e ironiza o gosto vigente. Vale lembrar o texto de Lina Bo Bardi sobre a decoração das vitrines do centro de São Paulo. Lina afirma que as vitrines de uma cidade podem destruir anos de trabalho no sentido de corrigir o gosto, pois representam o espelho e a denúncia rápida da personalidade da cidade, e justamente por

²²⁹ “Os industriais de um lado e os artistas de outro devem encontrar o comum denominador de inteligência onde compreender é começar. A indústria brasileira que tenciona colocar-se num plano internacional deve considerar com seriedade esse problema, confiando a quem provou e vem provando saber encará-lo”. A *Habitat* não olhava para o Brasil como um país deveras atrasado. Identificava a influência norte-americana na publicidade e nos produtos nacionais como ponto de partida para um aprimoramento e uma busca pela originalidade. Ver “Artesanato e Indústria”. *Habitat* n. 9, 1953, p. 86. Porém, anos mais tarde, se referindo ao fracasso do projeto da “Moda Brasileira”, Bardi dirá que a constante importação e cópia de modelos estrangeiros foi uma das responsáveis por liquidar com qualquer outra tentativa de se produzir um design nacional. Ver BARDI, P. M. *O Design no Brasil*, p. 13.

²³⁰ “É mais importante para um país formar um bom projetista capaz de executar um bom sêlo do que aqueles artistas grandíssimos e puros, capazes de inventar um monte de coisas”. Ver Alencastro, “Desenho Industrial”. *Habitat* n. 1, “Crônicas”, 1950, pp. 94-95.

²³¹ “Decoração”. *Habitat* n. 2, “Crônicas”, 1951, p. 91.

²³² “No Brasil, os que fabricam não se preocupam geralmente em aprimorar o gosto. O adjetivo ‘bonito’ serve, indiferentemente para louvar uma cadeira de Alvar Aalto ou a caricatura duma cadeira feita por um daqueles industriários que, em matéria de gosto, ficaram no ‘bom gosto’ provinciano.” Ver: “Desenho Industrial”. *Habitat* n. 1, “Crônicas”, 1950, pp. 94-95. Segundo Tentori, os dois olhos ferinos de “Alencastro” são os olhos de Pietro Maria Bardi.

estarem na cidade – “sala pública, uma grande sala de exposições, um museu” – aquele que quiser ter um papel público atuando na cidade “toma a si uma responsabilidade moral”.²³³

Contra-pondo-se ao “gosto burguês mesquinho”, Lina defende as vitrines excluídas, as dos bairros populares, que, com suas feiras e mercados inspirados por seus movimentos espontâneos “alheios a qualquer rotina esnobística da ‘arte’, não erram”.²³⁴ Não por acaso, quando em 1950 Lina cuida da ambientação do baile “O Arrabalde”, realizado no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, lança mão de bacias furadas, moscas, bules e flores artificiais, escandalizando grande parte dos presentes, que tomaram o evento como insulto.²³⁵

Exibidas na *Habitat* e inseridas entre projetos de arquitetura, mobiliário e gráfica modernos, as instalações do MASP, sem dúvida, atraíram a atenção para os novos problemas do desenho moderno de interiores, e sua organização funcionava como vitrine desse projeto que buscava alcançar a cidade. As mesmas técnicas e raciocínio espacial utilizados para os espaços expositivos são transpostos para os espaços de morar, vitrines de lojas, *stands* de feiras. Como mencionamos anteriormente, essa prática já se encontrava nas experiências realizadas pelos arquitetos modernos italianos, entre os quais Edoardo Persico, Franco Albini, Giancarlo Palanti, e pela própria Lina Bo Bardi, no período em que trabalhou em Milão, com Gio Ponti e Carlo Pagani. Dessa forma, a *Habitat*, ao divulgar o MASP, intensificava o propósito formador do museu, atingindo um público maior e construindo um novo gosto pelo moderno. Com a publicação de projetos de interiores e o primeiro projeto arquitetônico construído por Lina em São Paulo, a residência do casal Bardi, a “Casa de Vidro”, esse princípio projetivo, que compreende o espaço de morar, o desenho do mobiliário e demais instalações, possibilita uma compreensão de unidade, como um projeto integrado e um mesmo processo construtivo.²³⁶ O amplo espaço contínuo da sala de estar da Casa de Vidro, que tem a definição de seus ambientes indicados pela disposição de elementos transparentes (estantes da biblioteca), remete aos suportes desenhados por Lina para o MASP da Sete de Abril e já prenuncia a museografia adotada para a futura sede no Trianon.²³⁷

4.3. Design e cultura urbana

Já em seu primeiro número, a *Habitat* publicou o mobiliário desenvolvido por Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti para o Studio Palma.²³⁸ Em 1947, com a intenção de desenvolver e produzir mobiliário com desenho moderno e suprir a carência de uma produção industrializada desses

²³³ “Vitrinas”. *Habitat* n. 5, 1952, p. 60.

²³⁴ *Idem*, p. 60.

²³⁵ Ver BARDI, P.M. *New Brazilian Art*. Nova York: Praeger Publishers, 1970, p. 86.

²³⁶ BO BARDI, Lina. “Residência no Morumbi”. *Habitat* n. 10, 1953, pp. 31-40.

²³⁷ Projeto do mesmo período, também o museu de arte não construído para São Vicente (1951) apresenta soluções semelhantes propostos para residência do casal, como é o caso do pátio elevado no centro do corpo transparente do volume.

²³⁸ “Móveis Novos”. *Habitat* n. 1, 1950, pp. 53-59.

objetos em São Paulo, Pietro Maria Bardi criara, juntamente com Lina e Giancarlo Piretti, o Studio de Arte Palma. Embora já existisse no país a produção de mobiliário desenhado por arquitetos como Warchavchik, John Graz, Terneiro e Segall, o mercado de mobiliário moderno era praticamente inexistente. Não havia uma extensão efetiva entre a produção da arquitetura moderna nacional e o desenho de móveis, tampouco quem os executasse. O texto (não assinado) expõe a situação em que se encontra a produção do desenho de mobiliário moderno no país, e ataca o gosto vigente: “Enquanto a arquitetura brasileira assumia notável desenvolvimento, o mesmo não se poderia dizer do mobiliário: os arquitetos, ocupadíssimos no trabalho construtivo mais urgente, febril, neste país que cresce com uma prodigiosa rapidez, não puderam empregar-se, com tempo suficiente, no estudo de uma cadeira, estudo que requer um técnico, como de fato é o arquiteto, e não uma senhora que busca distrair-se ou um tapeceiro, como muitos acreditam”.²³⁹

Segundo aponta Maria Cecília Loschiavo dos Santos, se em relação ao academicismo, a nova arquitetura se saiu vitoriosa, “em relação ao desenho de móveis, não foi possível a mesma posição, pois o mobiliário não acompanhou a velocidade de desenvolvimento da arquitetura”. Os Bardi identificaram essa situação ao procurar uma cadeira para ser utilizada no auditório do MASP, e não encontrando a peça apropriada, Lina desenhou uma cadeira dobrável e empilhável, em couro e madeira, que se adequava às funções múltiplas do auditório, possibilitando o seu deslocamento e uso em outras finalidades. O mesmo problema se verificou ao buscar marceneiros para a execução da cadeira, sendo necessário recorrer a um tapeceiro italiano recém-chegado ao país para executar as cento e cinquenta cadeiras: “Nós viramos São Paulo inteira e não encontramos ninguém que tivesse uma cadeira moderna em 1947. apesar das tentativas de Warchavchik, Graz, Terneiro, Segall, etc., não encontramos absolutamente nada, tanto em termos de cadeira, como de móveis modernos”.²⁴⁰

²³⁹ “Móveis Novos”. *Habitat* n. 1, 1950, pp. 53-59.

²⁴⁰ SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. *Móvel Moderno no Brasil*. Studio Nobel/Fapesp/Edusp, São Paulo, 1995.



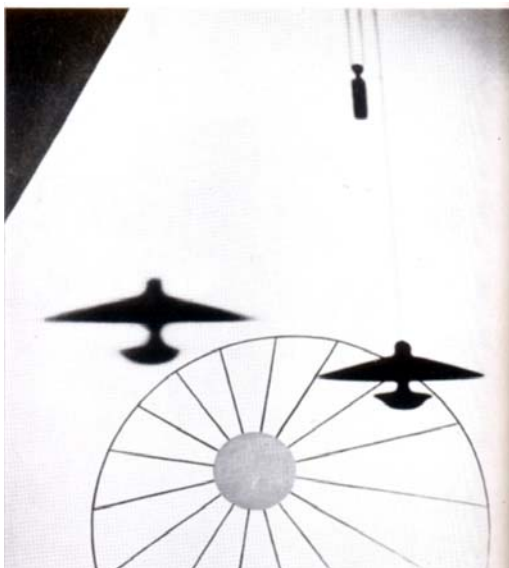
Mobiliário desenhado por Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti, no Studio Palma.
 Fonte: Revista Habitat número 1(1950), p.54

O Studio Palma levava o mesmo nome da última galeria de propriedade de Bardi em Roma, e em São Paulo passou a ter como diretriz o desenho industrial e a ser equipado com uma oficina de produção. Para o casal Bardi, a parceria com Giancarlo Palanti significava um trabalho conjunto promissor, em que poderiam empregar o conhecimento e a experiência desenvolvidos anos antes, no período italiano.²⁴¹ A experiência desenvolvida no Brasil se voltava principalmente para a criação de cadeiras, poltronas e estantes, tendo como ponto de partida a simplicidade estrutural e a experimentação com os materiais locais, se valendo das qualidades das madeiras como o jacarandá paulista e a cabreúva. No texto da *Habitat* evidencia-se o desenho do mobiliário associado às qualidades dos materiais brasileiros, assim como a adaptação do desenho ao clima, resultando na eliminação dos estofamentos

²⁴¹ Em paralelo à criação do Studio Palma, os Bardi e Palanti fundaram a empresa Pau Brasil Ltda., fábrica de móveis para a execução desse novo mobiliário. A empresa trouxe para o Brasil marceneiros e oficiais de móveis da região da cidade italiana de Lissoni, importante centro de fabricação de móveis modernos. Juntamente ao Studio Palma se dá uma atualização da produção manufatureira, agora pensada na produção em série adequada ao ideário moderno da proposta.

exagerados e na utilização dos tecidos naturais, sisal, lonas e couros, os mesmo utilizados no artesanato popular, confeccionado pelos povos nativos. O desenho moderno se aplicava à técnica construtiva, que consistia na utilização de chapas de madeira compensada, de peças completas cortadas em pé e possíveis de encaixes.

No seu segundo número, a *Habitat* apresentou outro projeto desenvolvido dentro do Studio Palma: o restaurante “Prato de Ouro”, na Rua Conselheiro Crispiniano, centro de São Paulo e próximo ao MASP . À semelhança do primeiro artigo, o texto possui tom crítico, novamente iniciando com um ataque aos comitentes endinheirados e desinformados, no seu gosto duvidoso pela decoração de estilo, para apresentar em seguida a descrição das soluções e materiais adotados para um estabelecimento público, no discurso de um moderno: “A cidade necessita de ambientes claros, sem embaraços de estuques falsos e cornijinhas falsas, com cadeiras e não cadeiras monumentais, com mesas de pernas “naturais” e não de patas de leão ou de ganso. A arquitetura do interno dos estabelecimentos públicos, não pode mais constituir um contrasenso para o nosso tempo, especialmente aquela destinada a um restaurante ou a um café ”.²⁴²



Restaurante Prato de Ouro do Studio Palma
Fonte: Revista Habitat número 2(1951), p.30

Lina e Palanti trabalharam com materiais industrializados e artesanais, como o plavínil colorido nas cadeiras e cortinas de sisal tingido na vedação das aberturas e nos jogos de mesa. As paredes receberam desenhos. Sobre a maior parede foram desenhados balões de São João. A parede menor recebeu uma tinta preta, decorada por listras coloridas. Luminárias com design moderno da Dominici, ajustáveis em altura, sobre o conjunto das mesas. Mesas baixas e carrinhos de chá foram desenhados por Lina e Palanti.

²⁴² “Um restaurante”. *Habitat* n. 2, São Paulo, 1951, pp. 28-31.

O Studio de Arte Palma teve um curto período de atividade, funcionando por apenas dois anos. Apesar da divulgação da sua produção através da *Habitat*, e de uma certa visibilidade alcançada com alguns projetos executados, como foi o caso do restaurante no centro de São Paulo, a proposta moderna dos arquitetos foi aceita apenas por uma minoria. Outro fator importante apontado por Lina, que contribuiu para o insucesso do projeto, foi a impossibilidade de garantir a proteção da autoria dos objetos, sendo esses copiados e lançados no mercado.

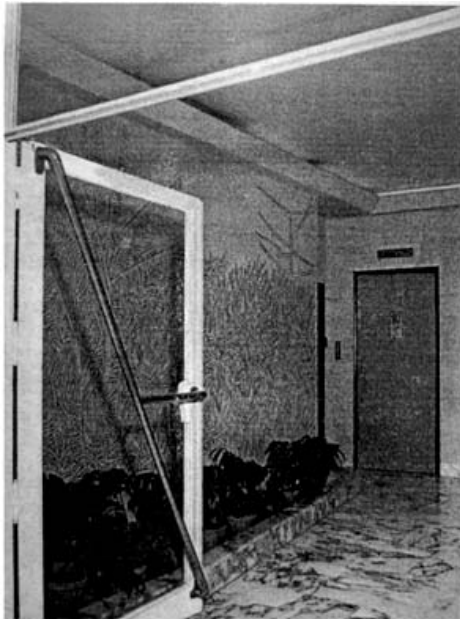
243

Além da produção realizada em parceria com Lina Bo Bardi no Studio Palma, a *Habitat* deu visibilidade aos primeiros projetos arquitetônicos realizados por **Giancarlo Palanti** em São Paulo. O projeto para o Cine Jussara (1951)²⁴⁴, no centro da cidade, é destacado por suas resoluções técnicas e pela qualidade de solução dos espaços e detalhes. O projeto também revela a importância dada pelo arquiteto italiano à integração de elementos artísticos como os painéis no projeto de arquitetura, qualidade que marcará a sua trajetória profissional no país, com projetos realizados em colaboração com artistas plásticos, entre os quais, Roberto Sambonet e Bramante Buffoni.

A revista reproduz um dos dois painéis criados por Roberto Sambonet para a sala de espera do cinema, que apresenta desenhos inspirados em seus estudos da flora brasileira. Sambonet já havia produzido um painel para outro projeto de Palanti, o hall do Edifício Lily (1949-1951), localizado no bairro Santa Cecília. Ambos os painéis pintados por Sambonet apresentam o mesmo tema e linguagem, presente também nos desenhos que elabora no período, entre os quais está o cartaz que desenvolveu para o MASP.

²⁴³ A Fábrica de Móveis Pau Brasil, atendendo a baixa demanda do mobiliário desenvolvido pelo Studio, durou três ou quatro anos, em decorrência dos problemas de comercialização e vendas. Segundo Pietro M. Bardi, diante dessas dificuldades, a empresa foi transferida, tomando outra direção e passando a se chamar "Móveis Artesanal".

²⁴⁴ "Um Cinema em São Paulo". *Habitat* n. 6, 1952, pp. 64-65.



Painel de Roberto Sambonet – Hall do Edifício Lily
Projeto do arquiteto Giancarlo Palanti, 1949



Painel de Roberto Sambonet – sala de espera Cine Jussara.
Projeto do arquiteto Giancarlo Palanti e Alfredo Mathias. 1952.

A *Habitat* publicou o projeto realizado por Palanti para os escritórios da Olivetti no Edifício Conde de Prates, período em que o arquiteto se associou a Henrique Mindlin.²⁴⁵ O texto de Pietro Maria Bardi, que apresenta o projeto das instalações, o considera “talvez a melhor arquitetura de interiores feita no Brasil nos últimos anos”, afirmando que embora o projeto das

²⁴⁵ BARDI, P. M. “Uma arquitetura de interiores para a Olivetti”. *Habitat* n. 49, jul./ago. 1958, pp. 1-12.

instalações possa parecer um trabalho simples – uma arquitetura de interiores – testemunha formação e ideais sólidos, rememorando a importância da atuação do arquiteto em meio aos debates no campo arquitetônico italiano durante os anos 1930.²⁴⁶

São destacados também os painéis projetados pelo artista gráfico Bramante Buffoni, assim como parte do material publicitário que desenvolveu para os escritórios. Os painéis executados em várias técnicas pictóricas são inspirados em temas da paisagem e do folclore brasileiros e em elementos das máquinas de escrever. Bardi define o trabalho de Buffoni como uma síntese da imagem Olivetti: “toda a gráfica dessa indústria parece obedecer a um desenho que se salienta do fundo, comprazendo-se em insistir sobre a beleza formal das letras e, por analogia, do ideograma. As cores heráldicas emprestam alegria aos ambientes e os determinam”.²⁴⁷

O artista gráfico italiano **Bramante Buffoni** teve seu trabalho publicado na *Habitat*²⁴⁸ assim que chegou ao país, em 1953, e passou a integrar o corpo de professores dos cursos do MASP. O texto da *Habitat* o considera um “artista contemporâneo completo voltado a todas as manifestações que dizem respeito ao grande público e à socialização do gosto moderno”, destacando o trabalho que o artista desenvolveu na Itália para a Pirelli, mostras como a Trienal de Milão e o trabalho como artista gráfico em revistas italianas como a *Domus* e em diversos jornais. Em associação com Palanti e Mindlin, Bramante Buffoni projetou painéis ainda para o edifício Bank of London and South America (1959) e para as lojas da Olivetti inauguradas em várias capitais de todo o país.²⁴⁹

Nesse mesmo ano de 1958, os arquitetos Giancarlo Palanti e Henrique Mindlin juntamente com Bramante Buffoni colaboraram com Pietro Maria Bardi na realização da exposição da Olivetti promovida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A *Habitat* publicou matéria sobre essa mostra, reproduzindo parte dos textos que provavelmente foram elaborados por Bardi para a exposição.²⁵⁰ O texto ressalta a importância da mostra, que colocava o público em contato com as pesquisas formais no campo do desenho industrial: “Esta exposição quer apresentar alguns problemas que existem entre a arte e a indústria, indicados com o nome de desenho industrial, problemas que são constantemente estudados pela Olivetti não só em relação às suas máquinas como também em relação à propaganda e a tudo quanto está em conexão”.²⁵¹

²⁴⁶ Idem, p. 1.

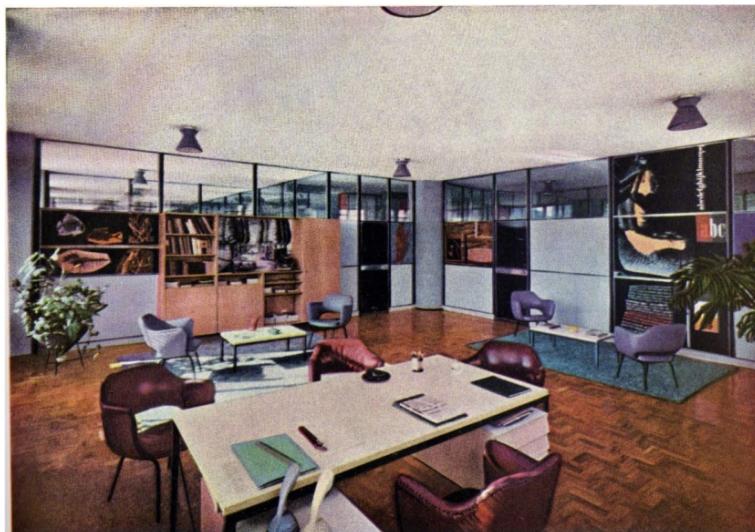
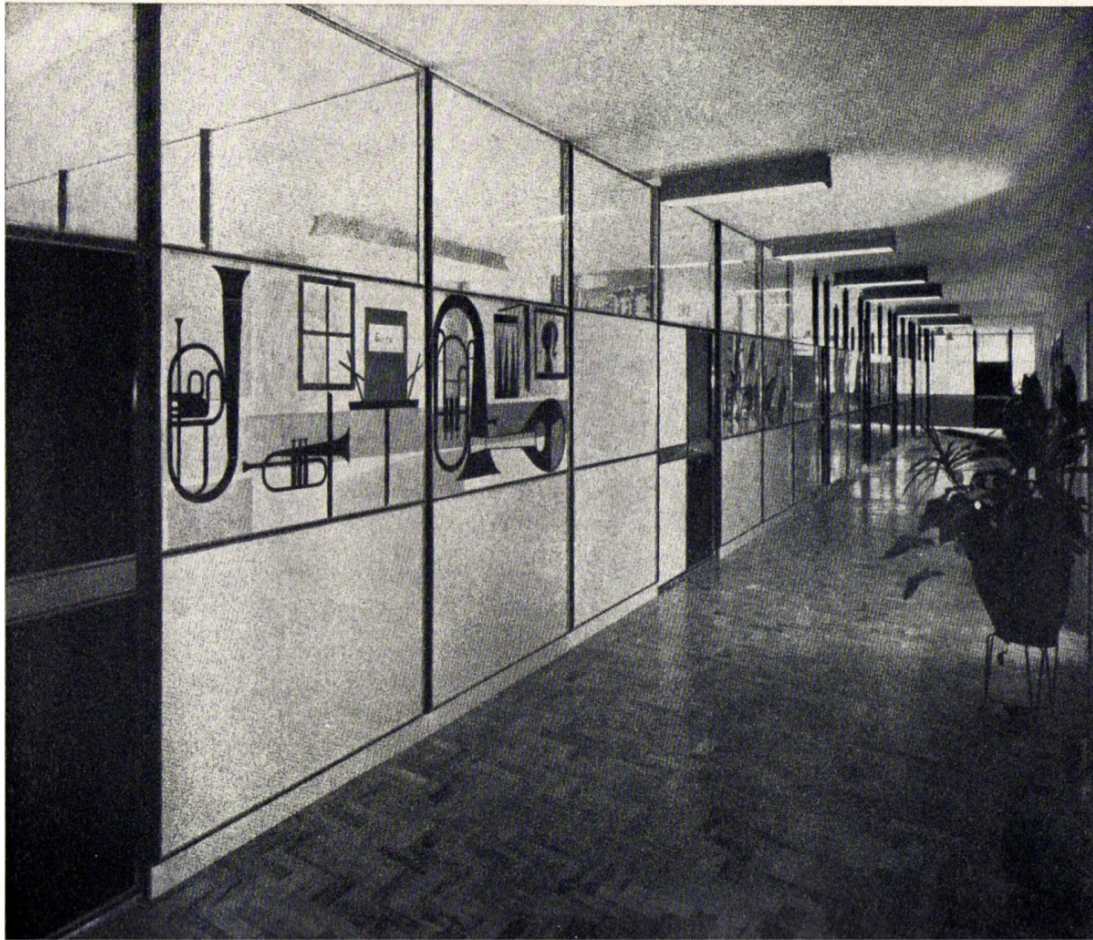
²⁴⁷ Idem, p. 4.

²⁴⁸ “Buffoni”. *Habitat* n. 13, 1953, pp. 64-65.

²⁴⁹ De acordo com Aline Sanches, durante a associação com Henrique Mindlin, o responsável pelos projetos da organização das várias lojas da Olivetti abertas no país foi Palanti, que se tornou o arquiteto exclusivo da empresa, sendo o responsável também pelo projeto do espaço interno da fábrica em Guarulhos, projetada por Marco Zanuso entre 1954/59. Ver SANCHES, Aline C. SANCHES, Aline Coelho. *A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti, Itália e Brasil*. Dissertação Mestrado. Universidade de São Paulo, EESC-USP, 2004, p. 297.

²⁵⁰ *Habitat* n. 50, 1958, p. 22.

²⁵¹ Idem, p. 22.



Painéis de Bramante Buffoni para a sede dos escritórios da Olivetti no edifício Conde Prates, São Paulo. Projeto de Giancarlo Palanti e Henrique E.Mindlin. Fonte: revista Habitat n. 49. jul.-ago. 1958. pp. 1-12.

O projeto da exposição utilizava a mesma linguagem que Palanti desenvolvia para as instalações executadas para as lojas da Olivetti, tendo a constante colaboração de Buffoni na área gráfica. Destacam-se as pranchas que apresentam a diagramação dos textos e as reproduções fotográficas das peças que compõem as máquinas, que foram fotografadas de várias posições, buscando representar sua construção, encaixes, funcionamento e suas formas.

Pietro Maria Bardi participará de outras iniciativas patrocinadas pela Olivetti no Brasil. Em 1966, o projeto da Olivetti “O Artista e a Máquina” reuniu Bardi e Bramante Buffoni na organização da publicação. Trata-se de um álbum que reúne reproduções dos trabalhos de dezessete artistas que foram convidados a desenvolver suas obras após terem contato com a fábrica da Olivetti projetada por Marco Zanuzo em Guarulhos. A apresentação do projeto e o texto crítico são de Bardi, que provavelmente também ficou responsável pela curadoria. A caixa do álbum e a parte gráfica foram realizadas por Bramante Buffoni.²⁵² No ano seguinte, Bardi colaboraria novamente com a Olivetti na realização do seu *stand* “Olivetti Brasileira” para a Feira de Utilidades Domésticas de São Paulo, dessa vez trabalhando em parceria com o artista plástico Wesley Duke Lee. O projeto do *stand* parte da utilização em planta do símbolo da empresa, que duplicado possibilitou a ampliação do espaço, e sua estrutura remete aos pavilhões de Max Bill e BBPR, agora fechado por transparências em amarelo.²⁵³ É importante salientar que o MASP e a Olivetti desenvolverão várias parcerias a partir da consolidação da empresa no país, na organização de exposições como as realizadas na nova sede na Avenida Paulista tais como “Desenho Industrial Italiano” (1975), o trabalho do grupo norte-americano “Push Pin” e “Os Artistas e a Olivetti” (1976).

Além dos painéis que desenvolveu para os projetos do arquiteto Giancarlo Palanti, a revista dedicou várias matérias aos trabalhos realizados por **Roberto Sambonet**, incluindo desenhos, pinturas, arte gráfica, vitrines e modelos que Sambonet desenvolveu para o projeto da “Moda Brasileira” junto ao Instituto de Arte Contemporânea - IAC.

Um encarte especial contendo um conjunto de quatro desenhos foi publicado no quarto número da revista: “Bairro”, “Floresta”, “Samambaias” e “Cestas” (1951). São desenhos que remetem à mesma pesquisa visual que Sambonet desenvolveu na realização dos painéis para os projetos de Palanti (Edifício Lily e Cine Jussara) e possuem como tema a paisagem e a cultura popular

²⁵² A pesquisa não identificou se essa iniciativa resultou em uma exposição no museu, porém no texto de introdução de Bardi é indicado que a proposta da Olivetti “foi apresentada ao público do MASP”.

O álbum reúne trabalhos realizados por dezessete artistas convidados: Emiliano Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Wesley Duke Lee, Maria Helena Chartuni, José Roberto Aguilar, Daniel Valença, Marcelo Grassmann, Maciej Babinski, Manabu Mabe, Fernando Lemos, Hercules Barsotti, Isabel Pons, Fayga Ostrower, Ana Letícia, Maria Bonomi, Agostinho Batista de Freitas e Heitor dos Prazeres. BARDI, Pietro Maria. (apres.). *O Artista e a Máquina*. São Paulo, Olivetti Industrial/Gráfica Furest Ltda. 1966.

²⁵³ BARDI, P. M. *New Brazilian Art*. Nova York: Praeger Publishers, 1970. p. 141.

brasileira, representadas apenas por linhas e tramas. Um dos desenhos (“Floresta”) se tornaria a base para o primeiro cartaz que Sambonet produziu para o MASP “Visite o Museu de Arte” (1951).²⁵⁴ Nesse mesmo número da revista foi publicada a pintura “Natureza Morta” de Sambonet (1951), abrindo um artigo sobre o colecionismo, atentando para as obras de jovens artistas, o incentivo para essa produção e invocando novos colecionadores.²⁵⁵



Roberto Sambonet - curso de desenho livre do Masp.
Fonte: Revista Habitat n. 9. 1952. p. 68.



Moda brasileira - desenhos para modelos
Habitat n. 9. 1952. p. 72.



Desenhos de Roberto Sambonet para tecido: “de franca inspiração índia - vãos marajoaras e escrituras. Em marrom, cinza e preto o primeiro; em linhas pretas sobre fundo cinza pálido o segundo—tecidos em seda pesada da Tecelagem Sta. Constância, estamperia da beneficiadora Nacional de Tecidos. O terceiro desenho de Sambonet foi realizado em algodão por Ribeiro S.A. Padrão em 6 combinações”.
Fonte: Revista Habitat n. 9. 1952, p. 71.

A *Habitat* publicaria, ainda, duas experiências de Sambonet realizadas em São Paulo: a pesquisa junto aos internos do Hospital Psiquiátrico Juqueri e sobre a Moda Brasileira. No artigo “Psiquiatria e Pintura”, o psiquiatra Edu Machado Gomes relata a experiência

²⁵⁴ O cartaz “Visite o Museu de Arte” foi publicado na *Habitat* n. 5, 1951.

²⁵⁵ “Convite a colecionar”. *Habitat* n. 4, 1951, pp. 41-43.

desenvolvida por ele e Sambonet na busca por uma forma de tradução, para além da abordagem científica, da “experiência emocional” que se estabelece na relação psiquiatra-paciente. A revista reproduziu parte dos desenhos de Sambonet (“Estudos sobre a Loucura”) que capturam os distintos estados analisados nessa experiência.²⁵⁶

A experiência do projeto e desfile para a Moda Brasileira foi publicada no mesmo número 9 da *Habitat*, apresentando o resultado do trabalho desenvolvido em conjunto pelos professores e alunos no curso do IAC em 1952. Foram reproduzidos os desenhos que Sambonet desenvolveu para os modelos, estampas e acessórios como sapatos, chapéus e botões, assim como as peças gráficas (cartazes e convites) criadas para o desfile. Para o lançamento dessa experiência, Sambonet desenhou vitrines para o Mappin utilizando-se de reproduções de peças do acervo e do mobiliário desenhado por Lina para o MASP.²⁵⁷ O texto diz: “Costuma-se afirmar, e de fato corresponde ao verdadeiro dinamismo do desenvolvimento artístico, que as artes superiores se inspiram diretamente nas fontes populares para seus motivos, conteúdos típicos e formas essenciais. Cada cultura revela a presença de motivos populares. A cultura surge num terreno de complexas fontes etnográficas, vivas ou acabadas. Nesse sentido, país nenhum no mundo é outro tanto rico de elementos populares, de formas inéditas, temas que podem servir de inspiração para uma nova moda”.²⁵⁸

Também as vitrines desenhadas por **Leopoldo Haar** para as lojas da Olivetti-Tecnogeral merecerão destaque nas páginas da revista, sendo constantemente citadas por “Alencastro” como bom exemplo a ser seguido, em suas críticas à decoração das vitrines do centro da cidade.²⁵⁹ Haar trabalhou no escritório de propaganda da Olivetti em São Paulo no mesmo período em que lecionava no IAC, e mantinha junto ao seu irmão, o fotógrafo Zygmunt Haar, o “Haar Studios”, escritório que desenvolvia programação visual, vitrines e *stands* para feiras industriais.

À época da exposição dos irmãos Haar, organizada pelo MASP em 1951, a *Habitat* apresenta o artista e publica em sua sessão de “desenho industrial” as fotografias das maquetes concebidas para as vitrines e o material publicitário que ele desenvolvia para a Olivetti. Junto ao seu trabalho foi publicado um artigo seu, intitulado “Plásticas Novas”, no qual Leopoldo Haar afirma que a aproximação da plástica contemporânea e da estética funcional é “imprescindível à realização de exposições e apresentações no campo comercial e industrial”. Para Haar, a vitrine – “janela apara o mundo” – é acentuada e justificada “pelo próprio objeto que nela figura”, e torna-se campo de experimentação das conquistas da arte – “exigências estéticas do homem que usa geladeira, conhece as sulfas e é contemporâneo de Max Bill”.²⁶⁰

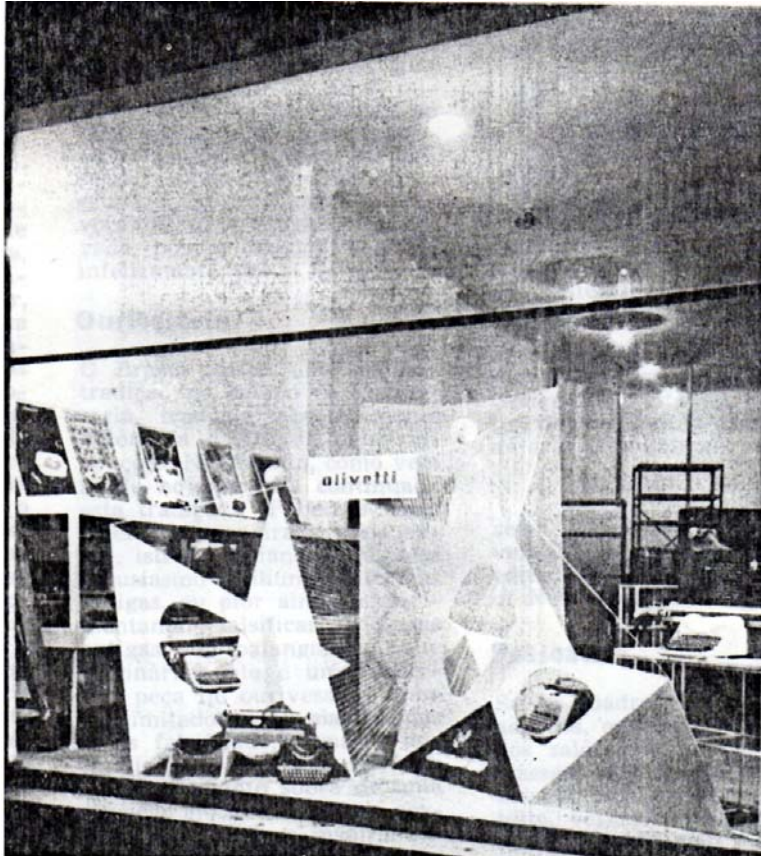
²⁵⁶ GOMES, Edu Machado. “Psiquiatria e pintura”. *Habitat* n. 9, pp. 27-31.

²⁵⁷ “Problemas da Vitrina”. *Habitat* n. 10, 1953, pp. 76-77.

²⁵⁸ “Elementos da Moda Brasileira” *Habitat* n. 9, 1952, p. 76.

²⁵⁹ “Crônicas”. *Habitat* n. 4, 1951, p. 89.

²⁶⁰ HAAR, Leopoldo. “Plásticas Novas”. *Habitat* n. 5, 1951, p. 57.



Projeto de Leopoldo Haar: vitrine para a Olivetti-Tecnogeral de São Paulo.
 Fonte: Revista Habitat n. 4. 1951. P. 89.



Maquete para vitrines.
 Fonte: Centro de Documentação do MASP.



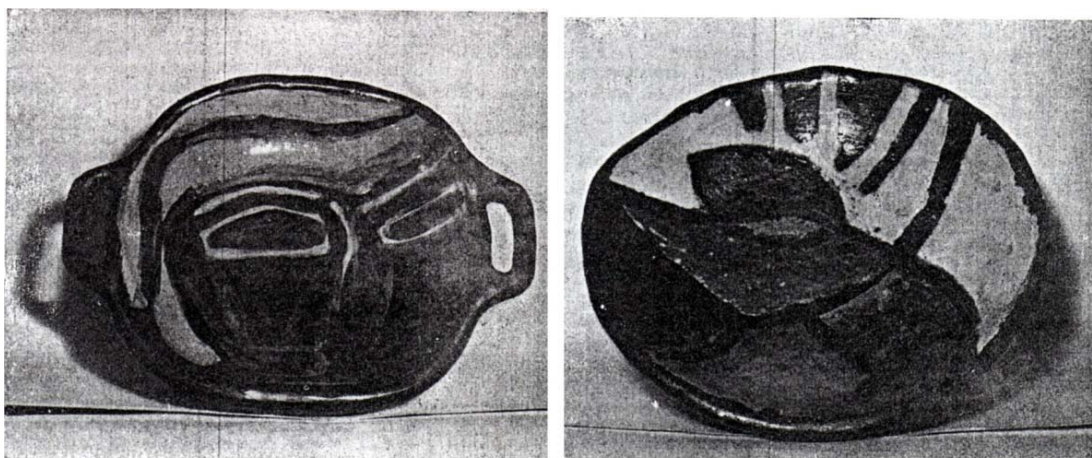
Cartaz de Leopoldo Haar para a Olivetti-Tecnogeral.
 Fonte: Revista Habitat n.2. 1951. p. 45.

Essa orientação marcará a produção do artista no campo das artes gráficas, tendo vários de seus cartazes para a Olivetti expostos no Primeiro Salão de Propaganda realizado pelo MASP em 1951, e que serão destacados nas páginas da *Habitat*. Também merecerá atenção da revista o *stand* projetado pelo Harr Studios para o Lanifício Fileppo, publicado por ocasião da

Feira das Indústrias Têxteis de São Paulo.²⁶¹ O conjunto de trabalhos desenvolvidos por Leopoldo Haar é elogiado pelos Bardi, que enfatizam em sua produção a intenção de integrar arte e indústria, as qualidades plásticas de suas maquetes e cartazes, assim como a característica de que a execução e a montagem dos trabalhos serem realizadas pelo próprio artista.

Gastone Novelli, que substituiu Roberto Sambonet nos cursos livres de desenho e pintura promovidos pelo MASP, também teve seu trabalho divulgado na *Habitat*. Trata-se de pinturas e cerâmicas que realizou no início dos anos 50. O texto destaca a simplificação do desenho e das formas no trabalho do artista, bem como a presença da paisagem brasileira “lírica e violenta”, da qual o artista elimina tudo o que é “eloqüente ou barroco”, porém mantendo a qualidade da “simples vida formal, popular, inteligente, útil e espiritual”.²⁶² Nossa pesquisa não confirmou a exposição realizada pelo artista no MASP, porém, antes de ingressar nos cursos do museu, Novelli já havia participado das duas primeiras edições da Bienal do MAM, à qual retornaria com trabalhos em 1963, integrando a comitiva italiana.

Desde a sua transferência para o Brasil, Novelli desenvolveria uma série de projetos buscando a integração entre arte e arquitetura, trabalhando individualmente ou em grupo na realização de pavilhões e *stands* de exposições, e painéis e interiores para as lojas Kirsch e King em São Paulo, entre 1953 e 54.²⁶³

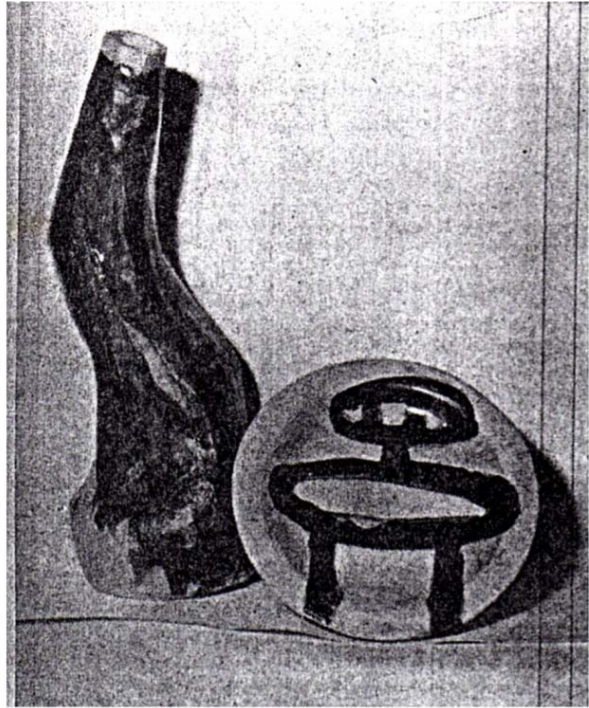
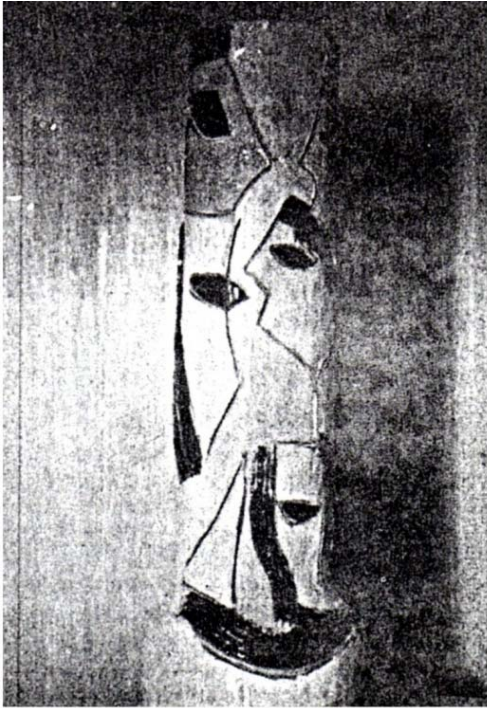


Gastone Novelli. Prato decorado
Prato em cerâmica com reflexos metálicos
Fonte: Habitat n. 9, 1952.

²⁶¹ O *stand* realizado pelo Harr Studios foi premiado na exposição com o segundo lugar. A legenda vincula o nome de Leopoldo Haar aos cursos do MASP. *Habitat* n. 8. Encarte especial “Exposição das Indústrias Têxteis de São Paulo”, 1952.

²⁶² “Novelli, pintor e ceramista”. *Habitat* n. 9, 1952, pp. 32-33.

²⁶³ RINALDI, Marco. *La Casa Elettrica e il Caleidoscopio. Temi e stile dell’allestimento in Italia dal razionalismo alla neovanguardia*. Roma: Bagatto Libri, 2003. pp 211-216.



Gastone Novelli. Vaso em cerâmica
Parto e garrafa em cerâmica esmaltada.
Fonte: Habitat n. 9, 1952.

A contribuição desses arquitetos e artistas plásticos estrangeiros em projetos na cidade de São Paulo pode ser compreendida como uma ação que se identificava e se entrelaçava com as atividades que exerciam junto aos Bardi no MASP, tendo nos cursos e exposições do museu e na revista *Habitat* o espaço para a difusão de suas ideias e de seus trabalhos. Giancarlo Palanti e Bramante Buffoni chegaram ao país com uma trajetória sólida e já delineada na Itália, desenvolvendo essa experiência no MASP e em diversos projetos no país que escolheram permanecer. Apesar de sua curta trajetória, Leopoldo Haar trouxe para o MASP a experiência gráfica e a ambientação que se alinhava com as vanguardas concretistas, tendo participado e assinado o manifesto do grupo RUPTURA em 1952. Roberto Samonet e Gastone Novelli permaneceram poucos anos no Brasil, tendo aqui desenvolvido pesquisas importantes para sua trajetória quando retornam à Itália.

As várias ações registradas pela revista buscavam promover o moderno em todos os campos, tendo o museu como a principal vitrine das artes plásticas, das exposições de arte, de *design*, de artesanato, de arquitetura, desfiles de moda, propaganda, cursos formadores para suprir um mercado deficiente. A *Habitat* funcionou como um dos meios de realizar a transposição do universo das artes para o cotidiano, de possibilitar a compreensão, a formação de um gosto para a atuação na cidade e de formar comitentes para esse novo gosto.

4.4 O diálogo com o MAM e a busca por uma sede

A *Habitat* também servirá para os Bardi acompanharem as ações desenvolvidas por outros museus de arte, brasileiros e estrangeiros, que serão abordados em relação ao trabalho que realizam no MASP. Como já foi tratado anteriormente, os novos museus e institutos norte-americanos, com seus programas educativos, assim como as remodelações dos museus italianos ganham espaço na publicação, sendo acompanhados de perto e analisados pela revista, que aponta aproximações de propostas e escolhas. Em relação à cena cultural local o tom muda consideravelmente. É comum encontrar nas páginas da revista notas de divulgação das exposições que ocorrem no Museu de Arte Moderna e nas galerias de arte da cidade, como a Galeria Itá, porém a disputa entre os dois museus que ocupam o mesmo edifício dos Diários Associados percorrerá praticamente todo o período em que a revista foi publicada.

Se por um lado a *Habitat* publicava que o MASP, em seus primeiros anos de atividade, possuía uma frequência de em torno de quinhentos visitantes por dia,²⁶⁴ por outro, Bardi se dizia desiludido pelo isolamento em que o museu se encontrou por pela ausência de grande parte da comunidade artística local, “aqueles que deveriam fazer da arte não só uma prática ambiciosa ou uma profissão mundana, mas em primeiro lugar, uma verdadeira missão”.²⁶⁵

A *Habitat* criticará a Bienal e o IV Centenário, ambos os eventos patrocinados por Francisco Matarazzo Sobrinho. Sobre a primeira, a revista a acusa de cópia tardia dos estatutos da Bienal de Veneza para um evento nos anos 1950, estatutos do século XIX e já revistos. Sobre as comemorações do IV Centenário de São Paulo, o modelo copiado seria a Exposição Universal de Paris.²⁶⁶ Não somente o formato das mostras seria atacado pela revista como também os edifícios projetados para recebê-las. Os pavilhões levantados no Trianon para a realização da primeira Bienal são criticados por privarem a avenida Paulista da única vista sobre a cidade.²⁶⁷ Em relação ao IV Centenário, a *Habitat* acusa o edifício projetado por Niemeyer pelo excesso de colunas e o recuo “provinciano e ignorante” para um edifício de exposições. Sob uma proposta-colagem de Lina Bo Bardi ironizando a mostra, o texto chama a atenção para as propostas de pavilhões para as grandes feiras, que desde o século XIX resultaram em edifícios que apresentaram experiências estruturais ricas em engenharia e que colaboraram para o desenvolvimento da arquitetura moderna.²⁶⁸

O conflito entre o MASP e o MAM marca o período em que as duas instituições buscam se firmar no meio cultural paulistano e consolidar suas sedes. Entre a primeira e a segunda bienais, Francisco Matarazzo Sobrinho encomenda a Affonso Eduardo Reidy um projeto para

²⁶⁴ BO BARDI, Lina. “Função Social dos Museus”. *Habitat* n.1, 1950, p.17.

²⁶⁵ BARDI, Pietro Maria. “Balanços e perspectivas museográficas. Um Museu de Arte em São Vicente”. *Habitat* n. 8, p.3.

²⁶⁶ “O Centenário”. *Habitat*, n.6, 1952. p.

²⁶⁷ “O repórter na Bienal”. *Habitat* n.5, 1951.

²⁶⁸ “Projeto ideal e gratuito para a instalação do edifício da exposição do IV Centenário de São Paulo no Parque Ibirapuera”. *Habitat* n. 11, 1953, p.3.

abrigar o MAM e a Bienal no mesmo terreno do Trianon onde se realizou a primeira bienal e que será disputado pelos dois museus. Anos mais tarde, em 1956, quando o MAM buscava sua transferência dos Diários Associados para o Ibirapuera, a *Habitat* continuaria a criticar o museu, cobrando dele especificamente o cuidado com o seu acervo e uma ação mais atuante para a formação do público. Porém, a revista reconhecerá que o MAM “esteve acima de si mesmo” quando realizou as Bienais – especificamente a segunda edição.²⁶⁹ É interessante observar que situação diferente ocorrerá em relação ao projeto realizado por Affonso Eduardo Reidy para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projeto que a *Habitat* acompanhará por mais de três edições, saudando o projeto e considerando a iniciativa tomada pela capital federal como exemplo a ser seguido por São Paulo.²⁷⁰

A *Habitat* acompanhará todo o processo da transferência do MASP para o Trianon. Em 1957, o retorno do acervo da turnê de exposições pela Europa e Estados Unidos encontrará o MASP em crise financeira e sem espaço suficiente para abrigar a coleção, que retorna ampliada para o edifício dos Diários Associados. Os trâmites para a transferência do acervo e dos cursos do MASP para a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) estarão nas páginas da revista, que continuará divulgando as atividades do museu no período em que esse passou a operar no Pacaembu até o retorno para sua primeira sede, em 1959.

Após disputas, deslocamentos e crises, o início das obras da sede definitiva do MASP no terreno do Trianon foi publicado na *Habitat*, quando Lina Bo Bardi já se encontrava em Salvador dirigindo o Museu de Arte Moderna da Bahia. A fotografia da maquete do novo museu publicada na revista ainda não representava o projeto definitivo. Diz o texto: “Está em construção na Avenida Paulista o Conjunto Museu de Arte de São Paulo. Certamente, o ponto é ideal, sob todos os aspectos, principalmente, pelo fato de defrontar um grande parque, pelas condições excepcionais de tráfego que o circundam e o servem, e finalmente, pelo relevo arquitetônico quase monumental que o grande bloco oferecerá no fecho do panorama, visível de vários pontos da cidade”.²⁷¹

A denominação “centro cultural” ainda não era comumente usada e o projeto para o edifício da nova sede é apresentado como um conjunto de atividades: “Conjunto cultural: sistematização definitiva da pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, e também a sistematização das escolas de arte, de um pequeno teatro experimental, além de um grande salão para reuniões cívicas e recepções oficiais”.

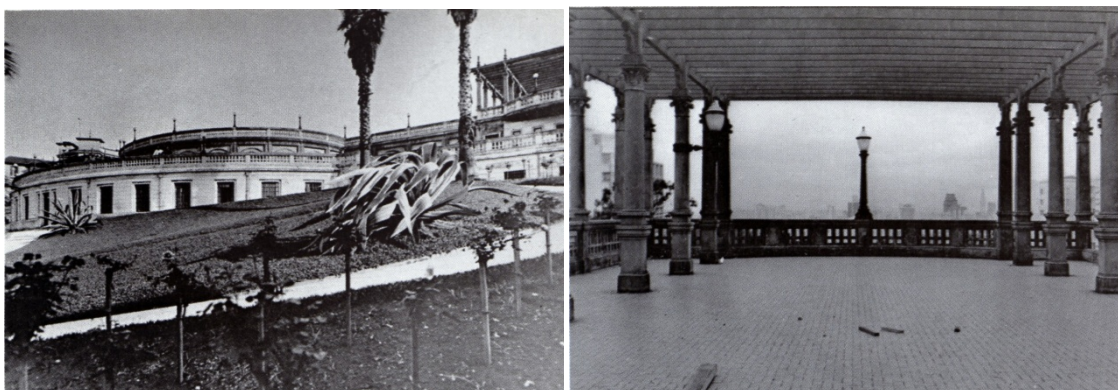
²⁶⁹ “Militamos, pois, aqui, pela sobrevivência do Museu, mas, ainda, pela sua real existência cotidiana, a construir-se (...) balcão, filmoteca, bar, exposições, tudo isso pode e deve ser levado para o Ibirapuera, mas é evidentemente muito pouco. O Museu de Arte Moderna esteve acima de si mesmo, de sua importância e de suas forças, quando empreendeu as Bienais, e na segunda Bienal, efetuou essa exposição que foi, naquele ano, a maior do mundo, e em todos os sentidos, a melhor exposição já realizada no Brasil e na América toda, sobre arte moderna. Nunca talvez, uma Bienal alcançará aquele esplêndido teor panorâmico da arte moderna”. Artigo sem autoria. “No Palácio das Indústrias no Ibirapuera o Museu de Arte Moderna”. *Habitat* n. 36, 1956, p.39.

²⁷⁰ “O MAM está em construção e sua conclusão deve ser um fato exemplificativo, em pouco tempo, uma incitação a São Paulo, que com dois Museus de Arte, até agora ainda não lançou as fundações de um só edifício para recebê-los”. “Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro”. *Habitat* n. 34, 1956, pp.40-45.

²⁷¹ “Conjunto Museu de Arte de São Paulo. Arq. Lina Bo Bardi”. *Habitat* n. 62, 1960, p. 55.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - MASP TRIANON

Os primeiros estudos de Lina para a nova sede do MASP, no terreno do Trianon, datam de 1957. O terreno pertencia à prefeitura, que o adquiriu juntamente ao comprar o terreno em frente, uma massa de vegetação nativa que posteriormente foi transformada no Parque Trianon. Ali foi construído o Belvedere, uma edificação com dois terraços circulares, que funcionavam como mirantes para a paisagem do centro da cidade. A prefeitura planejava demolir o casarão e ocupar a área como uma extensão do parque, mantendo um caráter popular e a visibilidade em direção ao centro. Em 1951, foi adaptado ali o pavilhão que abrigara a Primeira Bienal do MAM, e desde esse momento, Francisco Matarazzo também estava interessado no terreno para construir a sede própria de seu museu. Em 1952, o MAM chegou a organizar um concurso privado e contratou o projeto vencedor de arquiteto Affonso Eduardo Reidy para o projeto no Trianon.²⁷² Começa uma disputa entre os dois museus e matérias em jornais contrárias à construção de um museu pelo MAM no mesmo lugar que o MASP escolhera.²⁷³ Alegava que o MAM não possuía um acervo que merecesse um grande museu naquele momento, assim como atacava o projeto elaborado proposto por Reidy, que não considerava em absoluto a necessária manutenção da área livre destinada ao belvedere.



Fonte: MASP Assis Chateaubriand Ano 30. 1977. p. 66.

A Prefeitura havia imposto a condição de que o terreno fosse ocupado por uma obra aberta à cidade, que mantivesse caráter público e que a ocupação considerasse um salão de bailes no seu programa, mantendo para o lugar o mesmo caráter festivo. A disputa pelo Trianon se arrastará e o parecer técnico favorecerá a proposta de Lina, que considerava em seu projeto o vão sobre o belvedere como partido inicial.²⁷⁴ Segundo escreve Lina Bo Bardi, a escolha do

²⁷² KIEFER, Flávio. *Paradigmas brasileiros na arquitetura de museus*. Dissertação de mestrado. UFRGS. 1998. p. 62.

²⁷³ De acordo com Flávio Kiefer, as vésperas da inauguração do MASP no Trianon ainda se cogitava do MAM ocupar os pavimentos no subsolo. Idem.

²⁷⁴ Sobre a disputa para conseguir o terreno do Trianon, Bardi às vezes fala em “sorte”, por terem “descoberto” as exigências da Prefeitura em preservar o espaço do belvedere [40 anos de Masp, p. 125], indicando que Reidy não conhecesse tal condição. Segundo outra das versões apresentadas por Bardi, quando Lina iniciou os estudos para o novo edifício, já se conhecia o desejo de Francisco Matarazzo Sobrinho de adquirir o terreno do Trianon para lá construir a sede do MAM – Francisco Matarazzo já havia levantado ali o barracão da primeira bienal – e que havia encomendado ao arquiteto Affonso Eduardo Reidy o projeto para o museu nesse terreno, que acabou não sendo aprovado por não considerar uma das condições exigidas pela prefeitura, que determinava a manutenção do belvedere. Ao saber que o projeto de Reidy não fora aprovado, Lina apresentou a sua proposta a Edmundo Monteiro e

lugar se deveu ao reconhecimento de seu ponto estratégico e significado que o terreno possuía para a cidade: “Em 1957 foi demolido o ‘velho’ Trianon, centro político de célebres candidatos, sede de reuniões e banquetes, terraço ensolarado (o único ou quase em toda a cidade), ainda vivo na lembrança das crianças de ontem. Ficou um terrenozinho pelado frente à ‘mata brasileira’ do Parque Siqueira Campos, e passando numa daquelas tardes pela Avenida Paulista, pensei que aquele era o único, único lugar onde o Museu de Arte de São Paulo podia ser construído; o único digno, pela projeção popular, de ser considerado a ‘base’ do primeiro Museu de Arte da América Latina”.²⁷⁵

A demolição do Belvedere ocorreu em 1950, dentro do processo de transformações que a Avenida Paulista sofreu entre os anos 40 e início da década de 70, tornando-se um grande eixo de tráfego dos novos bairros, ladeado por novos edifícios verticais de habitação que substituíram as antigas mansões. O Belvedere, assim como muitas das residências que ali restavam, foi abandonado e logo entrou em degradação.²⁷⁶

Transferir o museu para o Trianon significava acompanhar o deslocamento da centralidade da cidade e, portanto, conseguir inseri-lo num ponto estratégico do novo perfil que a cidade assumia. A Avenida Paulista já se encontrava em processo de verticalização, de forte influência norte-americana, com edifícios altos, residenciais e de uso misto, contrastando com os palacetes que a princípio desenhavam o perfil da avenida. Tal processo tornou-se visível na gradativa passagem do ecletismo anterior à formação inicial de um conjunto de edifícios, inspirados em princípios funcionalistas: o Anchieta (1940), o Nações Unidas (1952), o Conjunto Nacional (1956), o Paulicéia (1956) e o 5ª Avenida (1959) – todos residenciais, com exceção do Conjunto Nacional, de uso misto. Nos anos 60, os edifícios Cásper Líbero e o do Masp, ambos de concreto armado, completaram esse quadro”.²⁷⁷

O Belvedere do Trianon abrigou entre outras atividades, festas, bailes de formatura e de carnaval. Degradado às vésperas de sua demolição, era chamado por Lina de “mictório público”. Para Bardi, o ponto estratégico tinha outros dois fortes significados: o Trianon fora o local onde Menotti Del Picchia, Mário e Oswald de Andrade combinaram a promoção da Semana de Arte Moderna de 22.²⁷⁸ E o lugar também traria uma visibilidade mais ampla para o

iniciaram as negociações com o prefeito Adhemar de Barros. Segundo essa versão, um acordo entre Edmundo Monteiro e o prefeito foi combinado: Adhemar de Barros, que havia se candidatado à reeleição da prefeitura, teria sua campanha feita de graça pelos Diários Associados, e caso fosse eleito, a concessão do terreno do Trianon seria destinada à construção do MASP. BARDI, Pietro Maria. *História do Masp*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992. p. 31.

²⁷⁵ BO BARDI, Lina. “O Novo Trianon. 1957-67”. *Mirante das Artes* n. 5. set.-out. 1967. p. 20.

²⁷⁶ REIS FILHO, N. G. Texto para exposição “Trianon – o MASP e seu entorno”. Apud: FRÚGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez: Editora da Universidade de São Paulo: 2000. p. 117.

²⁷⁷ FRÚGOLI JR., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez: Editora da Universidade de São Paulo: 2000. pp. 116-117.

²⁷⁸ BARDI, Pietro Maria. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982. p. 54.

MASP na cidade, atingindo um público maior, deixando de ser um “museu semi-clandestino”, como foi noticiado nos jornais na época da inauguração da nova sede.²⁷⁹

Finalizado o anteprojeto, Lina procurou Edmundo Monteiro, diretor dos Diários Associados, e juntos apresentaram a proposta para o prefeito Adhemar de Barros e o secretário de obras do município João Carlos de Figueiredo Ferraz. A proposta foi elogiada (apesar de não incluir o salão de festas), porém a prefeitura não tinha recursos para executar a obra. Persistindo em viabilizar o projeto, recorreram então a Assis Chateaubriand, mas o acordo com Annie Penteadado, que estabelecia a transferência do museu para a FAAP, já havia sido firmado. Lina relata: “Edmundo não desarmou, pensou arranjar, ele, o dinheiro, e construir o grande conjunto. ‘Vamos à Diretoria do Museu!’. Fomos. Mas a Diretoria, e a Presidência (Dr. Assis Chateaubriand), tinham acabado de assinar um acordo com Annie Penteadado: o voluminoso edifício da Fundação, projeto do próprio testador, revisado por Perret em *articulo mortis* e bastante maltratado por palpiteiros primários, seria a sede do futuro Museu de Arte de São Paulo, integrado com a incipiente Pinacoteca da mesma Fundação: aquela que sumiria anos depois. Fim”.²⁸⁰

Com o Museu funcionando na FAAP, Lina deixa São Paulo, aceitando o convite para fundar e dirigir o Museu de Arte Moderna de Salvador. Após encerrar-se o convênio com a FAAP, a ideia de construir a sede definitiva para o MASP se fortalece.²⁸¹ De acordo com o relato de Lina, na revista *Mirante das Artes*: “Em 1960, telegrama: as obras do Museu-Trianon iam começar. O acordo Museu-Fundação tinha ido água abaixo (o ‘acordo’ tinha acabado em discussões sobre quem devia ou não comprar o sabão para a limpeza da Fundação (que talvez não quisesse ‘limpeza’ nenhuma), e o prefeito queria construir de qualquer jeito o ‘grande salão de baile’ com em cima, o Museu de Arte de São Paulo. Mas o belvedere devia ser ‘livre de colunas’. O pé direito da construção acima dele devia ser de oito metros, e a construção mesma não podia passar dos dois andares. E, em baixo, o ‘SALÃO DE BAILE’. Minhas tentativas para manter o teatro foram inúteis: devia ser salão de baile e nada mais. A firma construtora já tinha sido escolhida: a que tinha ganho a concorrência”.²⁸²

Em 1960 as obras foram iniciadas. O salão de baile sob o belvedere, exigido inicialmente pela prefeitura, foi substituído por um extenso espaço passível de ser transformado, denominado por Lina de “Salão Cívico”, que também abrigaria um teatro e um auditório. Dos primeiros

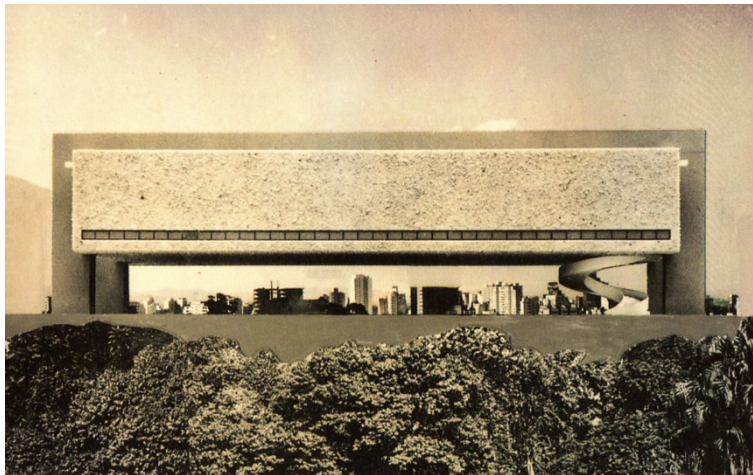
²⁷⁹ Na ocasião da abertura da nova sede na Avenida Paulista, Bardi deu a seguinte entrevista ao jornal Folha de São Paulo: “Na antiga sede, na rua Sete de Abril, o museu ficava praticamente escondido, com uma freqüência que me fazia invejar o Museu do Ipiranga, sempre cheio de gente nos fins de semana. Agora com seu prédio próprio e em lugar acessível, ele será o núcleo de um centro cultural que fará reviver o velho Trianon, capaz de atrair toda a população de São Paulo, pois ali funcionarão também dois teatros e um cinema”. O museu “semi-clandestino” que a matéria jornal se referia era o MASP da Sete de Abril, o mesmo museu que o jornal também não divulgava. *Folha de S. Paulo*. 9/02/1969. p. 34.

²⁸⁰ BO BARDI, Lina. “O Novo Trianon. 1957-67”. *Mirante das Artes* n. 5. 1967. p. 20.

²⁸¹ De acordo com depoimento do artista Edmar de Almeida, que conheceu e se tornou amigo de Lina no período de seu retorno a São Paulo, mesmo após o retorno da coleção à sede na Sete de Abril, Assis Chateaubriand não parecia desejar que o museu saísse do edifício, exigindo por pelo menos duas vezes que desaparecessem com a maquete do projeto que ficava exposta na no hall dos Diários Associados.

²⁸² BO BARDI, Lina. “O Novo Trianon. 1957-67”. *Mirante das Artes* n. 5. 1967. p. 20.

estudos realizados em 1957 até o projeto definitivo, o projeto do MASP passou por uma série de ajustes. A solução para vencer a condição expressa de que nenhuma construção obstruísse a paisagem do belvedere parte da resolução estrutural para alcançar o grande vazio resultante do desdobramento do edifício em duas partes: uma caixa de concreto elevada sobre o belvedere e a outra no subsolo, se ajustando ao desnível do terreno.



Primeiros estudos de implantação do MASP no belvedere. Maquete. Versão do museu com a pinacoteca fechada e escada helicoidal

Fonte: FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi.1993. p. 101.

A simplificação no projeto do Masp tem seu princípio no projeto não executado para o museu de São Vicente, de 1951. Concebido como um volume único e elevado por um sistema de pórticos em concreto, o museu já apresentava uma proposta de orientação racionalista. As colagens que Lina concebe para ilustrar o espaço expositivo em São Vicente, que lembram as imagens de De Chirico e também bastante próximas das colagens realizadas por Mies van der Rohe para os seus museus, revelam a mesma concepção: objetos isentos de base, soltos no piso assim como soltos no espaço, flutuando, a árvore que atravessa em meio ao bloco do edifício, participando conjuntamente das obras expostas, assim como a continuidade do museu para além do pátio é totalmente visível. Graças à resolução estrutural, Lina concebe um espaço totalmente contínuo e transparente. O raciocínio nos dois casos é o extenso espaço livre para exposições alcançado através da estrutura e não preocupação com uma plasticidade proveniente da forma.

Em um dos seus primeiros estudos, Lina apresenta uma versão na qual situa a caixa de acesso e circulação vertical no centro do corpo do edifício e inclui uma rampa que comunica o primeiro pavimento, destinado a exposições temporárias e administração, à Pinacoteca. O volume suspenso sobre o belvedere foi tratado nesse momento como um grande bloco horizontal em concreto, lançando uma contínua abertura para o primeiro pavimento, sendo o andar da pinacoteca fechado lateralmente e iluminado por *sheds*. No nível do belvedere foi lançada uma cobertura, talvez provisória, para abrigar um restaurante, em forma de leque que se eleva a 4,00 m, ocupando a área que se projeta para a Nove de Julho. Uma outra versão

para esse restaurante, retangular, é proposta, mas ainda assim seu volume torna-se obstáculo no térreo, sendo eliminado em definitivo na resolução final do projeto.

Em 1960, com o início das obras no Trianon, foi publicada na *Habitat* uma fotografia da maquete, que revela o corpo suspenso do edifício, com a pinacoteca ainda fechada e iluminada zenitalmente e com uma escada helicoidal localizada numa das extremidades do edifício. O artigo apresenta o programa da futura sede e aborda as questões que levaram o projeto a considerar o belvedere: “Tal tipo de estrutura não foi, entretanto, resultado de qualquer excentricidade arquitetônica. Não buscou o arquiteto uma originalidade de concepção, mas atendeu a um imperativo de necessidade bem definida. O projeto favoreceu, além do terraço-belvedere, num aproveitamento integral do terreno, a criação do conjunto cultural, com a sistematização definitiva da Pinacoteca do Museu de Arte de S. Paulo, e também a sistematização das escolas de arte, de um pequeno teatro experimental, além de um grande salão para reuniões cívicas e recepções oficiais. Este conjunto do Museu de Arte de São Paulo é o primeiro exemplo de estrutura de grandes dimensões, livre de colunas, coberto horizontalmente, sem arcos ou estruturas curvas”.²⁸³

Às vésperas da sua inauguração,²⁸⁴ o projeto final do museu foi publicado na *Mirante das Artes*. O MASP é apresentado detalhadamente através de plantas, perspectivas e fotografias das obras, acompanhado pelo texto de Lina Bo Bardi que percorre todo o processo que gerou o museu. Os estudos de Lina para a ocupação do vão livre junto à Paulista, apresentados na revista, retomam a linguagem utilizada na apresentação do museu proposto para São Vicente, por meio de colagens e desenhos. Vê-se a extensa perspectiva gerada pela laje do bloco suspenso, tendo a escada de acesso ao fundo, o parque Trianon à direita. Esculturas de arte popular africanas e totens. Pessoas, adultos e crianças. As linhas que configuram o parque e as árvores dialogam com as linhas da vegetação que brota do concreto da laje, assim como de esculturas atirantadas.

O Belvedere, no nível da Avenida Paulista, possui cerca de 5.000m² e distribui os acessos ao museu através de um pequeno elevador e de uma escada para o piso superior e o subsolo. O terreno apresenta um desnível de 13m, sendo isolado por vias perimetrais. No nível de 4,5m, se encontra um pequeno auditório e um teatro, depósitos e espaços destinados às exposições,

²⁸³ “Conjunto Museu de Arte de São Paulo”. *Habitat* n. 62. 1960. p. 55.

²⁸⁴ A nova sede do MASP foi inaugurada no dia 7 de novembro de 1968, e contou com a presença da Rainha da Inglaterra, Elizabeth II. Entre os representantes locais, compareceram o governador do Estado de São Paulo, Abreu Sodré e o prefeito Faria Lima. Foi firmado entre o MASP e a Prefeitura um convênio em termos de comodato, que faria com que o museu recebesse uma contribuição municipal para preservar o edifício e providenciar as obras de conservação. Mas logo após a inauguração, o museu foi fechado e seu acervo encaixotado devido a diversos problemas técnicos no edifício – havia goteiras no teto da pinacoteca e o ar-condicionado ainda não funcionava. Resolver esses problemas de infiltração e os ajustes para se conseguir a mesma ambientação técnica, a mesma temperatura e teor de umidade da antiga sede da Rua Sete de Abril, e ainda organizar a mostra inaugural se estenderam até junho desse mesmo ano, impossibilitando a abertura do museu na data prevista em 12 de março. Após solucionar esses problemas, o MASP foi reaberto ao público em 21 de junho de 1969. Em paralelo à mostra do acervo, outras três exposições foram organizadas para essa abertura: a exposição “A mão do povo brasileiro”, ocupando a Sala Horácio Lafer, e outras duas ocupando o vazio do belvedere: “Playground”, de Nelson Leirner, composta por trinta trabalhos do artista, juntamente com “Carrosse!”, de Maria Helena Cartuni e Carlos Blanc.

ao redor de um grande vazio que se prolonga até o hall cívico, através de duas escadas rampadas que se entrecruzam. Na cota mais baixa, junto ao hall cívico, ficam a biblioteca e o restaurante do museu. O primeiro pavimento é destinado às exposições temporárias e ao acervo, tendo ainda a parte administrativa do museu organizada na periferia da planta. A iluminação é totalmente artificial. No nível superior, a Pinacoteca se abre por completo à luz, ocupando todo o pavimento. “O edifício do Museu de Arte de São Paulo não tem ‘fachada’, os lados são iguais dois a dois: ferro, vidro e concreto.”²⁸⁵



Pinacoteca. Cavalete de cristal. Parte posterior com legendas descritivas e detalhe da fixação da tela na placa de vidro temperado. A cunha em madeira é fixada na base em concreto por aparafusamento. Fonte: História do MASP. 1992. p. 109.

A Pinacoteca conta agora com 2.400 m². Os cavaletes de cristal desenhados por Lina podem ser compreendidos como uma proposta que resulta do princípio expositivo adotado desde a primeira célula do MASP na Rua Sete de Abril e que passa pelas soluções alcançadas anos depois: obras suspensas no espaço, em tubos de alumínio, na primeira sede, e depois suspensas por tubos fixados em bases de concreto, como ocorre na Exposição Bahia no Ibirapuera e em Salvador. A disposição das pinturas, antes mantidas afastadas das paredes, agora são fixadas em suportes de vidro, que por sua vez são ajustados e fixados por pressão a uma cunha de madeira junto à base em concreto. Utiliza-se a parte posterior para informações didáticas a respeito da obra e do respectivo autor. A intenção é apresentar as pinturas em seu estado primitivo, de cavalete,²⁸⁶ resultando numa total transparência do espaço do museu. A

²⁸⁵ BO BARDI, Lina. “O Novo Trianon. 1957-67”. *Mirante das Artes* n. 5. 1967. p. 23

²⁸⁶ “Declarações de Bardi sobre o Museu de Arte”. *Revista GAM* n. 22. 1970. p. 9.

proposta de uma caixa transparente, de um museu sem paredes, traduz a idéia original concebida para a pinacoteca do primeiro MASP que busca afirmar a atualização dos diversos tempos históricos e do valor permanente da obra de arte.

A tensão gerada pelo vazio é ainda mais reforçada pela resolução estrutural. Eliminando pilotis, a caixa superior do museu é constituída por um bloco de 78m de comprimento, 30m de largura e 12m de altura, situado a 8m acima do nível da Avenida Paulista, apoiado em dois pórticos de concreto protendido, formados por quatro pilares e quatro vigas. Nas duas vigas superiores está suspensa a cobertura. As duas vigas inferiores suportam o piso do pavimento superior e sustentam o piso do andar inferior. Dois espelhos d'água foram localizados em cada extremidade, juntos aos apoios da estrutura. A circulação de acesso ao museu, composta por escadas e uma caixa em vidro para os elevadores, foi agrupada na extremidade do conjunto, possibilitando o acesso ao Salão Cívico no subsolo e à Pinacoteca em cima. O edifício avança sobre o recuo e ocupa esse espaço da Avenida Paulista, entretanto cria uma espacialidade nova, ampliando o passeio sob o edifício, ampliando o belvedere. Espaço – intervalo, o belvedere confere uma abertura na extensão condensada da Avenida Paulista. Espaço permeável e contínuo, o vazio se torna o espaço que faz a ligação entre as duas partes do edifício, e é o espaço das exposições, intervenções e manifestações públicas, proporcionando a integração direta do museu com o espaço urbano.²⁸⁷

Se o primeiro MASP da Sete de Abril, sem um edifício próprio, e principalmente sem uma arquitetura condizente com sua proposta de museu, representa uma significativa força cultural no antigo centro da cidade, através de um extenso programa de atividades culturais, agora na Avenida Paulista, com a construção de sua sede no novo centro da cidade, o museu poderia exprimir o seu caráter formador e público de maneira mais ampla. O primeiro MASP, citado por Le Corbusier no CIAM do “Coração da Cidade” como exemplo das funções coletivas que se pretendia para os centros urbanos, numa revisão das propostas para o planejamento das cidades modernas, como “laboratórios” de experiências para restaurar o sentido de coletividade nas cidades, agora com o edifício projetado por Lina Bo Bardi podemos identificar como em sua arquitetura se encontram tais premissas. A ideia de laboratório da cidade, como apontada por Bardi e presente anteriormente na função do primeiro museu, é transposta para sua arquitetura na complexidade que une o MASP à cidade. Seu vazio lhe pertence, assim como pertence à cidade. Essa premissa que busca erradicar qualquer ideia de separação entre museu e público, entre arquitetura e cidade atravessa toda a concepção do museu: do projeto dos cavaletes de cristal, que possibilitam a continuidade do espaço conciliando diversos períodos históricos, à caixa suspensa em vidro sobre o belvedere, que expande e introduz simultaneamente interior e exterior, dissolvendo a arte reunida na continuidade do espaço da

²⁸⁷ O arquiteto Aldo Van Eyck, ao descrever a generosidade do espaço destinado ao Belvedere, afirma que “o edifício de fato está e não está ali, devolvendo à cidade tanto espaço quanto o que retirou dela. Uma vista impossível, se é que já existiu alguma, ainda mais porque foi destinada a permanecer aberta e não para que se construísse nela”. Ver: EYCK, Aldo Van. “Um dom superlativo”. *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi. Editorial Blau, 1997.

cidade, forma-se um só corpo, uma unidade que torna a arquitetura a cidade. Esse caráter urbano e cívico, presente na arquitetura do MASP, é o fator que dá a sua dimensão.

Ao falar sobre a arquitetura do MASP, Lina Bo Bardi associa dois termos considerados quase antagônicos: “monumentalidade” e “racionalidade”. A ideia de monumentalidade expressa no texto de Lina se aproxima mais das proposições de Sert, Léger e Giedion para a construção de uma “nova monumentalidade” ao proporem os “Nove Pontos” do que em relação à grandiosidade de um edifício no Trianon. Para Lina, o conceito de monumentalidade não estaria relacionado à dimensão do edifício, mas ao seu sentido cívico e coletivo para a construção do *lugar*. Lina desenvolve essa questão no texto publicado na *Mirante das Artes*: “O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas, hoje tão impopulares, do racionalismo. Antes de tudo precisa distinguir entre ‘monumental’ (no sentido cívico-coletivo) e ‘elefantíase’. O monumental não depende das ‘dimensões’: o Parthenon é monumental embora a sua escala seja a mais reduzida. A construção nazi-fascista (Alemanha de Hitler, Itália de Mussolini), é elefantíaca e não monumental; na sua empáfia inchada, na sua não-lógica. O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou de ‘espalhafatoso’, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do ‘particular’, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental. É uma idéia que pode ser ‘esnobada’ por alguns países europeus que baseiam sua vida e seu futuro político numa falsa idéia de individualismo, num individualismo falsamente democrático de ‘civilização dos consumos’, mas que pode ser ‘poderosa’ num país novo cuja futura democracia será construída sobre outras bases”.²⁸⁸

A ideia de Lina sobre o museu como monumento, espaço cívico e coletivo apresenta aproximações com propostas geradas ainda dentro do movimento moderno que buscam por intervenções na cidade através de projetos que possibilitam a integração mediada entre a arquitetura e o tecido urbano através de espaços de convívio, como é o caso dos projetos propostos pelo Team X logo ao final dos CIAM. Marco signficante na cidade e lugar de eventos e manifestações, o MASP não se vale das qualidades formais escultóricas como ocorre no museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright, ou mesmo nos museus projetados por Oscar Niemeyer, que definem a qualidade do lugar no qual estão inseridos pela força plástica presente em seus projetos. O edifício do museu é estrutura que possibilita a animação das diversas artes na cidade, tendo organizado várias exposições que ocuparam o belvedere nos anos iniciais.

Lina acredita no racionalismo como contraponto à irracionalidade presente na arquitetura monumental adotada pelos regimes ditatoriais, mas faz a sua revisão: “O racionalismo tem que ser retomado como marco importante na posição contrária ao irracionalismo arquitetônico e à reação política que tudo tem a ganhar numa posição ‘irracionalista’ apresentada como

²⁸⁸ BO BARDI, Lina. "O Novo Trianon, 1957-67. *Mirante das Artes* n.5. São Paulo, set.- out. de 1967. p. 20.

vanguarda e superação. Mas é necessário eliminar do racionalismo todos os elementos 'perfeccionistas', herança metafísica e idealista, e enfrentar, dentro da realidade, o 'incidente' arquitetônico. Por causas diversas devido à administração pública a construção do Museu atrasou; alguns 'incidentes' sobreviveram. Uma solda mal executada e um corte excessivo nos ferros da armação dos quatro pilares obrigaram a uma protensão vertical que não tinha sido prevista e o ulterior acréscimo dos pilares ficará como 'incidente aceito' e não como contratempo a ser disfarçado, alisado, escondido".²⁸⁹

A leitura do projeto feita por Pietro Maria Bardi, que já lutava contra o monumentalismo acadêmico nas páginas de sua revista *Quadrante*, também o aproxima da ideia de monumento como feito cívico. De acordo com Bardi, com o edifício da nova sede construído, o Trianon começava a "reassumir a função como um centro cívico e cultural": "Tratava-se de uma área doada ao município com a condição de se manter o belvedere, e esta condição foi imposta à arquiteta. A projetista criou, assim, uma esplanada ao nível da avenida paulista, a qual serve, igualmente, de cobertura para o hall cívico que substitui o salão do antigo edifício, atendendo destarte a outro pedido das autoridades municipais. Superados satisfatoriamente os problemas iniciais, o edifício foi idealizado para ser um marco urbanístico na cidade, *a priori* capaz de despertar na coletividade a consideração que inspiram as obras públicas. Neste sentido, quando da construção do prédio do museu, abriu-se mão da chamada medida humana e da monumentalidade, equívoco tradicional da arquitetura, para se operar diretamente sobre o sentimento de orgulho despertado pela propriedade coletiva. Sem se recorrer ao senso do 'espetacular', que hoje caracteriza considerável porção da arquitetura brasileira, tendo-se em conta que o irregular é mais comum que o regular, optou-se por uma estrutura ordenada numa forma simples e regular, isto é, racional e funcional."²⁹⁰

Como apontamos no início da tese, Pietro Maria Bardi procura dar continuidade, no projeto da nova sede do MASP no Trianon, a experiência desenvolvida na primeira sede, do laboratório das atividades propostas e sua inserção na cidade. É importante ressaltar, como já apresentado na tese, a fundamental participação dos arquitetos e artistas trabalhando no museu, em paralelo às atuações profissionais fora do museu, que revelam uma não dissociação entre a discussão acadêmica e a atividade profissional.

Rever as ações que o MASP desenvolveu nestes primeiros dez anos de atividades, recorte desta tese, e, considerando também o período de Bardi à frente do MASP Trianon, até a década de 1990, como um esforço de dar espaço físico a esta experiência, poderiam lançar alguma luz sobre a situação de crise institucional e econômica que o museu se encontra hoje, denunciado pelas reformas promovidas sobre a museografia e a arquitetura idealizados pelos

²⁸⁹ Idem.

²⁹⁰ BARDI, Pietro Maria. "Construção do Museu". *Museu de Arte de São Paulo. Enciclopédia dos museus*. São Paulo: Melhoramentos. 1973. p. 162-163.

Bardi e desde a há quase duas décadas reconhecida como tal nos meios acadêmicos e na opinião pública.



Fonte: FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi.1993. p. 114.

ANEXO

NOTAS BIOGRÁFICAS



Pietro Maria Bardi

La Spezia 1900 – São Paulo
1999

Pietro Maria Bardi nasceu em La Spezia, em 21 de fevereiro de 1900, filho da família composta pelo comerciante Pasquale Bardi e Elisa Viggiani, sendo o segundo de quatro irmãos – Luigi, Giulio e Mario. Seus estudos durante a infância foram marcados por reprovações, sendo expulso do colégio após repetir por três vezes a terceira série primária. Segundo seus próprios relatos, “tornou-se inteligente” ao bater a cabeça durante uma queda em sua casa. Prestes a completar dezoito anos, trabalha como ajudante e copista em um escritório de advocacia em sua cidade; é quando começa a se interessar pela escrita, pela arte e pela política, e envia cartas ao cotidiano socialista *Poppolo d'Italia*, dirigido por Benito Mussolini. Segundo o seu biógrafo, Francesco Tentori, foi nesse período que Bardi publicou seu primeiro livro, uma pequena biografia de Benthan.²⁹¹

Aos dezenove anos muda-se para Bérgamo e tem início sua trajetória como jornalista, passando a trabalhar no cotidiano *Giornale di Bergamo*, assumindo a redação e o editorial, também colaborando com outros jornais, como *Gazetta di Genova* e *Indipendente de Savona*. Segundo Tentori, as primeiras matérias de Bardi no *Giornale di Bergamo* são de junho de 1922 e abordavam conflitos regionais, crônicas locais e esportivas, publica também nessa época os seus primeiros artigos sobre arte. Nesse mesmo ano, tornou-se também redator da *Rivista di Bergamo*, cargo que ocupou até 1923, quando se transferiu para a redação do *Popolo di Bergamo*, em ambos escrevendo sobre esportes e crônicas da vida artística da cidade.²⁹²

²⁹¹ TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Imprensa Oficial do Estado de S.P., 2000, p. 21-22

²⁹² Idem, p. 25-26

Em 1924 transfere-se para Milão, passando a trabalhar como cronista-chefe do jornal *Secolo* e, na seqüência, no *Corriére della Será*, onde permanece até 1926. Ainda em 1924, casa-se com Gemma Tartarollo, de Savona, mãe de suas duas filhas, Elisa e Fiorella, nascidas em 1924 e 1927.

Em 1926 inicia sua carreira como galerista, ao adquirir a *Galeria L'Esame* na Via Brera nº 7, de propriedade do escritor Enrico Somaré. Nesse mesmo ano, filia-se ao Partido Nazionale Fascista (PNF). A primeira exposição que Bardi organizou na Galeria da via Brera data de 4 de dezembro de 1926, quando apresentou um conjunto de pinturas de Renato Scarpelli, seu amigo dos tempos de Bérgamo e irmão do diretor do *Giornalle di Bergamo*. Em seguida organizou uma mostra do escultor Medardo Rosso. Segundo Tentori, a inserção de Bardi no ambiente artístico milanês se deu com o auxílio do filho do escultor. Nesse primeiro ano à frente da galeria, Bardi contou com o auxílio financeiro de dois amigos, os engenheiros Bonomi e Gianfranceschi, além do apoio de um industrial de móveis, Ugo Micheli, cujo nome foi dado à galeria a partir de 1927.²⁹³

Um ano mais tarde, em 1928, Bardi conseguiu adquirir um outro espaço na mesma via Brera, fundando uma nova galeria no número 16, a *Galleria Bardi S/A*. Através da nova galeria publica o *Boletim de Arte*, inicialmente mensal e depois quinzenal, e em maio de 1929, é lançado o primeiro número do jornal de arte *Belvedere*, o qual apresentava o panorama artístico na Itália, com o fascismo ditando a ordem no meio artístico, assim como o protesto contra a discriminação burguesa aos artistas modernos. O *Belvedere* durou três anos, e foram editados cerca de 20 números. A posição política de Bardi ficava evidente nos seus textos, criticando abertamente a arquitetura acadêmica e apoiando a nascente arquitetura moderna italiana, principalmente a obra de Giuseppe Terragni, em oposição à produção dos membros da Accademia d'Italia, como Marcello Piacentini, Cesare Bazzani e Armando Brasini.

Na *Galleria Bardi* ocorreu a exposição dos artistas modernos "Seis pintores de Turim", organizada em colaboração com o arquiteto Edoardo Persico, que se transferiu de Turim para Milão, perseguido por suas posições contrárias ao regime. Persico passou a colaborar com Bardi na galeria, atuando como secretário e também na redação de *Belvedere*.²⁹⁴ A exposição gerou reações conflituosas do meio artístico e dos alunos da Accademia di Brera, assim como a mostra dedicada aos artistas futuristas Carlo Carrà e Ardengo Soffici.²⁹⁵ Essa última mostra resultou na primeira monografia aprofundada que Bardi escreveu.²⁹⁶

²⁹³ TENTORI, p. 31

²⁹⁴ *Diálogo Pré-Socrático*. Com Roberto Sambonet e Claudio M. Valentinetti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996, p. 22.

²⁹⁵ Bardi chegou a alugar uma nova galeria no número 21 da mesma rua, propositadamente localizada em frente ao portão da Accademia de Brera. Bardi relata: "Para se ter uma idéia da situação das artes na Itália: foram vendidas duas únicas pinturas, adquiridas por Lionello Venturi, o ilustre historiador que estava compondo a Coleção Gualino, distinta por ter importado a primeira tela de Amadeo Modigliani. Completa a situação: a exposição foi invadida fanaticamente pelos alunos da Academia de Brera, sob incitação dos professores conservadores; a rapaziada é expulsa a socos e pontapés por parte dos dois pintores e do tal que agora se autobiografa." *Vogue Brasil*, 1985, p. 120.

²⁹⁶ TENTORI, p. 42.

Tentori destaca, na biografia de Bardi, que nesse momento de *Belvedere* se fez a progressiva colocação em foco do problema arquitetônico, que se tornará o argumento principal, quase a razão de vida do Bardi editor moderno. Mais importante do que o hidroavião, do que o cinema, a par, somente, das grandes obras de infra-estruturas dos engenheiros, aquelas que a cultura positivista definia como “as obras modificadoras do solo e da natureza”.²⁹⁷

Tentori diz que Bardi, na arte, acolheu generosamente as manifestações completamente abstratas, porém sempre preferirá a pintura dos “Novecentos” até 1933, se esforçando para estabelecer possíveis alianças entre esses pintores e os arquitetos racionalistas, intento que não se concretizará, pois estes estarão mais ligados ao trabalho de arquitetos como Marcello Piacentini. Porém aponta uma contradição: “no campo arquitetônico, Bardi é totalmente intransigente em relação a qualquer expressão artística que não se enquadre na linguagem plástico-perceptiva do racionalismo (aquele mundo que Le Corbusier tinha sinteticamente indicado como o “jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”); no campo artístico, por sua vez, ele toma como pontos de referência os grandes artistas do Novecentos, de Carrà a Soffici, de Sironi a de Chirico. E estes artistas atravessaram um ou mais “ismos” do moderno, mas a linguagem deles permanece sempre simbólica, evocadora de significados realistas ou de valores da tradição, nunca porém do tipo exclusivamente plástico-perceptivo. Na pintura, Bardi combate os símbolos antiquados e triviais, mas aceita plenamente a estilização simbólica, por exemplo, de Sironi.”²⁹⁸

Em junho de 1930, Bardi transferiu-se para Roma e assumiu a direção da *Galleria d'Arte di Roma*, pertencente ao Sindicato Nacional Fascista de Belas-Artes e localizada em sua sede, na via Veneto nº 7. Edoardo Persico permaneceu com a galeria em Milão, que teve seu nome alterado mais tarde para *Galleria Del Milione*. Em Roma, Bardi também se tornou redator do jornal *L'Ambrosiano* (cotidiano que apoiava o regime), no qual publicou diversos artigos que ampliaram o debate em torno da arquitetura racionalista, como já vinha fazendo em *Belvedere*. Em 1931 publica no *L'Ambrosiano* o artigo “Architettura di Estado”, no qual inicia a polêmica em torno da possibilidade de que Roma controlaria todas as construções das cidades italianas, o que tornou Marcello Piacentini o adversário número um da nova arquitetura italiana.²⁹⁹ Também foi através das páginas do *L'Ambrosiano* que Bardi gerou a polêmica contra o projeto oficial para a estação em Florença, a estação de Santa Maria Novella, dando início ao debate que levou a realização de um concurso de âmbito nacional, que foi vencido por Giovanni Michelucci.³⁰⁰

²⁹⁷ Idem, p. 36

²⁹⁸ Ibidem, p. 43

²⁹⁹ Ibidem, p. 234

³⁰⁰ Ibidem, p. 15

A galeria de Roma destinava-se a organizar mostras de artistas e arquitetos filiados ao sindicato dos artistas fascistas. Como faria anos mais tarde no MASP, na *Galleria di Roma* Bardi não organizava apenas exposições de arte, mas também mostras de produtos industriais, incluindo uma mostra de aeronáutica, não privilegiando somente os produtos considerados artísticos, mas dando igual valor a toda produção da modernidade, como os novos materiais para a construção e decoração.³⁰¹

Em 30 de março de 1931, foi aberta a *II Mostra Italiana de Architettura Razionale* do MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale), exibindo cerca de 150 trabalhos de arquitetos modernos e estreitando laços de amizade com numerosos arquitetos de Turin e Roma, entre os quais Giuseppe Pagano, Adalberto Libera e Gaetano Minussi. Além dos projetos apresentados, foi incluída na mostra o *Tavolo degli Orrori*, uma mesa concebida por Bardi e composta por colagens de exemplos de arquitetura acadêmica, moda e arte gráfica – uma “caricatura de Roma incorporada de construções surgidas em consequência do Culturalismo.”³⁰² Na abertura da mostra, Bardi apresentou o *Tavolo* a Mussolini e lhe entregou o seu texto *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*, que já havia sido publicado na seção “Polemicas” da revista *Critica Fascista*, no qual defendia o modernismo como estilo do regime.

Entre os anos de 1931 e 1933, Bardi passou a colaborar com a revista *Casabella*, no período que a revista foi dirigida por Giuseppe Pagano. Em 1931 começou a manter contatos culturais internacionais. No período em que trabalhou como correspondente da revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui* na Itália, Bardi viajou com a equipe da revista para a União Soviética em 1932, visitando as cidades de Riga, Leningrado, Moscou, Kharkov, Dniéprostoi, Kiev, Varsóvia e Berlim, interessando-lhe compreender não somente a nova arquitetura, mas também o país agrícola e industrial, retratado numa matéria para a edição de agosto-setembro de 1932.³⁰³ Nesse período, Bardi colaborou também com o semanário artístico do cotidiano *Il Tevere*, intitulado *Quadrivio*, trabalho que durará até sua viagem a Buenos Aires. Também nesse período, Bardi se tornou um dos principais contatos, na Itália, dos arquitetos representantes do CIAM (Congresso Internacional de Arte Moderna). Segundo Eric Mumford, o grupo dos arquitetos racionalistas italianos havia se tornado um dos mais produtivos na Europa, e Bardi o principal contato do CIAM em Roma, tendo o seu nome indicado a Le Corbusier por Giedion. Em Milão, estabelece contato com o arquiteto Gino Pollini. Em 1933, Bardi integrou a comitiva italiana no quarto CIAM, que tratou da Cidade Funcional e foi realizado a bordo do navio “SS Patris II”, durante um cruzeiro no Mediterrâneo, entre Marselha e Atenas, juntamente com Piero Bottoni, Gino Pollini e Giuseppe Terragni.³⁰⁴ Nessa viagem Bardi conhece Le Corbusier, e iniciam contatos que durarão até os anos no MASP.

³⁰¹ Ibidem, p. 53-54

³⁰² Segundo Bardi, a “Mesa dos Horrores” se tratava de uma “fotomontagem de arquitetura do ‘estilo romano modernizado’”. Ver *Vogue Brasil*, 1985, p. 122. De acordo com Tentori, a mesa de Bardi foi assim chamada por um jornal romano e ficou conhecida por esse título. Tentori também confere a autoria da mesa a Giuseppe Pagano e Carlo Belli. TENTORI, p. 53.

³⁰³ Participaram desse encontro Le Corbusier, Bruno Taut, Hannes Meyer, membros do CIAM. TENTORI, p. 62.

³⁰⁴ MUMFORD, Eric. *The Ciám Discourse On Urbanism, 1928-1960*. Cambridge: Mitt Press, 2002, p. 65-78.

Em 1933 Bardi passou a editar uma nova revista, *Quadrante*, que dirigiu juntamente com Massimo Bontempelli. *Quadrante* era dedicada a arte, literatura, música e arquitetura moderna, e foi responsável pela apresentação de diversos dos projetos de Le Corbusier na Itália. No seu primeiro número foi publicado *Um programma d'architettura*, de Figgini, Pollini, Bottoni e Terragni. A reportagem *Viaggio d'architetti in Grécia*, sobre a viagem a bordo do "Patris II", foi publicada na *Quadrante* nº 5, de setembro de 1933 e no *Lavoro Fascista*; nela se identifica a simpatia de Bardi pela engenharia, o que Tentori atribui à amizade que fizera com Le Corbusier durante o congresso. O número 6 da *Quadrante* publicou um artigo do jornalista Mário da Silva Brito, que receberia Pietro Bardi e Lina Bo na sua chegada ao Rio de Janeiro, anos mais tarde. As atividades do Gatepac de Sert (número 13, de 1934) e do grupo MARS (número 19, de 1935) foram publicados em suas páginas, revelando a atenção de Bardi pela cena da arquitetura internacional.³⁰⁵ A Casa del Fascio di Como, projeto do amigo Giuseppe Terragni, foi publicada em seu último número.

Quadrante, assim como *Casabella*, de Pagano e Pérsico, representaram o *front* racionalista italiano, sustentando de maneira decisiva a arte e a arquitetura moderna em um período de intensas polêmicas contra o velho monumentalismo acadêmico.³⁰⁶ Em 1935, Bardi convida Le Corbusier para visitar a Itália e dar palestras no Circolo Artístico di Roma, pensando que sua presença poderia consolidar a polêmica do racionalismo.³⁰⁷ *Quadrante* durou três anos, e a partir desse período Bardi passou a colaborar com as revistas *Il Vetro*, *Tempo* e *Lo Stille*, sendo que nas duas últimas Lina Bo também trabalharia. Esse foi o período marcado por sua saída do PNF. Da mesma maneira que faria anos mais tarde, já no Brasil, Bardi articulou suas ações nesses dois fronts: através de artigos em jornais e revistas e através das exposições que montou.

Pietro Maria Bardi viajou pela primeira vez à América do Sul com a finalidade de organizar uma mostra de arquitetura moderna italiana. Embarcou em direção a Buenos Aires em 19 de novembro de 1933, no navio "Oceania", fazendo escalas em Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Santos, Porto Alegre e Montevideu. Em cada uma das escalas permanecia um dia completo na cidade. Consta na sua biografia que teria sido nessa ocasião que conheceu São Paulo. Chegando ao porto de Santos, Bardi teria presenciado o desembarque e o traslado do Conde Francesco Matarazzo com suas bagagens para São Paulo, e decidido alugar um carro e conhecer também a capital paulista. Patrocinada pela Direção dos Italianos no Exterior e pelo Instituto de Cultura Italiana de Buenos Aires, e composta por cerca de cinquenta painéis, a exposição *Belvedere dell'architettura italiana d'oggi* foi montada no Museu de Belas-Artes de Buenos Aires e constavam dela projetos significativos: a represa na Sardenha, as instalações

³⁰⁵ DE BENEDETTI, Mara, PRACCHI, Attilio. *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*; Ed. Zanichelli, 1988, p. 772.

³⁰⁶ TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. *Architettura Contemporanea II*. Milão: Electa, 1979, p. 250.

³⁰⁷ Entrevista de Bardi à Manolo de Giorgi. "L'opinione degli altri Pietro Maria Bardi. Una polemica di cinquant'anni fa" in *Casabella* n. 495, outubro, 1983, p. 48.

da FIAT, a moderna estação de Santa Maria Novella e um estádio em Florença, assim como cenas da vida política italiana e o *Tavolo* que se perdeu durante a viagem da exposição para o Egito.³⁰⁸

Em junho de 1944, poucos meses antes da liberação de Roma, Bardi funda o *Studio d'Arte Palma*, sendo as primeiras mostras realizadas a dos “Pintores italianos dos Seiscentos” e a “Homenagem a Giorgio Morandi”.³⁰⁹ O Studio Palma mantinha entre as suas atividades, além das exposições, uma seção editorial e livraria, programa de conferências e debates sobre arte e arquitetura, e uma oficina de restauração dirigida por Mario Modestini. Uma das versões que narra o primeiro encontro de Bardi com a arquiteta Lina Bo aponta que ele teria ocorrido no Studio Palma.³¹⁰

Bardi casa-se com Lina Bo em agosto de 1946, e em seguida o casal embarca no navio “Almirante Jaceguay” rumo à América do Sul, trazendo na bagagem grande parte da sua coleção de arte, com o objetivo de montar exposições não só no Brasil, mas em vários países da América Latina. Permanecer na Itália significaria para Bardi submeter a juízo sua atuação profissional durante o período do fascismo, prática comum na época, e correr o risco de ter cassado o direito de exercer as atividades de jornalista e crítico. Para Lina havia pouca esperança em continuar no país e poder participar de sua reconstrução, principalmente depois da tomada de poder pela Democracia Cristã.

Chegaram ao Rio de Janeiro em 17 de outubro do mesmo ano, e foram recebidos pelo jornalista Mário da Silva Brito, conhecido de Bardi que nos anos 30 escreveu em diversos jornais italianos e colaborou com *Quadrante*. Com a ajuda de Mário da Silva Brito, conseguiram o salão nobre do Ministério da Educação e Saúde para organizar uma exposição no Rio de Janeiro: “Exposição de Pintura Italiana Antiga”. Foi nessa primeira exposição que Bardi conheceu Assis Chateaubriand, que residia no Rio de Janeiro. Chateaubriand visitou a exposição, acompanhado do crítico Frederico Barata, com a intenção de adquirir algumas obras. Ao serem apresentados, conversaram sobre a sua intenção de criar um museu no Brasil.

No período que se transcorreu entre essa primeira e as outras duas exposições organizadas pelos Bardi na cidade, [no salão de mostras do Hotel Copacabana Palace, em 19 de novembro de 1946, a “Exposição de Objetos de Arte para decoração de interiores”, que permaneceu até janeiro de 1947, e mais tarde, no mesmo Ministério da Educação e Saúde, em maio de 1947, a “Exposição de Pintura Italiana Moderna”] Chateaubriand convidou Pietro para assessorá-lo e dirigir o novo museu, que a princípio foi planejado para ser instalado na capital federal. Lina Bo

³⁰⁸ TENTORI, pp. 72-73

³⁰⁹ Idem, p. 163

³¹⁰ Segundo Tentori, também foi em uma das conferências realizadas no Studio Palma que Pietro e Lina conheceram o embaixador brasileiro na Itália, Pedro de Moraes Barros, e obtiveram informações sobre as possibilidades favoráveis no país para o mercado de arte e arquitetos (TENTORI, p. 163).

Bardi chegou a realizar um projeto para o museu, em um terreno de propriedade de Chateaubriand na Rua do Ouvidor, mas a escolha pela transferência para São Paulo se deu pelo fato da cidade ser o centro financeiro do país e pelas facilidades em se conseguir apoiadores.

A proposta de Chateaubriand era instalar o museu em um edifício de sua propriedade que se encontrava em fase de obras, no centro da cidade, e que abrigaria a sede paulista da sua rede de comunicações, os Diários Associados. Em São Paulo, o casal Bardi se instalou na residência construída pelo arquiteto italiano Daniele Calabi, que havia retornado à Itália, na Rua Traipu, em Perdizes. Paralelamente ao desenvolvimento do projeto de adaptação do museu ao edifício, Bardi articulou contatos com as galerias de arte européias e norte-americanas, dando início à formação da coleção do novo museu. O núcleo primeiro a integrar a coleção foi composto pela coleção de arte italiana pertencente ao próprio Bardi.

Pietro Maria Bardi dirigiu o MASP até 1990 e permaneceu como Presidente de Honra até a sua morte em outubro de 1999.



Lina Bo Bardi

Roma 1914 - São Paulo 1992

Achilina Bo nasceu em Roma em 5 de dezembro de 1914, filha mais velha do casal formado pelo engenheiro Eurico Bo e Giovanna Gracia. Graziela, sua irmã mais nova completava a família. Desde a infância, se dedicou ao desenho, passando a frequentar o Liceu Artístico a partir de 1932. Após concluir os estudos no Liceu, decide estudar arquitetura, ingressando na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, curso que conclui em 1939, após apresentar sua tese de láurea intitulada *Nucleo Assistenziale di Maternità e Infanzia*. Seu projeto de conclusão de curso, sob a direção de Gustavo Giovanini e Marcelo Piacentini, foi proposto em concreto e vidro, e apresentava características e influência da arquitetura de Alvar Aalto, contrapondo-se ao estilo oficial da Faculdade, voltado para o historicismo acadêmico. No Brasil, Lina se refere ao trabalho como “Maternidade para mães solteiras”.

Em 1940, aos 25 anos e recém-formada, transfere-se para Milão, associando-se ao arquiteto Carlos Pagani, de quem fora amiga durante o curso em Roma. Pagani iniciou seu curso de arquitetura em Roma e transferiu-se por um período para estudar no Politécnico de Milão, retornando a Roma para graduar-se. Ao contrário do ambiente de Roma, Milão era a cidade que realizava as Trienais, era também a cidade dos arquitetos do Gruppo 7. Também era o local de publicação das revistas *Domus* e *Casabella*, esta última reunindo os arquitetos modernos provenientes do Politécnico, como Edoardo Persico e Giuseppe Pagano. Fundam o escritório “Bo e Pagani”, localizado na Via Gesù nº 12, e juntos desenvolvem projetos de interiores e trabalham para o escritório do arquiteto Gio Ponti. No escritório de Ponti, Lina e Pagani colaboram como ilustradores e redatores em suas revistas, *Domus*, *Belezza* e *Lo Stile*.³¹¹

Este período em que Lina se encontra em Milão, coincidente com a Segunda Guerra, foi marcado pela produção de diversos artigos e ilustrações em várias publicações, como *Tempo*,

³¹¹ CAMPELLO, Maria de Fátima. *Lina Bo Bardi: As Moradas da Alma*. Dissertação de Mestrado. EESC-USP. São Carlos, 1995. p. 15.

Cordélia, Grazia, Bellezza, Vetrina, L'Illustrazione Italiana e Lo Stile.³¹² Entre 1940 e 1943, Lina trabalhou com Pagani para a *Grazia* e *Lo Stile*, revistas voltadas para os temas de casa, arquitetura, ambientações, *design* e arte. Em *Lo Stile* foi publicado um dos poucos projetos executados por Lina e Pagani, um projeto de ambientação do apartamento de um irmão de Pagani.³¹³ Pietro Maria Bardi também colaborou com *Lo Stile*, como encarregado dos temas sobre urbanismo e pintura. Foi no período em que trabalhava para essa revista que Lina conheceu Bardi. O encontro se deu através de um incidente envolvendo uma ilustração emprestada por Bardi à revista, que a devolveu danificada pelo correio. Lina, que desde seu período de formação ouvira falar de Bardi, viajou até Roma para conhecê-lo, sob o pretexto de se desculpar em nome da revista.³¹⁴

Em agosto de 1943, com a ocupação alemã do Norte da Itália, os bombardeios sobre Milão atingem seu escritório na Via Gesù. No mesmo ano, Carlo Pagani foi convidado para assumir a direção da *Domus*, deixada por Ponti em 1939 e assumida posteriormente por Gianni Mazzocchi (durante 1939-1941), Giuseppe Pagano e Máximo Bontempelli (1941-1942), e Guglielmo Ulrich (1942-1943). Nesse momento Pagani propõe a Mazzocchi oferecer a co-direção da revista a Lina, alegando que sua condição de mulher facilitaria o deslocamento nos trens entre Milão e Bérgamo, para onde foi transferida a sede da revista durante esse período de ocupação pelas forças alemãs. O nome de Lina aparecerá como co-diretora da *Domus* ao lado de Pagani a partir do número 195, de março de 1944.³¹⁵ Juntamente com Pagani na direção de *Domus*, Lina funda a coleção *Quaderni di Domus*, no qual publicam mobiliários e equipamentos para a casa moderna, e também artigos de arquitetos italianos e estrangeiros, abordando as questões do artesanato e desenho industrial.

Com o fim da guerra, Lina passou a colaborar com o jornal *Milano Sera*, escrevendo para uma seção de arquitetura e realizando diversas viagens documentando áreas destruídas pela guerra.³¹⁶ Esse também foi o período em que Lina começou a se relacionar com o grupo de arquitetos que formavam o movimento pela reconstrução do país, o *Movimento Studi Architettura* (MSA), sendo o núcleo milanês dirigido pelo arquiteto Ernesto Nathan Rogers. Participaram também das reuniões os arquitetos Lodovico Belgiojoso, Piero Bottoni, Césare Chiodi, Ireneo Diotallevi, Ignazio Gardella, Enrico Peressuti e Gino Pollini. No *Primo Congresso Nazionale per la Ricostruzione Edilizia*, Lina foi a única mulher entre os arquitetos a fazer um pronunciamento sobre a necessidade da habitação, "A Casa do Homem".³¹⁷

Lina e Pagani fundam a revista semanal *A – Attualità, Abitazione, Arte*, que conta ainda com Bruno Zevi e Raffaele Carrieri como colaboradores em Roma. Publicada pelo *Editoriale Domus*

³¹² Idem, p. 17

³¹³ Ibidem, p. 19

³¹⁴ Ibidem, p. 20

³¹⁵ CAMPELLO, p. 21

³¹⁶ FERRAZ, p. 31

³¹⁷ CAMPELLO, p. 23

de Milão, a revista se voltou para o problema da habitação e do urbanismo, refletindo sobre as possibilidades de reconstrução. A revista “A” representou uma ruptura no campo das revistas de arquitetura na Itália, seja no seu projeto gráfico como em seus textos, nos quais se apresentava uma Itália desigual e destroçada do pós-guerra, utilizando uma linguagem próxima do realismo italiano do período.

O tom da revista era de renascimento: “Nós nos propomos a criar em cada homem e em cada mulher a consciência daquilo que é a casa, a cidade. Fazer com que todos conheçam os problemas da reconstrução, para que todos, e não apenas os técnicos, nela colaborem”.³¹⁸ O quarto número da revista, de abril de 1946, apresenta a resenha de *Possono le Nostre Città Sopravvivere?* sobre a publicação de Josep Lluís Sert, que cobriu o CIAM de 1933. A partir do número 7, a revista passou a se chamar *A - Cultura della Vitta*, encerrando-se sua publicação em julho de 1946.³¹⁹

Lina retorna a Roma e, poucos meses depois, casa-se com Pietro Maria Bardi. Existe uma outra versão desse primeiro encontro: Lina, então como redatora de *Lo Stile*, teria sido enviada a Roma para entrevistar Bardi a respeito de um conjunto de casas coletivas. “Andei com ele, para a entrevista, através de ateliês e obras e voltando a Milão, continuamos mantendo relações. Deram-se outros encontros, namoramos e em 46 casamos, decidindo nos transferir para o Brasil.”³²⁰

Nesse mesmo ano de 1946, o casal Bardi resolve deixar a Itália e embarca em viagem para a América do Sul. Para Lina havia pouca esperança de continuar no país e poder participar de sua reconstrução, principalmente depois da tomada de poder pela Democracia Cristã. Para Bardi, a permanência na Itália implicaria o risco de cassação do direito de exercer suas atividades de jornalista e crítico, devido a sua atuação profissional durante o período do fascismo.³²¹ Bardi já conhecia o Brasil, fizera escala no país em 1933 a caminho de Buenos Aires, onde organizou uma exposição sobre arquitetura Italiana no Museu Nacional de Belas Artes.³²² Lina conhecia o Brasil através de sua arquitetura, apresentada em *Brazil Builds*, publicado pelo MOMA de Nova York por Philip Goodwin.³²³

Lina e Bardi desembarcam no Rio de Janeiro e são recebidos pelo jornalista Mário da Silva Brito e por sua esposa Lilli. Com a ajuda de Mário, organizam suas primeiras exposições no Brasil, com as obras que trouxeram da Itália. Na primeira exposição realizada no Salão Nobre do Ministério da Educação e Saúde, “Exposição de Pintura Italiana Antiga do séc.XIII ao séc. XVIII”, Pietro Maria Bardi foi apresentado a Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários

³¹⁸ *Revista A*, n. 1, p. 4, apud RUBINO, p. 59.

³¹⁹ Idem

³²⁰ “O caráter de Pietro não é dos mais domáveis”. *Vogue Brasil*: Pietro Maria Bardi - Ano X nº115, fev. 1985. p. 142

³²¹ PAGANI, apud CAMPELLO, p. 25

³²² BARDI, *História do MASP*.1992, p. 10

³²³ FERRAZ, 1993, p. 12

Associados. Segundo Bardi, em uma das versões sobre esse encontro, Chateaubriand conhecia suas atividades através de Pedro de Moraes Barros, o primeiro embaixador do Brasil em Roma após o fim da guerra. Poucos dias depois do encontro, recebe o convite para permanecer no Brasil e dirigir a galeria de arte antiga e moderna que o empresário planejava montar, não sabendo ainda se seria na capital federal ou em São Paulo. Lina projetou um museu para o Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor, o qual já apresentava uma forma expositiva semelhante à que seria adotada no Museu na Sete de Abril, em São Paulo.

Na capital paulista, Lina Bo Bardi se encarregou da adaptação do Museu de Arte de São Paulo no segundo andar do edifício dos Diários Associados, projetado pelo arquiteto Jacques Pilon. Os próximos dez anos serão marcados por diversas atividades em torno do museu e das tentativas de atuar nos campos da arquitetura e do *design*.



Giancarlo Palanti

Milão 1906 – São Paulo 1977

Giancarlo Palanti forma-se em arquitetura pelo Politécnico de Milão em 1929. Em 1931, funda escritório com os arquitetos Franco Albini e Renato Camus, participando ativamente dos debates sobre a arquitetura racionalista do entre-guerras na Itália. Seu trabalho nesse período foi marcado pela produção em equipe nos diversos campos do projeto: desenho de mobiliário, objetos de decoração, pavilhões e exposições em mostras como as Trienais de Milão, edifícios de habitação coletiva e planos urbanísticos, participando de diversos concursos de arquitetura.³²⁴

O escritório geralmente incorporava outros arquitetos milaneses, com equipes participando de vários concursos promovidos pelo Estado. Entre as parcerias estabelecidas se encontram os arquitetos Giuseppe Pagano, Ignazio Gardella, Giovanni Romano, BBPR, dentre outros. Dependendo da complexidade ou tema, prevalece o debate, a crítica e as proposições políticas, buscando definir a arquitetura moderna italiana e indicando caminhos em diversas áreas de atuação.

Palanti atuou junto a algumas das principais revistas que marcaram o período de debates da arquitetura moderna italiana e no ensino de arquitetura. Entre 1932 e 1933 assume a função de redator da *Domus*, dirigida por Gio Ponti, revista que deixaria para colaborar como redator de *Casabella*, durante o ano de 1934. Em torno de *Casabella*, de Giuseppe Pagano e Edoardo Persico, reunia-se o grupo de arquitetos racionalistas responsável pelas discussões e pela participação em concursos de arquitetura.

³²⁴ SANCHES, Aline Coelho. A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti, Itália e Brasil. Dissertação Mestrado. Universidade de São Paulo, EESC-USP, 2004. p. 103

No período entre 1935 e 1936, tornou-se professor assistente voluntário da cadeira de composição arquitetônica na Escola Politécnica de Milão, passando depois a assistente encarregado, e permanecendo até 1946. Após um intervalo de seis anos, retorna à redação da *Domus* no início de 1940, onde permaneceu até assumir a vice-direção de *Costruzioni-Casabella* em 1941, tornando-se co-diretor junto com Albini, a partir de 1946.

Em 1946, com o término da guerra, Palanti emigra para o Brasil acompanhado de sua noiva D. Lily Maggi, que possuía familiares no país. Fixando residência em São Paulo, associa-se aos arquitetos italianos já residentes na cidade, como Daniele Calabi, Rino Levi, e Lina Bo Bardi, que chegaria ao país nesse mesmo ano. A colônia italiana representava um meio de conseguir trabalho, e os primeiros projetos desenvolvidos por Palanti em São Paulo foram edifícios de apartamentos e de escritórios para a família Maggi.³²⁵ Para um desses primeiros projetos, Palanti convidou o pintor italiano Roberto Sambonet para executar um painel no hall de entrada do *Edifício Lily*, localizado no bairro de Santa Cecília.

Com Daniele Calabi, Palanti trabalhou para a “Construtora Moderna” ou Segre & Calabi, formada por Daniele Calabi e seu primo Silvio Segre. A construtora também foi chamada de Segre & Racz. Em 1947, realizam juntos o projeto da *Casa de Infância da Liga das Senhoras Católicas*, orfanato localizado no bairro do Ipiranga, em São Paulo. Após o retorno de Calabi à Itália, em 1949, Palanti desenvolveu para a mesma construtora duas residências no Brooklin e o projeto para a Nova Sede do Instituto Santa Amália, de 1952.³²⁶

Em 1948, paralelamente ao desenvolvimento do projeto do orfanato, Palanti se associa ao casal Bardi e fundam o *Studio de Arte Palma* e a *Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda.*, onde concebem e produzem uma série de projetos de interiores e mobiliário para complementar seus projetos e sanar a ausência da produção de móveis modernos em São Paulo. Nesse período, Palanti convive com os grupos dos museus de arte localizados no edifício dos Diários Associados: o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna. Junto ao MASP, Palanti colabora com Lina Bo Bardi na organização da *Exposição da Cadeira*, em 1948, e na reforma de ampliação do museu em 1950, além de ter ministrado aulas de História da Arte e ter seu nome entre os professores que compunham o grupo em torno do IAC – Instituto de Arte Contemporânea.³²⁷ Em relação ao o MAM, Palanti integrou a Associação dos Amigos do Museu, participou do júri da seção de cerâmicas da 1ª. Bienal e desenvolveu várias adaptações do museu entre 1959 e 1971, quando este deixou sua primeira sede.³²⁸

A experiência desenvolvida no *Studio Palma* esteve voltada principalmente para a criação de cadeiras, poltronas e estantes, tendo como ponto de partida a simplicidade estrutural e a

³²⁵ Idem, p. 98

³²⁶ Idem, p. 124.

³²⁷ Ibidem, p. 129.

³²⁸ Ibidem, p. 324.

experimentação com os materiais locais, valendo-se das qualidades das madeiras. O desenho moderno se aplicava à técnica construtiva, que consistia na utilização de chapas de madeira compensada, de peças completas cortadas em pé e possíveis de encaixes. O *Studio* funcionou até 1950, e um dos últimos trabalhos da parceria entre Giancarlo Palanti e Lina Bo Bardi foi o projeto para a ampliação do MASP entre 1949 e 1950. Palanti trabalhou, ainda, com Lina em 1951, em uma das propostas de projeto que o arquiteto desenvolveu para a Família Matarazzo, de um edifício na Praça da República, com cinema e lojas.³²⁹

A partir de 1951, Palanti passa a trabalhar para a construtora Alfredo Mathias, onde permaneceu até 1954, desenvolvendo grande quantidade de projetos. Desta associação resultaram diversos projetos executados, entre os quais edifícios significativos da arquitetura no período e localizados em lugares importantes da cidade. Sem ter seu diploma reconhecido no país, os projetos são validados pelo nome da construtora, embora o nome de Palanti apareça ao lado de Alfredo Mathias em alguns desses trabalhos, problema que será resolvido apenas em 1954, quando o arquiteto se naturaliza brasileiro.

Entre os projetos desse período encontram-se: *Cine Jussara* (1951), que também conta com painéis realizados por Roberto Sambonet; *Edifício Conde de Prates* (1952), no Vale do Anhangabaú; o conjunto dos edifícios *Chipre e Gibraltar* e do *Cine Belas Artes* (1952), na esquina da Avenida Paulista com a Rua da Consolação; *Biblioteca Pública Martinico Prado* (1952), localizada na cidade de Araras, e os projetos para o *Paço Municipal de São Paulo* (1952), com os quais Palanti recebeu duas menções-honrosas.³³⁰

A partir de 1954 inicia sua parceria com o arquiteto Henrique Mindlin, fundando o escritório *Henrique E. Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados – Sociedade Civil Limitada*; o primeiro escritório de arquitetura no país constituído judicialmente³³¹, com escritórios no Rio de Janeiro e em São Paulo, dirigido por Palanti. Desta associação resultaram diversos projetos de residências, bancos, edifícios industriais, edifícios de escritórios com galerias comerciais, arquitetura de interiores, lojas para a Olivetti, concursos e projetos urbanos.³³² Entre os projetos desenvolvidos durante essa parceria, que durou até o ano de 1966, encontram-se: *Banco de Londres*, no centro de São Paulo (1959); *Fábrica Metal Leve* (1954) em São Paulo; *Concurso para o Plano Piloto de Brasília* (1957, 5º lugar); *Manufatura dos Brinquedos Estrela* (1960-70); *Projeto para o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza* (1964).

Os projetos para a *Olivetti* foram desenvolvidos para diversas cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, entre outras. Nesses projetos, Palanti e Mindlin contam com a colaboração do artista gráfico Bramante Buffoni no desenho de painéis e

³²⁹ Ibidem, p. 154.

³³⁰ Ibidem, 184.

³³¹ NOBRE (2000) apud Sanches, p. 209.

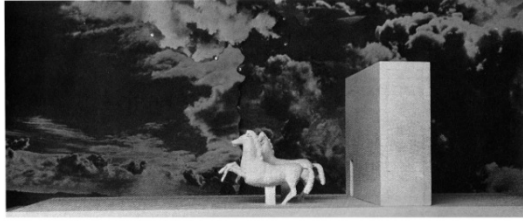
³³² SANCHES, p. 211.

comunicação visual. Além das lojas, os arquitetos projetaram juntamente com Buffoni os escritórios da Olivetti (1957-1963) em São Paulo, localizados no Edifício Conde de Prates. Complementam esse grupo os projetos realizados para as agências de viagens *Swissair* (1957) e *KLM* (1959), ambas localizadas em São Paulo³³³, e os projetos expositivos para *O Salão de Exposições da Firma de Armações de Aço Probel* (1959) no Conjunto Nacional em São Paulo, e a *Exposição da Olivetti* (1959) realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que contou com painéis de Bramante Buffoni e textos de Pietro Maria Bardi.³³⁴

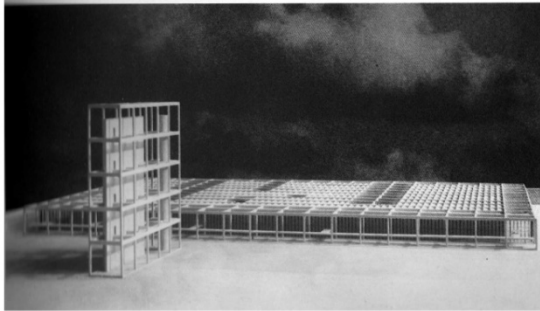
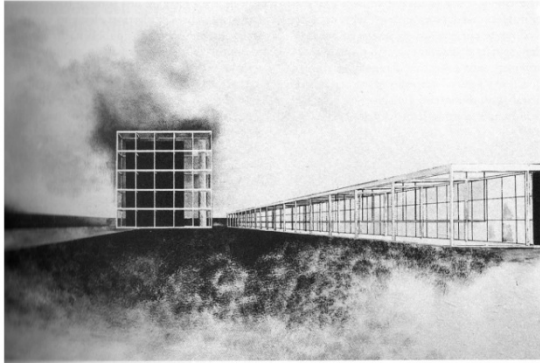
Em 1966, Giancarlo Palanti deixou a associação com Henrique Mindlin, e no ano seguinte abriu um escritório no Conjunto Nacional, onde realizou poucos projetos, alguns permanecendo apenas como propostas. Desse período constam a reforma do *Museu de Arte Moderna*, que passou a ocupar o espaço construído sob a marquise do Parque Ibirapuera, para a Exposição Bahia, organizada por Lina Bo Bardi em 1959 durante a V Bienal. Os primeiros estudos para o projeto datam de 1967 e a reforma teve início no ano seguinte. Palanti chegou a projetar a ampliação do museu, propondo o aumento do espaço expositivo e um auditório circular, porém o projeto não foi desenvolvido. O MAM passaria por outra reforma, projetada por Lina Bo Bardi em 1982.

³³³ Idem, pp. 312-316.

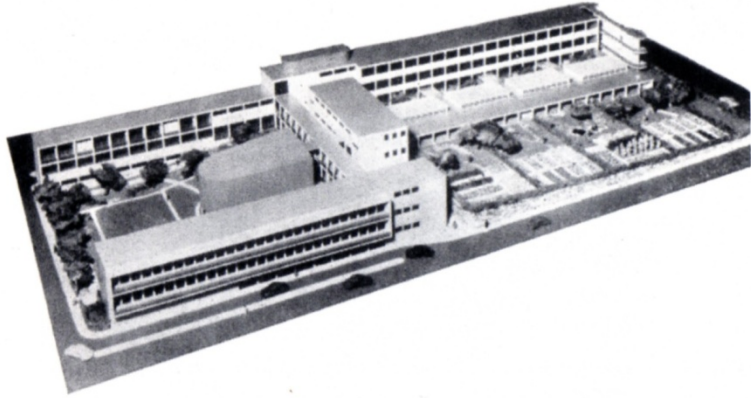
³³⁴ Idem, pp. 308-309.



Projeto do concurso para o monumento à "Vittoria d'Africa" na praça Fiume em Milão, 1937. [projeto em parceria com Franco Albini, I. Gardella e G. Romano] p. 100.



Projeto para o Palazzo della Civiltà Italiana para a E-42, Roma, 1937. [projeto em parceria com Franco Albini, I. Gardella e G. Romano] PP. 106-107.



Daniele Calabi e Giancarlo Palanti
Casa de Infância da Liga das Senhoras Católicas, São Paulo, 1947.
fonte: Mindlin, p. 37.



Construtora Alfredo Mathias e Giancarlo Palanti
Edifício Conde de Prates, São Paulo, 1952.
fonte: SANCHES, p. 171.



Escritórios da Olivetti no Edifício Conde de Prates, São Paulo, 1957-1963.
Projeto de Giancarlo Palanti e Henrique E.Mindlin.
Painéis de Bramante Buffoni
Fonte: revista Habitat n. 49. jul.-ago. 1958. pp. 1-12.



Roberto Sambonet

Vercelli 1924 - Milão 1995

Roberto Sambonet nasceu em 20 de outubro de 1924, em Vercelli, uma cidade da região do Piemonte, na Itália. Estudou arquitetura na Escola Politécnica de Milão³³⁵ e pintura na Academia de Bergamo, sob a orientação de Achille Funi. Ao final da Segunda Guerra, integrou e expôs com o grupo *Pittura*, grupo milanês composto pelos pintores Birolli, Guttuso, Cassinari, Cagli, entre outros.³³⁶ Em 1947, convidado pelo crítico de arte Nils Palmgren, organiza sua primeira exposição individual em Estocolmo. Segundo seu biógrafo, Arturo Quintavalle, nesse período Sambonet entrou em contato com o *design* sueco.³³⁷

Em 1948 transfere-se para o Brasil, passando a residir em São Paulo, e entra em contato com Pietro e Lina Bo Bardi e o círculo de artistas e arquitetos que giravam em torno do MASP. Nesse período, Bardi convida Sambonet para assumir as aulas de desenho e pintura dos cursos livres oferecidos pelo museu. Segundo Bardi, Sambonet se encaixava na proposta que buscava uma interdisciplinaridade para os cursos do museu. Nas aulas do curso de desenho à mão livre, do MASP, Sambonet insistia no valor da linha e na síntese do ajuste da forma. Bardi afirma que nessa ocasião já identificava no desenho de Sambonet os indícios do desdobramento de sua pesquisa visual para o *design*.³³⁸

Nesses primeiros anos em São Paulo, Sambonet dividia-se entre a cidade e Massaguassú, uma vila de pescadores no litoral paulista, localizada entre Caraguatatuba e Ubatuba, próxima à fazenda Cocanha, propriedade da família de sua mulher Luisa Sambonet. Em Massaguassú, Sambonet instala um ateliê, onde passa a pintar a paisagem e o cotidiano do vilarejo: “Possessão de poucos pescadores, um empório falatório de macumbas e calçadas, lutas

³³⁵ São conflitantes as informações a respeito de sua formação; de acordo com algumas publicações, Sambonet não teria concluído o curso.

³³⁶ Diário de São Paulo, 11 de maio de 1949.

³³⁷ QUINTAVALLE, Arturo C. p. 203.

³³⁸ BARDI, Pietro Maria. Volta de Sambonet - *Ricerca e Strutture 49-74*. Catálogo de exposição, 1974.

sangrentas de javalis e serpentes, preguiças em cima das embaúbas, caranguejos entrando nas malocas sem portas.”³³⁹

É desse período a série de pinturas que Sambonet apresentou na sua primeira exposição no MASP, em março de 1949, acompanhada por um catálogo e uma publicação realizados a quatro mãos por ele e Bardi. Segundo Bardi, “Massaguassú” foi “o primeiro livrinho projetado com certo cuidado” pelo museu e foi uma das primeiras experiências com a gráfica moderna realizada por Sambonet.³⁴⁰

Massaguassú – Figuras e paisagens pintadas no Brasil por Roberto Sambonet foi editado pelo MASP em novembro de 1949. Foram impressos 975 exemplares, sendo que 25 desses foram elaborados em formato especial e continham um desenho original de Sambonet. A vila e o trabalho do artista são apresentados por texto e fotografias de Pietro Maria Bardi, seguido de reproduções de desenhos e pinturas, coloridos e em preto e branco. O livro apresenta uma diagramação com ordenação moderna, e as reproduções das obras dialogam com fotografias que registram as referências locais.

A exposição das pinturas de Roberto Sambonet só teve repercussão no *Diário de S. Paulo*, com artigos escritos por Quirino da Silva e Menotti Del Pichia. Também não foi publicada nenhuma matéria sobre a edição de “Massaguassú”. Na *Habitat*, “Alencastro” chama a atenção para o silêncio e o descaso do meio artístico paulistano, ao mesmo tempo informando sobre a boa recepção que o livro tivera na revista francesa *Arts*.

Após um breve período na Europa, Sambonet retorna a São Paulo, dando continuidade ao curso de desenho e passando a integrar o corpo docente do IAC a partir de 1951. Nesse mesmo ano, a *Habitat* nº 4 dedica a ele um encarte com desenhos seus. Os desenhos ainda estão marcados pela paisagem e pela cultura popular brasileira, porém agora representada apenas por linhas. Quintavalle aponta o interesse de Sambonet pelos desenhos de Paul Klee.³⁴¹ Um desenho dessa série foi utilizado para a elaboração do cartaz que ele fez para o MASP, *Visite o Museu de Arte*, de 1951. Essa exploração da linha também se encontra presente na pintura feita por Sambonet para a parede do hall do Edifício Lily e no Cine Jussara, ambos projetados por Giancarlo Palanti, entre 1949 e 1951.

Sambonet e sua mulher, Luisa, estiveram à frente da experiência do projeto da *Moda Brasileira*, um trabalho realizado em conjunto com outros artistas e alunos do Instituto de Arte Contemporânea, entre os quais Lina Bo Bardi, Roberto Burle Marx, Carybé e Clara Hartoch.

³³⁹ Idem

³⁴⁰ “Combinamos a edição. Trabalhamos juntos vários meses numa modesta tipografia semi-artesanal no Alto do Ipiranga.”

³⁴¹ QUINTAVALLE, Arturo C. p. 7.

Nesse mesmo período desenvolve experiência no manicômio Juqueri em colaboração com o psiquiatra Eduardo Machado Gomes, que resultará em uma série de desenhos, que foram publicados na *Habitat* e posteriormente lançados na Itália como livro: “Juqueri, Esperienza Psichiatricadi un Artista”.

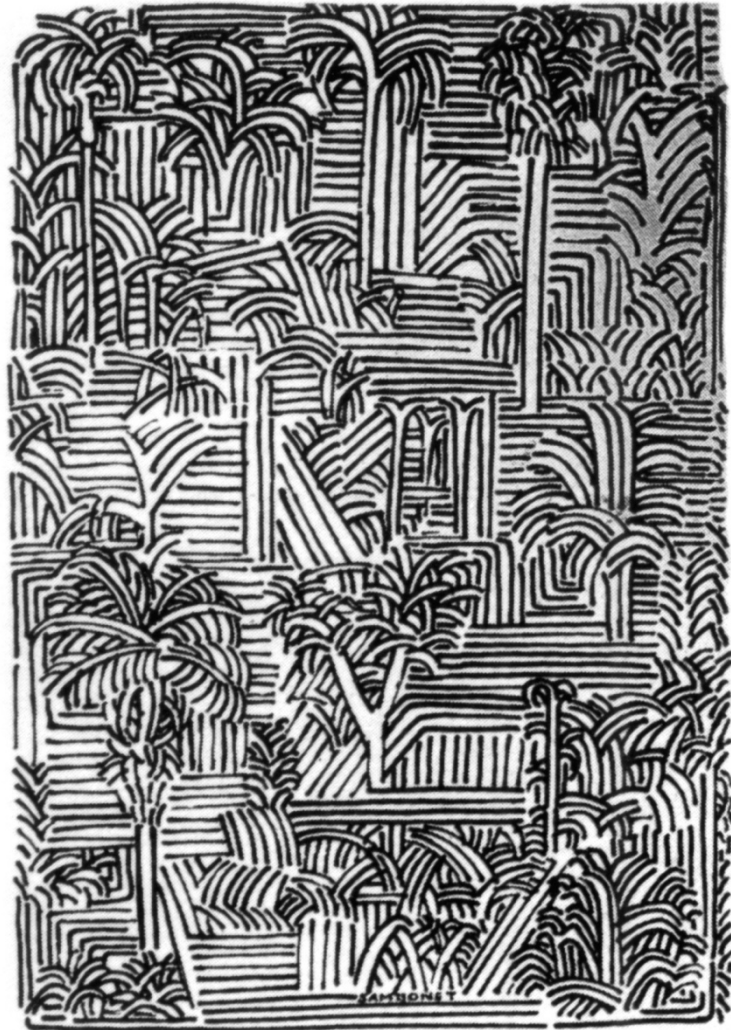
Em 1953, Sambonet retorna a Milão, onde abre o seu estúdio de *design* e artes gráficas. Nesse mesmo ano viaja para a Finlândia e conhece o arquiteto Alvar Aalto, com quem trabalha por um certo período, e colabora com a Artek. No ano seguinte retorna a Milão e passa a trabalhar para a companhia de sua família, a Sambonet S.p.A., projetando uma série de peças em aço inox. Em colaboração com Max Huber, desenvolve trabalhos na área de *design* gráfico e comunicação visual. Em 1958 torna-se membro da comissão executiva da Triennale de Milão, para a qual desenvolveu projetos expositivos e de comunicação visual.

No período entre 1950 e 1960, assumiu o cargo de diretor da revista de arquitetura *Zodiac*, de Adriano Olivetti. No decorrer dos anos 60, Sambonet torna-se consultor da *La Rinascente*, para a qual desenvolveu vários objetos e organizou exposições, entre elas *Índia* (1959) e *Índios* (1964) e *Natale Idea* (1967). Para o I'ICE (Instituto Nacional do Comércio Exterior) também organiza diversas mostras de *design* e artesanato, em vários países.³⁴²

Na década de 1970, desenhou várias coleções de objetos em cristal para a Baccarat, Seguso Murano, desenhou jóias para a Tiffany's, Bing & Grondhal, e porcelanas para a Richard Ginori. Entre outras companhias italianas e estrangeiras, Sambonet trabalhou para a editora Einaudi e Feltrinelli, a Pinacoteca di Brera, Regione Lombardia, a RAI, Renault, Alfa Romeo, o magazine Tobu de Tóquio.

Em 1974 o MASP organizou uma exposição retrospectiva da sua obra. A exposição, intitulada *Roberto Sambonet – Ricerca e Strutture 49-74*, reuniu trabalhos desde o período de sua estadia no Brasil até projetos mais recentes, abrangendo as diversas áreas do *design*. Em 1987, colaborou com Lina Bo Bardi e o arquiteto Joaquim Guedes no projeto para o concurso da região da Bicocca, pertencente à Pirelli, em Milão.

³⁴² QUINTAVALLE, Arturo C. p. 203.



VISITE O MUSEU
DE ARTE
DE SÃO PAULO
RUA 7 DE ABRIL, 230

Visite o Museu de Arte
Cartaz de Roberto Sambonet para o Masp, 1951.
Fonte: BARDI, P. M. Masp Assis Chateaubriand Ano 30, 1977, p. 5.

MASSA GUASSÚ

Figuras e paisagens pintadas no Brasil por
ROBERTO SAMBONET

Introdução de P. M. Bardi

1949



MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO



o resto do corpo, presto de movimentos. Esse diabinho viaja à noite, empunhando um chicote, pois dedica seus cuidados, principalmente, aos cavalos e aos burros, com quem gosta de graçar.

Na aldeia que fica pouco antes da fazenda, diante de um brejo por cima do qual psiram nuvens de mosquitos-pólvora, não há palestra, previsão ou esperança que não subentenda uma conta para acertar com o Saci-pererê. Este proporciona ao arraial uma existência tão branda e tranquila que quase se não a percebe: graças ao diabo, o oceano oferece peixes, a caça é farta na mata e com a cana se faz uma aguardente embriagadora. Na venda, pode-se também comprar, querendo, o arroz e a banha; mas ao alcance da mão o que não falta são bananas, abacaxis e outras frutas que o calor normamento amadurece para quem deve descansar e não tem o problema do tempo necessário para arranjar comida.

As portas das choupanas permanecem sempre abertas; e se alguém tem medo de ladrões, pode ir à procura de um pequeno javali

do mato, cortar-lhe as presas e domesticá-lo como cão de guarda. Também a porta da pequena igreja fica aberta noite e dia; a capelinha milagrosa, historiada de flores de papel de seda, com o altar construído de tábuas e coberto por toilhas feitas com velha roupa branca, e as imagens vindas só Deus sabe de onde, cheira a cal e a cera, pois por ali ninguém sabe o que vem a ser o incenso. Quando chega a noite, e o diabo entra a cavalgar o gado bravo, e a escuridão se povoa de fantasmas, e os homens pensam no dia que se foi com a dívida no coração, reúnem-se os habitantes na praia, formando roda, como conspiradores, e falam em voz baixa do senhor Roberto Sambonet.

É este um jovem pintor italiano, que não atravessou o oceano para renovar as aventuras do tipo Gran Chaco, ao modo de Guido Boggiani, nem para imitar o incomensurável Gauguin. A história é muito simples: é que a amável senhora Sambonet tem seus pais no Brasil e a Cocanha é a fazenda da família. Ao sófrego pintor, que a guerra forçara à permanência nas ci-



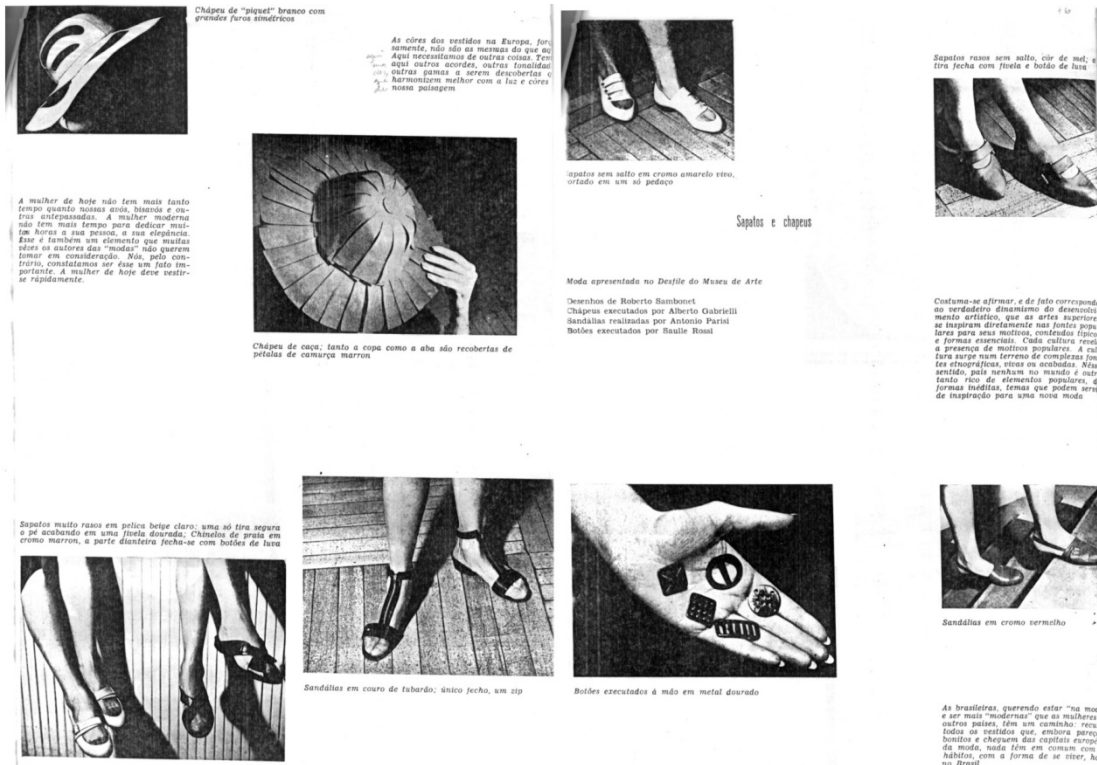
Projeto gráfico realizado por Pietro Maria Bardi e Roberto Sambonet para a publicação *Massaguassú: Pinturas e paisagens pintadas no Brasil por Roberto Sambonet. 1949.* O texto de apresentação e fotografias também são de Pietro Maria Bardi.



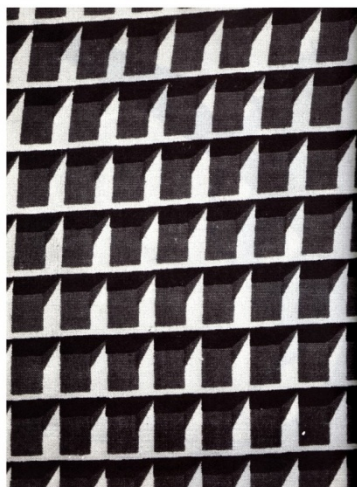
"Figuras" – Roberto Sambonet
Fonte: BARDI, P.M. Museu de Arte de São Paulo, Funarte, 1981. p. 183.



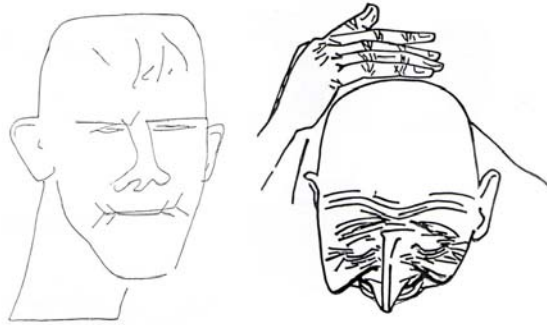
"Galinheiro" – Roberto Sambonet
Fonte: Ricerca e Strutture : 49-74. MASP. 1974, p. 14.



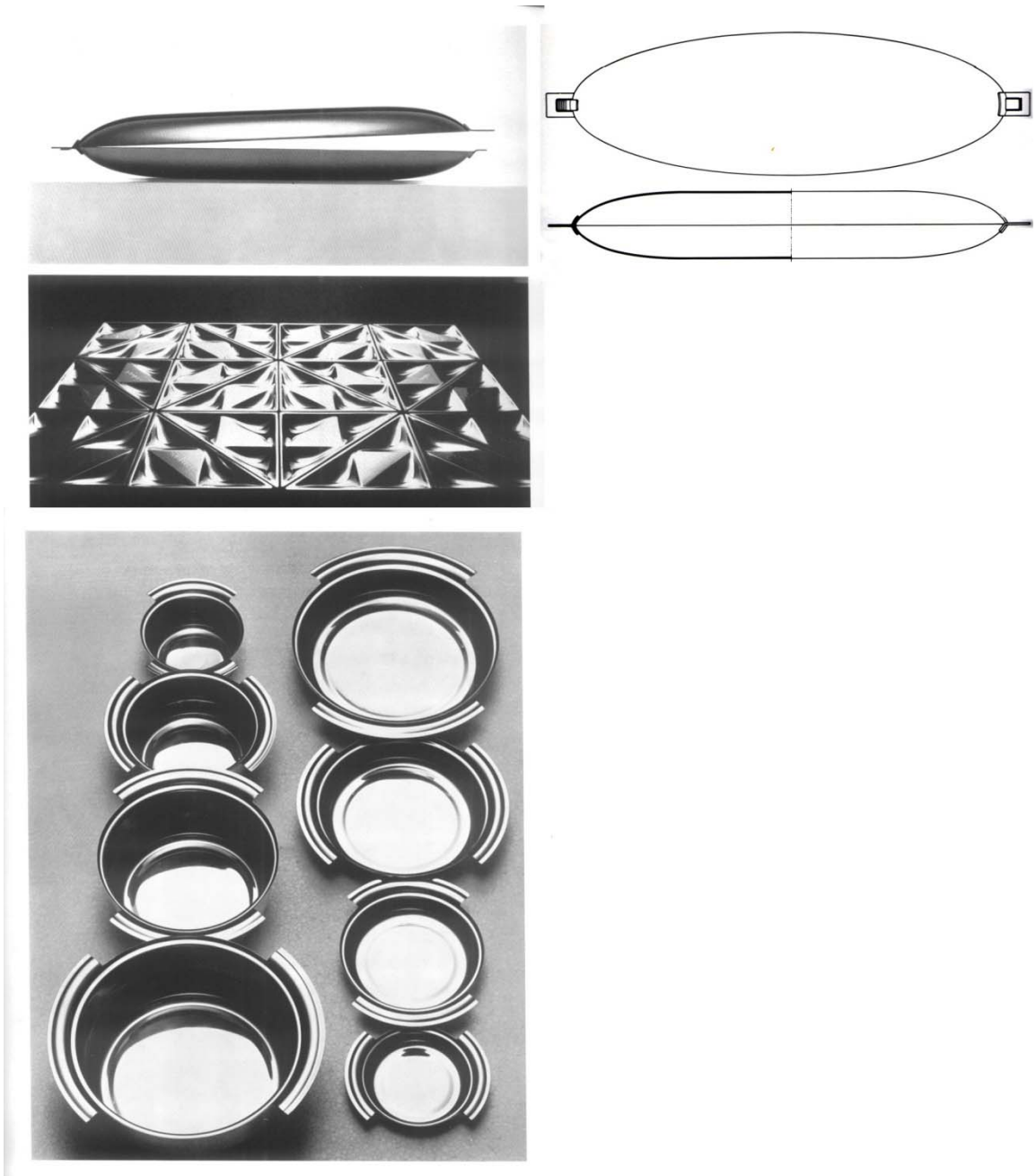
Moda brasileira: sapatos e botões desenhados por Roberto Sambonet.
Fonte: Revista Habitat n.9. 1952. pp. 76-77.



Moda brasileira: estampa para tecido inspirado no desenho do brise do Ministério da Educação e Saúde.
Fonte: QUINTAVALLE, Arturo C. Design: Roberto Sambonet. Milão: Federico Motta Editore. 1993. p. 46.



Retrato de Pietro Maria Bardi, 1985
Aquarela sobre papel
Fonte: ARAUJO, Emanuel. Um certo ponto de vista: Pietro Maria Bardi 100 anos. p. 65.



Roberto Sambonet. Torteira de forno para peixe; elementos componíveis para cocktails ou cinzeiros; recipientes para uso culinário – em aço inoxidável; série “Compasso d’Oro” produção pela firma Sambonet S.p.A., Vercelli, Itália.

Fonte: Catálogo “Desenho Industrial Italiano”, Museu de Arte de São Paulo, 1975.



Leopoldo Haar

Tarnov 1910 - São Paulo 1954

Leopoldo Haar estudou na Academia de Belas Artes de Cracóvia, Polônia, especializando-se em arte aplicada à indústria. Durante a Segunda Guerra Mundial transferiu-se para a Itália. Em 1946, emigra para o Brasil, fixando-se em Porto Alegre e trabalhando como paginador da Revista *O Globo*. Transfere-se para o Paraná anos depois, onde abre o estúdio fotográfico *Haar Studios*, em parceria com seu irmão, o fotógrafo Zigmunth Haar.³⁴³

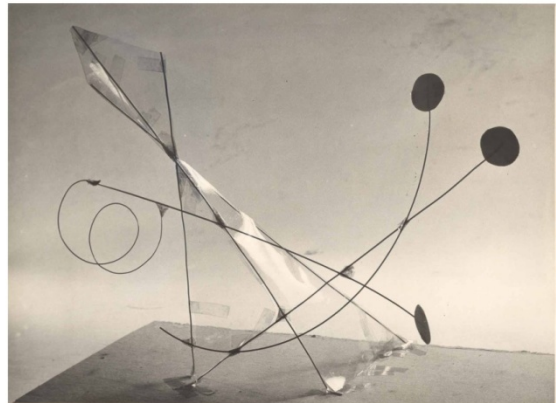
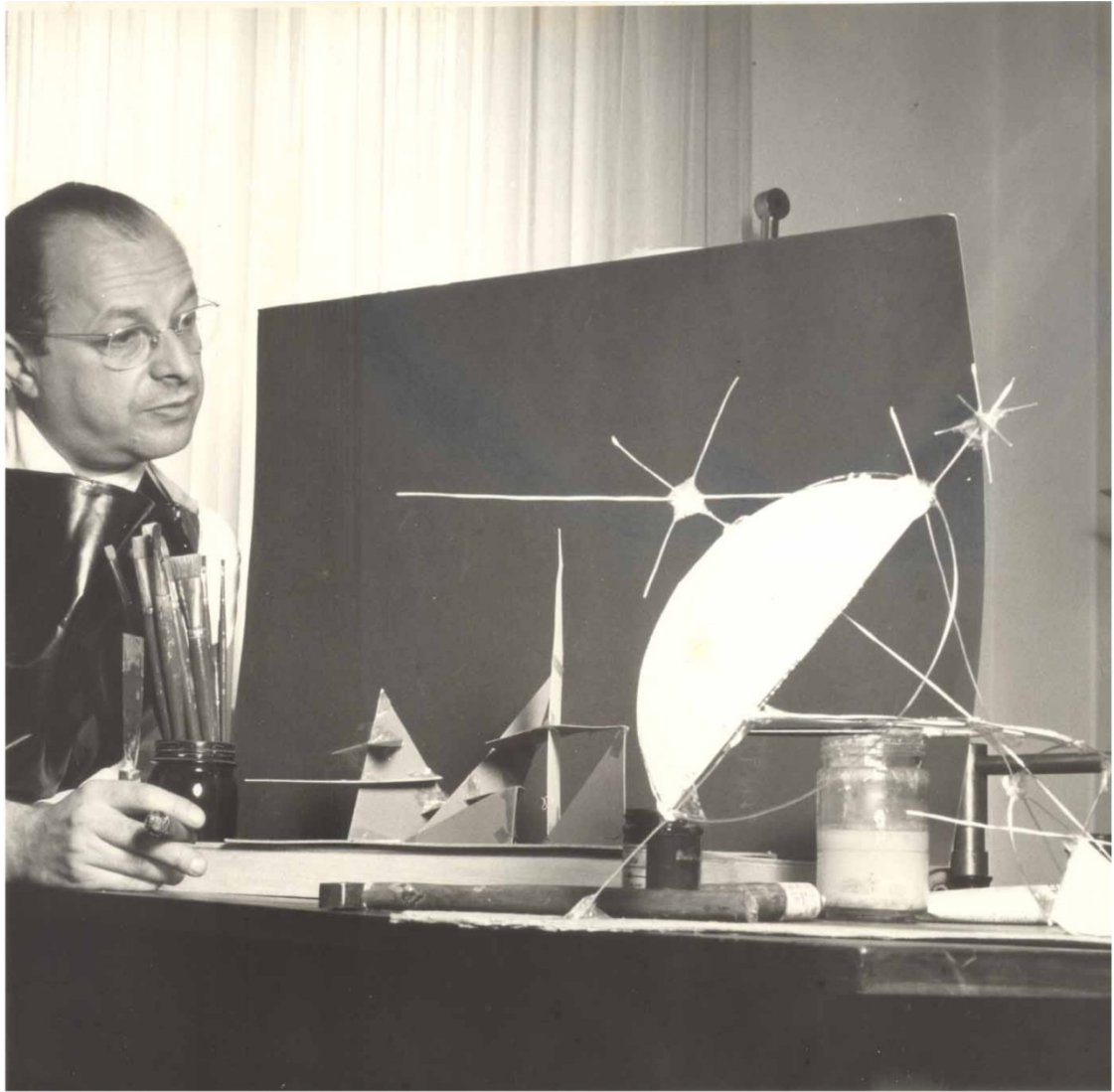
A partir de 1950, vivendo em São Paulo, Leopoldo Haar passa a trabalhar na agência de publicidade *Época* e no ateliê de propaganda da fábrica *Olivetti*, para a qual desenvolve desenho gráfico e projeto de vitrines para as lojas da Olivetti-Tecnogeral. Seu irmão torna-se fotógrafo da empresa de comunicação dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, trabalhando também como fotógrafo colaborador da revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi.

Em 1951, Leopoldo Haar torna-se professor de Composição, no Curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo. Nesse mesmo ano, o MASP realiza uma exposição composta por suas maquetes para vitrines produzidas para a Olivetti e fotografias de seu irmão.³⁴⁴

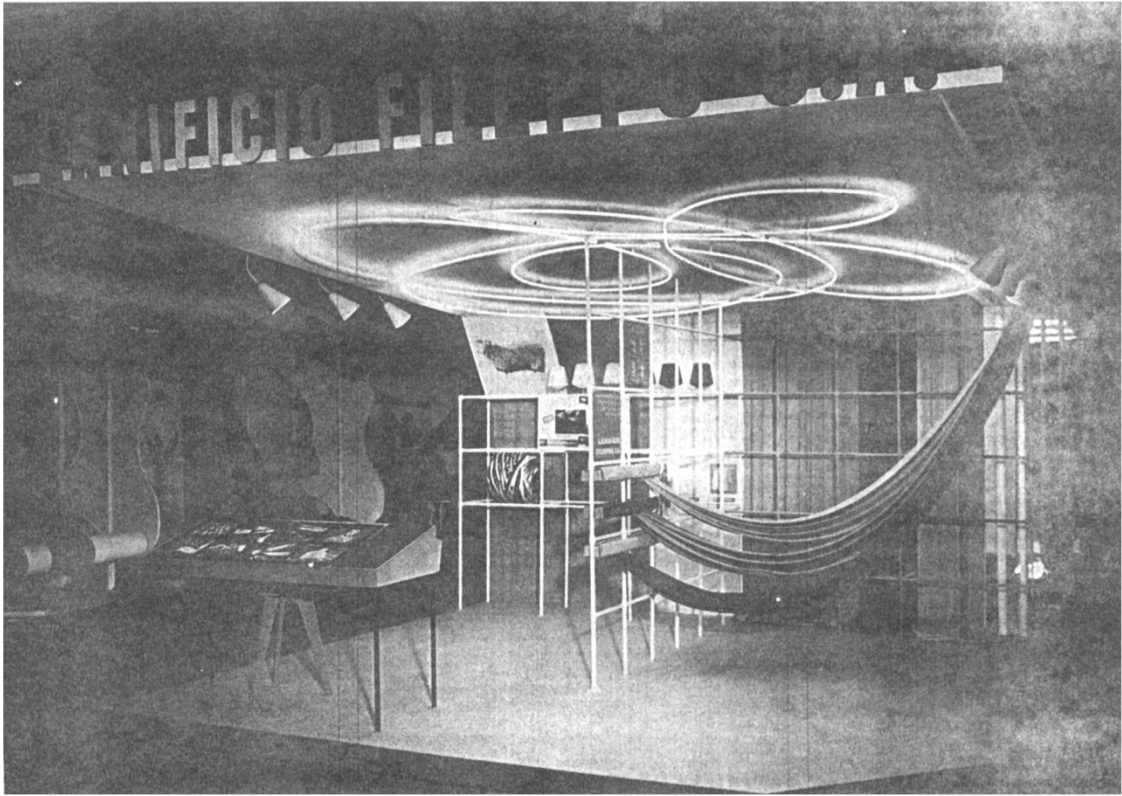
A síntese entre arte e indústria, presente em seu trabalho, leva-o a participar do movimento concretista paulista, integrando a exposição RUPTURA e assinando o manifesto do grupo, juntamente com Waldemar Cordeiro, Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto, no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1952.

³⁴³ AMARAL, Aracy (org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977, pp. 198-199.

³⁴⁴ Exposição dos Irmãos Haar. *Diário de S. Paulo*, s/d. 1951. Centro de Documentação do MASP.



Maquetes para vitrines.
Fonte: Centro de Documentação do MASP.



Projeto de Leopoldo Haar para o Pavilhão do Café na Exposição de Agricultura Paulista realizada no Parque da Água Branca – Janeiro 1951.
 Fonte: Revista Habitat n. 2. 1951. p. 43.



Figuras e composição em papel recortado e dobrado.
 Fonte: Centro de Documentação do MASP.



Projeto de Leopoldo Haar para o stand do Lanificio Fileppo S.A. premiado com o 2º lugar na Exposição Industrial de São Paulo. 1952.
 Fonte: Revista Habitat n. 8. 1952 – encarte final da revista.



Gastone Novelli

Viena 1925 - Milão 1968

Gastone Novelli nasceu em Viena, em julho de 1925, tendo sua formação se desenvolvido em Roma. Durante a Segunda Guerra participou da Resistenza Italiana contra o fascismo, sendo preso e condenado à morte em 1943. Libertado no ano seguinte, transfere-se para Florença. No pós-guerra inicia sua atividade na pintura e no desenho gráfico, apresentando forte influência das propostas concretistas originárias das teorias do arquiteto suíço Max Bill, com quem se encontrará em Zurique em 1947, e anos mais tarde em São Paulo, em 1953.

Transfere-se para o Brasil em 1948³⁴⁵, estabelecendo residência em São Paulo e trabalhando em uma série de projetos que buscavam a integração entre arte e arquitetura. Atua em projetos para murais, pavilhões, *stands* e decoração de interiores para lojas em São Paulo e no interior do estado. A partir de 1953 passa a integrar o corpo de professores dos cursos do Museu de Arte de São Paulo, substituindo o artista Roberto Sambonet e assumindo o curso de desenho e pintura, permanecendo no MASP até o retorno à Itália em 1955.

Novelli dá prosseguimento a sua pesquisa visual, incorporando em sua pintura elementos da paisagem brasileira e características mais expressivas em relação ao trabalho inicial, de orientação mais geométrica. Desenvolve uma série de cerâmicas utilitárias, como pratos, vasos e garrafas, para as quais transfere a mesma pesquisa visual. Em 1951 participa da Primeira Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo, assim como da sua edição em 1953.

Em 1949 realiza o projeto e a decoração do *stand* para a Vita Mate, que foi exposto na Feira Folclórica de São Paulo, realizada no Parque da Água Branca. Em 1952 desenvolve e coordena a montagem dos pavilhões para a II Exposição Industrial de São Carlos e projeta a decoração para o interior da Loja Kirsch, para a qual elabora um painel duplo.

Entre 1953 e 1954 projeta painéis para a fábrica King, em São Paulo. Em 1954, é convidado para projetar a decoração exterior do pavilhão do Rio Grande do Sul para a exposição do IV

³⁴⁵ Há versões conflitantes em relação a data exata da chegada de Novelli ao Brasil. Na revista Habitat n.9, no artigo "Novelli, pintor e ceramista" é indicada a data 1950. Entretanto, Marco Rinaldi, um dos pesquisadores da obra do artista identifica essa data como sendo 1948, apresentando trabalhos realizados por Novelli em São Paulo datados de 1949. RINALDI, Marco. *La Casa Elettrica e il Caleidoscopio. Temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neovanguardia*. Roma: Bagatto Libri, 2003.

Centenário da cidade de São Paulo, assim como para a elaboração da maioria dos *stands* em seu interior. Novelli é responsável também pelos desenhos dos *stands* do Ministério da Agricultura, da Sociedade Vinícola Rio Grande, Viação Férrea do Rio Grande do Sul (V.F.R.G.S), Indústria Autoborrachas, Indústria de guarnições Eureka, Companhia de Seguros Previdência do Sul, indústria de ventiladores Lindau, roupas de banho Jantzen, Pirelli, Instituto Riograndense do Arroz, Construtora Fichet & Schwartz-Haulmont, tecido Braspérola, Jockey Club, indústria de Luminárias Pelotas e indústria de mobiliário plástico Vulcan.

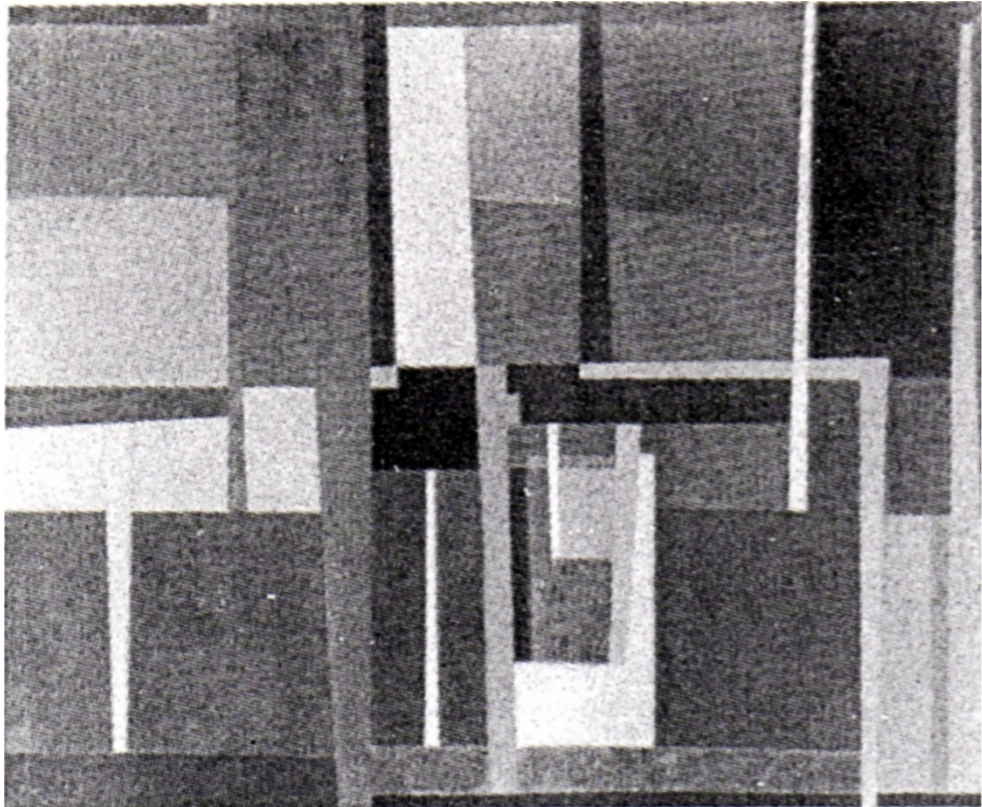
Retorna à Itália em 1955, fixando-se em Roma. A partir do ano seguinte intensifica seu trabalho pictórico e entra em contato com os artistas abstrato-geométricos que integram o movimento *Forma 1*, entre os quais Piero Dorazio, Giulio Turcato, Carla Accardi, Pietro Consagra, Achille Perilli. Nesse mesmo período exhibe seu trabalho em galerias de Roma e viaja para Paris, onde estabelece contato com os surrealistas Tristan Tzara, André Masson, Man Ray e Hans Arp. A partir de 1957, juntamente com o artista Achille Perilli, lança a revista *L'Esperienza Moderna*.

Seu trabalho e suas posições políticas o tornam um dos principais artistas da vanguarda dos anos 1950 e 60 na Itália, sendo um dos importantes representantes da arte informal em seu país. Nesse período mantém contato com artistas norte-americanos que viviam em Roma nesse período, como Cy Twombly, Willem de Kooning e Robert Rauschenberg, com os quais realiza exposições conjuntas. Em 1963, Novelli volta a expor no Brasil, representando seu país ao lado do escultor Arnaldo Pomodoro, na VII Bienal de São Paulo. Em 1964 recebe o prêmio Gollin na Bienal de Veneza e lança a revista de arte e literatura *Grammatica*, juntamente com Giorgio Manganelli, Alfredo Giuliani e Achille Perilli.

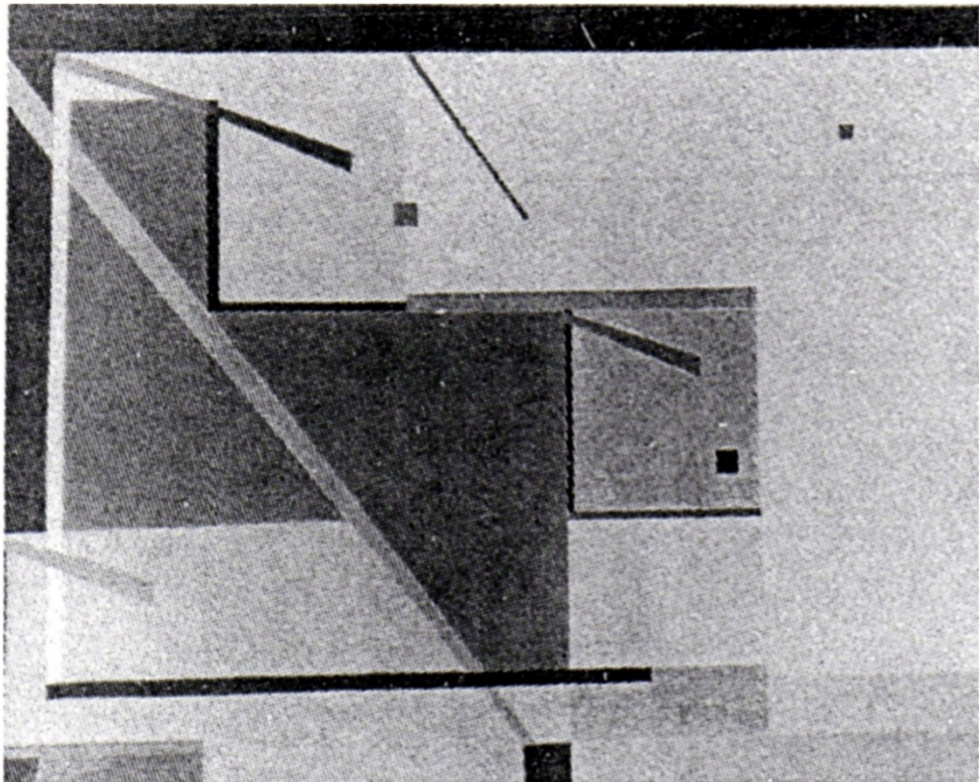
O autor W. G. Sebald, em seu livro *Austerlitz*, narra de forma romanceada a experiência de Gastone Novelli no Brasil. De acordo com Sebald, após o trauma da experiência no cárcere, Novelli e sua mulher chegam à América do Sul e vivem um tempo nas matas virgens com uma tribo de índios, passando a adotar seus costumes. Compilou um dicionário da língua dos indígenas, composta exclusivamente de vogais e sobretudo do fonema "A", em suas diversas entonações. Seguindo para São Paulo, Novelli não encontrará nenhum registro sobre essa língua no Instituto de Lingüística de São Paulo. Ao retornar à Itália, começa a pintar quadros com a letra A como tema principal.³⁴⁶

O MASP possui duas pinturas de Novelli: Composição 5ª e Composição 3ª, de orientação geométrica.

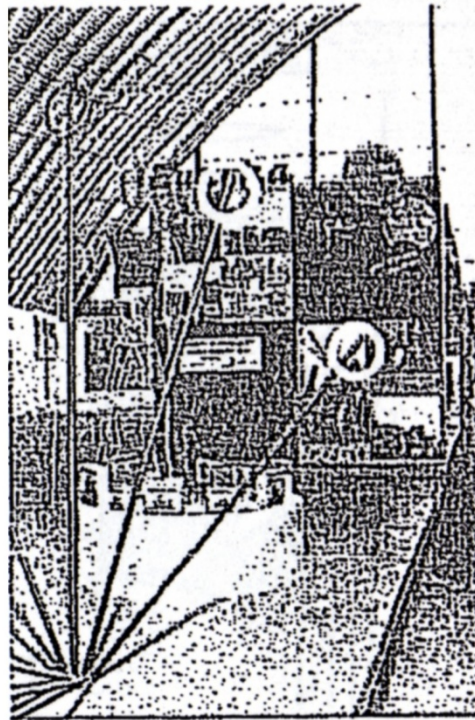
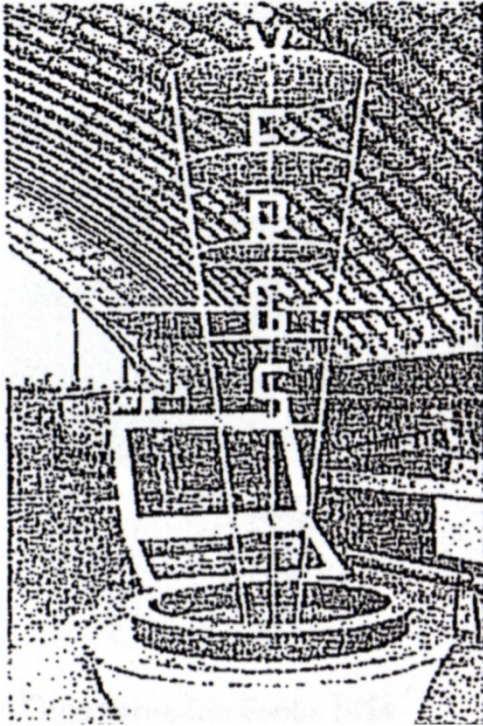
³⁴⁶ SEBALD, W. G. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 30-31.



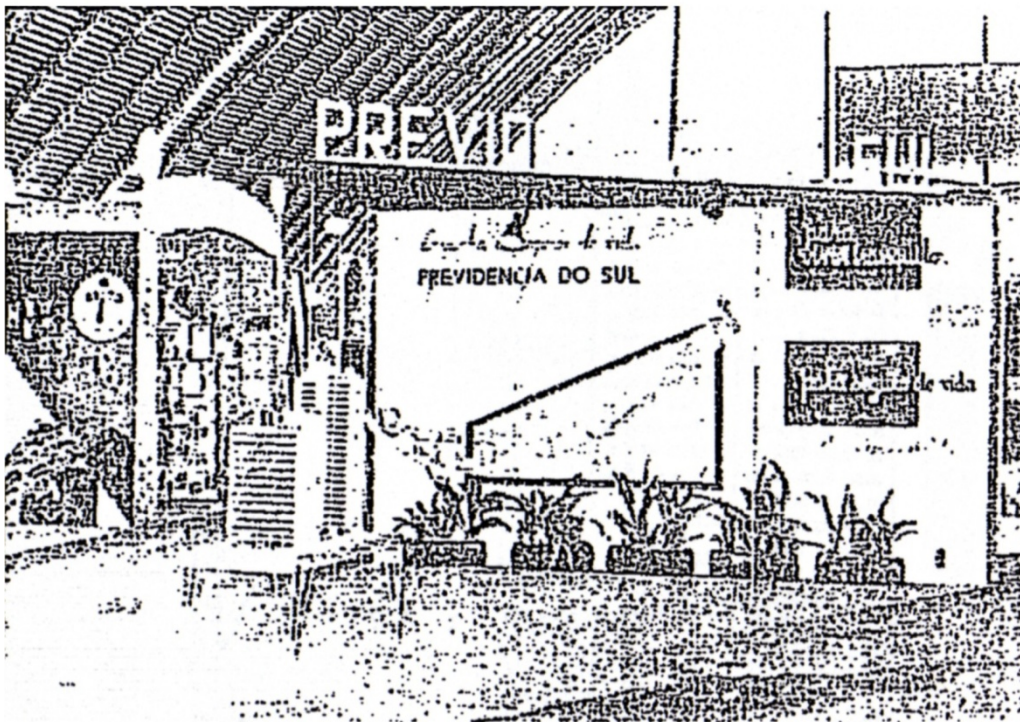
Gastone Novelli. Composição 5ª. Óleo sobre tela. 100 x 122.
Pertencente a coleção do MASP.
Fonte: "A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso". 1982. p. 206.



Gastone Novelli. Composição 3ª. Têmpera sobre tela. 100 x 82.
Pertencente a coleção do MASP.
Fonte: "A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso". 1982. p. 206.



Stand da Viação Férrea do Rio Grande do Sul na Exposição do IV Centenário de São Paulo, 1954.
Stand Eureka na Exposição do IV Centenário de São Paulo, 1954.



Stand Previdência do Sul na Exposição do IV Centenário de São Paulo, 1954.
Fonte: RINALDI, Marco. La Casa Elettrica e Il Caleidoscopio. Roma, 2003. p. 215-216



Bramante Buffoni

Itália 1912 - Brasil 1989

Bramante Buffoni formou-se pelo Instituto Superiore per Le Industrie Artistiche, de Monza, e sua trajetória na Itália esteve vinculada ao trabalho realizado em colaboração com os arquitetos modernos de seu país, entre eles Marcelo Nizzoli, na integração entre arte, *design* e arquitetura. O trabalho de Buffoni esteve associado principalmente com a pintura, o *design* gráfico e o projeto de diversos murais para os escritórios da Olivetti italiana e para as diversas mostras industriais e decorativas como as Bienais de Monza e a Trienal de Milão.

Desenvolvendo projeto gráfico e expositivo, participa da Exposição de Aeronáutica Italiana de Milão em 1934, colabora no projeto e decoração do pavilhão da Itália na Exposição Internacional de Paris em 1937 e de vários pavilhões para a Feira de Milão dos anos de 1937, 1938 e 1939. Trabalha na elaboração artística da terceira edição da Mostra da Revolução Fascista em Roma, em 1942, para a qual projetou diversos murais. No pós-guerra, participa da VIII e da IX Trienal de Milão, respectivamente realizadas em 1947 e 1951.

Em 1953 Bramante Buffoni radicou-se no Brasil. Nesse mesmo ano inicia um curso de *Design* Gráfico no MASP e, a convite de Pietro Maria Bardi³⁴⁷, colabora na organização da exposição de Cândido Portinari que o museu preparava, sendo responsável também pelo desenho do cartaz da exposição. Em paralelo às atividades no museu, Buffoni, que continuou sendo comissionado pela Olivetti no Brasil, trabalhou em constante parceria com o arquiteto italiano Giancarlo Piretti, produzindo painéis e realizando projetos de comunicação visual para as filiais das Lojas Olivetti no país.

³⁴⁷ Artes Gráficas. Bramante Buffoni. *Diário da Noite*. São Paulo, 10 junho 1953.

Em 1955 expõe em São Paulo, na Galeria Ambiente e na III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O MASP lhe dedicou três exposições individuais – em 1957, 1976 e 1984 – e uma retrospectiva em 1987.³⁴⁸

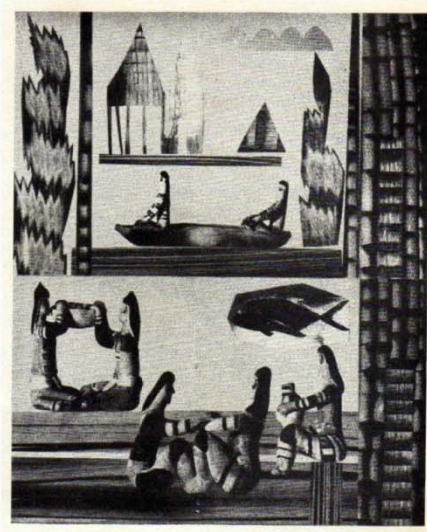
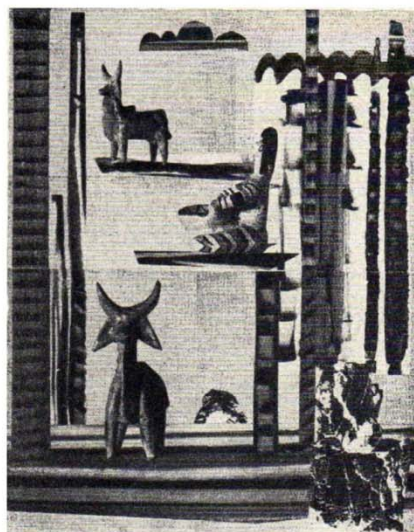


Cartaz para a exposição de Cândido Portinari no MASP em 1954.
Fonte: BARDI, P.M. História do MASP. 1992. p. 95.



Cartazes de Bramante Buffoni para a Olivetti.
Fonte: Revista Domus n. 173. maio 1942.
Fonte: Revista Domus n. 175. julho 1942.
Fonte: Revista Domus n. 190. outubro 1943.

³⁴⁸ Texto de apresentação da exposição escrito por Pietro Maria Bardi "Bramante Buffoni – pinturas", datado de junho de 1987. Centro de Documentação do MASP.



Painéis de Bramante Buffoni para a sede dos escritórios da Olivetti no edifício Conde Prates, São Paulo. Projeto de Giancarlo Palanti e Henrique E. Mindlin. Fonte: revista Habitat n. 49. jul.-ago. 1958. pp. 1-12.

BIBLIOGRAFIA

ACAYABA, Martene Milan. *Branco e preto. Uma história do design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

AMARAL, Aracy (org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

ARANTES, Otilia. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. (org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Edusp, 2000.

ARAUJO, Emanuel. *Um Certo Ponto de Vista: Pietro Maria Bardi 100 anos*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa, editorial Presença, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*, Lisboa: Ed. Estampa, 1992.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do Século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.

BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil - A new museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956.

_____. *Museu de Arte de São Paulo. Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias*. São Paulo: Habitat, 1963.

_____. *New Brazilian Art*. Nova York: Praeger Publishers, 1970.

_____. *Viaje a través de la Arquitectura*. Bracelona-Madrid, editorial Noguer, S.A., 1971

_____. *Enciclopédia dos Museus. Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Masp Assis Chateaubriand Ano 30*. São Paulo: Masp/Secretaria da Cultura do Estado, 1978

_____. (pref.) *História da tipografia no Brasil*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1979.

_____. *Itália - Brasil: relações entre os séculos XVI e XX*. São Paulo, Masp/Fondazione Giovanni Agnelli, 1980.

_____. *Museu de Arte de São Paulo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. *Contribuições dos italianos na arquitetura brasileira*. São Paulo, Fiat do Brasil, 1981.

_____. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1981.

_____. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP 1982.

_____. *A Pinacoteca do Masp de Rafael a Picasso*. São Paulo: Safra, 1982.

_____. *A Cultura Nacional e a Presença do Masp*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982.

_____. *O modernismo no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1982.

_____. *Comunicação: notícias de Cabral à informática*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1984.

_____. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel. 1984.

_____. *Engenharia e arquitetura na construção*, São Paulo, Banco Sudameris do Brasil, 1985.

_____. *Excursão ao Território do Design*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1986.

_____. *40 anos de Masp*. São Paulo: Crefisul, 1986.

- _____. *Em Tomo da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1987.
- _____. *Pequena História da Arte: introdução ao estudo das artes plásticas*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.
- _____. *História do Masp*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.
- _____. *Diálogo pré-socrático com Roberto Sambonet e Cláudio M. Valentinetti*. São Paulo:
- BARR, Alfred Jr. *The Museum of Modern Art, New York. Painting and Sculpture Collection*. Paris: Lês Éditions Braun &C., 1950.
- BARR, Alfred Jr.(pref); BAYER, Herbert; GROPIUS, Walter; GROPIUS, Ise. *Bauhaus 1919-1928*. Nova York, ed. The Museum of Modern Art; The Murray Printing Company, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas vol 1: Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BILL, Jakob; FREI, Hans; GIMMI, Karin. *Max Bill. Architect*, 2G International Architecture Review, 29/30. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- BO BARDI, Lina. *Tempos de grossura: o design no impasse*. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Perspectiva, 2. ed., São Paulo, 1991.
- CAMESASCA, Ettore. *Museu de Arte Assis Chateaubriand: Catalogo França e Escola de Paris. Vol. 1*. São Paulo, MASP/Unibanco. 1979.
- CASTELO BRANCO, Renato; MARTENSEN, Rodolfo Lima; REIS, Fernando. *História da Propaganda no Brasil*. São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 1990.
- CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco. *Architettura italiana del '900*. Milão: Electa, 1993.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella, (org.). *Abstracionismo; Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- DE BENEDETTI, Mara; PRACCHI, Attilio. *Antologia dell'architettura moderna - testi, manifesti, utopie*. Bolonha, ed. Zanichelli, 1992.
- DE BENEDETTI, Emma./ SALMONI, Anita. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- DESIDERI, Paolo; NERVI, Pier Luigi Jr.; POSITANO, Giuseppe. *PierLuigi Nervi*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1982.
- D'HORTA, Vera. *MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA, 1985.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo, editora Perspectiva, 1989.
- EYCK, Aldo Van. *Um dom superlativo. Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Instituto Lina e P.M. Bardi. Editorial Blau. 1997.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: ed. Mercado de Letras, 1994.
- FAUSTO, Bons. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp, 2001.
- FERNANDES, Fernanda. *Bienal 50 Anos: Exposições Internacionais de Arquitetura. Bienal 50 Anos 1951-200*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 2002.
- FERRAZ, Geraldo. *Retrospectiva - figuras raízes e problemas da arte contemporânea*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo, SESC, Annablume, 1997.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo - arte conceitual no museu*. São Paulo, ed. Iluminuras, 1999.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900*. Nova York: Thames & Hudson, 2004.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FRÚGOLI Júnior, Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- GIEDION, Sigfried. *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: LBL Enciclopedia. Livros do Brasil. Pref. 1955.
- GREGOTTI, Vittorio. *Il disegno dei prodotto industriale - Itália 1860-1980*. Milão, Electa.1986.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- HAYS, K. Michael (ed). *Architecture: Theory since 1968*. Cambridge: Mit Press, Columbia University, 2000.
- HUNTER, Sam. (introd.) *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*. Nova York: Museum of Modern Art/Abrams, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LE CORBUSIER. *A Arte decorativa de hoje*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- LEFEBVRE, Henry. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP, 1995.
_____. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MARCHESONI, Dario; Giussani. *La Triennale di Milano e il Palazzo Dell'Arte*. Milão, Electa. 1985.
- MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Aeroplano/ IPHAN, Rio de Janeiro, 2000.
- MORAES, Fernando. *Chatô - Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORAIS, Frederico. *Vocação Construtiva (mas o caos permanece)*. *Artes Plásticas na América Latina – do transe ao transitório*. Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira. 1979. pp. 78-91.
- MUMFORD, Eric. *The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge: Mitt Press, 2002.
- O MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1990.
- O MUSEU de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1998.
- O MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. São Paulo: Safra, 1999.
- OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi*. 2G: International Architecture Review. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- PEREIRA, Juliano. *Lina Bo Bardi: Bahia, 1958-1964*. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. *Móvel Moderno no Brasil*. Studio Nobel/Fapesp/Edusp, São Paulo, 1995.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. Edusp, 2. ed., São Paulo, 1999.
- TAFURI, Manfredo. *Teorias e História da arquitetura*. Lisboa, ed. Presença, 1988.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. *Architettura Contemporânea, vol. II*. Milão, ed. Electa, 1979.
- TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

- OCKMAN, Joan. *Sert: Arquitecto em Nueva York*. Barcelona: MACBA/ACTAR, 1997
- PIVA, Antonio; PRINA, Vittorio. *Franco Albini 1905-1977*. Milão, ed. Electa, 1998.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira, 1973.
- PUENTE, Moisés. *Pavilhões de exposição*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2000.
- QUINTAVALLE, Arturo C. *Design Roberto Sambonet*. Milão: Federico Motta Editore, 1993.
- RINALDI, Marco. *La Casa Elettrica e il Caleidoscopio. Temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neovanguardia*. Roma: Bagatto Libri, 2003.
- RUSSELL, Frank. *Mies van der Rohe, European Works*. Architectural Monographs n.11, Londres, , Academy Editions 1986.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. *Móvel Moderno no Brasil*. Studio Nobel/Fapesp/Edusp, São Paulo, 1995.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SERT, Josep L. *Can Our Cities Survive? an ABC of urban problems, their analysis, their solutions*. Cambridge: Harvard University Press, 1942
- TYRWHITT, J.; SERT, JL; ROGERS, EN; *El Corazón de la Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955.
- WOLLNER, Alexandre. *Design Visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZUCKER, Paul. *New Architecture and City Planning*. Nova York, Philosophical Library, Inc & F. Hubner and Co., 1944.

Teses e dissertações

- ANELLI, Renato Luiz Sobral, *interfocções com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*. Livre Docência. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, 2001.
- CAMPELLO, Maria de Fátima. *Lina Bo Bardi: As Moradas da Alma*. Dissertação de Mestrado. EESC-USP. São Carlos, 1995.
- CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista: Arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. 2005. Tese Doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU-USP, São Paulo, 2005.
- KIEFER, Flávio. *Paradigmas brasileiros na arquitetura de museus*. 1998. Dissertação de mestrado. UFRGS.
- LEON, Ethel. *IAC. Instituto de arte contemporânea. Escola de desenho industrial do Masp (1951-1953).Primeiros estudos*. Dissertação Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, 2006.
- MOTTA, Renata Vieira da. *O Masp em Exposição: Mostras Periódicas na Sete de Abril*. Dissertação Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, 2003
- NASCIMENTO, Ana P. *MAM: Museu para a Metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Dissertação Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, 2003
- RUBINO, Silvana. *Rotas da Modernidade: Trajetória, Campo e História na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Unicamp, Campinas, 2004. (Tese de Doutorado).
- SANCHES, Aline Coelho. *A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Pianti, Itália e Brasil*. Dissertação Mestrado. Universidade de São Paulo, EESC-USP, 2004.
- SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o Masp na 7 de Abril*. São Paulo: FAUUSP, 2000. (Dissertação de Mestrado).

Periódicos

- AIROLDI, Renato. "Museo e musei: architetture contemporanee". *Casabella* n. 443. Milão, jan. 1979.
- ALBINI, Franco. "A arquitetura dos museus e os museus na urbanística moderna". *Habitat*, n. 15, pp. 29-31, mar.-abr, 1954.
- ARGAN, Giulio Carlo . "Expositions Itinérantes et Éducatives dans les Musées D' Italie" in *Museum* Vol III, n.4, 1950, pp. 286-289.
- _____. "Renovation of museums in Italy". *Museum*, vol v, n° 3. Paris: Unesco, 1952. pp. 156-160.
- _____. "L'Architettura del Museo". *Casabella* n.202: Milão, ago.-set. 1954.
- _____. "Problemi di Museografia". *Casabella* n.207: Milão, set.-out. 1955.
- BARDI, Pietro Maria. "Musée hors des limites". *Habitat*, n° 4, set., 1951.
- _____. "L' Expérience didactique du Museu de Arte de São Paulo / An educational experiment at the Museu de Arte", São Paulo. *Museum* vol. I n.3-4. Paris, Unesco, 1948. pp. 138-142.
- _____. "Le Museu de Arte, São Paulo / The Museu de Arte, São Paulo". *Museum* vol. VII n.4. Paris, Unesco, 1954. pp. 243-249.
- _____. "Problemas do Barroco: a Religião e a Curva". *Habitat* n.1, 1950, pp. 80-84.
- _____. "Para uma nova cultura do homem". *Habitat*, n° 2, jan.-mar, 1951, pp.1-2.
- _____. "Arquitetura Brasileira". *Habitat* n. 48, 1958, p. 13.
- _____. "20 anos do Museu de Arte de São Paulo". *Mirante das Artes*, n° 5, set.-out., 1967.
- _____. "Tra Quadrante e Casabella". *Casabella* 1928-1978 (440-44): Milão, out.-nov. 1978.
- _____. "Declarações de Bardi sobre o Museu de Arte". *GAM*, n. 22, Rio de Janeiro, 1970. p.9.
- _____. "Uma arquitetura de interiores para a Olivetti". *Habitat*, n. 49, São Paulo, jul./ago. 1958. pp. 1-12
- BAZIN, Germain. "O Museu de Arte de São Paulo no UOrangerie". *Habitat* n.13. São Paulo, dezembro de 1953.
- BILL, Max. "Beleza provinda da função e beleza como função". *Habitat* n.2. São Paulo, jan.- mar. de 1951. pp. 61-65.
- _____. "O Arquiteto, a Arquitetura e a Sociedade". *Habitat* n. 14, 1954, pp. 26-27.
- BO BARDI, Lina. "Função social dos museus". *Habitat*, n. 1, out.-dez., 1950, p. 17.
- _____. "Sinopse do museu de arte", *Habitat* n 1, out.-dez., São Paulo, 1950.
- _____. "Casas de Vilanova Artigas". *Habitat* n. 1, 1950, pp. 2-16.
- _____. "Duas construções de Oscar Niemeyer". *Habitat* n. 2, 1951, pp.6-9.
- _____. "Bela Criança". *Habitat* n. 2, 1951, p.3.
- _____. "Os museus vivos nos Estados Unidos". *Habitat*, n.8, 1952.
- _____. "Residência no Morumbi". *Habitat* n. 10, 1953, pp. 31-40.
- _____. "Conjunto Museu de Arte de São Paulo. *Habitat* n.62. 1961. pp. 55.
- _____. "O Novo Trianon, 1957-67. *Mirante das Artes* n.5. São Paulo, set.- out. de 1967. pp. 20-23.
- BORDIER, ROGER. "Musée d'art à São Paulo - Lina Bo Bardi et G. C. Palanti, architectes". In *Aujourd'hui - art et architecture*, n. 2, Paris, 1955. pp. 62-63.
- "Contemporary Architecture and Museums". *Museum* vol. ix, n.2, 1956.

"FA.A.P. Solução do enigma da pinacoteca desaparecida". *Mirante das Artes* n.4., São Paulo, jul.- ago. De 1967. pp. 9-11.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra: a síntese das artes. VI Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, Novembro 2005.

FERRAZ, Geraldo. "Instituto de Arte Contemporânea, uma criação paulista". *Habitat*, nº 50, set.-out., 1958, pp. 60-65.

FRAMPTON, Kenneth. "Industrialization and the Crises in Architecture". *Oppositions Reader*. Nova York, Princeton Architectural Publishers, 1998. pp. 39-63.

GOMES, Edu Machado. "Psiquiatria e pintura". *Habitat* n. 9, pp. 27-31.

HABITAT. "O MUSEU de Arte de São Paulo". n.1. São Paulo, out.- dez.de 1950. pp. 17-51.

_____. "Novo mundo do espaço" de Le Corbusier. n.1, São Paulo, out.- dez. de 1950. pp. 37-41.

_____. "Móveis Novos; projetos de Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti, arquitetos". São Paulo, n. 1, out./dez. 1950, p. 53-9.

_____. "Os Tecidos de Clara Hartoch". n.1. São Paulo, out.- dez. de 1950. pp. 61-62.

_____. "O Acervo da Pinacoteca". n. 1, 1950, p.44.

_____. "O curso de Nervi". *Crônicas*. n. 1. 1950. p. 93.

_____. "Desenho Industrial". n. 1, "Crônicas", 1950, pp. 94-95.

_____. "Pinacoteca do Museu de Arte". n.2. São Paulo, jan.- mar.1951.pp. 35-41.

_____. "Salão de Propaganda", n.2. São Paulo, jan.- mar. de 1951. pp. 44-50.

_____. "Estante para livros", n. 2, São Paulo, jan./mar. 1951, p. 32-33.

_____. "Uma Exposição". n. 2. São Paulo:, jan.-mar. 1951, pp. 42-43.

_____. "Moda - um desfile", n.2, São Paulo, jan.- mar. 1951. pp. 80-81.

_____. "Cerâmica do Nordeste". n. 2, 1951, pp. 72-75.

_____. "Decoração". t n. 2, "Crônicas", 1951, p. 91.

_____. "Um restaurante". n. 2, São Paulo, 1951, pp. 28-31.

_____. Instituto de Arte Contemporânea. n 3, 1951.

_____. "Convite a colecionar". n. 4, 1951, pp. 41-43.

_____. "Museus". n. 4. 1951, p. 86.

_____. "Roberto Sambonet". n. 4. São Paulo, 1951. pp. 41-42.

_____. "O escultor Zamoysky". n. 4. São Paulo, 1951, pp. 75.

_____. "A escola de Escultura". n. 4. São Paulo, 1951, pp. 76.

_____. "Morumbi". *Habitat* n. 5. São Paulo, 1951. p. 66.

_____. "Documentários". n. 5. 1951. pp 33-36.

_____. "Vitrinas". n. 5, 1952, p. 60.

_____. "Um Cinema em São Paulo". n. 6, 1952, pp. 64-65.

_____. "Balanços e perspectivas museográficas – um museu de arte em São Vicente". n. 8, 1952, pp. 2-5.

- _____. "O que é um museu". n.9, São Paulo, 1952.
- _____. "Elementos da Moda Brasileira" n. 9, 1952, p. 76.
- _____. "Artesanato e Indústria", n.9, São Paulo, 1952, p. 86.
- _____. "Problemas da vitrina". n. 10. São Paulo, 1953. pp. 76-77.
- _____. "Projeto ideal e gratuito para a instalação do edifício da exposição do IV Centenário de São Paulo no Parque Ibirapuera". n. 11, 1953, p.3.
- _____. "Uma opinião de Lionello Venturi sobre o Museu de Arte de São Paulo". n. 14, jan.-fev., 1954, pp. 51-52.
- _____. "Um museu brasileiro / Museu de Arte de São Paulo". n.14, jan-fev, 1954, p.50.
- _____. O Museu de Arte e a Fundação A. A. Penteado. n.44. São Paulo, set.-dez. de 1957. pp. 86-87.
- _____. "Uma exposição Burle-Marx". n. 8. São Paulo, 1952, pp. 76-79.
- _____. "A arte assim chamada moderna - Projeto das exposições didáticas do Museu de Arte". n. 10. São Paulo, 1953, pp. 66-69.
- _____. "Max Bill. O inteligente iconoclasta". n. 12, 1953, pp. 34-35.
- _____. "Buffoni". n. 13. dez. São Paulo, 1953. pp. 64-65.
- _____. Introdução ao Museu de Arte. n. 14, jan.-fev., 1954, pp. 52-53.
- _____. Pinacoteca do Museu de Arte. Nº 16, 1952, pp.. 4-8
- _____. O Acervo do Museu de Arte de São Paulo. Nº 20, jan.-fev., 1955, pp. 42-45.
- _____. "Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro". n. 34. 1956, pp.40-45.
- _____. "No Palácio das Indústrias no Ibirapuera o Museu de Arte Moderna". n. 36, 1956, p.39.
- _____. "O Significado da pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo". n.47. São Paulo, mar- abr. 1958. pp. 2-9.
- _____. "Conjunto Museu de Arte de São Paulo. Arq. Lina Bo Bardi". n. 62, 1960, p. 55.
- HAAR, Leopoldo. "Plásticas Novas". *Habitat* n. 5, 1951, p. 57.
- "L'opiniono degli altri P. M. Bardi. Una polemica di cinquant'anni fa". *Casabella* n. 495, out. 1983, p. 48.
- LE CORBUSIER. "A Arquitetura e as Belas Artes". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 19, pp. 53-69, 1984.
- "Museu de Arte, São Paulo, Musées du Brésil visites au cours du stage d'études/ Museums of Brazil visited during the seminar". *Museum* vol. XII n A. Paris, Unesco, 1959. p. 274.
- KASSER, Hans . "L'affiche suisse". *Habitat* n.3, São Paulo, 1951. pp. 80-81.
- PFEIFFER, Wolfgang. "Pinacoteca do Museu de Arte". *Habitat*, n.2, jan.-mar, 1951, pp. 35-41.
- _____. "Pinacoteca do Museu de Arte". *Habitat*, n.3, 1951, pp. 66-72.
- SAMBONET, Luiza. "Uma moda Brasileira". *Habitat*, N.9, São Paulo, 1952. pp. 66-85.

Catálogos

AMARAL, Aracy. "Abstract Constructivist Trends in Argentina, Brazil, Venezuela, and Colombia " in RASMUSSEN, Waldo (org.). *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Nova York, The Museum of Modern Art, 1993.

BARDI, Pietro Maria. *Massaguassú – Figuras e paisagens pintadas no Brasil por Roberto Sambonet*. São Paulo: MASP, 1949.

_____. *Leitura crítica de Le Corbusier*. Catálogo da exposição "Novo mundo no espaço de Le Corbusier", São Paulo: Habitat, 1950.

_____. (apres.). *O Artista e a Máquina*. São Paulo, Olivetti Industrial/Gráfica Forest Ltda. 1966.

BARDI, P.M.; CHAMIE, Mário; DORFLES, Gillo. *Firma Itália: arte, cinema, gráfica, publicidade, televisão na comunicação industrial italiana*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Catálogo. 1977.

BARDI, P.M.; WOLLNER, Alexandre. Centro de Lazer SESC - Fábrica Pompéia; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *O Design no Brasil: História e Realidade*. Catálogo. São Paulo, 1982.

Coleção Lina Bo e P.M. Bardi no acervo do MASP. São Paulo: MASP, 2000.

Lina Bo Bardi Arquitecto. Catálogo de exposição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2006.

MARQUES, Luiz. (introd.) *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. Vol. iii. São Paulo. Ed. Premio, 1988.

MUSEU de Arte de São Paulo. *Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias*. São Paulo, Habitat Editora Ltda., 1963.

_____. *Roberto Sambonet: Ricerca e stmmure '49-'74*. catálogo. São Paulo, 1974.

PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero. *Architettura Rurale Italiana*. Catálogo da VI Trienal de Milão. Ulrico Hoepli Editore, Milão. 1936.

Artigos em jornais

"Curso semanal de História da Arte". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 2 de janeiro de 1948.

"Curso Semanal de História da Arte". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 2 de fevereiro de 1948.

"Curso de Restauração". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 de janeiro de 1949.

"Coleção de Cerâmica Nordestina em exposição no Museu de Arte". *Diário de São Paulo*, 19 dezembro de 1948.

PICCHIA, Menotti del. "Sambonet". *A Gazeta*. São Paulo, 1949.

"Exporá em São Paulo um jovem pintor italiano". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 4 março 1949.

"No Museu de Arte organiza-se exposição de arte popular". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6 de janeiro de 1949.

"Uma tela de Le Corbusier para o Museu de Arte". *Diário da Noite*. São Paulo, 27 dezembro 1949.

BARDI, Pietro Maria. "Um pintor em Massaguassú." *A Gazeta*. São Paulo, 1 janeiro, 1950.

REGO, José L. "Massaguassú". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 22 de janeiro 1950.

"No Museu de Arte, instalação do Instituto de Arte Contemporânea". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 8 de março de 1950.

"Expediente do Museu de Arte". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 17 maio de 1953.

"Curso de gravura". *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 16 de maio de 1953.

"Exposição de cartazes Badia Vilato". *Diário da Noite*. São Paulo, 10 junho 1953.

"Artes Gráficas. Bramante Buffoni". *Diário da Noite*. São Paulo, 10 junho 1953.

"Le Corbusier e o Museu". *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 22 de maio de 1953.

CURSO DE MODELAGEM. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21/05/1953.

“O professor P. M. Bardi que esteve nos Estados Unidos a seis meses”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 de fevereiro de 1951.

“Curso De Desenho”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 28 de fevereiro de 1951.

“Tecelagem”. *Diário de São Paulo*, 22 de maio de 1953.

“Cursos de desenho”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 de maio de 1953.

“Excursão para sábado”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 03 de junho de 1953.

“Artes Gráficas”. *Diário da Noite*, São Paulo, 10 de junho de 1953.

“Conjunto de Leituras Dramáticas do Departamento de Teatro”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 de julho de 1954.

“Exposição dos Cursos do Museu”. Boletim MASP n.2. São Paulo, 1954.

“Conjunto permanente de leituras dramáticas do Departamento de Teatro”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 31 de setembro de 1955.

“Grupo de Leituras dramáticas em língua italiana”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 31 de agosto de 1955.

“Museu de Arte – IAC. Sede: Fundação Aramando Alvares Penteado”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 22 fevereiro 1957.

“Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 9 fevereiro 1969.

“Objetos e pinturas de Roberto Sambonet”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 25 setembro 1974.

BARDI, Pietro Maria. “Exposição Sambonet”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 setembro 1974.

“Bramante Buffoni pinta o estado da sociedade”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 de março 1987.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. “Reforma põe em risco projeto original do MASP”. *O Estado de S. Paulo*, 20 de junho de 1998.

Depoimento:

Depoimento do Sr. Luiz Hossaka, conservador chefe do Museu de Arte de São Paulo, em 8 de outubro de 2008.

AGRADECIMENTOS

À orientadora, Profa. Dra. Fernanda Fernandes da Silva, pela orientação atenta.

Aos membros da Banca de Qualificação, Prof. Dr. Luciano Migliaccio e Prof. Dr. Renato Sobral Anelli pelas sugestões nessa etapa do trabalho.

Aos amigos que integram o grupo de professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia, Maria Beatriz Cappello, Lu de Laurentiz, Flávia Ballerini, Maria Elisa, Patrícia Pimenta, Luis Eduardo Borda e Sandro Canavezzi.

À Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, especialmente à Ivani Di Grazia Costa e Bárbara Blanco Bernardes.

Aos amigos Francisco Gimenes, Rita Fantini, Onésimo Carvalho, Ana Lúcia Ferraz, Lufe Lopes, Dariane Bertoni, Paulo Castral, Edmar de Almeida, Adriana Nascimento, Mara Navarro, Maria e Henrique.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)