CÉSAR AUGUSTO SARTORELLI

**As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e
Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Projeto, Espaço e Cultura
Universidade de São Paulo
São Paulo
2014

CÉSAR AUGUSTO SARTORELLI

**AS EXPOSIÇÕES DAS ARQUITETAS CURADORAS LINA
BO BARDI E GISELA MAGALHÃES COMO LINGUAGEM
DE ARQUITETURA**

Tese de doutorado apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do grau de DOUTOR em Arquitetura e Urbanismo, sob orientação do Prof. Dr. Luis Antonio Jorge

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo
São Paulo
2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: cesarsartorelli@usp.br

Sartorelli, César Augusto

S251e As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela

Magalhães como linguagem de arquitetura / César Augusto

Sartorelli. -- São Paulo, 2014.

361 p. : 258 il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP.
Orientador: Luís Antônio Jorge-

1.Linguagem (Arquitetura ; Exposições) 2.Curadoria museológica
3.Espaço expositivo 4.Exposições permanentes 5.Linguagem
6.Narrativa 7.Arquitetos 8.Curadores 9.Bardi, Lina Bo,1914-1992,
10.Magalhães, Gisela, 1930-2003 I.Título

CDU 72(061.43)

Nome: SARTORELLI, César Augusto

Título: As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Dedico a minha prima Maria do Carmo Breda Sartorelli in memorium.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Sílvio Sawaya por acreditar na minha capacidade de agregar algo novo.

Caio pelo companheirismo na finalização desta tese.

A Rebecca, Rô e Ana que num fim de semana em Extrema viram nascer o texto final. A Débora Tabacof minha fã na Academia.

A Tânia de Paula pelos conselhos, pelo scanner e ajuda nas imagens na hora exata.

À FAPESP e PETROBRAS que permitiram o acesso online ao acervo de desenhos de Lina Bo Bardi.

Agradeço à acolhida que recebi da Biblioteca do MASP, dos colaboradores de Lina Bo Bardi: Miguel Paladino, Márcia Benevento, Marcelo Suzuki, Marcelo Ferraz, Roberto Cenni e Beth Bento. Ao pessoal do Acervo Sesc Memórias pela gentileza e generosidade: Daniela Garcia, Elizabeth Brasileiro, Fabricio Leonardo Ribeiro, Felipe Sabino da Silva e Maria Silvia de Souza Mazin. Pela cessão de farto material documental sobre o trabalho de Gisela Magalhães, aos seus colaboradores: Inês Magalhães, Cafi, Jorginho de Carvalho, Affonso Drumon, Edmea Falcão, Joel Ruffino, Julia Pellegrino, Luiz Carlos Ferreira, Ricardo M. Fernandes, Carlos Chagas, Sílvia Pinho, Valéria Colello, Vera Bernardes, Washington Lessa e Álvaro Razuk. `A equipe do Museu da República do Rio de Janeiro que generosamente me abriu seus arquivos ainda em indexação. Ao pessoal do Museu do Folclore Edson Carneiro que abriu seus arquivos e suas memórias. Ao CCBB do Rio de Janeiro pela cessão de material documental.

“Ou se não, porque não se entregar ao mundo, mesmo sem compreendê-lo? Individualmente é absurdo procurar a solução. Ela se encontra misturada aos séculos, a todos os homens, a toda a natureza. E até o teu maior ídolo em literatura ou em ciência nada mais fez do que acrescentar cegamente + um dado ao problema.”¹

Clarice Lispector

¹ MONTEIRO, Tereza, org. *Correspondências Clarice Lispector*, p. 23, Rocco, Rio de Janeiro,

SARTORELLI, César Augusto. As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura.

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de analisar as exposições como um fenômeno de linguagem de arquitetura, pensando a ação de arquitetos curadores como um exercício de resignificação do espaço onde ela será construída. Neste espaço inicial, denominado espaço base, que tem características físicas, institucionais e simbólicas será processada uma resignificação, que parte de ideias e programas dentro de uma lógica discursiva. Esta lógica será transposta através do desenho de projeto num dispositivo de comunicação, construído através de uma narrativa espacial. Esta narrativa espacial se dá pelo encadeamento de seus setores parciais, denominados de espaços frases, com o objetivo de facilitar a comunicação do programa previsto. Estes conceitos serão aplicados a dois estudos de caso das exposições mais relevantes de duas arquitetas e curadoras realizadas no Brasil: Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. Como conclusão do trabalho, procurou-se estabelecer similaridades e diferenças na linguagem de arquitetura expositiva de ambas as autoras.

Palavras Chave

Arquitetura, arquitetos, curadores, curadoria museológica, espaço expositivo, exposições, exposições permanentes, linguagem, museografia, narrativa.

SARTORELLI, César Augusto. The exhibits of the architects curators Lina Bo Bardi Gisela Magalhães as architectural language.

Abstract

This work has the object to analyze the exhibitions as a phenomenon of architectural language, thinking the work of curators architects as an exercise in resignification the space where it will be built. In this initial space, called base space, which has physical, institutional and symbolic characteristics will be processed with a resignification, which has the starting point in the ideas and programs within a discursive logic. This logic will be implemented through the architectural project design of a communication device, constructed by a spatial narrative. This space gives the narrative thread of their partial sectors, called phrases spaces, in order to facilitate communication of the planned program. These concepts will be applied to two case studies of the most important exhibitions of two Brazilian curators architects: Lina Bo Bardi and Gisela Magalhaes. The conclusion of this work was to establish similarities and differences in the exhibition architecture language of both authors.

Key words

Architecture, architects, curators, museum curatorship, exhibition space, exhibitions, permanent exhibitions, language, exhibit design, narrative.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1.....	11
PRESSUPOSTOS DE UMA ARQUITETURA EXPOSITIVA.....	11
CAPÍTULO 2.....	21
SINTAXE DE UM ARQUITETURA EXPOSITIVA.....	21
LINGUAGEM MUSEAL.....	22
EXPOSIÇÃO COMO OBRA.....	25
LÓGICA DO DISCURSO	32
LÓGICA ESPACIAL.....	33
LÓGICA GESTUAL	36
DO ESPAÇO DA INSTITUIÇÃO, CONCRETO E SIMBÓLICO AO ESPAÇO FINAL	38
FIGURAS CAPÍTULO 1 E 2	47
CAPÍTULO 3.....	61
A ARQUITETURA DE EXPOSIÇÕES DE LINA BO BARDI	61
A ARQUITETURA EXPOSITIVA DE LINA NO SESC POMPEIA	76
AS PEQUENAS EXPOSIÇÕES.....	80
AS GRANDES EXPOSIÇÕES.....	85
O DESIGN NO BRASIL: HISTÓRIA E REALIDADE	85
MIL BRINQUEDOS PARA A CRIANÇA BRASILEIRA.....	88
CAPIRAS, CAPIAUS: PAU-A-PIQUE.....	96
ENTRETO PARA CRIANÇAS.....	105
FIGURAS CAPÍTULO 3	112
CAPÍTULO 4.....	198
A ARQUITETURA DE EXPOSIÇÕES DE GISELA MAGALHÃES.....	198
RESGATE DE UMA MEMÓRIA	199
CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES.....	200
BRÁSILIA E AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES – GÊNESIS	205
PRIMEIRA FASE NO RIO DE JANEIRO – SEMEANDO	213
SEGUNDA FASE NO RIO DE JANEIRO – MATURIDADE E SUCESSO	214
CURITIBA: TEMPO E CAMINHOS	226
GLAUBER ROCHA UM LEÃO AO MEIO-DIA	228
EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU DO FOLCLORE.....	230
A TRILOGIA DO MUSEU DA REPÚBLICA	235
EXPOSIÇÕES DO IPHAN.....	242
TEXTO NO ESPAÇO - ESCRITORES E ARQUITETURA EXPOSITIVA	248

FIGURAS CAPÍTULO 4	267
CAPÍTULO 5.....	333
APROXIMAÇÕES E DIFERENÇAS NA ARQUITETURA DE EXPOSIÇÕES DE LINA BO BARDI E GISELA MAGALHÃES	333
REFERÊNCIAS	343

Capítulo 1

Pressupostos de uma arquitetura expositiva

A partir dos anos 80 começou um incremento na produção do fenômeno exposições, que se tornaram cada vez mais sofisticadas, envolvendo grande número de profissionais,² recursos, e mobilizando grandes públicos. Iremos tratar deste fenômeno neste trabalho como um produto coletivo, envolvendo vários conhecimentos, regidos como uma orquestra por um coordenador principal, em geral o curador³. Elas acabaram por se tornar, além de um recurso secundário frente ao que expunham, numa nova forma de mídia, utilizando várias outras mídias, como meio de expressão de conhecimentos e , em si, uma obra de comunicação de conteúdos e visões de mundo. A exposição de obras tornou-se uma obra, como bem define uma das referências conceituais principais deste trabalho, advindas do pensador francês Jean Davallon ⁴, que trata da exposição como um dispositivo comunicacional, dentro de uma abordagem semiótica na tradição francesa, que será mais detalhada no segundo capítulo. Na última década foram escritas muitas dissertações e teses contemplando a exposição como obra, dentro de abordagens que a situam no campo dos estudos museológicos, de museografia e mais recentemente de expografia e mesmo da cenografia. Este trabalho procura organizar uma abordagem a partir do universo de conhecimentos de um dos profissionais que se tornou essencial ao processo de produção, o arquiteto, somado ao caso específico em que ele também é o curador das exposições. Ele é ao mesmo tempo quem conceitua e quem organiza e rege a equipe que dará forma ao espaço da exposição, de onde usamos nesta situação específica o termo arquitetura de exposições, ou arquitetura expositiva. Não estamos tratando especificamente da história dos espaços de museus e da museografia, nem

² Podem chegar a mais de 70 pessoas em grandes exposições

³ Este período coincide também com minha atuação profissional com curadoria e gestão cultural, nas quais trabalhei em muitas exposições, em vários papéis profissionais no Brasil e no exterior, chegando a ministrar cursos livres sobre o fenômeno desde o final dos anos 80, fatos que subsidiaram este trabalho

⁴ Seus conceitos do livro *L'exposition à l'oeuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique* foram muito esclarecedores para o desenvolvimento desta tese. Jean Davallon é sociólogo, professor do Depto. de Ciências da informação e da Comunicação e Diretor do Laboratório Cultura & Comunicação da Universidade de Avignon. Também dirige o programa de doutorado internacional em Museologia, mediação, e patrimônio (um programa conjunto da Universidade de Avignon e da Universidade do Quebec em Montreal).

das técnicas de design de exposições, muito menos da expografia ou cenografia de exposições, como abordada por alguns teóricos, e sim pela construção de um espaço que fala, que comunica, através do especialista nos espaços, que é o arquiteto. Não é intenção desta tese desqualificar nenhuma destas linhagens teóricas que constituem o corpus de conhecimento sobre o fenômeno das exposições, e sim apresentar uma nova abordagem sem pretensões de ser a teoria fundamental sobre o fenômeno. Estas linhagens serão citadas e relacionadas no desenvolvimento desta tese para melhor definir e situar de que se trata a linguagem de arquitetura expositiva.

Para tratar de arquitetura de exposições, ou arquitetura expositiva, precisamos definir melhor qual o entendimento que temos do que é arquitetura e do que é exposição. Para a primeira definição partiremos do conceito de Lina Bo Bardi em sua tese apresentada para concurso de admissão à cadeira de Teoria da Arquitetura na FAU USP, a “Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura” de que “a colocação de uma pedra num determinado local é arquitetura... a arquitetura é um ato civilizatório” (BARDI 1957). Continuando seu raciocínio tratando de conceitos e significações na arquitetura, ela foge da limitação à “arte de construir e, num sentido mais restrito, à construção civil” tratando-a como “tudo o que é estrutura e representação” (BARDI 1957), onde “o homem...servindo-se dos meios que a própria natureza lhe oferecia, no sentido de modificá-la e reorganizá-la criando pouco a pouco arquiteturas...desde a pedra lascada até o satélite interplanetário, da caverna ao arranha-céus, do amuleto à catedral.” (BARDI 1957) Esta estrutura e representação aos quais se referiu Lina Bo Bardi, são dados através da intervenção humana em determinado espaço natural, criando novas relações (estrutura) e representações, as quais acrescentamos ao raciocínio de Lina Bo Bardi, serão tratadas como simbólicas, sempre em acordo com a cultura na qual se insere esta intervenção. Estas representações simbólicas conferem novos significados a este espaço, modificando-o. Temos um exemplo quando num local que era sagrado de acordo com tradições que mapeiam o território onde vivem em categorias sagrado/profano, são inseridos os Menires (pedras grandes), que formam um templo cerimonial ao ar livre. O que antes tinha

significado hierofânico pelo local, a ela acrescenta um limite, um novo significado, através da delimitação que estas pedras colocaram, criando um espaço ressignificado, os primórdios dos futuros templos erigidos. A arquitetura pode assim ser tratada como uma ressignificação do espaço, seja ele aberto, natural, como uma paisagem, seja já com outros significados consolidados, através de estruturas e representações em escalas diversas, das cavernas às cabanas, casas, edifícios de culto, serviço e poder, ruas, cidades, e outras criações humanas que vão desenhando o mundo em que vivemos. A intervenção do homem em qualquer dimensão do espaço num ambiente natural pré-existente seria uma ação de ressignificar este espaço, dando-lhe um significado dentro da concepção de cultura na qual este homem está inserido, que é a característica definidora de qualquer civilização. Esta arquitetura é construída de várias maneiras, partindo dos arranjos mais simples para os mais complexos: quando se faz um círculo de objetos de pedra lavrada para realização de rituais, como os menires colocados em Stonehenge, que delimitam que aquele é um local sagrado, aparte dos demais profanos, ou crescendo em complexidade se constroem os primeiros abrigos contra as intempéries, que delimitam um local que será o protótipo da primeira “casa”, e agrupando estas primeiras “casas” surgem as primeiras aldeias, protótipos das cidades futuras. Uma das características da imensa maioria das exposições⁵ é sua organização num espaço protegido, separado do espaço externo, devidamente delimitado. Poderia citar assim como uma das primeiras manifestações da arquitetura expositiva enquanto ato civilizatório, que marca o alvorecer da arte, as pinturas rupestres, que transformam o espaço de uma gruta em local de culto. Esta pintura rupestre que ressignifica este espaço contém também um dado novo, ela procura contar algo, ela constrói uma narrativa, onde se alinham, como na gruta de Chauvet na França, cavalos representados como uma manada, ou talvez correndo, leões, ... e por fim a mão de um dos supostos autores (figuras 1 a 4). Estas pinturas querem contar uma história, representando o universo cultural de seu (s) suposto (os) autor

⁵ O fenômeno das exposições em espaços abertos é mais recente, mas não deixa de ser uma ressignificação dos mesmos, em espaços não protegidos mas delimitados.

(es). Poderíamos então associar esta ressignificação com a construção de uma narrativa no espaço. Pensando esta narrativa da primeira forma na qual ela se dá de forma a construir história, pela capacidade de fixar um registro, uma memória a ser acumulada, não por uma linguagem oral da qual não temos como resgatar, nem como a futura linguagem escrita, e sim pela sucessão de imagens organizadas de maneira intencional, uma linguagem visual. Mas ela não é somente visual, ela se insere num espaço que foi ressignificado, não qualquer espaço, mas um espaço protegido, de difícil acesso, para momentos especiais de culto. Além do espaço, esta ressignificação não podia prescindir das pessoas que a utilizam, de seus cantos e evocações nos ritos que eram ali realizados. Porém nos restou hoje o registro desta narrativa de forma visual, dentro de um espaço determinado, construído com uma intenção ritualística. O ato civilizatório da linguagem da arquitetura também trabalha com um espaço, objetos que nele são inseridos ou reagrupados e que ressignificam este espaço com alguma intenção, seja delimitar um espaço sagrado, um abrigo, uma cidade, um jardim, uma praça, etc. Existe sempre uma narrativa da cultura onde estavam inseridas estas manifestações da linguagem de arquitetura, na medida em que elas contam sobre como viviam e agiam os seus construtores, mas de maneira implícita, deduzível através de análise e comparação com as formas atuais e arqueológicas do que resultou destas ações. Porém, nas pinturas rupestres esta narrativa se dá de maneira explícita através dos objetos, no caso as pinturas, criados para dizer algo, transmitir e comunicar uma relação com o universo mítico que era extremamente importante para sua subsistência, tendo em vista o trabalho e o tempo dispendidos para que fossem realizadas. Elas eram feitas para dividir as visões dos artistas, guerreiros e xamãs com o restante da comunidade. Poderíamos então tratar desta ação, na qual existem os três elementos da linguagem de arquitetura expositiva: o espaço, objetos deslocados ou inseridos que o ressignificam, com o acréscimo de um quarto elemento: a ênfase na construção de uma narrativa. Esta se constrói com estes mesmos objetos, que têm significados diversos isoladamente, como a gênese do que poderíamos então denominar de linguagem de arquitetura de exposições, com quatro elementos básicos:

- O espaço.
- O (s) objeto (s).
- A intenção da intervenção realizada.
- Uma narrativa a ser transmitida, comunicada a terceiros.

Delimitamos assim como entendemos a linguagem de arquitetura de exposições e como ela se inicia. Retomando a ideia destas narrativas visuais no espaço, elas terão outras formas de manifestação no decorrer da história, através de toda a arte mural e de desenho sobre as superfícies que delimitam os espaços construídos; de poder temporal como nos palácios, espaços institucionais de governo, ou de poder religioso, como templos, tumbas e locais sagrados. São estas narrativas que nos permitem saber mais sobre civilizações como a Creto-micênica, Maia, da Ilha de Páscoa, (figuras 5, 6 e 7) entre outras que não deixaram nenhum outro registro que não o visual. Já com as civilizações que iniciam o uso da escrita como a conhecemos hoje, civilizações mesopotâmicas, gregos e romanos, chinesa, védica, as narrativas visuais permanecem nos afrescos, nos baixos-relevos e estátuas, que começam a fazer parte das casas dos membros das elites. (figuras 8 e 9). Escasso o mobiliário que era, as pinturas nas suas paredes contavam sobre as predileções e modos de vida de seus habitantes, sua mitologia, seus hábitos cotidianos. Dentro de uma perspectiva histórica da arte ocidental, no Renascimento, quando esta pintura sai das paredes e ganha moldura, surge a pintura em cavalete, que começa a ser um objeto independente, autônomo, que constrói uma representação que se encerra na sua moldura. O espaço interior da moldura é à parte do espaço exterior onde ele se insere, como se fossem dois universos, duas paisagens diversas. Isso não vai extinguir as pinturas das paredes, mas trará a portabilidade que permite flexibilizar e alterar o que antes era imóvel, permitindo rearranjos das narrativas domésticas. Esta autonomia da pintura permitirá então a existência das galerias, salões de arte e futuramente dos museus, espaços onde se difunde e valoriza a narrativa de cada época. Ao mesmo tempo surge com a cultura iluminista o espaço do Gabinete de Curiosidade, onde se misturam as pinturas com outros objetos que

demonstram a capacidade e conhecimento dos seus proprietários: bichos empalhados, pedras, conchas, “falsas sereias”, etc. Nestes gabinetes os proprietários levavam suas visitas para mostrar a riqueza e conhecimentos que acumularam num espaço que construía uma narrativa visual. Através da acumulação destes objetos, um ao lado do outro, numa espécie de horror ao vazio, sem delimitações precisas por assunto ou tema, temos uma correspondência espacial que poderíamos associar à maneira como esses conhecimentos eram assimilados pelos próprios indivíduos.

Podemos então dizer que expor é uma atividade muito antiga da humanidade e que se construíram narrativas diversas de como sucedeu esta ação criativa humana. Existe uma clássica sequência narrativa dada pela historiografia dos Museus, base de várias dissertações de mestrado e teses de doutorado, onde os conceitos sobre os quais foram construídos, que são definidores de sua arquitetura e na sequência os espaços expositivos que encerravam e que serão citados na medida em que for necessário para os objetivos deste trabalho. Um marco nesta narrativa é o surgimento do “Museu Moderno”, ao qual será associada uma museografia, definida como formas e técnicas de exposição associadas a concepções de Museu e de arquitetura que se relacionam com a “Tradição Moderna” que propunha uma “arte total”, relacionando a arquitetura do prédio, seu programa e a narrativa construída espacialmente do que nele era exposto, dada por uma museografia de características modernas.

Esta narrativa trabalhará com determinados parâmetros construídos historicamente, com influências num primeiro momento tanto da arquitetura moderna, quanto das vanguardas de arte do final do século XIX e início do XX, e posteriormente com as mudanças que a produção da arte contemporânea e novas formas de concepção dos espaços, museais ou não, trarão.

A história dos Museus não é autônoma de outros fenômenos que constroem narrativas em espaços protegidos, que vão da arte contemporânea e suas exigências espaciais nas Galerias de Arte, às Feiras Universais e a Arquitetura de Vitruvius e espaços comerciais de exibição de objetos produzidos pelo

homem. Elas se influenciam e trocam referências e procedimentos entre si, porque a sucessão de novos meios técnicos de produção de imagens, com a fotografia, depois o cinema e o vídeo, e por fim, as plataformas digitais, começam como conquistas técnicas, e acabam sendo incorporadas de um lado como produção artística refletindo sobre o mundo, de outra como recursos no âmbito comercial para vender e produzir imaginários, e por fim também possibilitam novas formas de expor conceitos e conteúdos para criar novas formas de narrativas expositivas.

Observemos por exemplo o cinema, que de entretenimento em “Feiras Universais”, tem como filhote tardio o vídeo, que é incorporado como elemento auxiliar nas narrativas expositivas, e hoje tem nas imagens digitais um outro campo que está presente em várias exposições como elemento importante da relação do público com a narrativa que as mesmas propõem.

Neste ponto retomamos o conceito de Arquitetura de Exposições, para poder incorporar todos os elementos que caracterizariam o transformar e o incorporar de novos elementos e parâmetros na narrativa no espaço como se dá contemporaneamente.

Para nos aproximarmos da gênese da concepção contemporânea vamos situar o desenvolvimento desta arquitetura de exposições através de categorias, que serão desenvolvidas no segundo capítulo.

No terceiro e quarto capítulos analisaremos as categorias dentro da produção de narrativas expositivas de duas arquitetas e curadoras: no terceiro Lina Bo Bardi e no quarto Gisela Magalhães.

Foram escolhidas por serem não somente arquitetas e curadoras, mas também por terem vários pontos em comum, primeiro como herdeiras da tradição moderna, tendo Lina Bo Bardi trabalhado desde o início de sua estadia no Brasil como uma difusora da tradição moderna, enquanto Gisela Magalhães inicia seu trabalho como arquiteta com a função de assistente de Lúcio Costa na construção de Brasília. Ambas também tinham um apreço pela Cultura Popular, objeto de vários trabalhos de curadoria e arquitetura expositiva de

ambas. Por fim trabalharam para ou em instituições públicas que fomentavam exposições, Lina Bo Bardi com Pietro Maria Bardi desde a fundação do MASP na cidade de São Paulo, em 1947, passando pelo MAM de Salvador Bahia, voltando ao MASP e Sesc Pompeia também na cidade de São Paulo e Gisela posteriormente começando no Ministério da Educação e Cultura em Brasília em 1972, no IPHAN, e depois realizando de maneira independente em várias instituições públicas pelo Brasil, com maior repercussão na cidade do Rio de Janeiro, com seu último trabalho em São Paulo no Sesc Pompeia projetado por Lina Bo Bardi no mesmo espaço em que ela realizava suas grandes exposições. Apesar da distância geracional, ambas tem importante papel na historiografia das exposições no Brasil. Lina com um trabalho restrito a São Paulo, e Bahia por um período breve, mas com uma contundência e coerência que a torna uma das mais estudadas no Brasil e no exterior, mas com repercussão e reconhecimento amplo após sua morte, com a vantagem de ter um Instituto que acolheu e catalogou seu trabalho. Gisela por outro lado teve repercussão ainda em vida, mormente na década de 90, no apogeu de sua produção, por todo o Brasil, tendo montado exposições memoráveis no Rio de Janeiro, Brasília, Fortaleza, Curitiba, Portugal e São Paulo. As grandes exposições de Gisela Magalhães ocorrem após o falecimento de Lina Bo Bardi. Ao contrário de Lina, tem poucos estudos acadêmicos de seu trabalho e seu acervo está disperso entre seus colaboradores.⁶ A intenção deste trabalho não é comparar as arquitetas, nem mensurar ou privilegiar uma sobre a outra, e sim observar e aproximar os seus trabalhos, enquanto o fenômeno exposição, como arquitetas curadoras, como referência da prática de arquitetura expositiva, enquanto linguagem de projeto de espaços ressignificados, com suas categorias. Não é uma visão totalizante da obra das duas, muito menos se arvorando ser definitiva. Ela se define como um recorte que pretende falar acima de tudo do fenômeno arquitetura expositiva, sem apologias a suas criadoras.

Acrescento, por fim, um fator que foi princípio da construção da pesquisa desta tese: estudar para além das fontes bibliográficas, depoimentos de

⁶ Que foi o grande desafio desta tese, coletar e organizar a documentação dispersa.

colaboradores de ambas as curadoras arquitetas, que trouxeram uma visão mais próxima dos processos criativos de ambas e também de como as exposições, tendo um curador arquiteto como regente, envolvem processos criativos de múltiplos colaboradores, sendo sempre um projeto coletivo, como uma orquestra e seus vários instrumentos. Procura-se assim sair da mitificação em torno de “grandes criadores” para tratarmos de como esta criação acontece, sem demérito da qualidade de liderança agregadora de ambas.

No quinto e último capítulo compararemos as visões de mundo, e como elas se refletiram nas curadorias e processos de criação dos projetos das arquitetas curadoras.

Capítulo 2

Sintaxe de um arquitetura expositiva

Tratando da exposição como arquitetura expositiva, ela teria uma sintaxe enquanto linguagem arquitetônica, dada pela sua estrutura e representação. Para tratar desta linguagem vou partir de conceitos elaborados por duas áreas diversas, a museologia, e a comunicação, através de Mário Chagas⁷ e Jean Davallon. Observando estas duas formas de conceituação, a partir de seus elementos formularei as que considero pertinentes a uma linguagem de arquitetura de exposições.

Linguagem Museal

Primeiro delimitando o que é linguagem para CHAGAS:

De maneira geral, a linguagem é entendida como o uso, a seleção, a instituição e a combinação de sinais que possibilitam a comunicação entre os seres humanos. As ideias de instituição, preservação e seleção de sinais de comunicação vinculam-se à noção de dicionário e as ideias de combinação, arranjo e arrumação de sinais articulam-se com o campo das estruturas sintáticas. No entanto, a linguagem não é o dicionário e também não se reduz ao campo das regras de sintaxe. Em outros termos, a linguagem não é um conjunto fechado de sinais ou mesmo uma determinada forma de ordená-los. Essa ideia, qual seja, a de um sistema organizado de sinais destinados à comunicação é apropriada para dizer o que é a língua. Contudo, determinadas abordagens (e a museologia não está de fora) favorecem a confusão entre esses dois conceitos: língua e linguagem, ainda que a distinção entre eles tenha sido realizada por Saussure, no início do século XX. (CHAGAS 2011)

Concluindo que “ essa confusão, ..., tende a exaltar a ideia de língua, em detrimento da linguagem, quando a rigor, “tanto a língua natural quanto os demais sistemas sígnicos são manifestações da Linguagem(...)” (, (TAVARES D” AMARAL 1977) in (CHAGAS 2011)

⁷ Mário Chagas é doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003). Atualmente é diretor do Instituto Brasileiro de Museus, membro do conselho consultivo da Universidade Comunitária Regional de Chapecó, outro (docente, conferencista, pesquisador) da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Em nota de rodapé no mesmo texto CHAGAS diz que os sistemas sógnicos são onde se encontram os museus. Seguindo no caráter comunicativo do Museu, ele se pergunta se “o museu tem uma linguagem específica?” e “A Museografia é a linguagem dos museus” porque:

“sendo produto do homem, o museu é manifestação da linguagem. Assim, falar em “linguagem museal” (ou algo que o valha) não é falar de uma especificidade da linguagem e sim indicar um lugar (ou um campo) de manifestação da mesma. O museu resulta da linguagem.” (CHAGAS 2011)

Pensando então na linguagem enquanto processo e comunicação, onde:

a instituição, a preservação e a seleção de bens culturais (considerados como elementos sógnicos) pode constituir o dicionário (reserva técnica), mas não a linguagem. De igual modo, a combinação, o arranjo e a arrumação dos elementos sógnicos podem constituir uma estrutura sintática (regras básicas da expografia), mas não constituem a linguagem. (CHAGAS 2011)

Temos então dois elementos que fazem parte da linguagem mas isolados não são linguagem, ponderando que o segundo, traduzido pelo:

termo Museografia que foi compreendido como o desenho, a grafia ou a escrita do museu, e que gradualmente passou a ser associado à ideia de linguagem. Ao que tudo indica, estamos aqui diante do problema que D’Amaral⁸ denominou de o “esquecimento da linguagem, resolvido (...) pela hipertrofia da noção de língua. (CHAGAS 2011)

A museografia, também denominada expografia mais recentemente, se coloca como a linguagem dos museus, mas:

Em termos singelos: não basta estar exposto para estar em comunicação; não basta estar escrito, de acordo com esta ou aquela regra de sintaxe, para ser linguagem. A linguagem pressupõe discurso organizado e em movimento, ou seja, em comunicação. Mas, a possibilidade de comunicação/linguagem pressupõe, por seu turno, a instituição ou mesmo a preexistência de um conjunto de elementos sógnicos que serão arranjados de um determinado modo, produzindo um determinado discurso. (CHAGAS 2011)

⁸ Marcio Tavares D’Amaral é professor titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Os elementos sgnicos seriam objetos do acervo e também os “objetos construídos ou instituídos com o objetivo de comunicação” e, que são referências de qualidades de categorias de arquitetura:

outros elementos que participam da estrutura discursiva, tais como: o espaço, a luz, a sombra, a cor, a ausência de cor, o peso, a altura, o som, o silêncio, o cheiro, a imagem, a forma, as dimensões, a transparência, a singularidade, a repetição, o arranjo, a monumentalidade, (CHAGAS 2011)

E fora da arquitetura: “ a língua falada, a língua escrita,” e por fim elementos que não são usualmente categorias de estudo de arquitetura, mas que alteram o uso e percepção do espaço quando inseridos nas exposições, as “diferentes expressões artísticas, tais como a música, a poesia, o cinema etc.”

A “linguagem museal” não seria “a linguagem das coisas, mas a linguagem dos seres interessados em se comunicar “poeticamente”⁹ lançando mão dos recursos disponíveis.” (CHAGAS 2011) E também “diversificada e complexa, uma vez que múltiplos elementos podem ser empregados no processo de comunicação, sem que haja entre eles uma hierarquia predefinida” (CHAGAS 2011), e não está “restrita às coisas, mas antes lança mão das coisas e outras tantas linguagens e de outros tantos recursos: táteis, olfativos, gustativos, afetivos, cognitivos e intuitivos.” (CHAGAS 2011)

E CHAGAS acaba concluindo o artigo considerando:

que a natureza do processo museológico é a linguagem/comunicação. Se a museologia, como queria Waldisa Russio¹⁰, estuda a relação entre o homem (sujeito que conhece) e o objeto (bem cultural) num determinado espaço (cenário) denominado museu, tudo isso participando de uma mesma realidade, ela (a museologia) há de ter

⁹ A comunicação poética pressupõe inovação sinttica e redesenho da relação entre significante e significado, ou entre língua e linguagem, além de, como define Ezra Pound, uma dose necessária de ambiguidade. Assim, aqui, neste contexto, Carlos Chagas não ajuda a definir o que seja comunicar “poeticamente”.

¹⁰ Waldisa Russio Camargo Guarnieri (São Paulo, SP, 1935 – São Paulo, SP, 1990) foi Museloga e professora, graduou-se pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Auxiliou a estruturação do Museu de Arte Sacra e do Museu da Casa Brasileira entre outros. Foi uma das pioneiras da museologia no Brasil e fundadora dos principais órgãos reguladores e de apoio à nova categoria de profissionais.

como núcleo de interesse a comunicação. Conclusão: a “linguagem museal” (sempre com aspas) é a essência do processo museológico. No entanto, é preciso não esquecer que nem o dicionário, nem as regras de sintaxe são a linguagem. (CHAGAS 2011)

O ponto mais importante do texto de CHAGAS é a identificação de uma “linguagem museal”, que se dá através de um processo, interferindo num espaço determinado denominado museu.

Como colocado no primeiro capítulo a ressignificação de espaços é o gênero da ação, e exposições dentro de museus a espécie. Onde vemos termos associados a museu, museologia e museografia, poderíamos tratar por derivação de arquitetura expositiva, como espaço expositivo, curadoria e arquitetura expositiva.

Exposição como obra

A primeira definição de Jean Davallon¹¹ situa o fenômeno exposição como obra ou artefato:

A exposição é essencialmente um objeto criado a partir da implementação de uma técnica. É um artefato. Como tal, por conseguinte, ele responde a uma *intenção*, isto é, um objetivo ou um desejo de produzir um efeito. É fato difícil de negar. A questão é saber como esta intenção será visualizada ou, se você quiser, qual é a tarefa atribuída à exposição.¹²(DAVALLON 1999)

¹¹ É necessário esclarecer que as definições iniciais do capítulo anterior sobre os elementos espaço, objeto, intenção e narrativa foram criados por mim em 2009 para um curso de ensino à distância para o Instituto Phorte da Universidade Gama Filho, que acabou não sendo implementando. Estes conceitos coincidirão com os de Jean Davallon, ao qual tive acesso somente em 2013 e em francês, porque não há tradução em português.

¹² Une exposition est avant tout un objet issu de la mise en oeuvre d’une technique. Elle est un artefact. À ce titre, elle répond donc à une *intention*, c’est-à-dire à un but ou à une volonté, de produire un effet. La chose est difficile à nier. Tout est question est de savoir ce qui est visé par cette intention ou, si on veut, quelle est la fonction assignée à l’exposition. p. 9.

O processo de execução de uma exposição começa com a *intenção*, que poderíamos chamar de **partido**, quando envolve pensar um projeto de arquitetura expositiva.

Na exposição, não são apenas mensagens, códigos ou « linguagens » que são diferentes, mas os objetos, as mensagens, os conjuntos semióticos (por exemplo, os painéis), as mídias (por exemplo, os vídeos e os dioramas), as tecnologias de suporte técnico (por exemplo, os sistemas de iluminação e circulação). Em vista da heterogeneidade dos elementos, a exposição será por consequência próxima do teatro, no qual a representação é também constituída de objetos (coisas ou pessoas) reais dispostos num espaço. ¹³(DAVALLON 1999)

Neste ponto é importante ressaltar que DAVALLON fala da proximidade do teatro, mas nega que seja usada uma cenografia no sentido usual, porque “ ... enquanto (no teatro)¹⁴ a representação é feita pelos atores, na exposição ela se dá a partir dos seus objetos”¹⁵ (DAVALLON 1999), ao que acrescenta aprofundando as diferenças:

Os teóricos de teatro têm demonstrado a importância desta “ dupla delegação ” (Helbo 1983 38sq)¹⁶ na estrutura de comunicação teatral, que é o que faz com que o cenário seja um espaço desconectado do produtor, e que permanece separado do espaço do espectador, mesmo que a representação que ocorra seja produzida em sua *presença* no evento. No entanto, na exposição, se há delegação por parte da produção, a recepção responde a uma organização diferente da do teatro. A separação entre palco e espaço do espectador desaparece.

¹³ Dans l'exposition, ce sont non seulement des messages, des codes ou des « languages » qui sont différents, mais des objets, des messages, des ensembles sémiotiques (par exemple, des panneaux), des médias (par exemple, des vidéos ou des dioramas), des techniques qui servent de support technique (par exemple, les systèmes d'éclairage ou de circulation). Au regard de l'hétérogénéité des éléments, l'exposition serait par conséquent proche du théâtre dans lequel la représentation est aussi constituée d'objets (choses ou personnes) réels disposés en un espace. pg, 13

¹⁴ Acréscimo meu.

¹⁵ Mais tandis que la représentation l'est à partir d'acteurs qui jouent, l'exposition l'est à partir d'objets montrés p. 27.

¹⁶ HELBO, André. *Les Mots et les Gestes: Essai sur le théâtre*, Presses universitaires de Lille, Lille, França 1983.

Ele é um ator, no sentido de ser o primeiro a se mexer, pois é o seu corpo real que está presente no dispositivo. (DAVALLON 1999) ¹⁷

E este ator não é qualquer ator, é um sujeito social, porque “a exposição, entretanto, como dissemos anteriormente, é um arranjo de coisas no espaço com a intenção de torná-los acessíveis para a sujeitos sociais.” (DAVALLON 1999)¹⁸. Mas para que se produza neste espaço uma exposição como dispositivo comunicacional, “a questão crucial não é tanto da interação entre a primeira instância de produção e a de recepção, mas a capacidade do próprio agenciamento de ser um mecanismo capaz de prever os movimentos dos outros e de propor um visitante padrão”¹⁹ (DAVALLON 1999), ou seja, o espaço expositivo deve levar em conta o aspecto **circulação** deste ator prototípico, que na verdade serão vários atores ao mesmo tempo.

Agora, a exposição está sempre a serviço desta intenção ou **partido** do projeto expositivo, que será o condutor de algo que se contará, sua narrativa, “tudo se passa como se a exposição fosse um texto”, ou seja, “um conjunto coerente de propostas, ligados entre si por um tópico ou um tema comum” (ECO, 1992: 261.²⁰ (DAVALLON 1999)²¹ . Exemplificando, ao invés de escrevermos um livro

¹⁷ Les théoriciens du théâtre ont montré l'importance de cette « double délégation » (Helbo, 1983: 38sq) dans la structure communicationnelle théâtrale ; c'est elle qui fait que la scène est un espace intermédiaire qui est certes débrayé du producteur, mais qui reste aussi distinct de l'espace du spectateur même si la représentation qui s'y déroule est produite in praesentia et fait par là même événement. Or, dans l'exposition, s'il y a délégation du côté de la production, la réception répond à une tout autre organisation que celle du théâtre. La separation entre scène et espace du spectateur disparaît. Il est acteur, au sens premier de celui qui agit, car il est le seul corps réel qui soit présent dans le dispositif, p. 27 e 28

¹⁸ L' exposition, quant à elle, disions-nous plus haut, est un agencement de choses dans un espace avec l'intention de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux. pg. 14

¹⁹ dans l'exposition, la question cruciale est moins celle d'une interaction entre l'instance de production et celle de réception que la question de la capacité de l'agencement lui-même à être un mécanisme capable de prévoir les mouvements de l'autre et de lui proposer un Visiteur Modèle. pg. 13

²⁰ ECO, Humberto Les Limites de l'interprétation. Paris; Grasset & Fasquelle, Paris, França, 1992. Pg. 15.

ilustrado com nossa visão sobre a história do design no Brasil, podemos criar uma exposição denominada “O Design no Brasil: História e Realidade” como fez Lina Bo Bardi em 1982 abrindo o Sesc Pompeia.

Dando continuidade ao texto a exposição é uma ação de linguagem:

Assim, para preservar nossa abordagem da exposição como ato de linguagem, é necessário colocá-la entre o receptor e as coisas. E, assim, nos movemos do texto para a mídia: passando de uma máquina semântico-pragmático para um *dispositivo* sócio-simbólico. A exposição não é mais um mero objeto de linguagem, mas sim um espaço onde se produz linguagem.²²(DAVALLON 1999)

Enquanto produtor de linguagem ela opera num processo de ressignificação dos objetos através de sua inserção no espaço expositivo.

Então, os objetos expostos pertencentes à realidade se submetem a uma *transformação de estatuto simbólico* sem o que os objetos e os visitantes concretos vivem uma *experiência singular* e real enquanto eles estão tomados por uma operação semiótica. Finalmente, esses visitantes são *colocados numa relação* com um universo simbólico (um mundo utópico), enquanto eles estão na frente de objetos concretos colocado em cena por um produtor para fins de comunicação. Estes três pontos representam muitas características da exposição.²³ (DAVALLON 1999)

²¹ Tout se passe comme si ce qui pourrait faire que l'exposition peut être un texte, c'est-à-dire « une série cohérente de propositions, reliées entre elles par un topic, ou un thème commun » (ECO, 1992: 261) pg. 15.

²² Ainsi, pour sauver une approche de l'exposition comme fait de langage, il fallait y faire entrer le récepteur et les choses. Et, par le fait même, se déplacer du texte vers le média: passer d'une machine semântico-pragmatique à un *dispositif* sócio-symbolique. L'exposition n'était plus alors un simple objet de langage, mais plutôt un espace où se produisait du langage. pg 18.

²³ Ensuite, les objets exposés appartenant à la réalité subissent une transformation de statut symbolique sans perdre celui d'objets et les visiteurs concrets vivent une expérience singulière réelle alors qu'ils sont enrôlés dans un fonctionnement sémiotique. Enfin, ces visiteurs sont mis en relation avec un univers symbolique (le monde utopique) alors qu'ils sont en face d'objets concrets mis en scène par un producteur à des fins de communication. Ces trois points désignent autant de caractéristiques de l'exposition. pg. 21

Ou seja objetos ressignificados através de uma intenção/partido, criando uma experiência singular num espaço ressignificado pelo seu desenho/projeto, colocados numa relação com um universo simbólico que é o espaço expositivo final materializado; que não pode se confundir com um espaço cenográfico teatral, o que sucedeu como categoria usada para análises sobre a arquitetura expositiva, sobremaneira depois da muito citada arquitetura expositiva da atriz e diretora Bia Lessa para o módulo “Barroco” da “ Brasil + 500 - Mostra do Redescobrimento “(2000) , porque:

... podemos dizer que, mais do que o teatro, a exposição é, basicamente um *dispositivo receptor*. O visitante não é apenas um espectador que entra para assistir (e participar simbolicamente) da produção de um evento, mas ele vai vivê-la e participar plenamente na sua produção. A exposição, enquanto objeto cultural, pode assim ser definida como um dispositivo no interior do qual o *evento* da *recepção* ocorre.²⁴ (DAVALLON 1999)

Vemos que tratando da exposição como uma arquitetura expositiva, assim como qualquer forma de arquitetura, está determinada pelo seu partido e programa, intenção e programa da exposição,²⁵ onde a vontade do criador, ou seja, o arquiteto/curador, não pode falar mais do que os objetos nela inseridos. O que podemos dizer que temos é a utilização de recursos cenográficos de modo a melhor organizar os espaços de modo que os objetos possam estar a serviço da narrativa realizada, de modo que DAVALLON trata como parte do processo de construção do dispositivo exposição, da encenação, mas com ressalvas:

²⁴ C’est pourquoi on peut dire que, plus encore que le théâtre, l’exposition est fondamentalement un dispositif de réception. Le visiteur n’est pas seulement un spectateur qui entre pour assister (et participer symboliquement) à la production d’un événement, mais il va vivre celui-ci et participe pleinement à sa production. L’exposition, en tant qu’objet culturel, peut ainsi se définir comme un dispositif à l’intérieur duquel l’événement de la réception se produit.. pg. 28

²⁵ De que falaremos melhor mais à frente neste trabalho.

Assim como a encenação, a qual ressalta a boa vontade do produtor (da exposição), é considerada primeiramente como estando a serviço do que é mostrado (objetos) antes mesmo de falar sobre - e ser autorizada a expressar - a visão do produtor .

Este ponto essencial em outras palavras quer dizer que o universo construído pela interpretação do visitante, agindo dentro da encenação, é mais um universo ligado ao objeto que um universo de expressão do produtor: é mais "orientada ao objeto " que " ao autor ". Ou, ainda mais, a relação que o visitante estabelece com o objeto vai mais na direção de levá-lo ao mundo do objeto (ou mundo utópico), assim construído como uma *bifurcação* que partiu do sistema comunicacional ...

Parece, portanto, que como um componente da exposição o objeto está lá para representar o mundo e não a intenção do produtor. Todas as exposições que abandonam esta regra constitutiva também abandonam o caráter de exposição para se tornarem uma obra. É neste limite que joga a instalação na arte contemporânea.²⁶ (DAVALLON 1999)

Neste campo teremos muitos exemplos de cruzamentos entre instalação e exposição, e para efeito deste trabalho permaneço no raciocínio de DAVALLON, acrescentando uma imagem de que enquanto projeto ela se situa entre “programação visual” e “obra de arte”, numa espécie de arquitetura híbrida, porque guarda regras lógicas, mas seu resultado envolve processos simbólicos criativos e poéticos. Os aspectos pragmáticos de uma exposição jamais podem ser esquecidos, porque existe uma “bifurcação do sistema de comunicação na direção de um circuito referencial nos leva a uma pragmática das referências, cuja tarefa primeira é perguntar quais são as regras da relação do objeto com seu mundo. Assim funciona verdadeiramente a exposição como

²⁶ Même la mise en scène, qui portant relève du bon vouloir du producteur, est considérée comme étant d'abord au service de ce qui est montré (les objets) avant même d'exprimer - et d'être autorisée à exprimer - la vision d'un producteur. pg. 29

Ce point essentiel peut être reformulé en disant l'univers construit par l'interprétation que le visiteur opère de la mise en scène est plus un univers rattaché à l'objet qu'un univers visant à exprimer le producteur: il est plus « orienté objet » qu'« orienté auteur » . Ou, si on veut encore , la relation que le visiteur établit avec l'objet va plus le conduire vers et monde de l'objet (ou monde utopique), se construit ainsi comme une bifurcation à partir du circuit communicationnel... pg. 29

Il apparaît donc comme constitutif de l'exposition que l'objet soit là pour représenter son monde et non l'intention du producteur. Toute exposition qui quitte cette règle constitutive quitte aussi le registre de l'exposition pour entrer dans celui de l'oeuvre. C'est sur cette limite que joue l'installation en art contemporain. pg. 29

dispositivo de representação. “²⁷(DAVALLON 1999). E voltando a tratar desta relação de semelhança e dessemelhança entre teatro e exposição:

Voltamos a mensurar a proximidade, mas ao mesmo tempo a distância, entre a exposição e o teatro. A construção de um mundo imaginário, apoiado por um regime de ficção, bem como uma adesão temporária do espectador que caracteriza o teatro. (Ubersfeld,²⁸ 1982, 42sq, 236), não se aplica à exposição. O mundo utópico que nós construímos a partir dos objetos e que nós consideramos ser o seu mundo é de fato um mundo de linguagem. Podemos considerá-lo como um mundo imaginário, já que a intervenção, por parte do visitante, e uma atividade de interpretação que dá a esta construção um caráter subjetivo ou de pouco controle.²⁹ (DAVALLON 1999)

E para que este mundo imaginário, esta arquitetura expositiva cumpra seu papel, ela deve deixar claro o que é aparato para mostrar e o que é para ser mostrado, porque na exposição ao contrário do teatro:

... nos sabemos distinguir perfeitamente o objeto exibido (o exposto) do que é utilizado para apresentá-lo, explicá-lo, substituí-lo. etc., e, portanto, é como nós sabemos reconhecer a exposição como tal, isto é, como um dispositivo que respeita o estatuto semiótico dos objetos e também respeita as regras relativas ao conhecimento científico.³⁰(DAVALLON 1999)

²⁷ La bifurcation du circuit communicationnel vers le circuit référentiel appelle une pragmatique de la référence dont la première tâche consiste à se demander ce qu'il en est du statut de la relation à l'objet et à son monde. Il en va en effet de l'exposition comme dispositif de représentation. pg. 30

²⁸ UBERSFELD, Anne. 1982. *Lire le theater*. Paris: Éd. Sociales. 1a. éd. 1977.

²⁹ Nous pouvons nouveau à mesurer la proximité, mas en même temps la distance, qui existent entre exposition et théâtre. La construction d'un monde imaginaire, soutenue par un régime de la fiction ainsi que par une adhésion momentanée du spectateur à celle-ci qui est caractéristique du théâtre. (Ubersfeld, 1982: 42sq, 236), n'est pas de mis dans l'exposition. Le monde utopique que nous construisons `a partir des objets et que nous estimons être leur monde est certes un monde de language. On peut même considérer comme un monde imaginé, puisqu'intervient, de la part du visiteur, une activité d'interprétation qui donne à cette construction un caractère subjectif ou peu contrôlé. pg. 31

³⁰ En effet, pour le courant, nous savons parfaitement distinguer l'objet exposé (l'expôt) de celui qui sert à le présenter, l'expliquer, le remplacer. etc., et donc manière, nous savons immédiatement reconnaître l'exposition comme telle, c'est-à-dire comme un dispositif qui respecte ce statut sémiotique des objets et respecte les règles scientifiques du traitement des savoirs. pg. 31

Este mesmo objeto precisa de um “certificado de autenticidade”, condição fundamental para o êxito do funcionamento sócio-simbólico da exposição, na comunicação entre aqueles que a fazem e seus visitantes, que é constituída por um certo número de signos que atestam o respeito a certas normas que constituem a instância produtora da exposição. Esta “autenticidade” é outorgada pela instituição responsável ou onde ela se situa, e pelos especialistas envolvidos na sua concepção e produção, sejam conservadores nos museus, curadores, especialistas científicos nos assuntos expostos (arqueólogos, etnólogos, historiadores da arte, etc.), ou os próprios produtores dos objetos no caso das exposições comerciais.

Num segundo momento, para garantir este funcionamento os visitantes devem supor que as regras são respeitadas, porque ele sabe onde está, se numa galeria, salão de arte, museu, ou exposição organizada por uma instituição conhecida e que possui domínio legítimo no campo exposto, ou está fazendo parte de uma promoção comercial organizada por instâncias competentes e legítimas. Este reconhecimento do visitante é o atestado de autenticidade para a instância produtora, garantindo sua verificação jurídica, social, científica.

Tal abordagem nos remete à ideia habitual da função do museu: exposição não é apenas uma de suas ferramentas, mas o museu parece ser instância menos produtivo que testemunhal, uma instância capaz de atestar a natureza das coisas expostas, assim como mostrar os conhecimentos mobilizados.³¹(DAVALLON 1999)

Podemos então retornar ao nosso espaço inicial ressignificado, e correlacionar as lógicas de linguagem de DAVALLON com as de uma linguagem de arquitetura. (Figura 9) São três lógicas de linguagem envolvidas:

Lógica do discurso

A primeira etapa de sua concepção, no partido da exposição temos a definição da “ideia” e dos objetivos que fundamentam a exposição (porque esta exposição) e determinam o programa. O processo da reescrita do saber

³¹ Une telle approche retourne par exemple l’idée que l’on se fait habituellement de la fonction du musée: l’exposition n’est pas seulement un de ses outils, mais le musée apparaît comme une instance moins productrice que testimoniale, une instance capable de attester à la fois la nature des choses exposées, la façon de les montrer ainsi que les savoirs mobilisés. pg. 36

através da escritura de um programa para responder aos objetivos da exposição, define uma estratégia que irá dar-lhe um partido, como direção da abordagem. Este programa é como um programa de princípios de projeto em arquitetura. O efeito semiótico destas duas operações é extrair *um saber* do campo científico e reduzi-lo a *um conteúdo* que *pode ser exposto* ³² através de seu programa.

Nesta etapa passamos de um discurso científico, no caso de exposições temáticas, ou ideia/partido de projeto para transformá-lo em programa que será uma sinopse, um resumo do conteúdo que será e pode ser exposto. De acordo com a complexidade da pesquisa, tanto em relação aos profissionais envolvidos, como os objetos e obras selecionadas em acervos diversos, ela pode durar vários meses, resultando num projeto preliminar da exposição. Ela pode ocorrer com a presença do arquiteto responsável pelo projeto do espaço ressignificado, de modo a adiantar as questões práticas que surgirão quando entrar em campo a lógica espacial, ou não, quando existe uma sinopse/resumo e o arquiteto é convidado a posteriori para projetar, o que pode tornar o processo mais difícil se as ideias da sinopse, programa, da lógica do discurso, se mostrarem pouco adaptadas a um processo de espacialização, da lógica do espaço.

Lógica espacial

Ela se divide nas categorias de concepção/encenação, que é a execução formal abstrata (dentro do desenho de projeto da arquitetura de exposições), e de realização através da espacialização/simbolização (a execução material física e simbólica da exposição). Elas não são estanques, se sobrepõe respectivamente pelo ponto de vista lógico e temporal. Este esquema de lógicas acontece num vai e vem, de alteração de um sobre o outro, o desenho de projeto sofre alterações ao se efetivarem os suportes e dispositivos no espaço, porque sempre existem dados que escapam quando se concebe o projeto. A lógica discursiva induzirá tipologias diversas de lógica espacial, por

³² (DAVALLON 1999) pg. 96 Itálico do autor, tradução para este trabalho.

exemplo, uma exposição de história jamais *a priori* concebe-se e se realiza da mesma maneira que uma exposição sobre a física, e desta primeira distinção surgem todos os fatos secundários do partido escolhido e do financiamento necessário.

A passagem da lógica do discurso para a espacial corresponde ao ato de instalação (ato que pensa e inscreve) do saber no espaço; *ato de criação* da exposição como objeto cultural que, em certos casos, pode ocorrer no momento em que a exposição é projetada (no sentido de “projeto” ou de “esboço de pré-projeto” em arquitetura), ou também, em outras etapas, quando de sua execução formal que acontece graças ao trabalho de equipe entre os criadores e os realizadores.

Retomando a espacialização/simbolização, como já citado no primeiro capítulo deste trabalho, a especialização dos profissionais nas várias mídias envolvidas nesta espacialização, acabou por fazer com que eles tenham uma grande interação com as definições de como se fará este processo, o que também modificou o perfil dos conservadores/curadores que cada vez mais começam a ter conhecimento sobre as novas possibilidades midiáticas que estes profissionais criam, trazendo como tendência de concepção deixar a lógica do discurso alternando-a com a visual e espacial. Ou seja, menos texto explicativo e mais situações espaciais.

Isto faz com os cenógrafos de teatro e de cinema, os arquitetos e artistas plásticos (designers e artistas visuais) sejam cada vez mais usados na “ execução formal “ – encenação e espacialização – dos conteúdos científicos , indicando esta mudança. Estes especialistas da execução das formas não utilizam mais o discurso descritivo, mas o desenho nas mais diversas formas para construir (esquemas, croquis, planos, desenhos de detalhes, vistas em perspectiva), o que os leva a se relacionar intimamente com os que “realizam “a execução formal em grande escala e dos que se envolveram na sua finalização. A linguagem espacial parece atualmente fazer cada vez mais a

unidade da concepção e construção em um momento específico: aquele da produção.³³

A conceptualização compreende a elaboração do conceito da exposição – conceito-produto e, eventualmente, conceito de comunicação. A encenação corresponde à operação de recorte da exposição em diversas sequências que se preveem na visita; ela corresponde ao que poderia ser chamado de orquestração do material adequado para produzir seu sentido segundo diferentes competências; ou seja, a distribuição de conteúdo a ser exibido por objetos, textos, vídeos, pelas cores, etc... No momento da realização estas operações virtuais (isto é, de projeto) “se realizam” no sentido semiótico do termo, através da espacialização e da encenação. Por espacialização entendemos tudo que diferencia um desenho ou uma maquete de uma realização em escala real: a presença de materiais com suas texturas, cores, etc. – em resumo, tudo que será mobilizado pela localização do sujeito no seu lugar e nos outros referenciais corporais (relação frente-costas, direita-esquerda, auto-baixo, vertical-horizontal, dentro-fora), o deslocamento dos corpos, a travessia de limites entre espaços diferenciados, etc.. A *simbolização* cobre uma série muito variada de processos nos quais a característica comum é de atribuir significantes aos componentes da exposição: como na forma de um logotipo onde a cor tem um sentido, nas várias combinações de textos, de formas, de cores, de objetos, etc.. Todas as significações assim produzidas podem ser reconhecidas e interpretadas pelo visitante. O termo “simbolização”, é usado porque estas significações não são códigos *a priori* totalizantes, mas eles dependem do contexto da exposição onde se somam. Por exemplo, os ritmos de formas arquitetônicas de um museu de arqueologia num local, ecoa e rima com as formas arquitetônicas do layout das ruínas das termas galo-romanas (caso do museu de arqueologia de Cimiez em Nice) não tem sentido a não ser no contexto da relação de um museu com seu local (figuras 11 e 12).³⁴

³³ (DAVALLON 1999) pg. 96 . tradução para este trabalho.

³⁴ Conforme (DAVALLON 1999) pg. 98. Exemplos do autor, tradução e fotos selecionadas para este trabalho.

Estas várias operações para efeito semiótico se submetem a um tratamento figurativo e narrativo do conhecimento contido na exposição. Através do tratamento figurativo, aquela unidade de apresentação torna-se figura emblemática de um processo de coleta e condensação das características de um elemento de conhecimento que produzam uma surpresa (penso na cozinha maluca, emblemática de não confiarmos nas nossas percepções, no Museu Técnico de Ottawa). (figura 13)

Através do tratamento narrativo, se personificam os elementos ou conceitos em tópicos científicos em temas, para transformá-los em objetos para um sujeito (o visitante). As manipulações interativas ou simulações fornecem uma ampla gama de exemplos deste tratamento.³⁵

Chegamos enfim ao momento em que entra em cena no espaço da exposição o visitante que é o motor da terceira lógica que deve ser levada em conta, a lógica gestual.

Lógica gestual

O terceiro momento é o da visita, que se caracteriza pela mobilização do gestual do visitante que por último interage com a exposição-objeto. Este tipo de operação semiótica é o que faz a exposição como obra³⁶: a temporalização e a leitura. *A temporalização*: no decorrer da visita, o contato do visitante com os elementos da exposição reorganizam-se no período de sua visita em que se produzem unidades condensadas de apresentações, ou seja, uma combinação de símbolos difundidos no espaço.³⁷

A leitura ou interpretação designa a atividade no decorrer da qual o visitante não somente reconhece os textos, os objetos, as imagens, mas segue a utiliza a organização estrutural da exposição implementada pela espacialização e

³⁵ Conforme (DAVALLON 1999) pg. 99. Exemplo do autor, tradução e foto selecionadas para este trabalho.

³⁶ Definição principal de Jean Davallon.

³⁷ idem, itálicos do autor.

pela simbolização; de figura em figura apresentada que são para ele como marcas das intenções de quem fez a exposição e dos índices da reconstrução do conteúdo; aproveitando também os dados que ele recebeu ou trouxe consigo. Ouvir os visitantes em grupo comentando tudo que descobriram na sua visita é umas das partes interpretativas essenciais desta atividade de leitura. Mas esta leitura não se faz de maneira cega, ela torna-se necessariamente enquadrada, guiada, pelas operações que concernem à lógica do discurso e à lógica espacial (depois da escritura do programa para a simbolização) que foi submetida ao conhecimento científico.³⁸

Da mesma maneira que a aplicação de cada lógica resultou num efeito semiótico sobre o discurso científico, as duas operações da temporalização e da leitura tem como efeito o significado. O *signifiance* (crença no significado)³⁹ é o processo pelo qual, no decorrer da visita, o visitante constrói suas representações do conteúdo e da exposição ao mesmo tempo. Estas representações formam um sistema mais ou menos coerente (e mais ou menos espontaneamente verbalizado) contribuindo para a elaboração de uma relação com a ciência. São estas representações das suas sistemáticas que afloram nas entrevistas de avaliação prática na saída das exposições.⁴⁰

Estas lógicas envolvem um processo comunicacional de linguagem do dispositivo exposição como um archeo-mídia, envolvendo várias mídias, que parte do texto e chega à arquitetura expositiva e à visita e manutenção da exposição. Esta informação tem duas formas de suceder segundo DAVALLON que distingue (arbitrariamente)⁴¹ a “informação “ que é livre para o sujeito que visita, sem intenção da parte do produtor (sinais mostrando uma direção ou passagem por exemplo) e a “comunicação” que supõe uma intencionalidade, um desejo de informar e por consequência uma estratégia (consciente ou deliberada) de comunicação.

³⁸ ibidem, pg. 99 e 100, itálicos do autor.

³⁹ Tradução para este trabalho.

⁴⁰ (DAVALLON 1999) pg. 100, tradução para este trabalho.

⁴¹ O autor se coloca assim.

Esta estratégia se faz através da ênfase nas três lógicas de comunicação, discursiva, espacial, gestual, (Figura 14), classificando-as assim:

1 – Na lógica do discurso se foca na compreensão de um conhecimento – *Comunicacional* - Regra geral das museológicas científicas e técnicas

2 – Na lógica espacial são as exposições de ordem *Estética ou exposição de objetos, como as históricas e arqueológicas* e apresentação de técnicas e máquinas.⁴²

3 – Na ênfase na lógica gestual temos as *Lúdicas* que são concebidas para solicitar a interação contínua do visitante.

Após contemplarmos os conceitos elaborados por CHAGAS e DAVALLON podemos a partir dos raciocínios de ambos, estabelecer as categorias que serão usadas para análise de nossos objetos de estudo, as exposições de Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães.

Do espaço da Instituição, concreto e simbólico ao espaço final

Ambos os autores concordam em uma premissa, tanto na exposição como gênero em vários espaços institucionais diversos (DAVALLON) quanto a exposição no contexto dos museus (CHAGAS), é um ação de linguagem com objetivos de comunicação.

Esta estratégia de comunicação é o objetivo primordial da produção de exposições.

Agora, além do ponto de vista físico, os espaços institucionais trazem uma carga de significados a priori, que é dada pela política de trabalho com acervos (no caso de museus) ou de ação cultural (no caso de outros espaços). Os diretores e técnicos destas instituições, dependendo da conjuntura de cada gestão, podem abrir espaço maior ou menor para a primeira etapa da

⁴² idem, pg. 101.

concepção de suas exposições, que é a da lógica discursiva, e na sequência, a possibilidade de construir novas narrativas espaciais que fujam aos modelos instituídos.

Quando analisarmos as exposições das arquitetas curadoras, veremos que esta conjuntura foi primordial e determinante para permitir determinadas rupturas nas concepções correntes, que eram decorrentes de posturas política e de personalidade de ambas.

Um ponto primordial é que quando temos uma arquiteta (o) curadora (o), o processo de concepção se inicia com as duas lógicas já se imbricando, porque o arquiteto curador tanto observa e se coloca no âmbito dos processos lógicos de construção do “texto” da exposição, quanto na sua espacialização e ressignificação do espaço expositivo.

Então temos neste momento como em um projeto de arquitetura, um “sítio”, ou local, que no caso é a instituição no sentido conceitual e simbólico primeiramente e depois físico, que vamos denominar **espaço base** como categoria de arquitetura expositiva.

Existe um aspecto importante que é pouco citado no campo simbólico que está além da direção da instituição, porque pode existir um imaginário coletivo em torno do espaço expositivo, cuja carga de significados é determinante e restringe os critérios para as intervenções que o ressignificam, além da memória das intervenções neste espaço, muitas vezes glamurizadas por certas linhas apologéticas de pesquisa.⁴³ Usaremos como exemplo o Sesc Pompeia, único espaço em que tivemos exposições de nossos dois objetos de estudo. O Sesc Pompeia, enquanto edifício tombado tem espaços expositivos que fogem à ideia de um espaço neutro⁴⁴, que é tão cara a determinadas linhas de projeto de exposições, que mais do que um condicionante físico à primeira vista, envolve toda uma qualidade e significado construído pelo projeto de Lina Bo Bardi, e que se tornou um capital simbólico para o meio intelectual da cidade

⁴³ A ênfase na visão da história como construída por heróis, pessoas de talento especial, pode levar a uma idolatria dos curadores, que exclui a ideia de que toda exposição é trabalho coletivo e de equipe.

⁴⁴ No sentido usual do cubo branco.

de São Paulo. Na área de convivência temos um elemento físico concreto único em espaços expositivos, que é o espelho d'água ou “ riacho” denominado “Rio São Francisco” pela arquiteta, e sucede que nos projetos de exposição ali realizado se sobreponham painéis e paredes que não dialogam de maneira mais efetiva com as características do espaço, como na exposição do 11º Festival Vídeo Brasil em 1996 (figura 15)⁴⁵. Também se encontram outros partidos de projeto que ressignificam o espaço resolvendo-o com a criação de caixas brancas isoladas dentro dele, como na exposição “Foto Ativa Pará – Cartografias Contemporâneas em 2009 (figura 16). As que contemplam o espaço com todo o seu significado e qualidade tem sucedido mais recentemente como na exposição “Mais de Mil Brinquedos para a Criança Brasileira” (figura 17), com Curadoria de Gandhi Piorski e Renata Meirelles e arquitetura expositiva⁴⁶ da Arquiteta Vera Hamburger, em que ela retoma e cita as passarelas que Lina Bo Bardi usou na exposição de 1982 “O Design no Brasil: história e realidade” (figura 18) numa justa homenagem à histórica, “Mil Brinquedos para a Criança Brasileira” de 1982/1983 aproveitando o grande pé-direito da Área de Convivência. Outro exemplo de montagem, dentro do âmbito de exposição de arte, aconteceu com o trabalho de Geórgia Kyriakakis na “Mostra Sesc de Artes em 2012, onde ela incorpora o “riacho “ ao seu trabalho (Figura 19). Mais precisa e realmente reverberando a metáfora de Lina sobre o Rio São Francisco, temos por fim a exposição “Amazônia br” de 2002, (Figuras 20, 21 e 22) onde o arquiteto Gringo Cardia transformou-o num Rio Amazonense com seus barcos e vegetação, além de ter usado galhos trançados que delimitavam o espaço da exposição como paredes, até o teto da área de convivência. Tivemos aqui uma junção dos potenciais dimensionais do espaço com uma alta carga simbólica que envolvia e levava o visitante a um bom simulacro da Amazônia.⁴⁷

⁴⁵ Arquitetura expositiva do Atelier Mário Gallo e Associados.

⁴⁶ Nos créditos consta Direção de Arte e Cenografia para a Arquiteta Vera Hamburger.

⁴⁷ Tive a oportunidade de viajar 4 vezes para a Amazônia, na região de Santarém, onde Gringo Cardia viajou muitas vezes para conceber a exposição, e posso garantir que a montagem era fiel às impressões que a região provoca.. Há imagens da montagem posterior da mesma exposição na cidade do Rio de Janeiro em <http://www.mesosfera.com.br/>.

Este **espaço base** terá então características de **espaço base simbólico**, abrangendo as diretrizes institucionais, sua direção e seu corpo técnico de gestão. Além de simbólico, ele está situado no mundo material, com suas qualidades que denominaremos **espaço base físico**.

Assim como o “sítio ; do projeto tem suas características dimensionais, o **espaço base físico** também as têm: largura e profundidade, área, , pé-direito, volumetria, tipologia de piso, presença de janelas e ou aberturas para iluminação, portas, ventilação artificial ou natural, presença ou não de forro, presença de sistema de tomadas no piso ou na parede, interruptores de luz, texturas e a palheta de cores de todos os elementos presentes neste espaço.

Quando se trabalha com um espaço dentro de um edifício com caráter histórico, sobremaneira se for um bem tombado, ele terá uma série de significados dados pela sua arquitetura, que poderão ser agregados ao projeto da exposição ou não. Este é um princípio ou partido da arquitetura expositiva muito importante, que define linhas de trabalho diversas com a arquitetura expositiva.

Este **espaço base** será estudado a partir da intenção inicial, o **partido**, que leva `a concepção do “texto”, da lógica discursiva em conjunto com a lógica espacial, regra geral gerando um projeto escrito, com um programa, uma sinopse do que será a exposição como um **memorial descritivo** e seu respectivo **desenho de anteprojeto de arquitetura expositiva** e sobre o **espaço base**.⁴⁸

Este anteprojeto tratarei como o **espaço meio**⁴⁹, na medida em que no decorrer da realização de sua espacialização material, ele será alterado e adequado a novas demandas e situações que se apresentem, como qualquer

⁴⁸ Estou trabalhando com um cenário ideal, porque muitas vezes o ante-projeto é “encomendado” a posteriori ao arquiteto/curador, com premissas do “texto” da exposição já estabelecidas.

⁴⁹ O anteprojeto e o memorial descritivo inicial, dependendo da complexidade da pesquisa envolvida pode necessitar de meses para ser feito, dependendo da instituição que recebe a proposta, como o CCB que não paga para pesquisas a posteriori para definir melhor a proposta.

projeto de arquitetura quando chega ao detalhamento de um projeto executivo e ao canteiro de obras.

Este **espaço meio** é o início do processo de ressignificação do espaço, onde o “ texto “ será transformado através do programa/memorial e do anteprojeto, em situações e dispositivos de variadas formas midiáticas, que constroem este novo espaço. Regra geral esta ressignificação acontece com a decupagem do todo em “ módulos “ , setores da exposição, que correspondem a diferentes suportes e mídias, tomando o tema geral do programa, e dividindo a complexidade de sua transposição de texto para espaço, em **espaços frases**⁵⁰, que em si contam partes do “ texto “ da exposição.

A junção destas **espaços frases** forma uma narrativa da exposição, onde o curador arquiteto traduz espacialmente seu “texto “.

Esta narrativa num determinado **espaço meio** nunca está isolada do contexto do edifício onde se insere, porque toda exposição tem um trajeto até ela, com pelo menos um entrar e sair, definindo pela circulação o desenvolvimento da narrativa que nele é inserida.

Ela não começa na entrada principal, mas quando estamos nos aproximando do edifício onde se situa pela sinalização exterior ou interna que a anuncia e comunica sua existência.

Num sentido ampliado contemporâneo, ela sucede em plataformas virtuais, que podem criar novos **espaços frases virtuais**, que em determinadas situações serão extremamente adequados a comunicar determinados aspectos do “ texto “ da exposição.

Estes **espaços frases** são unidades de um conjunto, que se bem articuladas reforçam a **narrativa**, ao conseguir captar o visitante e estabelecerem uma intenção de comunicação compreendida, e se mal articuladas, podem não serem eficazes na compreensão da narrativa proposta.⁵¹

⁵⁰ Que podem exigir pesquisas específicas, tanto para fechar o conteúdo quanto para definir os profissionais envolvidos para melhor resolver sua execução.

⁵¹ Na análise das exposições finais das arquitetas esta situação será melhor explicada.

Vários elementos comporão estes **espaços frases**, alterando e ressignificando o espaço físico em si: na sua altura, características de pisos, teto, paredes, cor, iluminação natural ou artificial; outros se adicionando e alterando o espaço físico: características dos objetos expostos (serão originais, réplicas, índices⁵²), programação visual das informações de circulação e das legendas e textos explicativos, suportes para os objetos e textos explicativos, projeto de luz, sonorização, recursos multimídia de projeção de imagens (slides, vídeo, games, etc.), e atualmente também o site, aplicativos e outros usos de interfaces digitais.

A definição destes elementos exige uma ampla gama de profissionais, como num projeto de arquitetura de espaços edificados, tanto no detalhamento de seu desenho como na resolução formal das melhores opções de dispositivos para espacializar estes **espaços frases**.

Na arquitetura de exposições temos neste momento em que a narrativa é concebida no espaço, um exercício de criação onde seus elementos podem expandir-se de uma maneira pouco vista na arquitetura de edificações. Uma das questões chaves da arquitetura em geral, relativa aos sons é o conforto acústico, que significa isolar de ruídos excessivos o ambiente. Na arquitetura expositiva, na medida em que esta narrativa constrói um mundo aparte, o som altera e qualifica o espaço o tempo todo. Longe da ideia de que a pura visualidade dos objetos e obras visuais é suficiente para resolver a narrativa, nas exposições silenciosas de arte, como uma espécie de templo purista no interior de cubos brancos neutros, onde o som quebraria uma narrativa de reverência e respeito à obra de arte autônoma, na contemporaneidade cada vez mais o som tem papel de destaque. Ele pode ser utilizado de uma maneira mais tradicional como trilha sonora, no sentido de ser um som único e geral que se repete como pano de fundo reforçando a narrativa, incidental como os shows dentro da exposição “Caipiras Capiaus: Pau a Pique” (1984) de Lina Bo Bardi ou como design sonoro na medida em que esteja integrada a situações

⁵² Na exposição inaugural do Museu da Energia em Itú (2001), a curadora Glaucia Amaral e o Arquiteto Gerardo Vilaseca criaram displays reproduzindo eletrodomésticos que seriam adquiridos futuramente para o acervo denominados “ausências”.

em que consiga resolver melhor os dispositivos dos espaços frase. Podemos denominar este tipo de ação com os sons como design sonoro, que tem uma profissional no setor que atuou tanto com Lina Bo Bardi quanto com Gisela Magalhães, Beth Bento.⁵³ O design sonoro pode ser exemplificado através de artefatos que são objetos sonoros, como na exposição “ Fantasia Brasileira – O Balé do IV Centenário “ (1998)⁵⁴ na unidade provisória do Sesc Belenzinho, onde foi criada a mapoteca sonora, onde ao se abrir uma gaveta determinada se escutavam sons e locuções relativas ao conteúdo nela inserido.

Da mesma maneira a iluminação é um elemento que numa edificação pode ser meramente funcional como solução de conforto para leitura e circulação quando o dia acaba, e de ausência para o dormir, mas na arquitetura expositiva altera fortemente a comunicação que um objeto pode transmitir. Para solucionar este elemento um bom especialista em iluminação é fundamental, e os melhores profissionais regra geral vem do teatro, mas com métodos e finalização específicos para exposições, porque por exemplo num cenário o fio pode ficar aparente e sumir no *black out*, mas em muitas exposições ele seria um ruído na comunicação.

De acordo com a narrativa vários destes elementos dos **espaços frases** podem assumir o protagonismo, na medida em que comuniquem melhor sua porção do “ texto “ da exposição.

Assim o arquiteto curador é como um maestro dando uma unidade numa orquestra com vários instrumentos tocados por músicos diversos, mas que através dele configuram uma unidade de narrativa. Mas ele jamais conseguiria sozinho este resultado, daí o peso das equipes que serão citadas na análise das exposições, e as soluções que tornam em muitas situações estes profissionais co-criadores deste **espaços frases** do **espaço meio**.

⁵³ Beth Bento é Mestre em Arte pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo. Ver mais sobre design sonoro no site: <http://www.bethbento.com/bio.html>

⁵⁴ Com curadoria de Glaucia Amaral e arquitetura expositiva de Gerado Vilaseca, a exposição era uma homenagem ao IV Centenário da Cidade de São Paulo em 1954 usando o balé montado na época como tema inicial e eixo narrativo.

Finalizados o **espaço meio** surge o objeto exposição para Davallon, que denominaria como **espaço final**, por ser a materialização do projeto da arquitetura expositiva. Ele porém só existe com a presença do público, que pode ser identificado como um visitante padrão, imaginado já no anteprojeto. Assim como a arquitetura, apesar de muitas as fotos fetichistas mostrarem os edifícios sem pessoas que atrapalhem a plena apreciação da sua plasticidade, só existe com a presença do homem, a **arquitetura expositiva** só se realiza a pleno com os visitantes respondendo ao dispositivo comunicacional do espaço fim e captando ou não o “ texto “ inicial do arquiteto curador. A exposição se torna uma narrativa eficaz na medida em que esta consegue comunicar os objetivos iniciais de seu “ texto”.

Convém esclarecer para finalizar este capítulo que as exposições “ tratam de um assunto, e incentivam conhecer mais deste assunto, mas jamais o esgotam “⁵⁵, de modo que a ela se associam de acordo com as necessidades de sua narrativa atividades paralelas e complementares ao espaço final, que transcendem sua arquitetura de exposições, como shows, concertos, peças de teatro, performances, oficinas.

No período de vida da arquitetura efêmera de exposições, que varia de um a vários meses, ou mesmo anos no caso de “ exposições permanentes “ de museus⁵⁶, os serviços de monitoria se tornaram parte de seu processo de permanência, sendo desde explicativos, sobremaneira em exposições de arte contemporânea mais herméticas ou extensas na sua comunicação, como as Bienais ou mais indicativa quando os espaços frases conseguem o máximo de eficiência como dispositivo de comunicação.

⁵⁵ Atribuída a Lina Bo Bardi e muito utilizada pela sua colaboradora e depois curadora independente de exposições Glaucia Amaral.

⁵⁶ O conceito de exposições permanentes foi derrubado nos últimos anos, na razão direta da evolução da arquitetura expositiva e da necessidade de novas narrativas espaciais e mesmo conceituais; como na “ Exposição Permanente do Museu do Folclore Edson Carneiro “ (1994) do Rio de Janeiro com curadoria e arquitetura expositiva de Gisela Magalhães que foi permanente até 2006, quando depois de fotografada extensivamente foi desmontada para restauros no edifício e “reescritura de sua narrativa”.

Identificaremos estas categorias e como elas se aplicam separadamente no desenvolvimento da arquitetura de exposições das arquitetas e curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães nos próximos dois capítulos.

No quinto capítulo, como já colocado no primeiro capítulo, analisaremos e compararemos a linguagem de arquitetura de exposições das duas arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães

Figuras Capítulo 1 e 2

Figura 1 – Caverna de Chauvet.

disponível em: http://elebrun.canalblog.com/albums/4_art_parietal/photos/23162920-grotte_chauvet.html

Acesso em 23 dezembro 2013.

Figura 2 – Caverna de Chauvet

Disponível em: <http://contemplativemammoth.wordpress.com/2011/11/08/climates-and-humans-a-new-study-using-ancient-dna-fossils-models-contributes-to-a-classic-problem-in-paleoecology/>

Acesso em 23 de dezembro 2013.

Figura 3 – Caverna de Chauvet

Disponível em:

http://elebrun.canalblog.com/albums/4_art_parietal/photos/23162920-grotte_chauvet.html

Acesso em 23 de dezembro 2013.

Figura 4 - Caverna de Chauvet

Disponível em: http://www.lepoint.fr/culture/les-chefs-d-oeuvre-de-chauvet-05-12-2011-1404181_3.php

Acesso em 23 de dezembro 2013.

Figura 5 - Maias - Templo das Figuras de Bonampak – cerca 776 d.C.

Disponível em: <http://expedicaoainfinitahighway.wordpress.com/2012/05/>

Acesso em 23 de dezembro 2013.

Figura 6 - Creto-micênica - Tauromaquia no Palácio de Cnossos Creta – 1550 a.C.

Disponível em: <http://espacoememoria.blogspot.com.br/2013/05/o-cavalo-e-o-touro-na-pre-historia-e-na.html>

Acesso em 23 de dezembro 2013.

Figura 7 – Moais com seus corpos enterrados recém-descobertos onde se encontram hieróglifos.

Disponível em: <http://seteantigoshepta.blogspot.com.br/2013/03/ilha-de-pascoa-estatuas-gigantes.html>

Acesso em 23 de dezembro 2013.

Figura 8 - Villa dos Mistérios, em Pompeia, séc. I a.C.

Disponível em: <http://umolharsobrearte.blogs.sapo.pt/9370.html>

Acesso em 23 de dezembro 2013.

Figura 9 – Templo de Jagannath em Puri – Índia – 11 d. C.

Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Hindu_temple

Acesso em 23 de dezembro 2013.

As três lógicas que intervêm na transformação de um discurso científico

Figura 10 – Tabela das três lógicas do discurso científico por Jean Davallon, (traduzida por mim para este trabalho), retirada de seu livro *L'exposition à l'oeuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique* p. 93.

Figura 11 – Exposição permanente no Museu Arqueológico de Cimiez em Nice (França).

Disponível em: <http://nice.fr/Culture/Musees-et-expositions/Musee-darcheologie-de-Nice>

Acesso em 21 de dezembro 2013.

Figura 12 – Museu Arqueológico de Cimiez em Nice (França).

Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/fr/archeosm/archeosom/en/nice-mus.htm> .
Acesso em 21 de dezembro de 2013

Figura 13 – Museu de Ciências e Tecnologia de Ottawa.

Disponível em: www.sciencetech.technomuses.ca .

Acesso em 21 de dezembro de 2013

(Compreensão de um saber)

COMUNICACIONAL

Cultura

Interatividade

ESTÉTICA (expor objetos)

Ficção

LÚDICA (solicita interação)

Figura 14 - Tabela sobre estilos de colocação em exposição por Jean Davallon, (traduzida por mim para este trabalho), retirada de seu livro *L'exposition à l'oeuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique* pg. 103

Figura 15 – Exposição do 11º Festival Vídeo Brasil, 1996. Foto Atelier Mario Gallo e Associados.

Figura 16 – Exposição Foto Ativa Pará, 2009. Foto: Miguel Chikaoka.

Figura 17 - Exposição Sesc Pompeia, Mais de Mil Brinquedos para a Criança Brasileira , 2013/2014. Foto: Nathalia Molina

Figura 18 – Exposição Design no Brasil: história e realidade , Sesc Pompeia, 1982.
Foto acervo Sesc Pomp

Figura 19 – Projeto PICADA, Geórgia Kyriakakis. Mostra Sesc de Artes - Sesc Pompeia, 2012.

Disponível em: <http://criancacomconteudo.blogspot.com.br/2012/08/desobjetos-memoria-das-coisas-georgia.html#.Ut69qWRpT5Z>

Acesso em 23 de dezembro 2013.

Figuras 20, 21 e 22 – Fotos da Exposição Amazônia Brasil de 2002 no Sesc Pompeia, fonte: Débora Laruccia, curadora do módulo Amazônia e Ecomercado.

Capítulo 3

A Arquitetura de exposições de Lina Bo Bardi

Para tratar das categorias abordadas no segundo capítulo, nos concentrar-nos-emos nas suas produções de arquitetura expositiva relacionadas ao trabalho com a cultura popular, que como intenção e programa, trabalhando em espaços bases diversos levaram a determinadas tipologias de espaços frase que tiveram sua versão final nas exposições realizadas no Sesc Pompeia. Referenciar-nos-emos a outras intenções e programas só para localizar melhor este recorte de sua produção. Estes **espaços base físicos** foram o MASP (Museu de Arte de São Paulo) em suas três fases de arquitetura do edifício, nos dois projetos da sede da Rua 07 de Abril e na sede atual na Avenida Paulista, o Pavilhão da Marquise do Parque Ibirapuera no local onde hoje é MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo e o MAP (Museu de Arte Popular) de Salvador no Solar do Unhão, e com uma exceção na tipologia de espaços frases para arte moderna destacaremos a exposição “Calder no MASP da rua 07 de abril.

Sua primeira exposição onde a intenção e o programa eram expor a cultura popular seria a denominada “ Cerâmica Nordestina”, ou “ 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana ”⁵⁷, dentro da primeira sede do MASP, que introduz este “ texto “ na conjuntura da cidade de São Paulo num espaço institucional, com um olhar não folclórico:

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. (TOMITÃO, 2010, p.106)

...Podemos dizer também que essa exposição revela o início da pesquisa de Lina Bo Bardi pela cultura popular do nordeste brasileiro. (TOMITÃO, 2010, p.106))

Que é corroborado pelos jornais da época:

...” a primeira grande exposição de arte popular a ser organizada pelo Museu de Arte de São Paulo.

⁵⁷ Título mais apropriado porque haviam além de cerâmicas, ex-votos e mamulengos.

Serão desta vez expostos trabalhos de ceramistas do interior de Pernambuco, assim como ex-votos e “mamulengos” daquela região.

...Será esta a primeira exposição dentre uma série já programada com o objetivo de estudar a alma do brasileiro através de sua expressão artística.

As peças foram gentilmente cedidas pelo conhecido desenhista e folclorista Augusto Rodrigues e pelo diretor do Museu de Arte.⁵⁸

Contando com colaboradores:

Com colaboração do Sr. Aníbal Fernandes, diretor do “Diário de Pernambuco”, a direção do Museu de Arte está procurando reunir um magnífico conjunto de peças cerâmicas populares do Nordeste Brasileiro que serão brevemente apresentadas ao público paulista numa das vitrines de sua sala de exposições permanentes.⁵⁹

E com as peças descritas numa matéria sobre sua abertura:

Inaugurou-se ontem no Museu de Arte a “ 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana” , dirigida por Augusto Rodrigues. Peças de cerâmica, “ex-votos” e mamulengos fazem parte da expressiva mostra que foi distribuída artisticamente pela Sra. Lina Bo Bardi, apresentando pela primeira vez, a São Paulo toda uma documentação da vida rural, dos costumes e das coisas de Pernambuco. Pequenas figuras de cerâmica, pertencentes à coleções de Augusto Rodrigues e às do diretor do Museu, representam entre outras as cenas de barbeiro do interior, ladrões de bode, a luta do negro com a onça; enquanto os “ex-votos”, todos de madeira, simbolizam a fé nordestina...Os mamulengos, também de madeira, estão atraindo a atenção de quantos visitam a exposição.⁶⁰

Contando também com peças feitas especialmente para a exposição:

Caruaru, Outubro – A pedido de Paulo do Couto Malta, preparou Vitalino cem bonecos de barro para a exposição organizada pelo Prof. Bardi no Museu de Arte Moderna de S. Paulo.⁶¹

⁵⁸ Jornal não indicado, 26/01/1949 Acervo Biblioteca do MASP.

⁵⁹ Jornal Diário de São Paulo – 19/12/1948 – tratando da preparação da exposição – Acervo Biblioteca MASP.

⁶⁰ Jornal Diário de São Paulo (?) 26/01/1949 – Sobre a abertura da exposição - Acervo Biblioteca MASP.

⁶¹ Jornal Diário de Pernambuco (cerca de 1948?) – assina Manuel Maria do Araújo - Acervo Biblioteca MASP.

E também temos a presença de outras mídias para além da exposição:

19 de janeiro de 1949

O Museu de Arte deseja inaugurar a Exposição de arte popular do nordeste...com a presença do Sr. Almirante conhecido programador de rádio e estudioso de arte popular nordestina.

A inauguração se dará no dia 25, terça-feira às 17 horas. Havendo, por conseguinte, uma certa pressa, pois as rádio-emissoras associadas pretendem irradiá-la e necessitam do programa, o Sr. Almirante deveria urgentemente enviar-nos este programa, o mais detalhado possível.⁶²

Enfatizando assim a necessidade de mais recursos para que o dispositivo exposição tenha repercussão, uma vez que sua intenção visa difundir uma nova visão sobre a Cultura Popular. Nas palavras de Marcelo Ferraz:

Nunca se tratou de uma mera transposição de objetos ou ambientes para o espaço do museu. Lina soube sempre evidenciar – e aí mora o “pulo do gato” - o deslocamento e a re-contextualização de cada objeto, quando bem apresentado, num museu; a arte de fazer ver aquilo que passa despercebido em nosso dia-a-dia.⁶³

Esta exposição pode ser tratada como um primeiro exercício do tratamento que Lina dava ao nosso pré-artesanato, como junção de saberes indispensável para a construção de uma modernidade brasileira. O **espaço final** tem pouca documentação visual (figuras 23, 24 e 25), e os desenhos que foram feitos a partir das fotos que estampavam jornais do período⁶⁴ (figuras 26, 27, 28, 29, 30) ajudam a mostrar como os espaços frases já começam a trazer os embriões de uma colocação dos objetos remetendo ao espaço das feiras

⁶² Recado para Almirante por intermédio do Sr. Augusto Rodrigues – 19/01/1949 - Acervo Biblioteca MASP.

⁶³ Conforme entrevista com o Arquiteto realizada em 18 de maio de 2010.

⁶⁴ Feitos por mim como anotações gráficas de pesquisa, os jornais são os citados nas notas anteriores.

populares, com eles agrupados por similaridade em bases e estantes de desenho simplificado. Nas figura 26 e 27 vemos a mesa em zigue-zague `a esquerda e `a direita a mesa quadrada com os pedestais e objetos referentes `a foto da figura 23 e na figura 28 as prateleiras referentes `a foto da figura 28. Na figura 30 vemos a construção de um espaço frase com uma narrativa feita com as cerâmicas de Mestre Vitalino, que foram encomendadas.⁶⁵

Os espaços frases são pensados numa lógica espacial diversa da utilizada quando se tratava de expor Arte Moderna ou Contemporânea, onde os suportes eram projetados de acordo com a visão de neutralidade do espaço onde se inscrevessem, como se observa na exposição permanente do Masp e na Exposição Didática (figuras 31 a 32) e no desenho de Lina Bo Bardi para sala e exposição no MASP sede 07 de abril (figura 33). O traço do desenho de Lina é tipicamente técnico, e irá se modificando no decorrer de sua carreira, caminhando para um desenho mais livre, sem nunca deixar de ter a qualidade da resolução das questões de projeto. O traço técnico ficará a cargo de seus assistentes, e será usado no detalhamento do que se faz necessário.

Aconteceu pelo menos uma única exceção quando a obra a ser apresentada, mesmo sendo de arte contemporânea introduz um dado novo, o movimento, para o qual seria preciso uma nova forma de espaço frase que permitisse comunicar as suas qualidades, o que se dá na exposição de Alexander Calder. Esta tipologia de espaço frase diversa começa a ser pensada enquanto intenção nos preparativos para receber as obras, como se observa em carta de Lina ao arquiteto Henrique Mindlin:

Caro Mindlin,

Ecco come terrei la mostra di Calder: una mostra non mostra; cioè tentare di annullare il fatto esposizionistico, per creare un ambiente in cui l'artista sai a suo agio; e anzi agevolato nell'esprimersi. Una collaborazione cioè tra le cose affidateci a Calder, perchè l'ospite le ritrovi com cordialità, stupefazione, meraviglia.

⁶⁵ Conforme reportagem do Jornal Diário de Pernambuco (cerca de 1948?) – assina Manuel Maria do Araújo - Acervo Biblioteca MASP.

Um “mobile” exposto in una sala è sperduto se non è raccolto nella sua atmosfera (forma – colore – luce) e può far pensare a uno scherzetto, a una trovalina, a qualchecosa che non è quel che è.

Considero l’arte di Calder d’uma poesia nuova, voce tímida e primitiva, d’un garbo infantile, e d’un gusto i cui simboli sono ancora da stabilire; e perciò penso intensamente alla creazione dell’ambiente in cui terremo questa mostra. La parete muda, bianca, rígida non serve; bisogna che i colori in movimento siano in relazione con i colori inermi, e le luci devono agitarsi e spegnersi quando il movimento lo prescrive.

Calder, così, ingenuamente, propone che la mostra sia un’altra cosa di come è stata; Noi siamo soliti arrangiarci con il neutro, con la parete liscia, con la luce che imita il sole. Ma Calder non ci dà da esporre solo dei quadri e delle sculture; ci dà dei “mobile”.

Il pubblico non è preparato. Bisogna che creiamo in lui lá aspettativa teatrale, e penso che l’esperienza del teatro ci dovranno dare l’ausilio che andiamo cercando. Io ho bisogno di pensare bene come esporre Calder, e reprove varie volte, per ottenere un risultato che non sia volgare e che possa servire a comprendere l’artista americano...

Io penso già al catalogo; e sarà um catalogo in accordo com Calder, e già ho fatto um progetto. Io vorrei dare nel catalogo una piccola “macchina inutile” di Calder. Lina Bo Bardi (03/02/1948) ⁶⁶

Uma “ mostra não mostra; ou seja tentar anular o fato exposicionístico “, que seria o usual espaço neutro, porque a “ parede muda, branca, rígida não serve; é preciso que as cores em movimento tenham relação com as cores paradas, e as luzes devem agitar-se e apagar quando o movimento pedir”.

Porque “ Um “mobile” exposto em uma sala fica perdido se não for recolhido em sua atmosfera (forma - cor - luz) e pode fazer você pensar em um gracejo, uma piada , a qualquer coisa que não é o que é.”

Na verdade porque pensavam em mostrar só arte de Calder imóvel, porque o artista: “ ... sugere que a mostra é coisa diversa do que era para ser, nós

⁶⁶ Original no Acervo Biblioteca MASP.

geralmente nos contentamos com o neutro, com a parede lisa, a luz que imita o sol. Mas Calder não nós dá só suas pinturas e esculturas : dá-nos o “mobile”.

Ela complementa sua preocupação com o aspecto comunicacional para o público que terá seu primeiro acesso a um trabalho diverso como era o de Calder na época, porque “ o público não está preparado.” E busca no teatro uma referência “ É necessário que nós criamos para ele uma expectativa teatral, e eu acho que as experiências do teatro poderão nos dar a ajuda que buscamos.”

E ressalta o cuidado e as tentativas que serão necessárias para chegar a algo que comunique bem: “ Eu preciso pensar cuidadosamente como expor Calder, e tentar várias vezes até obter um resultado que não seja vulgar e que possa servir para compreender o artista americano ...”

O espaço final que foi construído teve reflexos em reportagens sobre a exposição: “ Moviam-se no espaço, sobre fundos a drede⁶⁷, preparados, os “móviles” magníficos.”

...Outros sabiamente já não falavam “mobile” (a palavra caíra no uso geral) mas sim “gestalt” que em alemão significa “forma” e justifica a existência de uma escola psicológica chamada “Gestalt psychologie”.

Nestas notas à margem da exposição que presentemente se realiza o Museu de Arte, devemos chamar a atenção para o trabalho brilhante do diretor Bardi, na organização mais compreensiva, mais ambientada, que até aqui se tornou possível dos “mobiles”. Sem dúvida cada um deles exige um espaço que muitas vezes se desdobra em três e quatro vezes o seu próprio tamanho e as suas grandezas periféricas. O recurso aos fundos serviu para multiplicar o espaço no Museu, enquanto os focos de luz determinam os jogos de sombras e de reflexos as sugestões transbordantes do “mobile”, as suas inúmeras refrações.⁶⁸

Remete outro artigo a outra característica do trabalho de Lina, a participação de colaboradores na criação da arquitetura expositiva: “ Durante os próximos dias; o Sr. Henrique Mindlin orientará a montagem dos “mobiles” no Museu de

⁶⁷ Propositais.

⁶⁸ Jornal Correio Paulistano 10/10/1948 – Geraldo Ferraz p. 4, 6 e 7– Acervo biblioteca MASP.

Arte,... “⁶⁹ E retomando a descrição atribuindo-a a Lina somente “ A decoração de fundo dos “mobiles” foi realizada com técnica e arte pelo arquiteto Senhora Lina Bo Bardi. As sombras dos objetos aí projetadas produziam imagens exóticas.”⁷⁰

E em outro jornal descreve-se assim:

Entrando-se nas salas do Museu destinadas aos “móviles”, tinha-se imediatamente a soberba sensação de um mundo estranho, calmo, repousante. Aquelas peças articuladas em pontos de equilíbrio estável, como brinquedos de armar, recortados nos mais diferentes materiais – alumínio, aço, ferro, zinco, arame, madeira, cacos de vidro – e em diferentes cores, todas elas em movimento, agitadas por ventilador colocado estrategicamente, projetando sombras singelas, mas fantásticas nos fundos do “décor”! Há ritmos subjetivos naqueles movimentos lentos...Fomos encontrar Calder pousando para os cinegrafistas do departamento especializado do Museu. Os refletores projetando a figura do artista em fundo negro ou branco.⁷¹

A “soberba sensação de um mundo estranho, calmo e repousante” é a melhor tradução da criação de um espaço pleno de novos significados que esta exposição construiu, usando da inteligência de saber narrar a partir da observação e características dos objetos expostos deixando-os falar. (figuras 34 e 35). Um ventilador acaba trazendo a dimensão do movimento pela primeira vez e será retomado posteriormente em outros espaços frases que o necessitem. Poderíamos arriscar que é o primeiro momento em que este tipo de recurso do movimento participa da usualmente imóvel arquitetura expositiva no contexto da cidade de São Paulo.

Retomando a sequência de exposições sempre na narrativa sobre a Cultura Popular, ela continua com “Bahia no Ibirapuera” (figuras 36 e 37), onde trabalha conjuntamente com Martin Gonçalves, que enquanto diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, traz novamente um “conhecimento do

⁶⁹ Jornal Diário de São Paulo – 03/10/1948 - Acervo biblioteca MASP.

⁷⁰ Jornal Folha da Noite – 11/10/1948 – César Osório - Acervo biblioteca MASP.

⁷¹ Jornal das Artes Janeiro/1949 – pgs. 48 e 49 - Acervo biblioteca MASP.

teatro “ que Lina buscava, que a leva ao mesmo caminho que utilizou quando expos os móveis de Calder, de se afastar da construção de espaços neutros e adequar a narrativa no espaço aos objetos. Como declara em artigo que assinavam juntos descrevem a exposição, primeiramente sua intenção de fazer uma mostra da Bahia “ entendida como mostra não de folclore mas de produção de arte, viva, em movimento.” (BO BARDI 1960)

Sobre esta exposição temos um excelente trabalho que a descreve⁷² bem todo o processo de transição do programa até um espaço final, passando por uma planta do espaço meio com adendos posteriores realizados. Nesta exposição estão envolvidas 7 instituições listadas e seus respectivos diretores:

muitos órgãos, oficiais ou não, contribuíram para a exposição através de seus diretores, como é o caso de Carlos Vasconcelos Maia do Departamento de Turismo da Prefeitura de Salvador, Magalhães Neto do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, Edmundo Monteiro das Emissoras Associadas de São Paulo e Odorico Tavares dos Diários Associados da Bahia; assim como museus e a própria Universidade da Bahia através de Glauber Rocha e João Augusto Azevedo da Escola de Teatro da Bahia, Vivaldo Costa Lima do Centro de Estudos Afro-orientais da Universidade da Bahia, José Valadares do Museu do Estado da Bahia, o escultor Mario Cravo e o estudante fotógrafo Ennes Mello. (RODRIGUES 2008)

E a montagem envolve além dos curadores, Vivaldo Costa Lima, lembrando que é do Centro de Estudos Afro-orientais da Universidade da Bahia, o cineasta Glauber Rocha e Luis Hossaka que trabalhava no MASP.

Todo este corpo de pessoas e instituições trouxe uma legitimidade institucional à exposição, que ocorreu paralela à Bienal de Arte, trazendo pela primeira vez a São Paulo, após a narrativa sobre a cultura pernambucana, uma narrativa bem mais elaborada, e com representantes de renome da cultura baiana. Além disso houve um reforço na sua legitimação através de artigo

⁷² RODRIGUES, Mayara , Exposições de Lina, Trabalho Final de Graduação para a FAU USP, 2008. Orientador Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

publicado na revista Habitat pelo escritor Jorge Amado e nas palestras posteriores.

A exposição constrói espaços frases denominados setores por RODRIGUES: “Os elementos semelhantes tentem a ser aproximados, configurado “setores” na exposição: setor dos ex-votos, (figura 38) das fotografias, dos objetos, das crenças religiosas, etc.” (RODRIGUES 2008)

Que também são ressaltadas pelo fundo como recurso de diferenciação,

através do uso de cores e diferentes materiais: fundo branco para os ex-votos, dourados para as imagens de santos, vermelho e preto para as tapeçarias e objetos, a cortina de algodão azul escuro que se torna fundo da própria exposição e para elementos como os orixás, os instrumentos e os painéis das fotografias, além de definir o espaço do auditório junto à parede branca. (RODRIGUES 2008)

Estes setores foram se modificando no decorrer da exposição como pode se ver na sequência de espaços meios do anteprojeto, observados nos desenhos de anteprojeto e até o projeto final (figuras 39 a 44). O desenho da planta final retira todas as paredes arredondadas e termina mais sintético em formas retas. Mais detalhadamente temos uma das concepções gerais da narrativa em uma perspectiva (figuras 45 e 46). Vemos estudos dos painéis e suportes que trazem o desenho mais solto na concepção (figuras 47 e 48), e mais técnico no detalhamento (figura 48)⁷³. Um recurso que vem da exposição de Calder é o uso de ventiladores para movimentar a árvore de cataventos, e também temos a mídia audiovisual presente através do uso de projeção de imagens por slides num setor mais escuro da exposição: “Imagens coloridas, de arquitetura e roupas, eram projetadas num caminho escuro, passagem obrigatória para o público.” (BO BARDI 1960)

⁷³ Na catalogação do acervo do Instituto Lina e P. M. Bardi, são usados termos de projeto de arquitetura ao se referir aos desenhos dos espaços frases da exposição: perspectiva, elevação, planta, layout, apresentação, etc..

Existe uma circulação que “amarra” a narrativa através de “ uma ideia de percurso pelo qual o visitante deve percorrer, percebido na linearidade formada pelos painéis das fotografias, repetida nos painéis mais centrais dos objetos e tapeçarias e, finalmente, na fileira das roupas de orixás, instrumentos musicais e estandartes.” (RODRIGUES 2008)

Por fim o chão é forrado de folhas secas de eucalipto, renovadas todo dia, que criam som e odor de frescor, mas que causam estranheza hoje, por não serem de árvore relacionada `a cultura baiana.⁷⁴

As frases espaços, com objetos⁷⁵ ou fotos com legendas explicativas para eles, que resumem esta cultura baiana são definidas como consta em planta de projeto de acordo com RODRIGUES como:

- Carrancas – Remetendo ao Rio São Francisco que voltaria a aparecer no “riacho” da Área de Convivência do Sesc Pompeia. Situadas na entrada como proteção, junto com escultura de Mário Cravo Neto do Orixá Exu, para quem se devem fazer oferendas na abertura de todos os rituais de Candomblé.
- Tapeçarias e objetos.
- Fotografias e objetos. Um total de 150 fotografias de grandes fotógrafos que retrataram a Bahia: Pierre Verger, Marcel Gautherot, Alice Brill, Silvio Robato e Ennes Mello. Os objetos são: chapéus, cestas e bolsas de palha, vasos ao chão, peças de couro.
- Vaqueiro em roupas de couro – O sertão da Bahia.
- Árvore de cata-ventos. No meio do espaço.
- Árvore de flores de papel – Também no meio do espaço, retornam na exposição “ Entreato para Crianças” no Galpão de Exposições do Sesc Pompeia.
- 6 Orixás representando o panteão⁷⁶: Omulu, Iemanjá, Iansã, Xangô, Oxalá e Nanã em bonecos com seus objetos específicos ritualísticos. Eles são

⁷⁴ O eucalipto é originário da Austrália.

⁷⁵ No sentido de geral para qualquer artefato.

em maior número que os que estão presentes na exposição, e com exceção de Exu, que sempre tem que estar presente, são os Orixás “mães e pais” dos outros. De um lado dos orixás, estão os instrumentos musicais utilizados no candomblé e nas rodas de capoeira, os tambores e os atabaques, sobre pequenas bases próximas ao chão pintadas de branco.

- Vitrine de arte afro-brasileira⁷⁷, com pequenas figuras de cerâmica de pessoas, animais, lendas, mitos. A vitrine como elemento de expor objetos,
- Ex-votos – Presentes na exposição “1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana”.
- Auditório - De acordo com Juliano Pereira (PEREIRA 2001), no auditório ocorre uma programação conjunta à exposição como palestras do antropólogo Edson Carneiro e do escritor Jorge Amado e apresentações do músico Dorival Caymmi. A programação que ocorre principalmente na inauguração da exposição traz mais elementos para compor com a exposição como a apresentação de capoeiristas, tocadores de berimbau e atabaques, baianas que oferecem comidas baianas como o acarajé.
- E elementos posteriormente adicionados ao espaço final: Santo Antônio, Instrumentos Musicais, Estandartes e vasos.

Esta exposição mostrou a contundência da narrativa em forma de texto/intenção partido sobre a Cultura Popular. transposta para sua expressão como narrativa espacial como arquitetura expositiva. Esta qualidade e realização do partido em um espaço final de forte resultado comunicativo, fez com que ela fosse convidada a dirigir o Museu de Arte Moderna de Salvador.

No Museu de Arte Moderna seu partido se modifica, e a intenção da próxima grande exposição em 1963 sobre cultura popular será diversa, não mais de mostrar a Cultura Popular com status de arte, mas sofisticar-se com a sua ideia/intenção de mostrar o pré-artesanato como ponto a ser observado como condição de construção de um design contemporâneo pensado como processo civilizatório, como pode se ver no seu desenho (figura 50) onde se lê “

⁷⁶ Os Orixás são em maior número, e variam de acordo com a linhagem do Candomblé.

⁷⁷ Pioneira do uso deste termo afro-brasileira ao se referir ao conteúdo da vitrine.

civilização nordeste “ como apontamento, Ela inaugura o MAP (Museu de Arte Popular), dividindo com o MAM de Salvador o reformado Solar do Unhão, através da Exposição “Nordeste” (Figuras 51 e 52). Ela terá como decorrência duas tipologias de espaços frases, uma mais classificatória no térreo, com os objetos isolados e repetindo os da exposição Bahia:

- Índio
- Jangada
- Pilões
- Carrancas do Rio São Francisco
- Paineis da literatura de cordel
- Armários com ex-votos
- Suportes com ex-voto
- Suportes com figuras de Santos
- Armário com figuras de cerâmica

Que de certo modo estará também repetida enquanto espaço frase em exposição paralela no subsolo do MAM Salvador, com pinturas de artistas contemporâneos nordestinos denominada Artistas do Nordeste. Nela temos os mesmos cavaletes em estrutura similar da exposição “ Bahia no Ibirapuera “ sustentando os quadros, separados.⁷⁸

E no superior uma reprodução estilizada das feiras nordestinas com suas redes penduradas. Um mesmo tipo de objeto é apresentado repetidas vezes, em suas várias dimensões, cores e materiais, como uma sequência, uma série, que possui um padrão que os unifica e possibilita a variação: vasos, vasilhas, potes, painéis, cumbucas, tigelas, cestas, garrafas, colheres, conchas, batedores de carne, bules de lata, canecas de lata, grelhas de ferro, abanos de palha de coqueiro (para abanar o fogo), redes, vaso sanitário, colchas, rendas de papel de seda, baldes, bacias, candelabros, lamparinas, fífós, castiçais, armas, cipós-marmeleiro (para castigar crianças), brinquedos, pipas, bandeiras,

⁷⁸ Comentário sobre imagem fotográfica disponível no trabalho já citado de Mayara Rodrigues.

bonecas, bichos, bicicletas, carros, cadeiras, enfeites de flor de mandacaru, figuras de mulher sentada, gado, vaqueiro, soldados, pássaros.

Organizados nos espaços frases:

- Carro-de-bois
- Roupas de vaqueiros e celas
- Grande armário dos objetos
- Painel com objetos do candomblé
- Armário com utensílios
- Painel das armas
- Redes penduradas
- Vasos e potes
- .Vasos, vasilhas, cumbucas

O grande armário pode ser visto em desenho (figura 53) e também as tipologias dos espaços frase (figuras 54 e 55) que serão retomadas no MASP na exposição “Mão do Povo Brasileiro”.

O importante a ressaltar é que:

Os objetos expostos foram selecionados a partir de um grande levantamento de Lina pela região nordestina (figura 56)⁷⁹ e através da contribuição de outros diretores de museus que também compraram esses objetos nas feiras e mercados de sua região ou enviaram elementos de seus acervos, entre eles, Lívio Xavier, diretor do Museu da Universidade do Ceará. (RODRIGUES 2008)

A exposição “Nordeste” acabou sendo seu último grande trabalho na Bahia, porque ela se demitiu após o Golpe Militar de 1964, em que toda a estrutura institucional e política, que era seu espaço base simbólico, que a apoiava e legitimava seu trabalho se viu destruída e retornou ao seu trabalho no MASP em São Paulo, onde retomaria a Cultura Popular na exposição de inauguração do novo edifício da sede definitiva do Museu na Avenida Paulista com a mostra “A Mão do Povo Brasileiro” em 1969.

⁷⁹ No desenho se ressaltam objetos de localidades dentro do Recôncavo Baiano.

Retoma a parceria com Martim Gonçalves e Glauber Rocha, que vinha de “Bahia no Ibirapuera”, seguiu na exposição “Nordeste” (figura 57) e tendo como adendo Pietro Maria Bardi, diretor do MASP. Além dos objetos trazidos da exposição “Nordeste”, muitos colecionadores, o próprio Bardi, antiquários e museus como Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, o Museu de Arte e a Universidade do Ceará e o Museu do Estado da Bahia colaboraram com empréstimos ao MASP, totalizando cerca de três mil peças.

Nessa sucessão de exposições Lina vai retomando a construção de seus procedimentos de curadoria e concepção do espaço final sobre um mesmo objetivo: o de valorizar o pré-artesanato e a cultura popular brasileira, associados a uma concepção de museu moderna. Na sua segunda exposição “Bahia no Ibirapuera”, temos elementos da concepção moderna que se pretendem serem neutros, na sua repetição formal e cores chapadas: os suportes em uma única cor, vitrines por fora escuras, por dentro pintadas de branco, os objetos nos painéis e pedestais espaçados, para serem observados sobre fundos homogêneos, mas separados em **espaços frases** que se harmonizam. Posteriormente, após sua imersão em Salvador com a criação do MAM Bahia, na exposição Nordeste, inicia efetivamente uma apropriação do desenho espacial das feiras populares,⁸⁰ com sua acumulação de elementos iguais, como num mostruário, o uso do espaço aéreo; espaços de “respiro” entre os objetos expostos e a concentração dos caixotes como mostruário em uma parede. Finaliza esta primeira sequência na abertura das exposições⁸¹ do MASP em sua nova sede, com “A Mão do Povo Brasileiro”, onde novamente temos desenhos de anteprojeto realizados por Lina mostrando a junção de objetos similares como numa feira popular, sobre suportes de pinho barato (figura 58) “com muitos nós, rachas e manchas” como marcas de uso sob as intempéries, “cada estrado um ambiente” (figuras 59 a 63), estantes como a grande estante de “Nordeste” (figuras 64 a 66) organizados com espaços vazios generosos para circulação e leitura.

⁸⁰ Germinado em pequena escala na exposição “1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana”.

⁸¹ O edifício foi inaugurado em 1968 mas sem exposições.

Sua narrativa é uma sequência de espaços frase, cada estrado um ambiente, agrupamentos, classificando e decodificando a miríade de objetos que eram coletados, como para preservar o que estava sendo extinto pelo desenrolar do progresso.

Encerra-se aqui a sequência da arquitetura de exposições de Lina Bo Bardi anterior ao período do Sesc Pompeia.

A Arquitetura expositiva de Lina no Sesc Pompeia

O Sesc Pompeia é um espaço base que conjugou um arranjo institucional simbólico e físico muito especial para seu surgimento, na medida em que Lina Bo Bardi concebeu tanto a arquitetura do prédio, de 1977 a 1986, como trabalhou assessorando sua programação durante o período de 1982 a 1985, quando se desligou do SESC. Através de depoimentos⁸² de seus colaboradores⁸³ foi levantado o processo de construção simbólica e física das exposições, assim como de trabalho da arquiteta curadora junto a seus colaboradores desde o partido/ideia e programa da concepção do anteprojeto como espaço meio, até a finalização no espaço fim e as atividades no período de visita da arquitetura expositiva de suas 4 exposições maiores : “O Design no Brasil: História e Realidade”, “Caipiras, Capiaus: pau a pique”, “ Mil brinquedos para a Criança Brasileira” e “Entreato para Crianças”. Também identificamos e trataremos de 4 exposições menores pouco comentadas até hoje: “Pinóquio”, “O “Belo” O Direito ao Feio” ou oficialmente denominada “I Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS” e Japão, e de “Países Francófonos” realizadas com a curadoria e arquitetura expositiva de Lina no mesmo período.

⁸² O autor deste trabalho além de ter trabalhado como monitor da última exposição de Lina Bo Bardi “Entreato para Crianças”, e foi funcionário da equipe de programação Sesc Pompeia de 1986 a 1988. Posteriormente trabalhou em outras grandes exposições com a colaboração de vários membros desta equipe, de onde o acesso aos depoimentos e documentação em posse deles.

⁸³ Marcelo Ferraz, Miguel Paladino, Márcia Benevento, Marcelo Suzuki, Roberto Cenni e Beth Bento.

Primeiramente o período de trabalho de Lina Bo Bardi coincidiu com um momento da gestão do SESC do Estado de São Paulo de transição entre uma visão assistencialista social para a de trabalho com cultura e lazer. O SESC nacional foi fundado em 1946 da seguinte forma:

Inspirados nos princípios sociais da Carta de Teresópolis, um grupo de empresários lançou em 1946 a Carta da Paz Social expressando sua preocupação com a polarização entre o capital e o trabalho e propondo o que era visto como a possibilidade de estabelecer solidariedade e harmonia entre as classes, propugnando que o primeiro passo para humanizar essas relações seria a criação dos serviços sociais, tanto da indústria, quanto do comércio.

A Carta propunha a criação de um Fundo Social constituído pela contribuição de cada empresa – agrícola, industrial e comercial – a ser aplicado em obras e serviços que beneficiem os empregados, visando maior bem-estar, atendimento das necessidades sociais urgentes e melhoramento físico, profissional e cultural da população.

Nasciam ali Sesc e Senac, para mudar definitivamente os rumos da formação, do lazer, da prestação de serviço e da cultura dos trabalhadores e da população em geral. Eles são mantidos com recursos compulsórios na folha de pagamento dos setores correspondentes (comércio e serviços no caso do Sesc) a fim de que estes sejam revertidos para o bem-estar e a formação do trabalhador.⁸⁴

E no Estado de São Paulo tinha em 1982 as seguintes unidades na capital: Atendimento Odontológico (aberta em 1947), a unidade do Carmo (na Rua do Carmo), o Sesc Campestre (hoje Sesc Interlagos) e o Carlão (hoje Sesc Consolação), e no interior as unidades de Campinas, Piracicaba, São Carlos e Ribeirão Preto, além da Colônia de Férias Ruy Fonseca aberta em 1948 (atual Centro de Férias SESC Bertioga). Sua atuação tinha foco assistencial no “comerciário”, um conceito vago que abrangia e abrange até hoje da balconista de uma loja na periferia à gerente de uma loja de luxo no Shopping Cidade Jardim. No SESC “Carlão” iniciou-se o conceito que iria ser dominante de

⁸⁴ Disponível em:

http://www.fecomercio.com.br/?option=com_institucional&view=interna&Itemid=53

Centro de Lazer e Cultura, abarcando do popular ao erudito. A estrutura foi e continua vertical, com forte hierarquia, onde o Presidente da Federação do Comércio é também o Presidente do Conselho Regional do Sesc⁸⁵, eleito com mandato de 4 anos pelo Conselho Regional do Sesc, assim como o Diretor Regional do Sesc⁸⁶. Não existem representantes dos “comerciários” na gestão da instituição. O Sesc Pompeia foi inaugurado dentro de um processo conduzido por membros de sua gestão que estavam iniciando uma ação cultural, mais que assistencial dentro da instituição, e foi marco inaugural de um novo modelo de gestão e trabalho com centros culturais na cidade de São Paulo e no Brasil. Este preâmbulo serve para começarmos a tratar de nosso espaço base institucional. Ele já tinha atividades com um membro de sua futura equipe, antes de sua reforma por Lina Bo Bardi, Miguel Paladino que declarou em depoimento:

Antes, porque eu trabalhei no Sesc Pompeia antes de ela (Lina Bo Bardi) entrar para a obra nele. O Sesc comprou a fábrica que era como um Centro de Lazer, aí fui trabalhar nela. Montei uma oficina num galpão lá atrás e dava aula para os empacotadores do Supermercado Matarazzo.⁸⁷ Na frente do prédio fiz uma galeria, de arte, fiz uma porta falsa que ela (Lina Bo Bardi) pegou depois e colocou na entrada do Sesc, até hoje está lá, uma porta pequena, que era a porta da galeria, uma porta fajuta que a gente fez, uma porta de banheiro que a gente revestiu, fez uma camuflagem, toda com tábuas pregadas, parecia uma puta porta, mas não era, a gente tinha feito ali.⁸⁸

E então surge o projeto de construir um Centro de Lazer e Cultura no local do Sesc Pompeia, conduzido pelo seu Diretor Regional na época Renato Requixa⁸⁹ que:

⁸⁵ Abram Abe Szajman foi reeleito desde 1984.

⁸⁶ Danilo Santos de Miranda foi desde 1984.

⁸⁷ Depois Sondas, que deu lugar ao Shopping Bourbon Pompeia. Parênteses do autor deste trabalho.

⁸⁸ Os trechos a seguir são de depoimento gravado em 05 de junho de 2011 de Miguel Paladino, curador de exposições, artista gráfico e cenógrafo.

⁸⁹ Substituído em 1984 por Danilo Santos de Miranda.

Na verdade ele fechou para demolir, já havia um projeto do Botti & Rubin,⁹⁰ aí o Renato virou a coisa assim e chamou a Lina para manter o prédio e fazer o Sesc Pompeia porque ele tinha ido a Nova Iorque e visto várias fábricas que os artistas restauraram e aí ele achou que o canal era fazer isto aí.

Em depoimento em vídeo institucional dos 30 anos do Sesc Pompeia Lina Bo Bardi declara que foi olhar se dava para aproveitar o prédio, que dá margem a informação dupla, poderia ter ido com liberdade para demolir ou não.

Assim Miguel Paladino foi convidado por Renato Requixa a fazer parte da equipe do Sesc Pompeia:

... um dia quando começou o trabalho no Pompeia, se formou uma equipe de técnicos que se chamavam na época, orientadores sociais como eu, aí o Requixa chamou a gente lá na Paulista: o diretor, que era o Claudio Zanolli, o Claudio, assistente dele, o Fábio (Malavolta) que entrava como Diretor de Programação, eu como Coordenador das Oficinas, e a Araty Peroni da Biblioteca.

Onde foi outorgada a Lina Bo Bardi plena liberdade de criação num primeiro momento:

O Requixa falou uma frase que eu nunca vou esquecer, nem conhecia a Lina direito, só de nome, este foi o recado antes de começar a história; “ Todos vocês juntos aqui, do lado da Lina não são nada. Vocês têm que fazer o que ela vai dizer, porque ela sim é que vai dar a linha de, e vocês vão atrás dela, é isto que vai ser feito. Não adianta um querer fazer uma coisa, outro fazer outra, vocês escutem o que a Lina vai dizer e façam.” Aí começou o trabalho deste jeito, comigo nas Oficinas.

Existia no projeto do Sesc Pompeia um conceito de “arquitetura total”, onde suas atividades culturais deviam estar em conexão, usando do máximo das qualidades do programa dos espaços projetados. A presença de Lina na programação após sua inauguração durante 3 anos atendia a esta ideia. Assim sendo nas Oficinas, segundo Paladino:

⁹⁰ Escritório Botti e Rubin que fizeram o Sesc Interlagos e depois o Sesc Santos ver <http://www.bottirubin.com.br/port/quem/> . Foram contatados para confirmar a informação e não retornaram até a impressão deste trabalho.

havia todo um conceito de como era o aprendizado, as técnicas, porque ela⁹¹ desenhou as Oficinas. Na **arquitetura** da Oficinas estava implícita a sua ideia do que era arte, porque não havia separação aérea, as divisórias iam até certa altura e era tudo ligado. Tudo estava integrado.

E tinha uma equipe ampliada de primeira linha na vanguarda das artes no período:

Havia uma série de assessores que foram contratado pelo Sesc, na verdade, que foi a Glaucia⁹² que convidou eles: Um deles era o Flávio Império, das técnicas mistas. Eles davam esse tom nas oficinas, como era o programa, os equipamentos que iam ser usados. e meu trabalho primeiro foi implantar estas oficinas.

As pequenas exposições

Ai temos uma primeira exposição que inaugura o espaço das Oficinas:

Ai teve uma exposição original que foi a Lina que organizou, para inaugurar o espaço das Oficinas. A gente fez junto com o Portela, Paulo Portela, que estava na Pinacoteca e hoje esta no MASP como coordenador do Projeto educativo. Ai ele levou lá trabalhos. Como não havia nada, trouxe outros trabalhos de outros lugares para mostrar as atividades de educação artística e criatividade.

Que no depoimento de Roberto Cenni⁹³:

Eu fui convidado para vir aqui pela Glaucia para fazer a produção das exposições da Lina, inicialmente para a exposição de abertura dos ateliês, que ela queria que nós fizéssemos uma pesquisa, Dulce Maia⁹⁴ e eu, sobre sobras industriais reaproveitadas na periferia. Para esta exposição no fim das contas nos obtivemos alguns objetos interessantes, porém ela iria requerer uma pesquisa muito mais ampla do que o tempo para sua abertura, então nós sugerimos de fazer uma

⁹¹ Lina Bo Bardi. Negrito do autor deste trabalho.

⁹² Glaucia Mercês e Souza Amaral será citada em vários momentos porque participou como intermediária entre as demandas institucionais na sede do SESC na Avenida Paulista junto à sua direção, ao mesmo tempo que já tinha um trabalho anterior com Cultura Popular e se envolveu nas exposições de Lina. Após 1992 com a exposição “Modos da Moda” construiu uma carreira bem sucedida como curadora no Sesc (até 1999) e fora dele após se aposentar.

⁹³ Roberto Cenni trabalha atualmente no Sesc Pompeia. Depoimento gravado em 20 de abril de 2010.

⁹⁴ Dulce Maia trabalhou junto ao Sesc com Cultura Popular.

mostra que ia ser desenvolvido nas Oficinas. Então tinha fotos gigantes da Juliana Carneiro da Cunha⁹⁵ da Cybele Cavalcante⁹⁶ que trabalhava com crianças. Juliana estava aqui naquela época, um mostruário de madeiras do IPT, fotos pb do Ivaldo Bertazzo, tapeçarias diferenciadas do Juan Ojea, que trabalhava com plástico, fotografias do Luis Monforte, e mais algumas outras coisas que compunham no espaço das Oficinas a exposição que inaugurou o espaço.

Havia uma integração entre a equipe técnica das Oficinas e a produção das exposições no Sesc Pompeia, que segundo Paladino:

nas Oficinas eu fiquei responsável por formar a equipe, contratar uns 40 artistas, 2 ou 3 em cada área, fiquei com isto. Logo depois que se montou a equipe houve a “Odisseia na Pompeia” . Vamos fazer um evento que mostre esta proposta de arte integrada.⁹⁷

Algumas atividades vinham de demandas institucionais como foi a primeira exposição com o método de construção dos espaços frases de Lina, o “ O “Belo” O Direito ao Feio” em 1982, no espaço das Oficinas:

Os espaço das Oficinas não mudou até hoje, As atividades aconteciam em todos os espaços das Oficinas, ateliês, corredores, salas superiores, com coisas penduradas, um darão de papel que percorria vários espaços. A gente fez outra exposição nas Oficinas que foi muito engraçada, que foi genial, chamada “O Direito ao Feio”, com os artistas do INAMPS, ou seja. funcionários, donas de casa, então tinha bordados, tinha pintura em porcelana, algumas telas pintadas que eram honrosas, a exposição por isso se chamava Direito ao feio, Kitsch, analisar a questão do Kitsch.

⁹⁵ Juliana Carneiro da Cunha é uma atriz e bailarina brasileira, radicada na França. Na Europa, trabalhou com Maurice Bejart, Maguy Marin e Ariane Mnouchkine. Desde 1990, ela faz parte do grupo do Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine.
Fonte: https://www.google.com.br/search?q=aplomb&oq=aplomb&aqs=chrome..69i57j0l5.1554j0j8&sourceid=chrome&espv=210&es_sm=119&ie=UTF-8#q=juliana+carneiro+da+cunha

Acesso em 07 de janeiro de 2014

⁹⁶ Cybele Cavalcanti é bailarina, coreógrafa e professora: Desenvolve oficinas e cursos para crianças, jovens e adultos. Formou-se com Maria Duschenes em método Laban.
fonte: <http://cybelecavalcanti.blogspot.com.br/>

Acesso em 07 de janeiro de 2014

⁹⁷ Este evento ficou famoso depois como citação, pelas gerências e coordenadores de programação, do que não se devia jamais fazer como atividade, porque chocou com seu vanguardismo contracultural o conservadorismo dos Conselheiros do SESC.

Vemos então o partido de Lina, trabalhar com o “Kitsch” como expressão de arte popular. Que nas palavras de Marcelo Ferraz:

Ela sempre questionava a ideia de beleza, tinha uma crença de que o que interessava era a poesia e não a beleza. A poesia nunca morre, a poesia é fundamental, é precisa, é concisa, não tem sobra. A beleza varia com a época. O conceito do belo do passado ela abominava, depois do movimento moderno, do Dadaísmo, de tudo como você pode admitir que existe um belo que é a ideia de composição clássica.⁹⁸

E na descrição mais minuciosa de Márcia Benevento⁹⁹:

Eu trabalhei com ela, nesta eu até briguei com ela. Ela falava assim: é para acolher este material, era `a sério, pinturas e objetos feitos por funcionários do INAMPS, e aí foi chegando, tinha de tudo: tinha colchas de cetim, tinha materiais os mais diversos. Então ela falava assim: “eu quero uma cama como de motel”, para por aquela colcha. Ela criava uma outra linguagem em cima das peças, e era uma exposição que ia contornando todos os ateliês no espaço das Oficinas (Figuras 67 a 70). Espacialmente não tinha muito, porque você ia conhecendo o material. Briguei com ela porque ela falava assim: “ põe uma placa para virar `a esquerda” , mas eu falava “Lina , porque por uma placa”, “as coisas levam a gente a ver”. Você vê uma coisa insinuada e você vai lá. No fim a tal da cama de motel ficou naquele lugar. E tinha quadros e flores, e vasos, essas coisas.

Nesta exposição temos um mesmo partido de projeto como método, acolher as peças (neste caso obrigatório) e construir junto com a marcenaria os suportes em sarrafos (figura 68) para as pinturas blocadas, algumas estantes com cor de fundo para valorizar os objetos menores agrupados por similaridade (figura 70) e criação de ambientes para outros (figuras 67, 68 e 69). Um procedimento que vinha desde “Nordeste” e que nas palavras de Paladino:

Ela usava muito este recurso, de uma trama de madeira , sarrafos, prateleiras, e ia colocando as coisas, bem simples, despretensiosa, questionando um pouco o uso do material bruto, tudo nela era assim, como se fosse um canteiro de obras, a madeira era bruta, a construção bem simples, mas ficava bem bonito.

⁹⁸ Depoimento do Arquiteto Marcelo Ferraz gravado em 18 de maio de 2010.

⁹⁹ Arquiteta e cenógrafa, professora na FAU Mackenzie e FAU São Judas. Depoimento gravado em 01 de julho de 2010.

Assim, estruturas e ambientes criavam um percurso e uma narrativa da exposição, amarrando as peças díspares, ou por agrupamento ou por espacialização contextualizando-as em sala, quarto. Assim temos estas duas tipologias de espaços frases, a das coleções e a dos contextos.

Continuando sobre as exposições menores, antes de entrar nas grandes exposições houve a exposição dos países de língua francesa ou “Francofônica” , que segundo Paladino:

Nós fizemos outra exposição que foi engraçada na área de convivência, que era dos países francofônicos, os países de língua francesa, veio também o consulado do Canadá. (Eu tenho o desenho desta exposição) Foi do lado da biblioteca embaixo das salas de leitura. Fechava-se tudo. Eram objetos da África, um monte de esculturas africana, do Benin, Camarões, Costa do Marfim, Canadá. Ela (Lina) falava que era tudo uma porcaria isto aí, era tudo comprado no aeroporto, aquelas máscaras que hoje você vê em lojas de aeroportos. Mas tinha umas coisas bonitas de metal, de bronze, etc.. Mas o que ela fez, ela deu um destaque enorme para esta coisa africana, e as coisas do Canadá ela botou para fora (da área da exposição mais nobre), e os caras ficaram putos. E ainda ela fez um texto que falava isso, que a língua francesa, que na África, independente da língua, a arte do povo que pesava mais, que valia, e estava ali presente, e que os outras eram ...falava do apartheid... era um comentário político, como sempre fez. Então o cara do Canadá ficou puto e ela nem foi na abertura porque ela sabia que ia ter rolo. Eu fui representando ela.¹⁰⁰

Esta exposição, que era mais uma demanda da sede do SESC institucional, mostra como desde o início ocorriam atritos entre as narrativas que Lina Bo Bardi construía, com partidos sempre contestadores de status quo, com olhares deslocados e a direção do SESC que levariam a seu desligamento posterior da programação.

Uma terceira exposição que também foi demanda institucional foi a da “Semana do Japão” , que segundo Paladino:

Estava sendo realizada a “Semana do Japão” , que era um grande evento que ia pegar toda a área de convivência, que acabou

¹⁰⁰ Não foi localizada nenhuma documentação visual desta exposição, seja desenhos ou fotos, o desenho a que Paladino se refere está no meio de seu arquivo ainda não organizado.

inaugurando meio que junto com os brinquedos. e eu estava vendo isto ai também com os japoneses. (Figuras 71 e 72)

Nos desenhos aparece o partido da “arquitetura expositiva unificadora”, onde a partir da exposição, que se localizava `a esquerda do “Rio São Francisco”, de inserir atividades como: comida japonesa no restaurante (hoje comedoria), barracas na rua interna, artes marciais na área de convivência, ikebana no teatro (no foyer provavelmente). E como espaços frases um vídeo em uma “parede preta”, bases de madeira com tampos cúbicos de acrílico para proteção para as peças antigas e preciosas, estantes internas para objetos menores em algumas e por fim uma parede contínua apoiada nas mesmas bases de concreto que usou nos painéis da Pinacoteca do MASP e que repetiu no Sesc Pompeia.¹⁰¹

E por fim das exposições menores a de cem anos de Pinóquio, vinda pelo MASP e “Istituto Italiano di Cultura”, “Pinocchio: História de um Boneco Italiano”,¹⁰² a segunda exposição na qual Márcia Benevento participa:

antes teve o Pinóquio, Era uma exposição gráfica italiana de 100 anos do Pinóquio. Ai ela falou: Márcia, eu vou trazer esta exposição gráfica e vou por nas paredes (do Galpão de Exposições), então eu quero que você crie alguma coisa cenográfica. Disse e se for uma baleia, e ela topou na hora. Fiquei de fazer a baleia, depois ela resolveu ter um palco mais atrás, onde teve o bolo dos 100 anos do Pinóquio, depois tinha peças, ai fiz um livro que também abria e virava tridimensional, o Ale fez um pássaro que puxava um fio e sobrevoava a exposição, foi copiando o espaço. Remontagem neste sentido, porque já vieram os cartazes da Itália.

Um procedimento de Lina sempre foi criar uma dinâmica de trabalho em equipe e co-criação, onde ela dava o tom geral, e acolhia os colaboradores que resolviam seus espaços frases, continuando com Benevento:

Abriu o espaço para a gente, para mim , sugeria tal coisa, ela dizia quero. Ai inventei a baleia, ai conforme fomos entendendo, na história

¹⁰¹ Quando trabalhava no Sesc Pompeia o autor deste trabalho montou muitas exposições nestes painéis.

¹⁰² A exposição “Pinocchio: História de um Boneco Italiano” sucedeu de 14/08/1983 a 15/10/1983.

italiana era um peixe-anjo, que é que nem um tubarão, a baleia era do Disney. Acabamos fazendo um “baleirão”, que nem baleia, mas tinha barbatanas como um tubarão (figuras 73 e 74). Foi o primeiro bicho que eu fiz em que se entrava dentro. Criada com total liberdade. que atividades vão ter, palco para o teatro e etc e tal.

Esta exposição se organizou com dois espaços frases, um onde se colocaram nas paredes os cartazes que vieram da Itália, e no centro o “baleirão” como espaço frase principal.

Daqui em diante retomo as grandes exposições e sua relação com estas menores em alguns casos.

As Grandes Exposições

O Design no Brasil: História e Realidade

Em todas as exposições o procedimento de Lina na criação do anteprojeto da exposição era similar. Primeiro os grandes temas se formavam, e deviam estar presentes na programação unificada de todos os espaços do Sesc Pompeia, como narrou Marcelo Suzuki:

A Lina trabalhava com esses grandes temas, e ela trabalhava com este planejamento, de tudo que eles deveriam, no caso no Sesc de ocupar tudo, algo que envolvesse o teatro, culinária, debates acadêmicos intelectuais, Em todos os temas se procurava abranger o centro inteiro, não era uma coisa isolada, não era faz uma exposição aqui, tem outro show lá.

Na exposição “O Design no Brasil: História e Realidade” , onde Suzuki teve seu primeiro trabalho com Lina a criação dos espaços frases se deu assim:

A primeira parte foi recolher e distribuir todo o material que ia sendo encontrado e que valia a pena expor, um triagem grande, que descartava parte deles, a de brinquedos foi um critério parecido, espalhava no chão e selecionava.

Que contou com a memória das exposições anteriores “Nordeste”, “A Mão do Povo Brasileiro” e “Bahia no Ibirapuera” na acumulação de contatos com colecionadores que vinha desde a exposição “ 1ª Exposição de Arte Popular

Pernambucana”. De 1948 a 1982 são 34 anos de pesquisa e contato com coleções de artesanato:

A parte de artesanato contou muito com todos os contatos da Lina que sabia quem tinha coisas importantes. A FIESP tinha o NDI com a parte do design industrial. Tinha uma parte intermediária, que eram os colecionadores, também contatos dela com os precursores do design industrial.

E seguia com o procedimento de triagem do material já dentro do espaço expositivo:

Feita esta triagem com uma pré-distribuição dos objetos no espaço, a Lina mesmo ia fazendo croquis parciais (figuras 60 e 61), tipo aqui um armário, todo este canto andaimes, este trecho aqui andaimes de dois andares, então precisa ter uma rampa, todo este material vem para cá e é posto assim dessa maneira, e todo este outro material vai para lá encaixado nestas prateleiras. Estes aqui nós vamos pendurar. Ela ia fazendo estes croques parciais, digamos setoriais da exposição.

O procedimento de Lina no anteprojeto é justificado pela dinâmica específica de um projeto de arquitetura expositiva que segundo Marcelo Ferraz:

Com a Lina a gente desenhava pouco, porque a gente formulava muito, depois chegava com algumas anotações, alguns desenhos muito precários, e quando tinha que fazer um projeto técnico executivo, de arquitetura, a gente desenhava. Mas você pode reparar que a Lina muitas vezes fazia um ou outro desenho para a apresentação, mas a maioria eram anotações, croquis.

Que neste caso, como em outras exposições, sempre trabalha com um volume muito grande de objetos, que por mais que tenhamos ideia, só pode ser conferidos in loco, porque ainda segundo Ferraz:

Projetar uma exposição é quase impossível sem os objetos que vão ser usados na exposição: você pode ter informações, medidas, fotos, faz uma ideia básica, mas na hora agá quando você abre tudo na sua frente, no chão em geral, você tem uma outra visão, uma outra leitura, que muda inevitavelmente. E a Lina já adotava este partido para essas coisas: botava tudo na frente, Não dá para ser aqui, mesmo que você tivesse uma ideia de que podia, porque isto não pode ficar aqui, tem que ficar longe,. Você começa aí a ter uma ideia de organização espacial como visão do todo e como visão de pontos particulares, então

é muito difícil projetar uma exposição sem botar a mão na massa, sem estar na escala um para um.¹⁰³

O que nos leva a um raciocínio básico de concepção da exposição na transformação dos objetos frase concebidos no anteprojeto e sua colocação final na espacialização da arquitetura expositiva. Em si isolados são uma coisa e eles juntos um do lado do outro conversam entre si e com o próprio espaço, e desta interação surge outra coisa, e os vazios entre eles são tão importantes quanto eles em si,. O anteprojeto surge como uma projeção, uma primeira hipótese, uma suposição, que é confrontada com estas relações dos objetos materializados de modo a que os espaços frases construam a melhor narrativa de acordo com as intenções prévias, o tema e programa, o texto que se quer apresentar que no caso de Lina estava assim:

Esta não é uma exposição de arte. Não tem peças valiosas em destaque, nem a “rarefação” desses tipos de exposições.

É uma enxurrada, uma falsa confusão, rigorosamente planejada poor contingências históricas, o Brasil industrializou-se de repente, compelido, sem continuidade, dado imprescindível num desenvolvimento orgânico. Aqui são apresentados alguns dados: Brasil manual (até 1960), Brasil industrial (70/80).

A exposição não “rarefeita” é dedicada ao público popular.

É nos moldes das feiras dos sertões nordestinos e supermercados paulistas que hoje inundam todas as capitais do Brasil.

Aos designers brasileiros e aos grandes responsáveis, a tarefa de uma revisão e balanço.

Ao público, a alegria das feiras e a resistência ou a aceitação de todo um modelo de comportamento.¹⁰⁴

¹⁰³ O que exige um período de pesquisa e catalogação ou acesso a ela para ir pensando possibilidades no anteprojeto, e depois ajustá-las no espaço fim.

¹⁰⁴ Conforme texto inserido em filme realizado sobre a exposição disponível no acervo do Sesc Memória.

Da exposição de Design este texto transformado, e o processo da sua criação e montagem, transformada em arquitetura expositiva, infelizmente não consta do catálogo da exposição, o que é uma perda, porque segundo Suzuki:

Não gostava muito do catálogo do Design, e claro, aprendi isto com a Lina, de nunca fazer o catálogo dos objetos sem constar em nenhum momento a exposição montada. E este catálogo, até por conta de um certo capricho na impressão, ele demorou demais na gráfica e a exposição acabou sendo inaugurada sem ele.

Que deixou desenhos de anotações, com o resultado dos espaços frases fundamentais: a parede que limitava com a biblioteca com o design gráfico selecionado por Alexandre Wollner, em dois andares com rampa, tendo na frente objetos de design industrial em mesas em suportes menores, e ao fundo e na metade da parte esquerda do Galpão de Exposições (figuras 75 a 77) o design mais recente. No restante do espaço da parede direita o design artesanal com as peças maiores isoladas (figuras 78, 79 e 80) e as menores inseridas numa contextualização como se estivessem no seu local em uma casa, em armários e outros móveis do dia a dia (figura 81 e 82) como na exposição “ O “Belo”, O Direito ao Feio” no espaço das Oficinas anterior, a mesma tipologia de espaço frase, que vem já de “Nordeste” e “A Mão do Povo Brasileiro”. Como bem ressalta Rodrigues: “muitos dos objetos que também foram expostos nas exposições “Nordeste” e “A mão do Povo Brasileiro”, e fazem parte da coleção de Bardi. como as colchas de retalhos, vasos, vasilhas, potes, painéis, cumbucas,...” (RODRIGUES 2008) Na parte do design industrial não se vê esta preocupação em contextualizar os espaços frase. Vem como um mostruário. E temos por fim já os brinquedos artesanais que serão tema da próxima grande exposição (figura 83). Em paralelo subsidiando a narrativa da exposição uma série de palestras pelo SESC e o Núcleo de Desenho Industrial, no teatro. Assim se inaugurou o espaço do Galpão das Exposições em 1982 (figura 84).¹⁰⁵

Mil brinquedos para a criança brasileira

¹⁰⁵ A exposição “O Design no Brasil: História e Realidade” sucedeu de 12/04/1982 a 30/08/1982.

A próxima exposição tem uma gênese ligada novamente ao Diretor Regional do SESC, Renato Requixa que segundo Paladino o chamou para uma reunião onde disse:

“Olha, eu quero fazer um Museu dos Brinquedos Populares, o SESC vai fazer e eu acho uma ideia legal, então você vai lá pesquisar os brinquedos, fala lá na Paulista, na sede, com o Luís Otávio que cuidava do Centro de Estudos do lazer, que ele é que vai fazer a parte operacional, burocrática, você faz com ele e vai lá e vê o que você traz de bom.”

E assim antes de sequer se cogitar uma exposição se iniciou a coleta de brinquedos por todo o Brasil, ainda por Paladino:

Ai eles me deram uma passagem que ia a todas as capitais, e dinheiro para, em cada capital alugar um carro e ir para o interior. Assim eu pesquisei todo o Nordeste, da Bahia até o Maranhão, Fui com o Eron Silva, um fotógrafo, que depois virou o Consultor de Comunicação do Sesc.¹⁰⁶

E também o sul do Brasil com outra dupla:

E o Carlos Lupinace, na época ele cuidava do teatro na Vilanova, do Teatro Anchieta. Mandaram ele para o Sul para fazer a mesma pesquisa e aquisições que eu fiz, mas ele não trouxe muita coisa, não sei se porque não tinha ou se ele não achou. Pouca coisa veio do sul, realmente o artesanato maior é lá no Nordeste. Ele trouxe coisas de influência alemã.

Porém o Museu não se concretizou:

E nesta viagem eu formei um acervo de brinquedos. Ficaram para o SESC 2000 brinquedos, uma quantidade enorme, de todo tipo, bonecas, cerâmicas, coisas de lata, em 1979. Ai eu voltei desta viagem, os brinquedos ficaram no Centro Campestre¹⁰⁷ e a gente ficou

¹⁰⁶ Eron Silva centralizou desde 1984 e por um bom tempo na Assessoria Técnica de Supervisão de textos, além dos textos, toda a concepção até a arte final e impressão das publicações institucionais ou de grandes eventos de todas as unidades do SESC SP.

¹⁰⁷ Atual Sesc Interlagos.

catalogando. Punha uma etiqueta com número, nome, de onde veio, quem foi o autor. Depois ficou tudo ali¹⁰⁸ guardado num depósito.

E “quando a Lina descobriu que existia uma coleção de brinquedos, ela falou “que sempre quis fazer uma exposição de brinquedos populares” e “ela foi ver no Campestre os brinquedos”, em decorrência segundo Paladino:

Ela me chamou e disse: “foi você que pesquisou e catalogou os brinquedos”, porque já nos conhecíamos e havíamos feitos exposições nas Oficinas. Estava sendo realizada a “Semana do Japão”, que era um grande evento que ia pegar toda a área de convivência, que acabou inaugurando meio que junto com os brinquedos¹⁰⁹; e eu estava vendo isto aí também com os japoneses. E completou: “ Eu quero fazer a exposição dos brinquedos e você vai trabalhar comigo”. Larguei as Oficinas, entrou outra pessoa lá, o meu assistente o Ricci, aí comecei a trabalhar com ela lá em cima.¹¹⁰

O processo de execução do anteprojeto seguiu conforme o procedimento usual de Lina no dia a dia, por Paladino:

A definição final da colocação dos objetos era da Lina, mas discutíamos com ela, muitas ideias, junto, era um diálogo, ela era uma pessoa muito aberta, ela veio com a ideia mais genial que foi essa de fazer uma parede com este brinquedos populares e uma parede com os brinquedos industriais, e comparar, comparar não, mas por frente a frente. Eu achei isso genial, porque se fosse um sem o outro, seriam uma exposição de brinquedos industriais e uma exposição de brinquedos populares, que seria bonito claro, mas os dois juntos é que era o grande lance. Toda proposta dela sempre foi esta.

Um partido claro, retomando os contrapontos da exposição anterior, que por Ferraz:

Tinha um lado artesanal, as duas paredes, um espelho de novo, de um lado (direito da entrada) a produção industrial de outro (esquerdo) a artesanal. Eram caixas multicoloridas numa composição mondrianica,¹¹¹

¹⁰⁸ no Sesc Campestre.

¹⁰⁹ A exposição “Mil Brinquedos para a criança brasileira” sucedeu de 5/12/1982 a 5/07/1983.

¹¹⁰ Havia uma sala de programação no andar superior, onde também ficavam direção e administração, com acesso por escada `a direita da entrada principal ao lado da Carranca.

¹¹¹ Referência a Piet Mondrian e suas pinturas abstratas em cores primárias.

seus fundos também multicoloridos faziam a divisão do Galpão com a Biblioteca, com altura única,

Dentro você tinha um quadrado azul com máscaras, outro com pipas, quando precisava proteger alguma coisa, entrava um vidro.

Punha como uma confrontação de uma feira e no meio brinquedos grandes e na parte final no fundo os brinquedos de colecionadores,

Botou um carrossel inteiro dentro.

E segundo Suzuki:

A de brinquedos o processo foi muito parecido,¹¹² ela partiu de dois grandes armários, um que fazia a divisória com a área da biblioteca, onde teve o andaime da de Design, e outro grande armário na parede oposta. Basicamente esta que dividia com a Biblioteca com altura mais baixa com brinquedos artesanais ou tradicionalíssimos do Brasil e na outra bem alta que ia até a linha da tesoura, com os industriais,

Aqui se invertem os lados, no direito na parede de tijolos do Galpão de Exposições os industriais e no esquerdo os artesanais, inclusive com a parede e elementos da exposição feita artesanalmente na marcenaria do Sesc Pompeia por Paladino:

Um dia ela veio com desenhos e concepção. Quando acontecia isto ela ficava na casa dela dois ou três dias, aí vinha, chamava a equipe, e mostrava dois ou 3 desenhos grandes, eram numas cartolinas, e era isso aí, a exposição, aqui tem isso, aqui tem aquilo, pronto. ela vinha com uma aquarela, um desenho não técnico, artístico, e depois entrava acho que o Marcelo¹¹³, desenhando e fazendo o desenho técnico, executivo. E ela chamava os caras da manutenção do Sesc Pompeia para construir. Ela tratava muito bem estes caras, o Paulista, o Chicão, os peões de obra. Ai pronto, o Marcelo desenhava esta parte técnica, aí começava a entrar neste detalhamento; quantos carrinhos temos, 150 carrinhos ocupam 3 prateleiras, depois as bonecas e aí ia colocando.

Ou o mesmo por Suzuki:

O detalhe era tábua de obra, andaime de obra, o armário era caso a caso, a cerquinha só para barrar a estante dos brinquedos artesanais,

¹¹² Com a "O Design no Brasil: História e Realidade"

¹¹³ Marcelo Ferraz

não agressiva, nem deixar pegar, foi feita por operários, Lina dizia: “ traz lá tantos sarrafos e tantos pontaletes, essa altura”, feita em obra mesmo.

Porque deviam se acomodar muitos objetos, inclusive os industriais, que foram recolhidos por outra dupla na produção da exposição, que por declaração de Cenni:

Trabalhei diretamente com ela, fazendo contato, Dulce Maia e eu, com 45 fabricantes de brinquedos, 12 artesãos, vários colecionadores de brinquedos também. O SESC¹¹⁴ tinha uma coleção de quase 4000 brinquedos que iria ser apresentada a primeira vez. Nós reunimos este material e o Bardi deixou uma sala para que nós colocássemos o que recolhíamos lá, e tinha várias maquetas das indústrias, da Estrela, da Trol, montagens trenzinhos, autoramas, boas de plástico e também várias geringonças do Molina, etc...

E alguns dados novos sucediam também, por Paladino “ `as vezes aparecia uma coisa nova, esta coisa do carrossel (figura 95) não tinha inicialmente, mas quando fomos lá na periferia, ela viu, ai pronto entrou. “ Na verdade era decorrência de uma meta/ideia anterior:

Nessa ai dos brinquedos ela queria colocar alguma coisa de circo popular. Ai eu fui com ela, e nós compramos um carrossel, era na puta que o pariu, na periferia, porque eu era amigo do pessoal do circo picadeiro, que ficou muito tempo na avenida Cidade Jardim¹¹⁵ e me deram as dicas de onde é que tinha parque de diversão. Fui com Lina e achamos um carrossel lindo, maravilhoso, todo detonado, mas funcionando, ai o SESC comprou, no fim da gestão, montou, pôs para funcionar. O cara (o ex-dono) foi lá, montou lá, foi reformado, e funcionava na exposição para as crianças andarem, completo, com cercado.

Uma parte da exposição era feito com espaços frase criados por Molina, artesão que foi incorporado ao Sesc Pompeia como funcionário, pelo mesmo Renato Requixa conforme Paladino:

No meio tinha todas as geringonças do Molina, O Molina foi outro cara, que um dia o Renato me falou,.. o Molina eu já havia conhecido numa exposição no Ibirapuera, na Bienal ou no MAM, onde vi as geringonças pela primeira vez. e fiquei fascinado com aquilo. E o SESC comprou

¹¹⁴ Ai temos uma discrepância grande entre Paladino e Cenni. Mas quem fez a catalogação foi Paladino,

¹¹⁵ Escola livre de circo que ocupava parte do atual Parque do Povo entre as Avenidas Juscelino Kubitschek e Cidade Jardim no Itaim Bibi.

dele. Ele morava em Santos naquela época. Ele era do interior de São Paulo (nota: Bocaina). Morava no Morro do Zé Menino com seu filho adotivo, um cara pobre, mas que fazia aquele trabalho maravilhoso.¹¹⁶ Ai o SESC nas feiras de Cultura Popular levou ele, comprou várias geringonças, e começou a dar atenção para ele. Um dia o Renato me ligou e falou: olha, você tem que ir lá para Santos, vai amanhã, vai agora, porque o Molina está lá e teve um acidente, tá a beira da morte, a gente não sabe o que está acontecendo, vai lá e traz ele para cá. Ai fui ela, estava o Molina, que havia perdido uma perna, num acidente. O coitado estava sentado num muro, na rua, ai veio um carro, um “boyzinho” bêbado e bateu e ele estava sentado num muro e a perna dele esfaqueou, perdeu do joelho para baixo. Estava na Santa Casa, internado como indigente, porque não tinha família, o filho não sei onde andava, sumiu. Trouxe ele para São Paulo e o SESC contratou ele, se aposentou pelo SESC, trabalhando no Sesc Pompeia. A Lina adorava ele. ele não gostava muito da Lina, ela dele sim. Ele não gostava de ninguém. era um cara mal humorado, ressentido.

Já presente na “O Design no Brasil: História e Realidade” ele teve grande destaque na “Mil brinquedos para a criança brasileira”, fazendo contraponto com a Lego que estava entrando no Brasil na época por Paladino: “ Na exposição de brinquedos ela pôs uma fileira enorme de geringonças do Molina, uma das grandes atrações era isso, e do lado um Lego.”

Nesta, como em todas as exposições anteriores de Lina tinham como característica de partido trabalharem sempre com uma iluminação geral, sem focos, sombras, contrastes.

Nos desenhos (figura 85) vemos estudo da distribuição dos brinquedos que foram montados segundo Paladino assim:

Nas prateleiras tinha um fundo pintado, Nos brinquedos industriais eram umas prateleiras enormes muito altas. No alto das prateleiras dos artesanais tinha as cabeças do Omus Vilar de Santana do Parnaíba e depois as coleções, caminhões, bonecas, piões. Era assim por assunto. Esta boneca é cara da mulher que a fez.

¹¹⁶ Sobre Molina ver mais em:

http://www.sescsp.org.br/online/artigo/7047_AS+GERINGONCAS+DE+MESTRE+MOLINA#/tagcloud=lista

Acesso em 09 de janeiro de 2014.

Outro desenho (figura 86) um espaço frase para distribuição dos brinquedos “ de guerra “ , assim como outros de autoramas (figura 87), as geringonças do Molina (figuras 88, 89 e 90), os brinquedos artesanais e de colecionador com o desenho da cerca que Lina criou para os proteger e foto dela já pronta (figuras 91 e 92). Esta cerca tem uma narrativa de Ferraz sobre sua execução e sobre um outro partido de trabalho de Lina:

Ela não deixava fazer curva bonitinha, esta curva “modernista” que a gente aprendeu na escola, esta de concordância. O riozinho do Sesc é uma coisa que não tem concordância, é tudo meio aleatório ali, meio o caminho natural do rio, bate aqui no barranco, depois desbarranca mais ali, etc. Ela defendia isso como atitude de desenho e como atitude de montagem de exposição, deixar as coisas saírem como são, como é a expressão naquele momento, não ter essa super elaboração. Eu acho que isso está em todas as exposições dela, e nas exposições tinha uma contribuição maior desta criação coletiva, dos operários, dos assistentes, de todo mundo. Todo mundo fazia um pedaço, faz assim , ai ela falava muda um pouco, muda aqui, faz uma cerquinha para proteger a coleção de brinquedos. Ela no máximo fazia um croquizeiro e a gente executava na marcenaria.

A exposição foi um imenso sucesso de público, (figuras 93 e 94) e segundo Ferraz “A Mil Brinquedos foi um sucesso no SESC. Foi uma coisa tão grande naquele momento. Principalmente para a criançada, quem era e viu nunca esquece. Resolveu-se então fazer outra exposição voltada para crianças.”.

E conforme Rodrigues:

Como em todas as outras exposições do SESC, uma programação ocorre junto à exposição, A exposição dos brinquedos “ao som das cantigas de roda e outras referências infantis, mixadas por Conrado Silva e os integrantes das oficinas de música”, oferece apresentações de palhaços na rua do SESC e oficinas de musicas.

A exposição foi também a última realizada com o grupo que estava na direção do SESC, como se vê em parte na foto da inauguração: Renato Requiza, diretor regional do SESC, Fábio Malavoglia (coordenador de programação) e Pietro Maria Bardi (figura 96). Também foi a última exposição com participação incisiva e direta de Bardi. O presidente do Conselho da Federação do Comércio e do SESC era José Papa Junior, que foi candidato a senador pela

PDS¹¹⁷ em 1982 e perdeu para Severo Gomes do PMDB. Em 1984 há a sucessão de Papa Júnior por Abram Abe Szajman e Renato Requixa por Danilo Santos de Miranda na Diretoria Regional do SESC, em posições que mantêm até hoje e que consolidaram o trabalho cultural do SESC em bases profissionais até hoje com toda a repercussão simbólica institucional derivada.

Parte da exposição itinerou posteriormente por Benevento:

Me convidaram na hora da montagem, já estava bem adiantado. Na verdade eu fui chamada noutra coisa, tinha que ter os caixotes para viajar, fui eu que viajei com esta exposição. As concepções da itinerância são minhas, via o que tinha e criava com o que tinha, porque não havia verba.

O quadro já estava mudando no SESC. O espaço simbólico institucional de base já não era o mesmo. E segundo Paladino:

No final da história todos os brinquedos industriais foram doados para instituições de caridade, sei lá. Os brinquedos não foram comprados, foram emprestados pelos fabricantes, ela falava queremos expor, eles queriam a propaganda: a Estrela, a Trol, Atma, todos os fabricantes. Alguns compramos, não lembro quais, a Lego pôs, não era muito conhecida, tinha um departamento de marketing, que justamente estava querendo entrar no mercado brasileiro e ali encontrou um canal. Depois isto foi doado e os brinquedos populares, depois eu levei para Curitiba, no Centro de Criatividade lá, fiz uma exposição com aquilo, depois levei as geringonças do Molina para o Rio (de Janeiro) num CIEPS também. Depois não sei, acho que não tem mais nada, ficou num depósito, pegou chuva.

Como na grande exposição anterior¹¹⁸, o catálogo ficou pronto a posteriori e não contempla a montagem e a exposição, tendo fotos dos objetos “mudos” sem conversar com os outros ou inseridos em outros na contextualização¹¹⁹. Existe também um catálogo da coleção, datado de 1983, um livro brinde institucional, com várias poesias amarrando boas fotos, sem citar autores ou

¹¹⁷ Com denúncias de uso da máquina e funcionários do SESC na sua campanha.

¹¹⁸ O Design no Brasil: História e Realidade.

¹¹⁹ Como pode se ver na figura 66 do armário sem objetos dentro ou com objetos dentro da exposição “O Design no Brasil: História e Realidade”.

descrição dos trabalhos e com uma série de textos acadêmicos analíticos sobre a coleção.¹²⁰

Já temos aqui a equipe do Sesc Pompeia, sobremaneira das Oficinas e da manutenção, continuando a colaborar e se envolvendo cada vez mais com a definição dos conteúdos e a elaboração espacial dos espaços frase que comporão as duas últimas narrativas das arquiteturas expositivas de Lina no Sesc Pompeia.

Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique

A ideia/tema da próxima exposição “Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique” tem sua definição tratada de maneira diversa, primeiro por Benevento:

a “Caipiras” era um pouco resposta da Lina `a “arquitetura da terra” que se falava na Europa, tanto que tem no texto de introdução ela fala; “Bem: o barro para a o Terceiro Mundo, o concreto e o aço para os acima do Equador.”(nota: texto de Lina Bo Bardi de introdução ao Catálogo da Exposição)

Então só a concepção da exposição já vinha com esta ideia de falar desta “arquitetura da terra”, que havia na nossa cultura mas que estava sendo discutida em uma outra escala. A pesquisa era menor porque não era uma formação dos dados.

É interessante esta colocação de Benevento¹²¹, mas a de Paladino se constrói de outra maneira:

Foi uma exposição feita de última hora, não bem assim, mas feita assim `as pressas, não sei bem o motivo. da pressa com ela, mas sei que tinha pouco tempo para fazer. Tinha 3 meses acho.

Com uma ideia/tema partido assim colocada por Paladino:

Ai a Lina teve a ideia de trabalhar a cultura caipira como um elemento em extinção. Afetado pela monocultura, a questão política era esta, a monocultura arrasando com tudo e transformando os caipiras em boias frias e a tentativa de grupos de manter isso ai, que era a economia de

¹²⁰ Que era encalhe após a mudança de direção, por ter texto introdutório com foto de Jose Papa Júnior. O autor deste trabalho recuperou um do depósito na época.

¹²¹ Que pode ser princípio de uma outra pesquisa.

subsistência, o cara tinha um sítio, criava galinha, porco, tinha uma horta...Quando irrompeu este processo de plantação de cana enorme aqui no interior¹²² principalmente, e estes caras não tinham mais como se manter e passaram todos a trabalhar como boias frias e portanto abandonaram esta vida. Foi um processo econômico, isto foi debatido lá por especialistas durante a exposição, Ai ela mandou agente fazer duas frentes de pesquisa: eu fui com o Juvenal (Pereira) para o Vale do Ribeira, e o Vitor (Nosek) foi com o Marcelo Ferraz para o Sul de Minas (estado de Minas Gerais), lugares onde se define a cultura caipira no Brasil.

Que teve a participação e apoio na sua concepção de segundo Paladino, Glaucia Amaral, que tinha contato com o pessoal de “Na Carreira do Divino”¹²³. “Mas a ideia e o desenho e a instalação toda é da Lina.”¹²⁴

Além de trazer uma preocupação de Lina, como uma das orientações da pesquisa, em tratar de Carlos Lamarca¹²⁵:

A nossa ideia era ir atrás dos restos desta cultura, para mostrar todos os elementos que pertenciam a esta cultura: o rádio, a música sertaneja, a roca, as artes ligadas a isso, de certa maneira, e todo um modo de vida do caipira. Só que como eu fui ao Vale do Ribeira ela falou para mim que eu fosse olhando o caminho: “vai ver lá o rastro, o caminho de Lamarca, porque foi nesta região onde Lamarca estabeleceu a guerrilha dele, e a maioria das estradas que existiam lá, o exército abriu para ir atrás de Lamarca”.

Que acabou entrando no catálogo da exposição através de um bilhete obtido com o dono de um hotel no vale do Ribeira, agradecendo ao Comandante das tropas do Exército que combatiam Lamarca.¹²⁶ Mas que Paladino complementou:

¹²² Do Estado de São Paulo.

¹²³ Espetáculo de grande sucesso em 1979 no Teatro de Arena Eugênio Kusnet (onde foi o Teatro de Arena), realizado pelo grupo de teatro “Pessoal do Victor”, com produção do Centro de Teatro da Unicamp. Era uma criação coletiva baseado na vivência social, sobre pesquisa bem embasada da cultura do interior paulista e o universo caipira que fugia pela primeira vez dos estereótipos do “caipira”. O dramaturgo Carlos Alberto Soffredini foi convidado a escrever o texto do espetáculo, com direção de Paulo Betti. O autor deste trabalho além de ser do interior de São Paulo também assistiu ao espetáculo.

¹²⁴ Conforme depoimento de Paladino.

¹²⁵ Carlos Lamarca foi capitão do exército e depois um dos líderes da oposição armada à ditadura militar brasileira instalada no país em 1964. Montou um foco guerrilheiro na região do Vale do Ribeira, e foi morto pelo exército no interior da Bahia em 1971.

¹²⁶ Uma curiosa marca não favorável a Lamarca.

Aqui fala do Lamarca. ela Lina me falava do Lamarca, então eu fui num lugar, um hotel em sete Barras, onde os militares que perseguiam Lamarca se hospedaram, e o general agradece ao senhor Shink Tanaka, um japonês dono da Pousada foto de Juvenal.

Um quilombo até hoje, Ivaporundu é um lugar onde tem uma igreja em que Lamarca passou vestido de padre. para se esconder , fugindo e os caras contavam esta história.

Tinha muito mais história na pesquisa do que a exposição poderia e conseguiria abarcar.

De outro lado temos Marcelo Ferraz e Victor Nosek em outra frente, por Ferraz:

Por exemplo a exposição “Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique” , eu sai para fazer a pesquisa. Desta exposição eu participei muito, porque eu fiz a pesquisa dos objetos no Sul de Minas.¹²⁷ Ficamos 15 dias as duas equipes, viajando, fotografando e comprando coisas, e mandamos um caminhão cheio de coisas. A ideia era vamos retratar aqui um pouquinho do mundo caipira paulista e mineiro. Parecia ao desembarcar um monte de lixo, cocho de cachorro, etc. Ela tinha a coragem de mandar dois caras assim com uma responsabilidade enorme de retratar isso. E isso chega aqui (em São Paulo) e ela não tinha um ideia de como era esse mundo, ela tinha uma ideia vaga da região Nordeste, mas como é na Serra da Mantiqueira, como é um forno de barro, como é um alambique, isto muda, o fogão da Mantiqueira não é o fogão da Bahia.

E assim seguiu o anteprojeto e a definição de um anteprojeto com a chegada dos objetos:

Isto tudo a gente foi falando e ela via o desenho e explicando, ela dizia vamos fazer assim assado, e a gente fez uma locação ali no Sesc naquele espaço, na estreia o Sesc trouxe porco, vaca. galinha. E aí falou vamos pegar o cara para construir, trouxemos um casal de caipira do sul de Minas que passou um mês aqui construindo as coisas e a gente orientando. Mas ela tinha este olhar para não deixar a coisa descambar para o folclore, para ficarem adorando, porque era uma exposição crítica , um adeus a um mundo que não existe mais.

Ou nas palavras de Suzuki¹²⁸:

A Caipiras é talvez a exposição que tenha desenhos mais completos e bonitos porque ela fez os desenhos do que ela queria logo de antemão,

¹²⁷ Que no catálogo consta como vale do Paraíba e Sul de Minas, mas o mapa neste mesmo catálogo só cita cidades da Mantiqueira, que definiria melhor a região.

¹²⁸ Marcelo Suzuki.

aqui fica o bar, aqui fica a capela, aqui a casa, aqui o Paiol, aqui é o alambique, este desenho era bem completo, dava para visualizar exatamente. Porque não teve que esperar o material chegar para triar. Já tinha que ser, vindo coisas para montar isto, daí o caráter diferente. Não tinha essa coisa meio de coletânea de milhares de objetos, tipo “Mil Brinquedos”, como ela era mais definida ela foi mais desenhada.

E isso se comprova pelo grande número de desenhos como um primeiro estudo do espaço (figura 97) que no dia seguinte já tinha outro desenho mais elaborado (figura 98). Um dado importante é que Lina ficava na “obra” ou “canteiro” numa mesa no fundo, (figura 99) onde a equipe se reunia todo dia umas dez da manhã para decidir os rumos conforme Benevento:

Tinha uma sistemática dela e da Glaucia.¹²⁹ Elas chegavam às 10hs, sentavam em volta de uma mesa, que em geral era no fundo do salão e ali se discutia cotidianamente o andamento: fez isso, fez aquilo, chegou a informação que você queria, precisa fazer tal coisa,.. vamos chamar a Beth para fazer o som. Sugestões gráficas, coisas que viam ser necessárias eram conversadas nesta mesa. E no começo era ela, o Marcelo Ferraz e a Gláucia, às vezes era ela a Gláucia. Ai chegava uma hora que estava fazendo tantas coisas também que você também está ali (direto).

Conceitualmente dia a dia na mesa de reuniões ela ia tomando as decisões do que ia ser. Vamos ter o fazedor de pau-a-pique. O Marcelo trás o Capitão lá de Minas, vai ter não sei que. Ia definindo as regiões espaciais de acordo com estes acertos do que poderia haver e complementava.

E temos outros desenhos mais detalhados (figura 100) onde a definição do anteprojeto se deu. E o espaço fim se define por Paladino como “uma curiosa mistura entre trazer o próprio artesão que fazia os artefatos desta cultura local viva e uma releitura da equipe do Sesc”. Uma das características da Cultura Popular é reler continuamente a cultura dominante, guardando sua memória e alterando suas referências.

E no processo da “floresta de mastros” (figuras 101 e 102), relendo os mastros das Festas Juninas temos a equipe inteira envolvida, a partir dos desenhos de Lina, com vários estudos (figuras 103 a 106) antes da definição do desenho

¹²⁹ Glaucia era importante porque sabia mediar a relação com a direção do SESC na sede da Av. Paulista, e o que e como poderiam ser aceitas determinadas propostas.

final (figura 107). Nesta perspectiva final vê-se mais postes ao fundo que foram depois excluídos do espaço fim da exposição. Por Benevento:

Como a gente participava, por exemplo, a Lina queria os mastros, aí ela falou: “ Márcia, vamos fazer um plano do que fazer com esses mastros”, aí sugeri convidei o Hélio Vinci¹³⁰, a Luise Weiss¹³¹ convidei algumas pessoas que trabalhavam lá. Pensei em convidar algumas pessoas para fazer os mastros. Aí ela disse: Ah. Ela aceitava estas coisas. E foi assim , eu pintei dois ou três, outro pintou mais dois, e cada um foi levando um tema. O desenho geral era dela. Ela sabia que ia por os postes lá. Muita coisa ela decidia na hora. Aí quando foi para levantar os mastros precisou fazer uma estratégia. Num dado momento ela pensou se ficava no comecinho, ela fazia no desenho num papel jornal.

Este primeiro espaço frase foi um momento de criação coletiva da equipe do Sesc Pompeia, ou por Paladino “esta entrada foi o lado erudito dela, o bosque de paus mastros”, homenageando várias personalidades ou situações do imaginário da época, nominadas por escrito no piso: Sonho de Valsa, Homenagem a Francisco Brennand, Alvo, Washington D.C., Abaixo e acima do Equador, Borboletas, Homenagem a Max Bill, Zita, Pink Brega, Madame Paulista, e um pintado por Lina de Homenagem ao Marechal Rondon, “que andou o Brasil inteiro fazendo telégrafo e no dia em que terminou, o telégrafo sem fio chegou, mas fez um trabalho magnifico”. (RODRIGUES 2008)

Ou por Paladino:

Aí vieram um monte de troncos de eucalipto pintamos de branco. Este de chuva fui eu quem pintou, O Fiori¹³² também pintou, até a Graziela (irmã da Lina). Estes postes ainda existem, achei que haviam jogado fora. Quando foi a exposição no MASP da Lina tinha os postes originais colocados.

Os créditos devidos da montagem dos mastros constam no excelente catálogo da exposição, com documentação fotográfica de todas as etapas, da ideia/tema `a pesquisa, do anteprojeto `a montagem dos espaços frases meio aos finais, e a abertura e eventos paralelos, com muitas fotos e textos explicativos e elucidativos, revelando o tamanho da equipe envolvida com cerca de 63

¹³⁰ Arquiteto e artista plástico, foi professor de desenho e gravura nas Oficinas.

¹³¹ Artista plástica e gravurista, também professora de gravura nas Oficinas.

¹³² Fioravanti Mancini Filho, professor das Oficinas.

peessoas, incluindo os geralmente anônimos funcionários da manutenção da unidade e marcenaria.

Um segundo espaço frase foi a grande parede que começou a ser executada por Márcia Benevento:

E ela cerceava quando achava que saia da margem dela; uma vez a gente estava pintando um painel que ela mandou pintar, aí ela falou: “pára”. Não entendi o que havia acontecido, e ela não explicou também. Eu entendi depois, veio um cara, um pintor italiano¹³³ (nota: na Exposição Caipiras) e ela sabia que ele ia chegar, a parede estava neutra e para ela convinha que ele metesse a mão ali, não outra pessoa, depois passou. Na hora eu fiquei brava, preparei toda a parede.

Que por Paladino: “ e ela chamou o Leone Miroglio¹³⁴, um amigo dela que está na capa (do catálogo), um italiano que pintou o Mural da exposição (a Grande Parede), que ficou lindo porque ele pintava umas coisas abstratas, escreveu umas palavras, inverno, etc....não lembro bem quais eram.” Nas figuras 108 e 109 podemos ver dois desenhos do anteprojeto da parede e foto dela pronta (figura 110). Este é mais um espaço frase poético, junto com a “Floresta de Mastros” (figura 111) por artistas plásticos de formação. Ao lado na entrada, como que numa transição, estavam agrupados num outro espaço frase os bonecos/espantalhos, por um artista popular, mas encomendados por Paladino:

Os bonecos do Elias (figura 112), que conheci na viagem de pesquisa. Ele morava do outro lado do rio Piracicaba, na margem oposta a da cidade, onde era mato, e ele punha os bonecos pescando, trabalhando para dizer que tinha gente. Encomendei os bonecos e conseguimos roupas em brechós ou doadas para vesti-los.

Vemos aqui um distanciamento das exposições classificatórias, plenas de objetos. Depois da “Floresta de Mastros” surgirão os outros espaços frase da narrativa de Lina, como se descrevendo um pequeno núcleo rural, como ainda persistem hoje alguns. Colocados numa estratégia mais fidedigna, não “estilizada” como em exposições anteriores, com parte dos elementos que

¹³³ Leone Miroglio

¹³⁴ Que havia exposto no MASP em 1973 e em 1982.

remetem `as feiras, aos ambientes de onde foram retirados por serem valiosos como coleção. Isto se dá com os locais encontrados na pesquisa reconstruídos no Grande Galpão, pelos próprios protagonistas daquele universo.

Por Paladino havia “na frente e na parede lateral a releitura explícita. atrás os recortes de elementos da cultura caipira base: bar, capela, alambique, casa. poço, forno de lenha, ninho das galinhas, paiol, espantalhos.”

Assim temos um recorte do universo caipira, que realmente não tem tantas construções, das do dia a dia, da lida na roça como o paiol, a casa, o forno de lenha, os ninhos das galinhas (figuras 113 e 114), o Alambique, e os sociais como o Bar (figuras 115 a 117) e o terreiro com a Capela (118 e 119).

Neles estarão inseridos os objetos como Lina alertava por Paladino:

Atenção, os objetos coletados integrarão os ambientes e não serão expostos como peças folclóricas. Este é o conceito de leitura, quando você entrava numa casa, tudo que estava dentro do bar, eram coisas que a gente trouxe de nossa viagem, estes cestos, gamelas, bordados, a vassoura. Expôs aqui como no seu ambiente original ficavam. O pilão, o alambique, tudo veio da pesquisa.

A capela em especial teve uma grande aderência do público, conforme Paladino:

A capela era onde o pessoal deixava moedas e bilhete, eu tenho uma seleção dos bilhetes aqui comigo. As pessoas achavam que era um lugar de culto, chegava ali tinha um santo com vela, pronto, elas rezavam , deixavam bilhetes, pedidos. (figura 120)

No espaço frase capela, a comunicação se tornou plena e ficou viva, em movimento com os visitantes, o sonho de qualquer arquitetura expositora, curiosamente dentro de um espaço frase marcado pela ideia partido da religiosidade, que é uma das bases mais fortes da cultura popular, a relação mítico-religiosa com o mundo.

E na casa havia o adendo de um trabalho de Design Sonoro, executado por Beth Bento, onde por Paladino:

No rádio (figura 121) dentro da casa se ouvia a gravação que a Beth Bento fez. Passava a Voz do Brasil, música sertaneja, expressões como fulaninho mandava dizer que a vaca deu cria.

Aqui o design sonoro resolve e compacta a informação através de uma programação de rádio criada através de extensa pesquisa. Que vinha do processo de implantação das Oficinas, conforme Beth Bento declara¹³⁵:

Eu conheci a Lina no Sesc, mas o projeto das oficinas 1 ano e pouco antes, na época que o Flavio Império, Conrado¹³⁶ e outros foram convidados pela Glauca para coordenarem as oficinas. O Conrado havia me consultado sob a possibilidade de substituí-lo porque ele tinha compromissos. Então eu acompanhei o projeto e ele me preparou para a função, de monitora e coordenadora caso eu fosse contratada e ele não pudesse assumir. Assim passei por tabela a conhecer as ideias que norteavam a Pompeia antes da sua inauguração.

Depois ficou trabalhando como instrutora nas Oficinas, até que fez sua primeira colaboração oficial nesta exposição. O design sonoro é definido em texto do site de Beth Bento por Roberto Cenni assim:

O uso de recursos como a quebra do silêncio regida pelos sensores, a criação de paisagens sonoras e o entremear de textos propõem ritmos para os visitantes das exposições que, conscientemente ou não, saem profundamente marcados pelas trilhas sonoras.

Nos créditos da exposição consta como trilha sonora, mas considero design sonoro mais adequado. Ele sucede porque a visualidade não dá conta de todos os conteúdos de uma exposição, como na vida não existimos sem os sons sucedendo ao nosso redor, mas aleatoriamente. Numa exposição eles se transformam em um reforço da narrativa, porque são selecionados, inseridos em contextos pensados para tal função.

¹³⁵ Em entrevista concedida por mensagens na rede social Facebook em 5/12/2013.

¹³⁶ Conrado Silva de Marco foi músico, engenheiro e professor Considerado um dos pioneiros da música eletroacústica na América Latina, o uruguaio vivia no Brasil desde 1969. Como engenheiro acústico, colaborou em projetos arquitetônicos assinados por Oscar Niemeyer, em Brasília, e participou da restauração do Teatro Sodre e do Teatro Solis, em Montevideu, Uruguai. Morreu em 06 de janeiro de 2014 aos 73 anos.

Um outro recurso de multimídia foi a projeção de um audiovisual com texto do coordenador de programação Fábio Malavoglia, imagens de Juvenal Pereira e Marcelo Ferraz, locução de Edu Viola, e sonorização de Beth Bento.

Tiveram também inúmeras atividades paralelas dentro e fora da exposição, nas Oficinas, Biblioteca e Restaurante (comidas típicas), uma delas a fabricação de pinga no alambique. Nas palavras de Paladino:

Tivemos um monte de palestras, shows de música sertaneja (de raiz): Milionário e Zé Rico, Sérgio Reis, Irmãos Galvão, Christian e Half, os caras mais famosos iam lá. Não ia ninguém assistir, ficava vazio. Mas acontecia.

Passavam filmes também: “A Tristeza do Jeca de Mazzaropi”.

E aqui eu fazia uma coisa que aprendi em Buenos Aires quando era criança, jovem, sei ela, ia no cinema e havia um número vivo no meios a sessão dupla do cinema. Vinha um cara e fazia um número que era ou malabarismo, ou tocava piano, um mágico, Então aqui também tinha,: “Palhaços Tony e Piranha” . “A Noiva do Defunto,” era genial, eu vi a peça em Jacupiranga.

A exposição abriu no dia de São Pedro, 30 de junho, um sábado, com direito a animais de verdade no espaço galinhas, patos e uma vaca que batizou o piso da exposição com sua urina (foto 122).

Durante o mês de julho sucederam os espetáculos e filmes, assim como shows de música sertaneja, de quarta a domingo. Mas segundo Paladino “Pouquíssima gente ia, não sei se não era bem divulgado,. A Pompeia naquela época não ia público, Eu adorava, vi quase todos eles ali.”

O bairro da Vila Pompeia na época era quase que exclusivamente residencial, e sem acesso por metrô próximo, com linhas de ônibus bem irregulares.¹³⁷ E o hábito de frequentar Centros Culturais era um dado novo na cidade. Havia somente o Sesc e posteriormente o Centro Cultural Vergueiro¹³⁸, frequentados

¹³⁷ O autor deste trabalho em 1986 descia na estação Santa Cecília para pegar um ônibus até lá para trabalhar e depois pegava o Socorro para voltar, apelidado de “Help” pela lotação e irregularidade.

¹³⁸ Atual Centro Cultural São Paulo.

sobremaneira por estudantes das USP e PUC e artistas e intelectuais. Aos finais de semana a frequência era mais ampla e variada.

Houve também um seminário de 12 a 14 de setembro às 20hs, quarta a sexta, denominado “Caipiras, Capiatus: Pau-a-pique”. Teve os temas divididos por dias: “Modo de Vida”, “A Linguagem” e “A Música”, tratados por acadêmicos da PUC SP, USP, Universidade de São Carlos, UNESP e UNICAMP.

O catálogo da exposição faz um retrospecto no final das outras três exposições que destacaram desde a abertura, assim como sobre o prédio, trazendo os créditos da nova direção (foto 1239) ao final, sem nenhuma referência à gestão anterior.

Foi a primeira exposição com patrocínio, que no caso foi da Brastemp.

Entreato para Crianças

Na última exposição de Lina no Sesc Pompeia se exacerbou o aspecto da criação coletiva da exposição, e a equipe teve papel muito maior tanto do programa quanto da definição dos espaços frases.

Nos comentários de Ferraz:

Acho que a Lina madura do Sesc, por que ali ela exerceu o que era o pensamento dela com muita liberdade, com muita gana, a partir de experiências acumuladas na Bahia e em São Paulo, Masp e Unhão. Ela vai longe no SESC não tinha mais a obrigação de ser fiel a uma escola, a um isso, a um método, o método dela era a comunicação, a sensibilização, a emoção, informação, porque as exposições da Lina sempre tinha um lado informativo para quem quer estudar os insetos, tinha as coleções.

Como já foi ressaltado ela vai se afastando desde a exposição nas Oficinas do “Direito ao Feio” e mais consolidada a partir de “Caipiras, Capiatus: Pau-a-pique” de uma visão colecionista, criando toda uma narrativa cada vez menos classificatória e mais envolvente, que incita a descoberta da narrativa proposta, através de mecanismo sensíveis mais que cerebrais.

E nas palavras de Ferraz:

Emoção é a palavra de ordem para o diretor do Museu da Ciência de Barcelona, Jorge Wagensberg. Segundo ele, a emoção é elemento fundamental para transmitir conhecimento científico para o público, já que ela não impõe barreiras sociais ou econômicas. A nova museologia pregada por ele e sua equipe deve ser antes de tudo universal e incluir, não apenas os elementos de uma exposição, mas também a arquitetura, conteúdos, comunicação, objetos e equipe.

E no método:

Na Lina tinha arquitetura na exposição em tudo, no modo de atuar, de estar no mundo, de atuar no mundo. A atuação de Lina nas exposições não era muito diferente do método de arquitetura, Primeiro a gente se tomava por um tema, a gente começava a ver coisas, ver livros, ver revistas, e pensar podia ser assim e assado, começávamos a exercitar a visão lá adiante, antes mesmo de desenhar, e o desenho sozinho é o final.

Ou seja ele coloca o programa se definindo na pesquisa junto com o anteprojeto, uma prática de arquitetos curadores que dominam as duas instâncias de formulação de propostas, o texto da narrativa, e a espacialização deste texto através de uma arquitetura expositiva.

Esta pesquisa nesta última grande exposição parte de duas referências: uma teórica e outra espacial de espaços-frases. No primeiro caso é apontada por Paladino “começa com uma pesquisa sobre bichos e crianças” e para Benevento:

Foi assim, ela falou que queria mexer com o imaginário, conhecer o imaginário mais popular. E que era pós-carnaval e a gente ia dar uma visitada, então a pesquisa em que fiquei envolvida era ir em todas as Escolas de Samba de São Paulo, e algumas do Rio de Janeiro. E consegui, já pedia, já fazia a papelada, de trazer as coisas que serviriam. Que eram os bichos.

A espacial veio com referência e releitura de uma exposição/instalação¹³⁹ que sucedeu nas Oficinas, segundo Benevento:

¹³⁹ Porque mais que uma narrativa espacial procurava criar experiências sensoriais.

Ela tinha esta coisa de ir mudando também na obra, acho legal, ficava lindo o projeto, ela dava esta esboçada geral, mas já depois de muita conversa. Aconteceu que eu a Beth¹⁴⁰ e o Fiori¹⁴¹ fizemos um evento nas Oficinas, que não tinha nada a ver com a Lina, e era uma coisa que estava no meio, não era exposição, era como uma interferência no espaço, para as pessoas vivenciarem. Então tinha um túnel que eu fiz com o Fiori que era de sensações, a la Oitica¹⁴². Era toda de coisas brancas, a bexiga era branca, a pedra era branca, e tinha transparente, não transparente, assim se ia por um túnel onde mudava o chão, mudavam as paredes, e era em torno dos ateliês. Ai chegava num novo lugar a Betinha que gostava das coisas sonoras fez a piscina de papel que já era uma réplica de um trabalho dela, no qual o soar do papel faria barulho, junto com outras fontes sonoras. e um terceiro que eu fiz que era a mudança de ponto de vista, que era subir umas escadinhas e você tinha um mirante lá em cima, quase perto das tesouras do telhado para olhar todas as oficinas. Eram as sensações principais que a gente escolheu. Ela não fala nada e põe as três coisas na exposição: a piscina de papel, o mirante e o túnel seria a minha cobra. Eu acho interessante, quando eu percebi estava lá.

E segundo Beth Bento:

O coreto alto estava também nas oficinas, num trabalho que fizemos com pouca verba. A piscina de papel picado, e um túnel transparente com sons delicados no seu interior. A piscina, foi concepção minha, o coreto a Marcia, eu não participei, o túnel de plástico transparente, não me lembro exatamente em que, mas tive uma boa parcela na participação. Estas obras subiram para a exposição. Um dia a Lina desceu, eu estava lá, ela gostou muito e me perguntou sobre os sons que eu tirava dos papéis ... Saiu rindo e fazendo xhiiiiiii A piscina de papel picado, foi idêntica para a exposição com amplificação e com grana eu coloquei uma parte com instalação de sons de baleia. O coreto subiu também. Agora o túnel, não sei, virou uma sucuri penetrável que eu sonorizei e a Marcia construiu, sei lá ai já é ir longe demais. Tinha a mesma função, o visual era mais rico, mais sofisticado, outra engenharia (risos) muito mais grana... Tinha a Lina Bardi que colocava cada qual em seu tal¹⁴³... que é o que faz a diferença... é uma capacidade de poucos...

¹⁴⁰ Beth Bento.

¹⁴¹ Fioravante Mancini.

¹⁴² Artista Hélio Oitica, referência a sua instalação Tropicália.

¹⁴³ Cada um no seu papel coordenando e evitando conflitos.

Neste ponto podemos ver que Lina requalificou e transformou em narrativa os elementos da instalação sensorial das Oficinas, transformou o que havia sido muito criativo, mas improvisado com as condições e recursos que as Oficinas tinham, como estudos que culminaram na execução de espaços frase da exposição com maior elaboração e verba, além da visibilidade.

Assim se compôs o famoso anteprojeto final da exposição, que nas palavras de Suzuki¹⁴⁴:

Uma que foi bem diferente foi a Entreatos, em que a Márcia participou muito, a turma toda, da equipe da época, cada um ia inventando. Cada um fazia inventava um treco diferente. Foi uma criação coletiva a partir de um mapeamento original da Lina. (figura 124)

Logo na entrada o que chamava a atenção era a rampa com o “pagode japonês” suspenso¹⁴⁵, que mais lembrava um coreto, que tem alguns estudos que mostram um anteprojeto diverso (figuras 125 e 126) até o desenho final (figura 127) e seu resultado no espaço fim (figura 128).

A esquerda da entrada dando boas vindas estava um grande macaco, que por Benevento:

Do Rio de Janeiro veio um macaco imenso, que ficava sentado, ele ficava meio com a mão no saco, e era muito gozado, e os caras troçavam, punham banana como pinto,

Que nas palavras de Suzuki: “Macaco da Mangueira. Chegou o macaco, desembalaram e aí a Lina fala: “não quero, me enganaram, não é um macaco, é uma macaca”. Aí tiveram que fazer o pau do macaco, “aí agora pode, é macaco””. (figura 129)

Atrás do macaco havia um telão previsto no anteprojeto de Lina (figura 130) e depois realizado por ela mesma (figura 131) com desenhos de vários insetos e frases.

¹⁴⁴ Marcelo Suzuki.

¹⁴⁵ Onde o autor deste trabalho atuou durante três meses como monitor da exposição para impedir que as crianças se machucassem ao subir e descer a rampa (porque elas corriam muito).

Do lado direito a grande cobra, feita por Márcia Benevento, herdeira do “baleirão” de “Pinocchio” , com um toque do túnel das Oficinas:

Quando foi a exposição do Entreatos, eram animais, eu sugeri a cobra e ela (Lina) dizia: “a Sucuri a maior cobra do Brasil”. Ela catava.

Fazer a Sucuri foi um arremedo de ter feito a baleia. Ai fiz esta pesquisa, então veio o Elefante, coisas de vários lugares.

O fato de ela (Lina Bo Bardi) ter aberto um espaço para que eu criasse a Baleia, depois a cobra, gerou um outro imaginário que eu fui seguindo: esta cobra eu desmontei e remontei no Sesc Interlagos.¹⁴⁶

O fascínio de Lina pelas cobras se mostra em desenhos de estudo da exposição (figura 132) e no desenho de anteprojeto (figura 133) e depois na sua realização (figuras 134 e 135).

Ao lado da cobra ficava piscina de papel com sons do papel amplificadas, além dos sons dentro da Sucuri feitos por Beth Bento. Dois espaços frases sonorizados.

Em cima da cobra animais com autoria que segundo Paladino assim sucedeu: “ela chamou o “Paulista” que fez um bichos incríveis, ele era um puta escultor. Era pedreiro na Pompeia.” Tinha morcegos (um deles hoje no ateliê de Glaucia Amaral), galo, borboleta, etc.

Atrás vinha outros bichos maiores (figura 136 e 137) feitos por Márcia Benevento em cimento.¹⁴⁷

Também Mestre Molina participa com o “o porco que eu encomendei” por Paladino. Era um porco balanço (figura 138).

¹⁴⁶ Por Benevento: “... por a dois anos, e era um sucesso. Ai quando estava enferrujada, não dava mais, os caras, pediram: faz outra com um material que dure. E então eu inventei a coisa da argamassa armada e fiz outros bichos (No Sesc Itaquera temos vários), ela deu um up no meu trabalho, a origem de uma sequência que eu fui desenvolvendo.” Mais sobre os bichos de Márcia ver: http://books.google.com.br/books?id=Np--KOO5KtgC&pg=PA189&lpg=PA189&dq=bichos+marcia+benevento+sesc&source=bl&ots=dPOJn54oqY&sig=0UrzJdTLzSD9rQOXQ4L9_VPhAKE&hl=pt-BR&sa=X&ei=56jxUoXIGI2FkQf-nlCwBQ&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q=bichos%20marcia%20benevento%20sesc&f=false

¹⁴⁷ Durante a exposição a vaca foi reparada várias vezes por perder para as crianças o rabo.

Depois havia um cercado com vários bichos presos feitos também pelo Paulista e por Márcia Benevento (figuras 139 e 140).

Na parede da esquerda que dava na Biblioteca os Bichos empalhados em cima e a coleção entomológica (figura 141).

E no final do espaço fim o carrossel conforme anteprojeto (figura 142) com bichos variados, retomando carrossel de “Mil Brinquedos para a criança brasileira” sob nova roupagem, ressignificado (figura 143).

E o último ponto, que foi a cereja do bolo, e o cerne de muita polêmica, um baratário, que começa a ser gestado nos desenhos de estudo de Lina (figura 144) e resulta no cartaz da exposição (figura 145).

O patrocinador era novamente a Brastemp que não quis ter seu nome associado a baratas, que conforme Suzuki:

Tinha por exemplo as coleções de insetos e terminava com um baratário, um criadouro de baratas. O baratário foi o que explodiu a relação da Lina com o SESC. Ela já havia feito o cartaz falando da morte das baratas, e detonou de vez o trabalho com o SESC. Depois ela foi mandada embora inclusive. Ela já estava acirrando bem as brigas dela com o SESC, mas esta foi digamos a tal da gota d’ água.

Não consegui localizar nenhuma foto do baratário, mas o vi quando trabalhei na exposição. Era muito procurado e bem tratado por Beth Bento:

Das baratas fui eu que cuidei, senão elas morreriam antes da expo terminar. Não posso falar, me esqueci o nome da garota, mas me lembro que ela morava no interior de São Paulo, era estudante e criava baratas. Não tinha tempo pra vir a São Paulo, pra fazer a limpeza e dar água as baratas. A Lina amava a “barata noiva”¹⁴⁸. E eu cuidava delas.

E assim o espaço simbólico institucional para Lina se encerrou no SESC no que tangia a programação cultural. Foi demitida pela equipe que até hoje lá permanece e a está homenageando primeiro com uma exposição menor no

¹⁴⁸ Era uma barata albina.

foyer do Teatro do Sesc Pompeia, e outra maior pelos seus cem anos de nascimento.¹⁴⁹

A exposição foi um sucesso. Quando nela trabalhava aos finais de semana via um fluxo de multidões de pais e filhos, exatamente o que sempre Lina quis como arquitetura, com pessoas interagindo, que por Ferraz é “Arquitetura para mim é uma velhinha e uma criança passar elegantemente com a bandeja cheia de comida.” E eram os mais variados tipos de criança, sempre vestidas de acordo com a visão de mundo dos pais: ortodoxos de solidéu, punks de cabelo espetado, alguns de roupas vintage, hippies, etc. Isto demonstra que a exposição fincada no imaginário infantil atingia vários repertórios.

Neste ponto seu processo de comunicação através da arquitetura expositiva , pela primeira vez independente de Museus e de Bardi, alcançou uma maturação pela consolidação de uma poética, de que tratarei mais `a frente no capítulo cinco e nas conclusões deste trabalho. Foi o seu trabalho mais pessoal, autoral, assim como o último de Gisela Magalhães na cidade de São Paulo que ocupou o mesmo espaço 15 anos depois e do qual trataremos no final do próximo capítulo.

¹⁴⁹ Após sua demissão também se iniciou um organizado processo de demissão de todos os remanescentes da equipe de programação, principalmente das Oficinas, porque eram “encenqueiros” como a Lina. Eu como coordenador das Oficinas em 1987 recebi ordens da gerência nova, que veio para isso, de fazer o possível para que os funcionários se desligassem. Como agente duplo avisei a todos o que acontecia e eles optaram pela saída voluntária por não verem mais espaço para o processo criativo que tinham vivido. Hoje eles estão dando seus depoimentos neste trabalho.

Figuras capítulo 3

Figuras 23 e 24 – 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana. Acervo biblioteca do MASP.

Figura 25 – 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana. Acervo biblioteca do MASP

Figura 26 - 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana. Espaços frases, suportes mesa 1 e pedestais da exposição com objetos. Anotação em desenho para este trabalho sobre foto em artigo de jornal do acervo biblioteca MASP.

Figura 27 - 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana. Espaços frases, suportes mesa 2 com objetos. Anotação em desenho para este trabalho sobre foto em artigo de jornal do acervo biblioteca MASP.

Figuras 28 - 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana. Espaços frases, prateleiras tipo caixa pendurada em estrutura metálica tubular com objetos. Anotação em desenho para este trabalho sobre foto em artigo de jornal do acervo biblioteca MASP.

Figuras 29 - 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana. Espaços frases, mesa 3 com cerâmicas. Anotação em desenho para este trabalho sobre foto em artigo de jornal do acervo biblioteca MASP.

Figura 30 - 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana. Espaços frases, cena com esculturas de Mestre Vitalino. Anotação em desenho para este trabalho sobre foto em artigo de jornal do acervo biblioteca MASP.

Figura 31 – Pinacoteca MASP 07 de abril. Acervo biblioteca do MASP.

Figuras 32 –Exposição Didática MASP 07 de abril. Acervo biblioteca do MASP.

Figura 33 – Desenho em nanquim sobre papel cartão - Perspectiva da Sala de Exposição na sede MASP 07 de abril, com Layout dos painéis de fechamento. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figuras 34 e 35 – Exposição Calder . Acervo biblioteca do MASP.

Figuras 36 e 37 – Exposição Bahia no Ibirapuera - Acervo biblioteca do MASP.

Figura 38 – Exposição Bahia no Ibirapuera - Acervo biblioteca do MASP.

Figura 39 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Planta - Grafite, sobre papel manteiga. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 40 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Desenho de Apresentação: Planta técnica/suporte Esferográfica, heliográfica, grafite, sobre papel offset -. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 41 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Desenho de Apresentação: Planta indicando layout da exposição e sentido da circulação. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 42 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Planta - Esferográfica, heliográfica, grafite, sobre papel offset -. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 43 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Planta indicando layout da exposição. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 44 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Planta indicando layout de exposição, Hidrográfica, grafite, nanquim, sobre papel vegetal. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 45 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Desenho de Apresentação: Perspectiva geral da exposição, perspectiva parciais. Aquarela, esferográfica, grafite, nanquim, tinta metálica, sobre papel cartão Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 46 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Desenho de Apresentação: Planta / Perspectivas parciais da exposição. Aquarela, grafite, nanquim, sobre papel canson. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 47 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Layout. Grafite, sobre papel jornal. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 48 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Perspectiva. Aquarela, grafite, colagem, impressão, sobre papel cartão e offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 49 – Exposição Bahia no Ibirapuera – Elevação suporte de obras / Planta. Grafite, sobre papel manteiga. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 49 - Nordeste 1963 - Anotações. Hidrográfica, lápis de cor, sobre papel manteiga. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 51 - Nordeste 1963 – Pavimento inferior e parte do superior. Acervo Biblioteca MASP.

Figura 52 - Nordeste 1963 – Pavimento superior. Acervo Biblioteca MASP

Figura 53 - Nordeste 1963 – Expositores e disposição das peças. Hidrográfica, sobre papel offset. . Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 54 - Nordeste 1963 – Expositores e disposição das peças. Hidrográfica, sobre papel offset. . Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

"qualitas" temporis
de mensuris finis
quodlibet; objectis
liberis

quodlibet temporis de mensuris finis

1° Utensili insignire esp. qualche foto -
 + materiali - / possibili tipo esposizione -

organizzare nostra Biennale / 21 settembre

Utensili ciotole etc. foto

foto
 climat. collett.

Cominciare raggruppamento materiale
 per il catalogo - subito -

Materiali / materiali
 (con) / quadri

Materiali tipo
 "sant'Antonio" e
 "Domini" che
 compiono a esposizione

partiti di lavoro appesi a una parete di
 fondo, con musica e grande proiezione
 "scritta" - cartoni - come annunci
 (Glauber) -

Figura 57 - Nordeste 1963 – Anotações. Hidrográfica, lápis de cor, sobre papel manteiga. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 58 - A Mão do Povo Brasileiro – Acervo Biblioteca MASP.

Figura 59 - A Mão do Povo Brasileiro – Perspectivas de bases com obras. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 60 - A Mão do Povo Brasileiro – Acervo Biblioteca MASP.

Figura 62 - A Mão do Povo Brasileiro – Perspectivas de bases com obras. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 63 - A Mão do Povo Brasileiro – Planta de bases para obras. Esferográfica, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 64 - A Mão do Povo Brasileiro – Planta de bases para obras. Esferográfica, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 65 - A Mão do Povo Brasileiro – Planta de bases para obras. Esferográfica, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Figura 66 - A Mão do Povo Brasileiro – Planta de bases para obras. Esferográfica, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

67 - Exposição O "Belo" O Direito ao Feio". Acervo Sesc Memória.

68 - Exposição O "Belo" O Direito ao Feio". Acervo Sesc Memória.

69 - Exposição O "Belo" O Direito ao Feio". Acervo Sesc Memória.

70 - Exposição O "Belo" O Direito ao Feio". Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

71 - Exposição "Semana do Japão" . Perspectiva do espaço expositivo, anotações. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

72 - Exposição "Semana do Japão" . Perspectiva do espaço expositivo, anotações. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

73 - Exposição “Pinocchio: História de um Boneco Italiano”. Esqueleto do baleirão. Acervo Márcia Benevento.

74 - Exposição “Pinocchio: História de um Boneco Italiano”. O baleirão. Acervo Márcia Benevento.

75 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Perspectiva da rampa e andaimes. Hidrográfica, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

76 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Elevação. Hidrográfica, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

77 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Detalhe piso superior Design industrial. Foto: Paquito. Acervo Sesc Memória.

78 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Piso superior e rampa de acesso Design industrial. Foto: Paquito. Acervo Sesc Memória.

79 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Trecho design artesanal.
Foto: Paquito. Acervo Sesc Memória.

80 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Visão Geral design artesanal. Foto: Paquito. Acervo Sesc Memória.

81 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Detalhes armário design artesanal. Acervo Sesc Pompeia. Foto do catálogo. Acervo Marcelo Suzuki.

82 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Detalhe chapéus pendurados no design artesanal. Foto: Paquito. Acervo Sesc Pompeia.

83 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Detalhe brinquedos no design artesanal. Foto: Paquito. Acervo Sesc Pompeia.

84 - Exposição "O Design no Brasil: História e Realidade". Inauguração vista geral design artesanal. Foto: Paquito. Acervo Sesc Memória.

85 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira". Planta indicando layout da exposição. Esferográfica, hidrográfica, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

86 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira". Elevação painel / Anotações. Esferográfica, hidrográfica, sobre papel jornal. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

87 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira" . Trenzinhos. Acervo Sesc Pompeia.

88 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira". Geringonças do Molina. Acervo Sesc Pompeia.

89 e 90 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira". Geringonças do Molina geral e detalhe. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

91 e 92 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira". Desenho da cerca e foto da cerca que protegia os brinquedos de colecionadores e frágeis. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi e Acervo Sesc Memória.

93 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira". Inauguração. Acervo Sesc Memória.

94 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira". Vista do fundo. Acervo Sesc Memória.

95 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira". Carrossel. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

96 - Exposição "Mil brinquedos para a criança brasileira". Chefias na inauguração: Renato Requixa, Pietro Maria Bardi e Fábio Malavoglia. Acervo Sesc Memória.

97 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Planta indicando layout da exposição. Esferográfica, sobre papel jornal. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

98 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Planta indicando layout da exposição. Esferográfica, sobre papel jornal. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

99 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Foto da mesa de trabalho de Lina e de reunião da equipe ao fundo do espaço. Foto: Juvenal Pereira. Acervo do autor deste trabalho.

100 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Planta indicando layout da exposição. Esferográfica, hidrográfica, heliográfica, grafite, cola, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

101 e 102 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Elevações dos mastros. Esferográfica, hidrográfica, lápis de cor, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

103 e 104 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Elevações dos mastros. Esferográfica, hidrográfica, lápis de cor, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

105 e 106 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Elevações dos mastros. Esferográfica, hidrográfica, lápis de cor, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

109 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Desenho anotação sobre a Grande Parede. Esferográfica, hidrográfica, guache, grafite, sobre papel couchet / casca de ovo. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

110 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Foto da Grande Parede. Acervo Sesc Memória.

111 - Exposição “Caipiras, Capias: Pau-a-pique”. “Floresta de Mastros”. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

112 - Exposição “Caipiras, Capias: Pau-a-pique”. Bonecos/espantalho. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

113 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". `A Esquerda bar, `a direita poço, forno de lenha casa. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

114 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Poço, forno de lenha, casa. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

115 e 116 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Fotos do bar. Fotógrafo; Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

117 - Exposição "Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique". Foto do bar em atividade. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

118 - Exposição "Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique". Foto do terreiro capela. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

119 - Exposição “Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique”. Foto do terreiro capela com atividade. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

120 - Exposição “Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique”. Foto do terreiro capela olhando para a frente da exposição. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

121 - Exposição "Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique". Foto da casa com a cozinha e a sala com o radio ao lado do violão. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Sesc Memória.

122 - Exposição "Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique". Flagrante da vaca batizando a exposição. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

123 - Exposição "Caipiras, Capias: Pau-a-pique". Abram Szajman, Pietro Maria Bardi e Danilo Santos de Miranda na inauguração. Foto: Juvenal Pereira. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

125 - Exposição "Entreato para crianças". Bloco de 10 folhas, folha 6 – perspectiva. Esferográfica, sobre papel jornal. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

126 - Exposição "Entreato para crianças". Bloco de 10 folhas, folha 6 – perspectiva. Esferográfica, sobre papel jornal. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

ESTUDO P/
Cálculo da
Racura e
estrutura
Pagodinho japonesa

- F.B.B. Outubro '84
S. Paulo

127 - Exposição "Entreato para crianças". Elevação / Anotações. Esferográfica, colagem, sobre papel offset. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

128 - Exposição "Entreato para crianças". Vista Geral de trás para frente. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

*Todos os bichos, num
apelo pela vida, estão na
exposição "Entreato para
Crianças", no SESC
Fábrica da Pompéia
(R. Clélia, 93 –
março-agosto/85)*

Apoio Cultural:

BRASTEMP
Tecnologia com carinho

Foto: Célia Thomé de Souza

RPC

129 - Exposição "Entreato para crianças". Macaco. Acervo Sesc Memória.

ATENÇÃO: a parede
existente será deixada
como está. Uma estrutura
de madeira apenas encoberta
sustentará um telão de
exibição cri. Pinturas
de insetos por pintores de
gigantografia de cinema.

130 - Exposição "Entreato para crianças". Detalhe perspectiva falando do telão. Foto: César Sartorelli. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

131 - Exposição "Entreato para crianças". Telão pintado por Lina. Foto: César Sartorelli. Acervo Miguel Paladino.

132 - Exposição "Entreato para crianças". Estudo de cobra. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

133 - Exposição "Entreato para crianças". A Cobra, a piscina de papel. E o carrossel conforme anteprojeto. . Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

134 - Exposição "Entreato para crianças". A Cobra, os morcegos e a piscina de papel. Acervo Márcia Benevento.

135 - Exposição "Entreato para crianças". A Cobra, galo e, borboleta e morcego. Acervo Márcia Benevento.

136 e 137 - Exposição "Entreato para crianças". Vaca, Elefante. Acervo sesc Memória. Acervo Márcia Benevento.

138 - Exposição "Entreato para crianças". Vaca, Elefante. Acervo Márcia Benevento.

139 - Exposição "Entreato para crianças". Cercado com bichos. Acervo Márcia Benevento

140 - Exposição "Entreato para crianças". Cercado com bichos. Noite de abertura, onde se veem `a esquerda Danilo Santos de Miranda de barba, Abram Sjazman, Cecília Sjazman e Glaucia Amaral. Acervo Sesc Memória.

141 - Exposição "Entreato para crianças". Bichos empalhados e coleção entomológica.
· Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

142 - Exposição "Entreato para crianças". Detalhe do desenho de anteprojeto. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

143 - Exposição "Entreato para crianças". Carrossel ressignificado. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Barata-de-Luxo
 Barata-branca
 Barata-casuda
 Barata-casuda
 Barata-de-corpo-mole
 Barata-de-scasca
 Barata-granfinha
 Barata-noiva
 BARATA-PAULISTA
 Baratona Maria-unifona
 Cavalo-do-cão Coixão-de-defunto
 Gaveira Cagafumo -
 horto

144 - Exposição "Entreato para crianças". Anotações sobre baratas. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

145 - Exposição "Entreato para crianças". Estudo do cartaz da exposição. Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi.

Capítulo 4

A Arquitetura de exposições de Gisela Magalhães

Resgate de uma memória

Para tratar da arquitetura expositiva de Gisela Magalhães (1930/2003) convém situar sua trajetória. Como no livro “Memórias Póstumas de Brás Cubas” inicio pelo obituário da arquiteta/curadora, que foi assim definida em São Paulo pela Revista Veja e pelo jornal O Estado de São Paulo:

Gisela Magalhães, arquiteta, uma das auxiliares de Oscar Niemeyer nos projetos da construção de Brasília. Gisela planejou o desenvolvimento dos municípios ao redor da capital federal. Ultimamente, trabalhava na curadoria de grandes exposições.¹⁵⁰

Morreu hoje a arquiteta Gisela Magalhães, que integrou a equipe dos criadores de Brasília, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Ela trabalhou na construção da capital e na urbanização das cidades satélites... O corpo foi velado no Museu da República, no Catete, zona sul... Professora da Universidade de Brasília (UnB), Gisela foi aposentada compulsoriamente durante o período do regime militar.¹⁵¹

Vemos que apesar da curadora ter sido noticiada em várias reportagens sobre suas exposições tanto no OESP (3 reportagens), quanto na Folha de S. Paulo (12) , que serão citadas `a frente, no obituário da OESP nem consta seu trabalho como curadora. Um dos objetivos deste trabalho é recuperar esta memória, para que futuros trabalhos deem continuidade ao resgate desta grande pioneira e criadora como arquiteta de exposições.

Para situar primeiramente sua produção, retomando o que já foi colocado no capítulo dois, na qual enfatiza-se a arquitetura expositiva como um processo em parceria e grupos, apresentamos uma cronologia de suas exposições, até o

¹⁵⁰ Revista Veja de 09 de abril de 2003.

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/090403/datas.html>

¹⁵¹ Jornal O Estado de São Paulo de 30 de março de 2003.

Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/nacional/2003/not20030330p34940.htm>

momento de finalização deste trabalho, com 42 exposições e os créditos gerais de curadoria e arquitetura expositiva conforme documentação¹⁵²:

Cronologia de Exposições

1 – “Artesanato Brasileiro em Milão” (1972)

2 – “Sete brasileiros e seu universo; artes, ofícios, origens, permanências” - Brasília (1973).

Organizadoras: Gisela Magalhães e Irma Arestizábal

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

3 – “Craôs” - Fundação Cultural - Brasília (1974)

4 – “Ex-votos” (1974)

Organizadoras: Gisela Magalhães e Irma Arestizábal

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

5 – “Xingu/Terra” – 13ª Bienal de São Paulo – São Paulo (1975)

Curadoria: Maureen Bisilliat

Arquitetura Expositiva: Gisela Magalhães e Fernando Lion

6 – “O Rio, Carrancas do São Francisco” - Brasília (1975)

7 – “O Rio, Carrancas do São Francisco” - MAM - Rio de Janeiro (1975)

8 – “O Rio, Carrancas do São Francisco” - MASP - São Paulo (1975)

9 – “I Feira de Artesanato da Região Centro-Oeste” – Brasília (1976)

10 – “Inventiva Arte Índia Brasileira” - Brasília (1978)

¹⁵² Quando não constam é porque Gisela fez curadoria e arquitetura expositiva, ou não localizaram-se os créditos. Ocasionalmente os créditos oficiais não correspondem à realidade do processo de execução, com “curadores” que só assinaram a curadoria, descoberto através de depoimentos de seus colaboradores, que serão citados quando detalharmos algumas delas.

- 11 – “Xavante” – Engenho Velho da Federação - Salvador (1979)
 - 12 – “II Feira de Artesanato da Região da Centro-Oeste” – Brasília (1979)
 - 13 – “Monhangá Porangá” (arte indígena brasileira) - Teatro nacional - Brasília (1979)
 - 14 - Ambientação do bar Academia da Cachaça – Leblon, Rio de Janeiro (1985)
 - 15 – “A Paixão segundo Clarice” – CCBB - Rio de Janeiro (1992)
 - 16 – “Curitiba: Tempo e Caminhos” - Casa Vermelha - Curitiba (1993)
 - 17 – “Novela Vamp” - Forte de Copacabana – Rio de Janeiro (entre 1992 e 1994)
 - 18 – “Projeto Cores da Cidade” - Rua 07 de Setembro - Rio de Janeiro – (entre 1992 e 1994)
 - 19 - Exposição Museu do Telefone – Palácio do Catete – Rio de Janeiro (entre 1992 e 1994)
 - 20 – “Glauber Rocha Um Leão ao Meio-dia” - CCBB - Rio de Janeiro (1994)
 - 21 - Exposição Permanente do Museu do Folclore – Rio de Janeiro (1994)
- Curadoria - Cláudia Márcia Ferreira
- Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães
- 22 – “Fala Getúlio” – Museu da República – Rio de Janeiro (1994)
 - 23 - “Tesouros do Patrimônio” - Museu de Arte de Brasília - Brasília (1995)
 - 24 – “Tesouros do Patrimônio” – Centro Cultural da Abolição - Fortaleza (1995)
 - 25 - “ Roland Barthes Artista Amador” - CCBB - Rio de Janeiro (1995)
 - 26 - Exposição individual de pintura de Luiz Áquila - CCBB - Rio de Janeiro (1995)

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

27 – “Tesouros do Patrimônio” - MIS - São Paulo (1995)

28 – “A Ventura Republicana” (exposição permanente) - Museu da República - Palácio do Catete - Rio de Janeiro – (1996)

Curadoria: Gisela Magalhães e Joel Rufino dos Santos

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

29 – “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana” – CCBB - Rio de Janeiro (1997)

Curadoria: Eloí Calage e Gisela Magalhães

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

30 – “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana” - MuBE/São Paulo – (1997)

Curadoria: Eloí Calage e Gisela Magalhães

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

31 - “Dia Nacional da Cultura” – Exposição do IPHAN - Estação Júlio Prestes - São Paulo (1997)

32 - “Infinito & Possibilidades A MATEMÁTICA” – Estande SESC Bienal do Livro no Rio de Janeiro (1995)

Curadoria - Ricardo Kubrusly

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

33 – “Antropofagia?” – Museu da República – Rio de Janeiro (1998)

35 - Museu do Ceará (Exposição Permanente) - Fortaleza - Ceará – (1997/98)

36 – “IPHAN - 60 Anos” - Paço Imperial - Rio de Janeiro – (1997/98)

37 – “Caixa de Folia O Brasil de Mário de Andrade - Museu da República - Rio – (1998/99)

Curadoria: Lia Rodrigues, Gisela Magalhães e Joel Rufino dos Santos

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

38 – “Amazônia Felsínea - Itinerário Artístico e Científico do Arquiteto Bolonhês Antônio José Landi, na Amazônia do Século XVIII” - Mosteiro dos - Lisboa/Portugal (1999)

Curadoria: - Maria Isabel Goldinho de Mendonça e Mauro David Artur Bondi

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

39 - Amazônia Felsínea – Porto/Portugal (1999)

Curadoria: - Maria Isabel Goldinho de Mendonça e Mauro David Artur Bondi

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

40 – Amazônia Felsínea - Igreja de San Mattia - Bolonha/Itália (1999)

Curadoria: - Maria Isabel Goldinho de Mendonça e Mauro David Artur Bondi

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

41 - Amazônia Felsínea - Palácio dos Governadores - Belém do Pará (1999)

Curadoria: - Maria Isabel Goldinho de Mendonça e Mauro David Artur Bondi

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

42 – “Coração dos Outros - *Saravá, Mário de Andrade!*” (1999) no Sesc Belenzinho.

Curadoria: Lia Rodrigues, Gisela Magalhães e Joel Rufino dos Santos

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

43 – “Mapas do Descobrimento” - CCBB - Rio de Janeiro – (janeiro a maio 2000)

Curadoria: Kátia Chalita Mattar

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

44 – “MPB – A História de um Século” – FUNARTE – Rio de Janeiro (2000)

45 – “Câmaras e Poderes 500 Anos de Brasilidade” - Congresso Nacional - Salão Negro - Brasília (maio e junho de 2000)

Curadoria: Gisela Magalhães e Joel Rufino dos Santos

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

46 – “Hilda Hilst 70 Anos” – Sesc Pompeia – São Paulo (2000/2001)

Curadoria: Ricardo Muniz Fernandes e Gisela Magalhães

Arquitetura expositiva – Gisela Magalhães

47 – “A Saúde bate na sua porta”. Exposição Temporária. Centro Cultural Ministério da Saúde – Rio de Janeiro (2002)

48 – “Arquitetura do Encantamento” (póstuma) - SESC ARTE – Rio de Janeiro (2003)

Curadoria e Arquitetura Expositiva: Idealizada por Gisela Magalhães

Executada por sua equipe: Inês Magalhães, Leonard Benoit, Maria de Oliveira e Kathryn Valdrighi

Uma primeira consideração é a incrível produção da arquiteta/curadora, que em 30 anos foram 48 exposições, em 35 como curadora e responsável pela arquitetura expositiva, ou “ambientação” como preferia designar seu trabalho. Quando são montadas em mais de um local são consideradas como arquiteturas expositivas diversas, porque o espaço base físico se altera. Esta lista não é definitiva e temos um hiato entre 1979 e 1992, com apenas uma exposição intermediária em 1985, que ainda pode trazer mais alguns itens `a cronologia. Outro dado relevante é que realizou trabalhos em 6 capitais

brasileiras: Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Curitiba, Belém do Pará; e 4 internacionais em dois países: Milão e Bolonha na Itália, Lisboa e Porto em Portugal.

Agora vamos iniciar uma análise desta cronologia segundo as categorias definidas no segundo capítulo.

Brasília e as primeiras exposições – Gênese

A formação em Arquitetura de Gisela Magalhães se deu na Universidade do Brasil. Antes de iniciar seu trabalho como curadora, Gisela esteve envolvida na construção de Brasília. “Gisela Magalhães era também arquiteta e, segundo os que com ela conviveram, era muito mais do que isso. Gisela integrou a equipe que desenvolveu os projetos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer em Brasília”. (GUIMARAENS 2009). Ou em outras palavras:

Antes de *debandar* para a montagem de exposições, ela “trabalhou por um bom tempo com arquitetura. Quando concluía a faculdade, em 1958, foi convidada à participar da equipe de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, na construção de Brasília. Já naquela época, Gisela destoava dos demais integrantes do grupo: preferia ficar pensando e inventando à pegar no lápis para desenhar. “Só o ócio dá criatividade”, costuma dizer. (DAMÁSIO 1993)

Seu marido Paulo Magalhães também integrava a equipe em Brasília. Paulo Magalhães é irmão de Aluísio Magalhães.¹⁵³, que assim como Lúcio Costa,¹⁵⁴

¹⁵³ Aloísio Barbosa Magalhães (1927/1982) foi pintor, designer, gravador, cenógrafo, figurinista. Um dos criadores e professor da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) no Rio de Janeiro. Foi criador do logotipo da Bienal de São Paulo. De 1975 a 1980 funda e coordena o projeto do Centro Nacional de Referência em Brasília. Em 1979, é nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, no ano seguinte, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, quando inicia campanha pela preservação do patrimônio histórico brasileiro. Em 1981 foi secretário da Cultura do Ministério da Educação e Cultura.

Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=543&imp=N&cd_idioma=28555

Acesso em 23 de janeiro de 2014.

Mais sobre Aloísio Magalhães ; <http://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-da-arte/lina-bo-bardi-bahia-1958-1964/>

foram pensadores e profissionais engajados na defesa do Patrimônio Cultural e da Cultura Popular, tiveram influência na relação de Gisela Magalhães com Cultura Popular Brasileira que foram motes de vários temas e programas de suas curadorias e arquiteturas expositivas.

Seu colaborador Joel Rufino¹⁵⁵, que a conheceu na Fundação Pró-Memória em Brasília, reforça esta influência que se deu sobretudo através de Aluizio Magalhães, porque ele “foi semente dos conceitos de contexto cultural e bem cultural” (RUFINO 2012). Segundo Rufino Gisela e Joel eram fiéis às ideias de base dele e o demonstrarão em vários trabalhos futuros.

Ou como citou sua colaboradora Vera Bernardes em depoimento Gisela declarava que “não queria fazer nada de pedra e cal”, “queria que fosse transitório” (BERNARDES 2012). E em decorrência dessa vontade de inventar:

Casada com o arquiteto Paulo Magalhães, irmão do designer Aluizio Magalhães – Gisela optou, então, por dedicar mais tempo aos filhos e a uma atividade que lhe desse mais satisfação. “Sentia vontade de valorizar a arte popular”, diz. A oportunidade surgiu em 1972, quando montou uma exposição sobre artesanato brasileiro em Milão¹⁵⁶. (DAMÁSIO 1993)

O espaço base simbólico institucional da arquitetura expositiva de Gisela se constrói neste período, onde também foi professora e “na Universidade de Brasília, de onde se afastou das atividades aposentada compulsoriamente pela ditadura militar, estudou e projetou a expansão das cidades satélites.” (GUIMARAENS 2009).

Acesso em 23 de janeiro de 2014.

¹⁵⁴ De 1937 a 1972 trabalhou no IPHAN (que se denominava SPHAN até 1970) .

¹⁵⁵ Joel Rufino dos Santos é Historiador, Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Foi professor da Graduação e da Pós-Graduação nas Faculdades de Letras e Comunicação da UFRJ. Fonte: <http://joelrufinodossantos.com.br/paginas/biografia.asp> Acesso em 23 de janeiro de 2014.

¹⁵⁶ Não foi localizado nenhum material documental ou depoimento sobre esta exposição.

A cultura popular¹⁵⁷ será tema de cerca de metade de suas exposições explicitamente, sempre com um olhar deslocado, que procura valorizar esta produção num primeiro momento. Essa visão deslocada ficará depois implícita na ressignificação desta cultura popular em exposições que não a tem como tema central, sempre que possível inclui-la na narrativa de seus espaços fim.

Temos o tema principal “ a Cultura Popular” e “um olhar deslocado” como princípio/partido de seus projetos, e um espaço base simbólico bem assentado, através de relações com os órgãos culturais da Capital Federal que ainda era pequena, com 537.492 habitantes em 1970.

Foi indicada pelo Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura para viajar com Irma Arestizábal, pelo Centro-Oeste coletando peças de artesanato, para criar a exposição “Sete brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências”¹⁵⁸

além dos artesãos – quase todos de renome internacional -, destacam-se os artistas, cuja inquietação criadora tem-nos deixado em constante mobilidade dentro e fora do País. Ao lado dos mestres dessa galeria, estão os folcloristas e críticos, cujo amor à obra dos primeiros construiu igual monumento em grandeza. Através de sua palavra, revela-se a herança brasileira – o seu instinto, o seu vigor, a sua raça (MAGALHÃES 1974)

Observa-se a intenção em aliar arte no sentido erudito e artesanato numa mesma exposição. Ou conforme Rufino¹⁵⁹, Gisela tinha “gosto pelas antfonias – juntar o que não deve estar junto – erudito com popular. Gostava dos diálogos”.

Começa neste trabalho a colaboração com o, então, jovem fotógrafo Cafí¹⁶⁰, que conforme depoimento “conhecia o responsável pela Casa do Pontal, o

¹⁵⁷ Teve uma loja de arte popular segundo seu colaborador Cafí.

¹⁵⁸ Os sete artistas eram: Benedito, Dezinho de Valença, G.T.O., Louco, Maria de Beni, Nhozim e Nô Caboclo. Joel Rufino faz sua primeira colaboração como consultor nessa exposição.

¹⁵⁹ Depoimento colhido em 13 de junho de 2012.

¹⁶⁰ Carlos da Silva Assunção Filho (1950) é curador, programador visual e fotógrafo. Participou em mais de 30 exposições sobre temas brasileiros com a arquiteta Gisela Magalhães: Sete Brasileiros (UNB), Carrancas do São Francisco (MAM, MASP), Índios Kráo (MAM, MASP), Salve Getúlio (Museu da República), Macunaíma (Sesc). Entre as décadas de 70 e 90, realizou

coleccionador Jacques van de Beuque, por quem soube que Gisela queria fazer um trabalho sobre 7 artistas brasileiros”.

Esta relação de trabalho e amizade se estenderá até as últimas exposições de Gisela. Segundo Cafi¹⁶¹ assim se deu o encontro:

Eu tinha 20 anos, estava começando a trabalhar como fotógrafo. Ela me chamou para ir a casa dela. Eu fui com 3 rolos de filmes. Chegando lá ela me disse que queria que eu fizesse um trabalho sobre arte popular, saindo para fotografar todo o Brasil. Seriam eu ou Waltinho Carvalho¹⁶². Ela me escolheu porque eu era mais calado, e eu fui e viajei o Brasil inteiro fazendo este trabalho.

Nesta exposição ela inicia uma tipologia de espaços finais que trabalha com a construção da escuridão, e posteriormente a inserção da iluminação para construir um foco sobre os objetos. Conforme Cafi “ a exposição era toda preta”.

O partido desta exposição era alçar 7 artistas da Cultura Popular, relegados `a categoria “artistas folclóricos” `a categoria de artistas plásticos como os de formação erudita. Segundo Renato Soreio, então diretor do IPHAN, a proposta era conjugar as reflexões dos folcloristas e dos críticos de arte que conforme texto do catálogo da exposição:

Da mesma maneira que esta exposição procura documentar a criatividade de alguns artistas de diferentes zonas do País, também os depoimentos refletem diferentes concepções dos seus autores.

Os textos não constituem uma publicação com temática preestabelecida, e sim uma tomada de conhecimento através de nossos estudiosos. (MAGALHÃES:ARESTIZABAL 1974)

mais de 260 capas de disco, dos cantores Milton Nascimento, Chico Buarque, Edu Lobo, Beto Guedes, Geraldo Azevedo. Nana Caymmi, Toninho Horta. Fagner, Sarah Vaughan, Francis Hime, Jards Macalé, Turibio Santos, Cristina Buarque, Lô Borges, Blitz, Alceu Valença etc.

Disponível em: <http://www.multiploespacoarte.com.br/carlos-da-silva-assuncao-filho-cafi>

Acesso em 23 de janeiro de 2014

¹⁶¹ Depoimento colhido em 11 de janeiro de 2013.

¹⁶² Walter Carvalho (1947) é fotógrafo e cineasta. Formou-se como Designer Gráfico pela ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) no Rio de Janeiro.

Da parte de Gisela se nota a tentativa de qualificar através de sua arquitetura expositiva os 7 artistas, conforme Cafi “era uma exposição como se fosse um Gaudi, um Picasso, de uma nobreza muito grande”. Enquanto se andava “havia um espaço para cada artista, uma casinha, e nela você ouvia este artista”, porque foram gravados depoimentos de cada um deles por “uma menina chamada Liana”. Assim se construíram sete espaços frase, caracterizados por conterem como elementos: fotos em grande dimensão (feitas por Cafi), texto incidental e som. Mas as condições técnicas eram bem ruins, conforme Cafi:

Batia muito com Gisela, porque ela tinha uma concepção de fazer fotos compridas, com texto, para que as pessoas entrassem dentro do ambiente e fossem ver, mas o suporte era muito pesado atrás, a película da imagem ficava muito fragilizada para arranhões, aí tinha que retocar. Pouco acabamento por conta das soluções que ela criava. Adorava a leitura que ela dava na história, mas não o acabamento.

Tão pesada pelo material utilizado na construção que “era impossível de viajar”. Por fim, para reforçar sua narrativa usa de Multimídia com um audiovisual feito por Maureen Bisilliat¹⁶³.

Em seguida, também com fotos de Cafi temos a exposição “Craôs”: “aí ela me chamou para os “Craôs”, passamos dois meses com eles, era um outro tipo de processo: ela pensando e eu fotografando.” Ou conforme reportagem do JB (Jornal do Brasil):

Em 1974, para tornar o trabalho mais prazeroso, ela viajou para a aldeia dos índios Craôs, no norte de Goiás, onde ficou um mês, retornando com munição suficiente – fotos e objetos – para montar a exposição *Craós*, na Fundação Cultural de Brasília. e a exposição *Ex-votos* (também com Irma Arestizábal). (DAMÁSIO 1993)

Nesta exposição a curadora conforme Cafi:

Colocou no Centro Cultural de Brasília na UNB dois caminhões de terra, troncos, colocou folhas nos troncos, era cheio de redes e as pessoas deitavam. As pessoas saíam da Fundação Cultural, iam almoçar e

¹⁶³ Maureen Bisilliat (1931) é fotógrafa com trabalho focado em Cultura Indígena e Popular brasileira. Nascida na Inglaterra está radicada no Brasil desde 1950. Formou o acervo de arte popular latino-americano da Fundação Memorial da América Latina, em São Paulo. Suas fotos estão em coleção do IMS (Instituto Moreira Salles). Foi dona da loja de artesanato popular “O Bode” de 1972 a 1992.

depois entravam na exposição. Normalmente eu fazia uma multivisão¹⁶⁴.

Temos novamente o recurso audiovisual presente como tipologia de espaço frase.

Cafi comentou em depoimento que Maurren Bisilliat havia feito uma exposição muito parecida com a “Craôs”, com muito mais repercussão. Mas na verdade Gisela participou posteriormente em 1975 na montagem de “Xingu/Terra”, na 13ª Bienal de São Paulo, onde Maureen ganhou o prêmio especial de crítica. Esta exposição foi marco por trazer a cultura indígena para a Bienal. Teve uma grande equipe: orientação geral de Orlando e Claudio Villas Boas, fotos das tribos Kalapos de Maureen Bisilliat, trilha sonora de Eduardo Magalhães e Dulce Soares (gravado durante dois anos com sons do dia a dia de pesca, falas, músicas ou danças indígenas, etc.), fotos de peças por Cláudio Kubrusly¹⁶⁵ e Marcello Tassara¹⁶⁶ e com “Gisela Magalhães e Fernando Lion¹⁶⁷ (arquitetos que distribuíram o espaço de 500 metros quadrados da área de Xingu/Terra)”. Ou seja, com curadoria de Maureen Bisilliat e arquitetura expositiva de Gisela Magalhães e Fernando Lion.¹⁶⁸

Posteriormente, sempre no mesmo tema/partido Cultura Popular, mais dois meses de viagens pesquisando e temos: “Gisela esteve no São Francisco, aventura que resultou na exposição *O Rio, Carrancas do São Francisco*. “É o trabalho de que mais gosto” declara”. (DAMÁSIO, 1993). Essa exposição é a primeira em que surge claramente um partido fundamental de sua concepção do espaço expositivo, que se caracteriza pela suspensão de qualquer iluminação externa e a criação de uma iluminação com focos de luz, que

¹⁶⁴ Projeção de imagens sincronizadas com som, com dois projetores de slides.

¹⁶⁵ Que será curador do estande do SESC na Bienal do Livro do Rio de Janeiro em 1995, com arquitetura expositiva de Gisela Magalhães.

¹⁶⁶ Pai de Felipe Tassara que trabalhará na montagem de “Coração dos Outros - Saravá, Mário de Andrade!” no Sesc Belenzinho em 1999.

¹⁶⁷ Fernando Lion trabalha até hoje com Museografia. Ver: <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/noticias/artigo304640-2.aspx>

¹⁶⁸ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=557>

destacam e ressaltam objetos e ao mesmo tempo resultam em sombras e locais no escuro¹⁶⁹. Nas palavras de Cafi:

A exposição das Carrancas do Rio São Francisco ficou tão escura... ela era toda iluminada por slides, aí o Aluizio (Magalhães) na inauguração chegou lá e botou uma luz, para clarear um pouquinho, porque estava o Ministro da Indústria e Comércio Severo Gomes.

Mas ainda de maneira embrionária enquanto conceito, mas sem condições técnicas, conforme Cafi: “Era tudo muito precário tecnicamente falando, umas luzes, uns holofotezinhos.” Essa sua marca na concepção do espaço expositivo, eu denominaremos “cubo negro”, em oposição ao “cubo branco”, tema de muita reflexão até hoje. Ele acabará por ser um intermediário entre o espaço base físico que os ressignificará, mesmo preservando dimensões e aberturas para circulação interna e criando um ponto zero em que a luz será o grande instrumento de determinação dos espaços frase.

Esta exposição é a primeira que itenera para São Paulo (MASP) e Rio de Janeiro (MAM).

Faz então em 1976 sua “I Feira de Artesanato da Região Centro-Oeste”, documentada pela carta para Lúcio Costa de 1979, tratando da segunda feira nos mesmos moldes:

Estou montando uma segunda feira de artesanato da região centro-oeste, despedida deste trabalho em que assumi os espaços na sua impermanência, por alguns tempos. A feira é parte desses mobrais da vida que vimos sofrendo há tanto tempo. Só que isso precisava ser o que está acontecendo com o pessoal de Brasília! Nesses três anos entre a primeira e a segunda feira, tão de repente, com toda esta fome esse povo está tirando do balaio suas raízes, plantando os pés nesta cidade amável e bem, como é que eu conto? Há coisas tão lindas dentro da bagulhada toda de feira "hippye" que me comovem...¹⁷⁰

¹⁶⁹ Conforme comentários do fotógrafo Cafi, (Carlos da Silva Assunção Filho), colaborador e amigo de Gisela desde Brasília, os namorados eram usuais frequentadores da exposição em função dos locais escuros.

¹⁷⁰ Carta do acervo Lúcio Costa do Instituto Tom Jobim. Disponível em: http://www.jobim.org/lucio/advanced-search?scope=/&order=DESC&rpp=10&sort_by=0&page=1&conjunction1=AND&results_per_page=10&etal=0&field1=ANY&num_search_field=3&query1=Gisela%20Magalh%C3%A3es

Entre 1976 e 1979 temos mais duas exposições com tema indígena e 2 de artesanato. Destas temos apenas referências documentais de que existiram, mas nada além disso, porque nesta época Gisela conforme Cafi: “Ela não incentiva a documentação e praticamente não bateu uma foto”, porque ela tinha um processo muito visceral de trabalho em cada exposição e “depois que acabava ela queria ir embora. Não tem catálogo, não tem nada.”

Em 1977 Gisela usa o termo “arquitetura expositiva” por uma única vez, que depois será sempre substituído por ambientação por ela, em carta endereçada a Lúcio Costa em que fala do trabalho em planejamento: “Estou também engajada num programa de urbanismo p/ Ceilândia e me batendo pela arquitetura expositiva.”¹⁷¹

Dentro da visão de Cultura Popular o Carnaval ocupa um espaço grande no imaginário da curadora. Essa relação com Carnaval e seu aspecto espetacular como concepção espacial que tem por princípio atrair, emocionar e encantar o observador, será tema de vários comentários sobre seu trabalho. Esse observador como nos desfiles de Carnaval é um observador genérico, um não iniciado em frequentar exposições, o que contribuiu para seu grande sucesso de público visitante para seus trabalhos.

Este tema teve um momento de desenvolvimento primordial quando em 1979 “Andou pelos lados de Salvador para produzir *Xavante*, sobre o bloco carnavalesco Xavantes de Salvador. O Carnaval, aliás, é uma de suas paixões. Há seis anos, projetou o interior do Museu do Carnaval¹⁷², obra de Oscar Niemeyer.” (DAMÁSIO 1993).

¹⁷¹ Carta do acervo Lúcio Costa do Instituto Tom Jobim. Disponível em: http://www.jobim.org/lucio/advanced-search?scope=/&order=DESC&rpp=10&sort_by=0&page=1&conjunction1=AND&results_per_page=10&etal=0&field1=ANY&num_search_field=3&query1=Gisela%20Magalh%C3%A3es

Acesso em 20 de setembro de 2013

¹⁷² Exposição nunca efetivada que teve uma pesquisa extensa iconográfica realizada por Beth Formagini (segundo depoimento da colaboradora Vera Bernardes), fonte ainda não localizada.

A exposição envolveu a Universidade da Bahia e o Centro Nacional de Referência Cultural, e levou artesanato dos índios Xavantes para o Bloco em Salvador. O curioso nesta exposição é que temos um círculo de referências, porque conforme Cafi que participou desta exposição: “os blocos Indígenas na Bahia eram calcados no bloco Cacique de Ramos do Rio de Janeiro, que é calcado no índio norte-americano.” Assim curiosamente a exposição leva o índio nacional para os que se referenciam no índio norte-americano. Porque o próprio bloco estava querendo procurar uma identidade nacional. Estas analogias e ressignificações da cultura popular são incorporadas por Gisela nos seus programas/texto da sua arquitetura expositiva de maneira muito clara futuramente.

Encerra-se assim as exposições deste período brasileiro até 1979. Teremos depois Gisela já residindo no Rio de Janeiro em 1985, “além das montagens, assina projetos de decoração de interiores” fez o bar Academia da Cachaça, no Leblon” (DAMÁSIO, 1993).

Primeira fase no Rio de Janeiro – Semeando

O projeto citado tem como grande destaque seu teto, que é constituído de várias mini bandeirinhas formando a Bandeira Brasileira, e foi construído conforme Cafi “ tendo como referência um barco que eu fotografei no Rio São Francisco que tinha uma bandeira no teto.

A proprietária, Edméa Falcão, conheceu Gisela quando “assumiu a diretoria da FUNARTE, por convite de Aluizio Magalhães” e “na FUNARTE tinha uma amiga designer, Vera Bernardes¹⁷³ (que fez tese sobre letreiros populares) que trabalhou com Aluizio Magalhães (cunhado de Gisela) na própria FUNARTE. Ela lhe falou de Gisela , que era uma especialista em luminosidade¹⁷⁴. (FALCÃO 2012).

¹⁷³ Vera Bernardes irá se tornar colaboradora de Gisela em futuras exposições.

¹⁷⁴ Novamente cita-se a iluminação da exposição como marca do trabalho de Gisela desde essa época.

Nesse projeto ela insere “bandeirolas das festas de São João para uma rua no bairro do Leblon no Rio de Janeiro” (FALCÃO, 2012). Levando em conta a época em que foi realizada, num Brasil recém-egresso da Ditadura Militar, foi uma “ousadia de por a bandeira brasileira (pioneira nesse tratamento)” (FALCÃO, 2012). Não se contemplava nem de longe a ascensão de status que a cachaça sofreria até tornar-se quase um elemento “cult” representativo da identidade brasileira. A origem dessa ideia é:

Filha das viagens da FUNARTE a vários cantos do país. Muito representativa da diversidade local, trazendo orgulho. Sempre que chegava a algum local em viagens oficiais pela FUNARTE perguntava das cachaças e sempre havia uma que um primo ou tio fazia. (FALCÃO, 2012)

O bar no bairro do Leblon, até hoje um dos mais sofisticados do Rio de Janeiro associado à (na época) bebida dos pobres, a cachaça, com a Academia para coroar mais uma de suas antifonias. Essa maneira de mostrar a bandeira faz parte de outra visão conceitual de Gisela que declarou a Edméa, que o Brasil era “guinado pro norte (Europa e EUA) e nós guinados pra ser para dentro do Brasil.” (FALCÃO, 2012)

Entre 1985 e 1992 realizou uma serie de exposições no Centro Cultural Cândido Mendes, uma delas sobre o Carnaval¹⁷⁵, e temos assim uma continuidade de seus tema/partido Cultura Popular, mas agora começando a absorver o ressignificar pela analogia, até chegarmos ao trabalho que representou um ponto de mudança na sua carreira como curadora e a arquiteta expositiva, que tem um salto de qualificação conceitual e técnica dando início a sua fase madura e de maior repercussão de seu trabalho com a exposição “A Paixão segundo Clarice Lispector” no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro (CCBB RJ)¹⁷⁶.

Segunda fase no Rio de Janeiro – Maturidade e Sucesso

¹⁷⁵ Não se obteve material documental sobre essas exposições.

¹⁷⁶ Será usada a abreviatura CCBB RJ desse ponto em diante.

De 1992 a 2003, ano de seu falecimento são 33 exposições em 11 anos, 3 ao ano. Acontece uma grande mudança em seu trabalho por conta de duas novas parcerias: com a produtora Julia Peregrino¹⁷⁷ e com o Iluminador Jorginho de Carvalho¹⁷⁸. Até então ela teve vários produtores associados, entre eles Cafi, que acabava finalizando alguns dos trabalhos, por conta de que como a curadora se estafava no decorrer da montagem, que coloca: “a Gisela como processo de exposição ela ficava mal, se estafava, baixava no hospital. Várias exposições eu terminei sem ela, porque ela estava mal.”

E também como Julia Peregrino trouxe uma praticidade que faltava a Gisela, e a questão do acabamento: “A Júlia entrou direto nesta história (do acabamento) e os temas da Júlia eram mais mídia, porque foi a Clarice Lispector. Com a Julia ela trabalha com uma Cultura Pop (Clarice, Glauber, etc.)...”

Conforme Julia a curadora “vivia em constante processo criativo. As pessoas tinham medo de trabalhar com ela;” e ela entrou num papel fundamental de dar melhor forma a este processo, atuando na intermediação entre a criatividade e as exigências institucionais e burocráticas. Quando foi chamada a colaborar com a curadora declarou “eu seguro Gisela, a gente vai se entender”. Permaneceu como produtora até 1994 na exposição permanente do Museu do Folclore.

O CCBB RJ programou em 1992 uma grande exposição sobre Clarice e Gisela foi convidada para realizar a exposição. O espaço base físico era modesto com 140 metros quadrados. O acervo porém era contundente:

Foram mostrados pela primeira vez, 15 anos após a morte da escritora, de quem Gisela era amiga, seu acervo pessoal arquivado na Fundação

¹⁷⁷ Julia Peregrino é produtora cultural e atua com Curadoria e Produção executiva de exposições. Desde 1993 com sua empresa Fazer Arte Produções Artísticas Ltda.

¹⁷⁸ Jorge Carvalho Moreira (Rio de Janeiro RJ 1946). Iluminador e diretor. É o pioneiro da iluminação moderna no Brasil, função que ganha autonomia e inclusão nas fichas técnicas a partir de seu trabalho como iluminador. Em 2012 houve uma exposição em homenagem a seus 50 anos de trabalho no Oi Futuro em Ipanema.

Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=775

Casa de Rui Barbosa: “Entre as peças mais curiosas, estarão fragmentos de textos famosos da autora escritos em maços de cigarro... Na exposição também vão estar a máquina de escrever de Clarice e 16 quadros assinados por ela.”(Revista Ágora, 1992).

O espaço base simbólico que legitimaria estava já garantido pelo acervo e pela instituição. As circunstâncias de orçamento segundo Julia nem tanto e se deram assim:

Não era uma questão de verba tranquila. Na Clarice a gente entrou numa lacuna que havia de uma agenda, então tinha um valor muito pequeno determinado para a exposição, mas ali acho que ela se esmerou, e foi um marco para a cenografia expositiva, no design de montagem, projeto de montagem.

O espaço base físico também era limitado em recursos, e Gisela tinha em mente desta vez contratar um bom iluminador, Jorginho de Carvalho¹⁷⁹, que relata assim como se deu o encontro:

Ela se apaixonou pelo meu trabalho e queria porque queria fazer a exposição, mas tinha uma produtora (Julia Pelegrino) que não vinha falar comigo. Eu também não me interessava em fazer, ainda mais no CCBB, que eu achava que não era preparado para fazer iluminação cênica. E se eu fizesse a Clarice eu tinha que fazer uma iluminação dramática, uma iluminação cênica. E o que eu conhecia de exposição que rolava, era de ver quadro em pé, e eu não estava interessado em iluminar isso.

Julia falou com ele, mas ainda reticente:

Ai a Júlia forçou uma reunião minha com a Gisela. Para falar a verdade eu fui a contragosto, mas quando eu olhei para ela, e comecei a conversar com essa mulher, eu fiquei encantado, apaixonado por ela, e aí aceitei fazer o trabalho, e ela por sua vez falou que eu não ia trabalhar só o espaço, mas também as condições técnicas da sala para ter condições de fazer luz.

Começa assim uma parceria que segundo Jorginho “fiz todas as luzes dela até ela morrer.” Esta parceria é na verdade um processo de co-criação tendo em vista o peso e a qualidade que a iluminação terá no espaço fim da arquitetura expositiva de Gisela. Houve uma grande troca na medida em que Jorginho iniciou um aperfeiçoamento na iluminação de exposições, que ele mesmo

¹⁷⁹ Depoimento tomado em 03 de dezembro de 2012.

coloca em seu currículo como critérios técnicos:

Utilização de Artefatos, Refletores de pequeno porte, **Porém, com Porta gelatinas e Precisão ótica regulável**, que possibilitam Tanto o emprego de Filtros corretivos, como uma homogênea variação focal do fecho de luz.

Utilização de lâmpadas com média potência e baixa voltagem, de grande durabilidade (hora/vida prolongada)

Com fecho de luz estreito (tão Pontual quanto homogêneo - sem manchas).

Utilização de Mesa de Luz, podendo ser modesta na quantidade de canais, **Porém, com Dimmers profissionais. possibilitando o emprego de Transformadores Eletrônicos de Baixa Tensão e uma variação de voltagem segura**, ou seja, sem o famoso "treme / treme", defeito muito comum encontrado nos dimmers não profissionais.

Utilização do Luxímetro, procurando se esmerar no manuseio deste, Medidor de intensidade (LUX) do fecho de Luz Pontual.

Instalação de Circuitos Elétricos, de forma mais individual possível, buscando sempre utilizar uma quantidade

"Generosa" de Circuitos, visando possibilitar, tanto as Nuanças distintas, como variadas intensidades dos fechos de Luz.¹⁸⁰

E por fim concluindo as questões técnicas que desenvolveu existo que denomina "Prerrogativa Máxima" para se iluminar uma exposição: "Uma obra de arte, logo após um dia em exposição, deve entrar em Repouso imediato, (de forma simultânea) num compartimento com Luz Tênu e Climatizado, no mínimo, o mesmo tempo que ficou exposta".

Mas o "pulo do gato" do iluminador, para além das questões técnicas colocadas acima, é observar que elas são decorrentes da relação de linguagem que ele estabelece entre a iluminação e a narrativa dada pela arquitetura expositiva:

Para exposição os spots de luz, precisam ser miniaturas para aparecer o mínimo possível, porque as obras de arte é que são o mote da exposição, o principal elemento. O que iluminar ela não pode aparecer, e se tiver que aparecer que seja o mínimo possível. Quando se trata de

¹⁸⁰ Conforme currículo de Jorginho de 2002, negritos e espaços do próprio.

iluminação cênica para uma exposição, além de ser pequeno ele precisa triangular de forma expressionista, de forma alegre, forte, acompanhar o que está sendo dito ali. Cada obra conta uma história, e podemos com a iluminação ajudar a contá-la. Não podemos interferir na arquitetura da coisa.

Porque até então conforme Jorginho: “O que conhecia era uma luz geral ou um refletor olhando para o quadro tinha, mesmo se a pessoa estivesse no quadro olhando para baixo ou acima ou ao lado”. Reforçando que:

Entendia que cada obra tem uma história a ser contada e eu não podia interferir. Não podia entrar com iluminação forte para deteriorar o material, e não podia usar a cor que alterasse o tom. Qual a gelatina que esquentava, atenuava, sem alterar a cor. Eu queria fazer a Clarice triste, eufórica, trabalhando, sem mudar nada do que acontecia em termos de tom, textura. No teatro não tem este tipo de preocupação.

E foi seguindo estes critérios que iniciou seu trabalho com Gisela, que define assim em Clarice:

Comecei a trabalhar com ela no CCBB e percebi que ela pega o espaço, e dependendo de quem ela vai expor, ela cria sinuosidades, o trabalho dela é sempre cheio de curvas, ela desarruma o espaço e rearruma ele, para ter uma direção para contar a história, natural, eu detesto botar seta para as pessoas, elas já sentem naturalmente como é que vai. E adorei porque ela trabalhou a exposição Clarice de forma super dramática, colocava fotos de Clarice olhando pro Gato e eu botava uma luz como se ela estivesse olhando para aquela luz. Começamos a brincar assim. Criava situações de olhar a intimidade, então ela criava um nicho pra você entrar dentro, aí via a casinha ou uma coisinha da intimidade. Na época bateu um recorde de visitas em um mês.

O processo de trabalho de Gisela se dava através de anotações em forma de desenho para compor seus espaços frases. O detalhamento técnico regar geral tinha algum arquiteto associado. Trabalhava muito durante a própria montagem, no “canteiro de obras” da exposição, acompanhando a definição final dos seus espaços frases, além de estar sempre criando novas situações, que conforme seu produtor posterior a Julia Peregrino, Affonso Drummon¹⁸¹:

A Gisela criava junto, na verdade a reunião de produção tinha coisas saindo dela, não havia um planejamento, como hoje a gente faz, um

¹⁸¹ Depoimento colhido em 29 de novembro de 2012.

projeto expográfico, detalhado, saber o que ia ter naquela parede com dias de antecedência, com Gisela isso era impossível.

As plantas acabavam acontecendo porque Jorginho de Carvalho precisava delas para fazer o projeto das instalações. Podemos ver estas curvas citadas na planta de iluminação sobreposta à da exposição (figura 146 e 147), e também nos desenhos que definem os espaços frases e sua finalização:

A entrada e o labirinto (figuras 148 e 149):

Gisela Magalhães, que assina curadoria e projeto, criou – no que foi ajudada pela sensível iluminação de Jorginho de Carvalho – um ambiente penumbroso (insólito em exposições) elegendo o mistério e a paixão como entradas principais para se chegar à obra de Clarice Lispector. O primeiro, corporificado num cristal situado em frente à sala de exposição, está presente não só como tema de algumas das frases escolhidas, como no formato labiríntico da mostra e na ideia central de decifração. (KAPLAN 1993)

Este cristal segundo Julia veio porque “Clarice adorava cristais” então “pedimos emprestado na Amsterdã Sauer, estava quase na entrada, iluminado por baixo”.

As opções de partido no anteprojeto foram dificultosos tecnicamente, e como procedimento pioneiras na época, conforme Julia:

Pintar a sala de três cores absolutamente fortes, pendurando frases quando não existia esta coisa de computador, hoje você tem uma série de recursos que você pode tranquilamente pendurar uma frase aonde você quiser, mas na época eu lembro que a grande dificuldade que eu tinha era de como fazer uma frase lá no teto sem ser com pintor de arte, porque ia ficar parecendo mambembe. Foi a primeira vez que se usou o plotter de recorte, ele estava chegando no Brasil e era bem mais caro que um pintor de arte. Também fazer uma onda, o painel que ela construiu foi trabalhoso e novidade.

Temos as fotografias em composições de foto montagem, uma marca desde a época de suas primeiras exposições em Brasília (figuras 150 e 151):

Fotos de Clarice refazem sua vida, desde a infância no Recife até suas constantes viagens ao redor do mundo, com o marido diplomata, Mauri Gurgel Valente. A exposição inclui ainda a exibição do vídeo *A Paixão segundo G.H.*, de Gilberto Goumá, com a atriz Marilena Ansaldi. (Veja 1992)

Como se observa na planta pode-se entrar `a direita e seguir (figuras 139 e 140), onde “estrelas” aparecerão em ondulações e desenhos feitos com furos e luz interna.¹⁸²

Nas vitrines “ livros, documentos pessoais e obras de autores como Drummond e Adélia Prado, autografadas para Clarice.- (KAPLAN 1993)

Na sequência `a direita (figuras 152 e 153) os quadros pintados por Clarice pendurados num painel de acrílico.

Vemos também em foto mais aproximada (figura 156) que as fotos são de Clarice com seus dois filhos e também as frases incidentais que compõem o espaço, sugerindo analogias, tendo força em si, outra característica dos espaços frase de Gisela.

Ela não se preocupava em colocar longos textos e costumava dizer que “ninguém sai de casa para ler em pé”¹⁸³. As frases suscitaram comentários como:

Por conta da paixão, encontramos paredes tingidas nas cores vermelha, cinza e preto. E fragmentos vários (“Sou inopinadamente fragmentária”, diz Clarice), tornados quase aforismos, sobre Deus, vida, morte, solidão, tempo. Silêncio. “Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a ferro, tenho por dom a paixão...”, declara a escritora. (KAPLAN 1993)

Depois temos composições de várias fotos de Clarice de várias épocas, recortadas em tiras, e arranjadas em movimento, com a cronologia da escritora entre elas (figuras 157 e 158). Na sequência uma estante com “livros que foram presenteados e dedicados à escritora por Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque.” (Veja 1992) (figuras 159 e 160).

Temos então um espaço frase fetichista e inusitado (figura 161), com um “tablado cercado de almofadas com reproduções de manuscritos (de contos,

¹⁸² Que hoje as lâmpadas leds resolvem facilmente.

¹⁸³ Segundo Julia Peregrino.

artigos para jornais, cartas recebidas de João Cabral, Érico Veríssimo e outros) (KAPLAN 1993).

E mais uma estante, também com luz interna e edições nacionais e estrangeiras de suas obras (figura 161). Seguindo em frente fotos de suas viagens e no fim da sequência se entra num espaço onde vemos 3 fotos juntas de Clarice escrevendo na sua máquina de escrever, e a própria máquina sob uma redoma de acrílico (figuras 162, 163 e 164). Na sequência desde a entrada vimos Clarice com suas obras, como mãe os filhos, como artista plástica, as pinturas, como colecionadora dedicatórias, como escritora seus manuscritos e edições em várias línguas, depois suas viagens (ai a paixão) e por fim sua identidade como escritora como se estivéssemos cúmplices vendo-a em ação.

Agora retomamos a exposição de seu início, mas tomando o lado esquerdo onde vemos fotos de família e da infância e adolescência de Clarice (figuras 165 a 169). Elas culminam com os painéis curvos em relevo (escondendo a mesa de luz) como um onda, que segundo Julia Peregrino Gisela respondia: “Porque a onda? Navegação, navegava-se, divagava-se com Clarice.

Um gobo¹⁸⁴ fazia manchas de folhas no painel, escrito “A minha liberdade é vermelha” porque ela (Gisela) dizia que “vermelho era uma cor muito forte, a cara de Clarice.” A projeção das folhas “era um pouco de “viagem que era típico dela” segundo Julia. (figuras 170 e 171)

A exposição ainda contava com: “exibição do vídeo *A Paixão segundo G.H.*, de Gilberto Goumá, com a atriz Marilena Ansaldi” (Veja 1992); “uma trilha sonora que reúne trechos de entrevistas da autora e sons do mar e do vento, além de suas músicas preferidas...” (Tribuna-Bis, 1992) ou em outras palavras “uma trilha sonora composta pelos sons das ondas do mar, do vento e da voz sussurrante de Clarice, em sua última entrevista” (Veja 1992).

¹⁸⁴ Gobos são máscaras de metal usadas em projetores de luz que criam imagens com sombras.

Na época foi classificada como um “evento de multimídia” (Folha S.Paulo 1992), no sentido de usar “inclusive sonoplastia ambiente” (Folha S.Paulo 1992), num “espaço sensorial”. Pelo comentário supõem-se que as exposições em geral não tinham nada de sensorial na época. Tanto que segundo Julia “Gisela é um marco da cenografia expositiva, foi ela quem começa mesmo, que revolucionou, ela não tinha medo, quando ela começa com Clarice, ela tinha feito outras coisas antes, mas Clarice foi um divisor de águas. Todo mundo ficou deslumbrado.”

E nos jornais da época foram inúmeros os comentários sobre a originalidade da arquitetura expositiva:

Em vez de painéis em tons neutros, com fotos do escritor e trechos de sua obra, em diagramação escurreita e discreta, o universo de Clarice ganha nesta mostra nada convencional – quase uma instalação, uma *leitura* visual bastante pessoal. . (KAPLAN, 1993)

O uso do termo instalação é uma aproximação para diferenciar do universo das exposições da época, sem tons neutros e painéis com longos textos explicativos, mas não podemos esquecer que havia uma narrativa que a diferenciava de uma instalação.¹⁸⁵ Porém uma narrativa bem pessoal, como já citado organizando os espaços frases quase que como Roland Barthes em “Fragmentos de um Discurso Amoroso”, onde agrupados por temas os trechos de vários autores dão margem a narrativas, conduzidas em parte pela sua sequência, roteiro, mas abrindo espaço para percepções individuais. Seu texto é muito mais autoral que científico no sentido tradicional, pelo sua forma de criar, por ela definido:

Cada trabalho é um mergulho. Gisela Magalhães se define como uma obsessiva que lê, estuda, devora tudo o que pode sobre o tema de uma exposição. Segue-se um período em que ela incorpora o personagem, sonha, enlouquece, delira. Na fase de planejamento, busca novas formas de apresentar e surpreender. Por último a montagem, necessariamente instigante, subversiva, política. “Sou um ser político e falo política usando o espaço para contar a história” afirma. (Projeto&Design, 1997)

¹⁸⁵ Conforme Jean Davallon no capítulo 2.

Esta capacidade de ter construído uma narrativa que tem uma legibilidade aberta para novas criações de narrativas, atingindo assim pela emoção repertórios os mais variados públicos, explica porque “foi visitada por cerca de 50 mil pessoas em apenas um mês”¹⁸⁶ (Projeto&Design, 1997).

Trouxe um debate sobre o espaço expositivo, regra geral voltado para o cubo branco ou “neutralidade”, pensado sempre com muita racionalidade em jornais como “O estado de São Paulo”:

A curadora e arquiteta Gisela Magalhães chegou ao negro absoluto das paredes a partir de uma frase de Clarice: “Eu tenho que ser legível quase no escuro”.

O visitante da exposição do Banco do Brasil passará por experiência semelhante. As paredes brancas do Centro Cultural revestidas agora de preto¹⁸⁷, não serão, a princípio, convidativas. O “espaço sensorial” armado por Gisela Magalhães levará ao estranhamento, mas é a isso mesmo que se deseja conduzir o visitante, não apenas a uma “visão” de Clarice, mas a “sentir” Clarice. (CASTELLO, 1992)

Convém esclarecer que este uso do escuro e da luz na construção de sua narrativa e dos seus espaços frase, já vinha de sua trajetória anterior, como recurso de linguagem de arquitetura expositiva, e que na verdade, como já ressaltado desde o início, ela teve recursos financeiros, técnicos (plotter de recorte, suporte luminotécnico), de produção (Julia Peregrino), a parceria com Jorginho de Carvalho além de um tema que permitia usar este recursos do “cubo negro” com procedência.

Há aqui um primeiro deslocamento do tema/partido. Até então era a Cultura Popular em sua expressão mais clara, mas sempre com soluções de arquitetura expositiva que já tinham caráter inovador, mas sem acabamento. Neste momento o primeiro deslocamento é do tema, mas não do partido de transformação e ressignificação do espaço base físico, que já estava definido desde as primeiras curadorias em Brasília e que tinha uma deficiência técnica

¹⁸⁶ A exposição de esculturas de Rodin na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1995, marco nacional de público, recebeu 150.000 visitantes em 38 dias.

¹⁸⁷ Um pouco impreciso por parte do jornalista, porque como se viu pelas fotos havia muita cor no espaço além do preto. Os painéis são azul escuro.

no seu cerne que é a iluminação.

O segundo é de uma visão mais profissional do trabalho traduzida pelas parcerias com bons produtores e com seu “Aladim” como Gisela designava Jorginho de Carvalho. Esta conversa de linguagem entre luz, obras, espaço e a curadoria estabelecida seria desdobrada e refinada nas próximas exposições.

Foi também a primeira da linhagem de sete exposições sobre escritores, seguida por Roland Barthes, Mário Quintana e Mário de Andrade em duas montagens (RJ e SP), e a derradeira sobre Hilda Hilst.

Ela marcou para alguns pensadores sobre exposições uma renovação, que no ensaio do professor de Literatura da PUC-Rio Sergio Mota é assim definido:

Com formação em arquitetura, Gisela era mais do que isso. Gostava de manipular o espaço, principalmente para fornecer a ele status de linguagem, com capacidade de reformular a ideia que temos do conhecimento. Dentro dessa concepção altamente sofisticada, a função do espaço é, através da intermediação do corpo, da mente e do espírito, provocar uma transformação visual no espectador diante da história. Essa arquitetura sem arquiteto revela um trabalho de ressemantização espacial no ambiente das exposições e, além disso, uma revolução particular na ideia de montagem cuja premissa fundamental é provocar o espectador em sua passividade assumida... as exposições pioneiras nessa linha são, no CCBB, de Roland Barthes e Clarice Lispector, idealizadas por Gisela Magalhães. (MOTA, 2001)

Vemos como estamos aqui falando da ressignificação do espaço como linguagem, que criam uma capacidade de comunicação, que na definição de Lúcio Costa:

Graças a sua condição de arquiteta, artista plástica, artesã, à valentia e apurado bom gosto, Gisela sabe transmitir ao visitante, seduzido pela magia envolvente da comunicação visual, o seu recado”, depõe o urbanista Lúcio Costa. (DAMÁSIO 1993)

Ou como definiu bem a sua produtora (nessa exposição) Julia Pelegrino: “Ela especializou-se em montar exposições não convencionais”. (DAMÁSIO 1993). Cumpru assim o papel de mais que esgotar suscitar o interesse pelo tema/programa da exposição:

O que vale é a mostra possibilitar um encontro com Clarice Lispector, com atrativos para despertar o desejo de se estreitar o contato através

da leitura de seus livros, para além do encontro poético que ocorre no instante da exposição. (KAPLAN, 1993)

Uma comunicação que faz aprender:

Esta mostra... deveria ser indicada a estudantes (de qualquer grau) como uma prazerosa aula, em que se juntam as artes visuais, a teatralidade, o imaginário veiculado na mídia (como o flerte com o misticismo), a música (do silêncio) e a poesia numa convite à literatura, vista não como a arte distante das belas letras, mas com expressão de nosso tempo, impregnada de vida. (KAPLAN, 1993)

Uma prazerosa aula que está dentro de uma visão que conquista, seduz o visitante, porque Gisela “detestava a ideia de exposição didática”¹⁸⁸ no sentido convencional. Quando se diz sentido convencional da época era principalmente entender didática como cheia de textos para serem lidos no trajeto da exposição. Isso envolve outro aspecto importante na sua arquitetura expositiva, a emoção:

As exposições de Gisela Magalhães são feitas para emocionar. Seu objetivo é provocar uma reflexão sobre a realidade. Mas para ela o caminho pra o cérebro passa pela emoção. Assim, não basta mostrar, é preciso envolver. O espaço transforma-se num cenário dramático; o visitante é atraído pela informação. O apelo dramático é reforçado por diversos truques, armadilhas, surpresas. A iluminação especialíssima – a cargo de Jorge de Carvalho, iluminador cênico – desempenha papel fundamental. (Projeto&Design, 1997)

Traduzindo esta emoção na ressignificação do espaço base tradicional da arquitetura expositiva da época, racional e sem voz, para um espaço que fala, como diz em trecho de seu texto no catálogo da exposição :

Por Clarice,
com Clarice, para Clarice. Que o Deus como ela
dizia, nos dê luz e o ancestral, engenho e arte para
que espaço se faça em casulo, linguagem

¹⁸⁸ Conforme depoimento de sua colaboradora Vera Bernardes.

bastante para dizer saudade.¹⁸⁹

Seguiremos agora neste trabalho analisando sob nossas categorias mais algumas exposições de Gisela Magalhães, destacando e nos estendendo nos comentários possíveis dados pela sua relevância e repercussão, que faz com que tenha sido obtida maior documentação até o momento de finalização deste trabalho.

Curitiba: Tempo e Caminhos

O sucesso de “A Paixão segundo Clarice” trouxe o próximo trabalho, conforme Peregrino:

Ai teve a de “300 anos de Curitiba”¹⁹⁰ em 1993. Foi na Casa Vermelha no Largo de Ordem em Curitiba. Foi uma loucura, porque começamos numa casa que estava caindo aos pedaços. O Prefeito Rafael Greca desapropriou, para fazer a exposição, e depois virou um órgão da Prefeitura. A gente trabalhava em cima para fazer a exposição, tinha dois andares e a exposição seria em baixo e em cima na parte de trás. Eram 1000 metros quadrados.

Foi localizada as plantas desta exposição (figuras 172 e 173) que mostram os espaço frase criados, conforme Peregrino:

Construímos um pinheiro araucária que furava a cobertura, uns 6 metros de altura no meio do espaço. Fizemos com jeito de escola de samba. Fizemos um balão dirigível que furava o teto como se estivesse saindo por ele. O dirigível¹⁹¹ eram os “historiadores que passavam lá por cima”. Isso tudo era da cabeça dela que ela tirava. E não sei quantas mil vitrines com objetos históricos, dos museus todinhos de Curitiba. Não tinha plotter impresso, eram painéis e painéis pintados a mão na parede, por pintores de arte com cenas históricas.

E por Carvalho:

¹⁸⁹ O texto foi compilado do catálogo em visita de pesquisa ao CCBB RJ.

¹⁹⁰ No site da Casa Vermelha não há referência à exposição: <http://www.curitiba-parana.net/patrimonio/casa-vermelha.htm> Há um catálogo disponível em sebos. Acesso em 31 de janeiro de 2014.

¹⁹¹ Na verdade era um balão conforme foto do catálogo da exposição.

Fui fazer com ela a Casa Vermelha em Curitiba, contando a história de Curitiba. Pegamos a Casa Vermelha, que era uma casa tradicional que vendia parafusos, adquirida pela Prefeitura. Ela fez uma exposição que ficou anos em cartaz. Foi para mim antológica. No espaço você via toda a história de Curitiba. Ela era muito respeitada.

Confirmado por Peregrino:

Jorginho virou noites e noites fazendo a iluminação. Dois dias antes de inaugurar eu tranquei Gisela no hotel, porque ela não parava de criar, e a gente não terminava. Deu mil problemas na casa porque vazava água do teto.

Ela fez os imigrantes chegando em Curitiba, ela fez uma vitrine baixa com luz por debaixo com vários sapatos iluminados dramaticamente: sapato do polaco, do italiano, do alemão, etc..

O prefeito me chamou porque ele tinha visto a exposição da Clarice, que o tinha emocionado muito.

Nesta arquitetura de exposições podemos observar o caráter autoral a narrativa da curadora, criando imagens fortes, como a do balão, que parecem imaginação para além da narrativa, como Peregrino se refere ao dirigível, que era um balão, que no catálogo da exposição é um espaço frase tratado como: “alegoria evocando os voos de Theodolus Cebalus¹⁹² (1876) e Maria Alda (1909) “. A parte em que ela cria um efeito e depois uma justificativa autoral em discurso é a afirmação sobre os historiadores, mas a opção de inserir o balão em toda a sua grandeza é poética sem deixar de ser precisa. O uso de artistas para desenhar cenas históricas por artistas foi também uma opção poética e mostra, como já dito no segundo capítulo que a arquitetura de uma exposição envolve muitos atores, e existem momentos em que o curador como regente procura o instrumento mais adequado para resolver o espaço frase da narrativa, que pode ser um artista. Isto é recorrente em várias curadorias, não só de Gisela, mas a escolha destes instrumentos e sua recorrência criam uma

¹⁹² Ascensão de Theódulo Ceballos, 1876, primeiro balão que ascendeu em Curitiba e a segunda ocorrência na cidade com Maria Alda em 1909. Ver:

<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24601/D%20-%20COSTA,%20VIDAL%20ANTONIO%20DE%20AZEVEDO.pdf?sequence=1>

Acesso em 21 de fevereiro de 2014.

característica específica de cada curadoria que se reflete na sua arquitetura expositiva.

As próximas exposições foram citadas por Julia Peregrino: “Novela Vamp”¹⁹³, “Projeto Cores da Cidade”, e do “Museu do Telefone”. Porém não foi encontrada nenhuma referência ou documentação sobre estas exposições além de serem de menor porte.

Glauber Rocha Um Leão ao Meio-dia

O próximo trabalho com repercussão na imprensa foi também no CBBB em 1994 com a exposição “Glauber Rocha Um Leão ao Meio-dia”. Em homenagem aos 30 anos do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Foi também multimídia com palestras, filmes e vídeos. Nela Gisela tem crédito como curadoria e projeto de ambientação da exposição.

Nela eram mostrados desenhos feitos por Glauber, desde a infância até quando cineasta, mostrando temas e situações que desenhava no papel e depois na tela de cinema. O espaço expositivo usou como elemento principal além dos originais destes desenhos, reproduções em grande formato dos mesmos: Eram “63 desenhos – Dispostos junto a fotogramas da fita, numa ambientação especial assinada por Gisela Magalhães.” (Tribuna-Bis, 1994). (figura 174) que em reportagem do jornal Folha de S. Paulo aparecem assim:

A curadora e ambientadora da mostra, Gisela Magalhães, afirma que, muitos dos desenhos, Glauber jogava fora. Sua mãe recolhia-os na cesta do lixo e passava-os a ferro. “São desenhos livres, figuras humanas e animais. Coisas que têm a ver com seus filmes”, diz.

Fotogramas ampliados e xerocados de “Deus e o Diabo...” fazem parte da ambientação da mostra. (LIMA 1994)

Conforme Peregrino, além dos desenhos originais (*story boards* alguns) havia também montagens fotográficas com ampliações (2 x 2 m) (figura 175) de

¹⁹³ Novela produzida pela Rede Globo entre 1991 e 1992.

fotogramas criadas por Gisela em papel vegetal. Estas ampliações fotográficas ,já presentes antes com Cafi, a partir deste trabalho sempre eram feitas por Inês Magalhães, filha de Gisela, que está nos créditos como assistente da Curadoria e projeto de ambientação.

Temos dois desenhos anotação de anteprojeto, um inicial (figura 176) e o definitivo com um estudo da iluminação (figura 177). A exposição foi pioneira no uso de fibras óticas na iluminação.¹⁹⁴.

Gisela declarou sobre Glauber:

Ele é o artista mais inteiro que eu conheço. É um homem de uma fala só, de um gesto só. Os desenhos dele tem tudo a ver com os filmes afirma Gisela Magalhães, curadora e responsável pelo projeto de ambientação da exposição... "Os desenhos podem provocar nas pessoas a mesma polêmica dos filmes dele. O Glauber tem um desenho muito livre, de traços libertários" completa. (O Dia, 1994)

E mais ao modo de Gisela se comunicar, seu texto/poema para o catálogo da exposição:

A mim me coube, por quê?
Irmanados na paixão e na injúria.
Ele dono do espaço, da luz e da fala,
minha língua, espaço.
Pressão e expressão nossa agora espacejando Glauber,
descobrir, no trabalho paciente, entre a análise dos
desenhos e fotogramas o mesmo gesto que ecoa em
toda uma obra/vida. Merecimento.
Os desenhos me viraram em círculos,
os fotogramas de há muito.
Delírio dele e meu agora mesmo vetor.

¹⁹⁴ Há crédito como assistente de iluminação para César Ramires que substituirá Jorginho Carvalho em uma única exposição futura de Gisela: "Mapas do Descobrimento" - CCBB - Rio de Janeiro – (janeiro a maio 2000).

Queria uma luz que desse gritos. Conseguimos, Jorginho?

E o sol e o sol e o sol e o sol

e o sol e o sol e o brilho de Glauber.

Glauber e a indignação. Luz no meu roteiro de vida.

Presenças, heranças.

Cruzes e culpas, armas e bagagens.

“A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.”

Assino embaixo.

Cruzes e armas.

Obrigada meu Deus: meu olho água

no olho do amigo, abrigo.

O que chama mais a atenção para este trabalho é quando ela trata de espaço: “Ele (Glauber) dono do espaço, da luz e da fala,” para depois afirmar “minha língua, espaço.” E mostrando o caráter autoral da execução de sua arquitetura expositiva “pressão e expressão nossa agora espacejando Glauber”, com a parceria necessária para conjugar “delírio dele e meu agora mesmo vetor” porque “queria uma luz que desse gritos. Conseguimos, Jorginho?”.¹⁹⁵

Mantemos aqui as composições fotográficas, a luz que “dá gritos” na caixa preta, reproduções em fotocópia. Mesmas estruturas de espaços frases presentes em Clarice.

Exposição Permanente do Museu do Folclore

¹⁹⁵ Infelizmente não foram localizadas fotos desta exposição até a finalização deste trabalho.

Em 1994 acontecerá a última exposição com produção de Julia Peregrino: a “Exposição Permanente”¹⁹⁶ do Museu do Folclore” no Museu do Folclore Edson Carneiro. Conforme Peregrino:

Eu fiz a produção, estava na FUNARTE, mas em disponibilidade porque era a época do Collor, aí eu fui fazer a produção lá como voluntária.

Foi muito trabalhosa. Ali era muito delicado, porque tinha um monte de pensadores sobre o folclore, e Gisela chegava com aquelas ideias e ninguém aceitava. Aí ficava aquela discussão danada, que não podia isso, que não podia aquilo, porque ia ferir a história. Imagina, a Gisela querendo mostrar um folclore muito mais contemporâneo. Eles não deixavam. Ela chorava: “ninguém deixa fazer o que eu quero”. Fazia um drama, mas e era extremamente sedutora e conquistava ao final Deus e todo mundo.

Podemos dizer que nesta exposição ela chegou a uma maturação entre a relação dos objetos da cultura popular, seu tema de trabalho desde o início das Feiras de Artesanato em Brasília nos anos 1970, e a proposição de uma arquitetura expositiva que os dignificasse, com os meios materiais e técnicos para isso. Agora seu partido para construir a narrativa da exposição entrou em choque com o conservadorismo das museólogas e historiadoras da instituição. Desde 2011 encontra-se desmontada, aguardando reforma do edifício e abertura de nova concepção da narrativa do espaço expositivo.

Mas quando foi feita havia uma necessidade de trazer uma nova narrativa, que assim foi bem escrita no portal Onde Quando:

Era tempo de definir como dizer. A opção por uma exposição dramática e envolvente determinou a escolha do designer responsável pela museografia, que não podia ser outra pessoa (para quem conheceu o trabalho dela) senão Gisela Magalhães, com sua vivência na área de cultura popular e suas emoções fortes. Convidá-la para esse trabalho já era reflexo da proposta de montar efetivamente uma exposição de impacto dramático.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Permanente atualmente denomina exposições de longa duração. Regra geral o “permanente” é ressignificado por novas abordagens sobre os mesmos objetos, exigindo-se a criação de novas narrativas espaciais.

¹⁹⁷ Disponível em: [http://ondequando.com/local/4309/Museu-de-Folclore-Edison-Carneiro-\(Mfec\)](http://ondequando.com/local/4309/Museu-de-Folclore-Edison-Carneiro-(Mfec))

Fartamente documentada fotograficamente, no catálogo a curadora Cláudia Márcia Ferreira coloca sua visão de partido da exposição: “ Mas, afinal, o que é o brasileiro? O mito das três raças¹⁹⁸ – índios, negros e brancos – é pouco para falar sobre um povo e sua capacidade de misturar ou fazer conviverem, com diferenças e hierarquias, muitas tradições culturais.”

Nesta exposição temos um dado diferente, porque temos detalhamento da colocação de cada peça, ou conjunto de peças em plantas e vistas. Na primeira planta do pavimento térreo (figura 178) vemos as curvas desenhando o espaço, como dado de desenho recorrente de concepção de arquitetura expositiva de Gisela, e com certeza feito por ela. A curva também surge criando nichos em caracol que isolam e criam um preambulo do mundo do dia a dia, para a o mundo imaginário que a curadora arquiteta criou com suas sombras. A narrativa era dividida em 3 andares e 5 módulos:

Andar Térreo

1ª. Sala – Espaço frase 1 – Ante sala dos nichos em caracol - 3 peças, 3 raças – Índio, negro, branco. Texto de abertura plotado na parede laranja e os objetos que foram eleitos para representar as três “raças”. (figura 179)

Os caracóis - Espaço frase 2 - Delimitando a transição entre a antessala e o interior da exposição já com escuridão, retomam em forma de texto poético e composição de imagens fotográficas e mais objetos as 3 “raças” (figura 180 e 181)

1º módulo – Espaço frase 3 - Vida – Nascimento e morte, namoro e casamento, escola e brincadeiras infantis –delimitado por balcões em curva e grandes estantes ao fundo. Nelas se trata da representação da vida através de cerâmicas, gravuras e esculturas do Vale do Jequitinhonha e Caruaru. (figuras 182 a 184). Observar como os elementos que criam o espaço frase foram pensados com a iluminação e sem ela perdem a qualidade, tanto o texto

¹⁹⁸ O conceito de raça é anacrônico nos estudos científicos hoje. Se usa etnia de determinado grupo, cultura , etc.. Essa é uma das razões para remontar a exposição, reformulando este conceito.

plotado fica desfocado (figuras 186 e 186) como os suportes e objetos param de falar, sem que “Aladim”¹⁹⁹ lhes tivesse dado voz.

2º módulo – Espaço Frase 4 - Técnica – Revela lugares onde o homem brasileiro ainda utiliza uma tecnologia tradicional para suprir suas necessidades. Destaque para os polos produtores de cerâmica na Bahia, as feiras populares no Nordeste e as casas de farinha no Pará. Aqui o uso de ampliações fotográficas em grandes dimensões forma fundos para as peças. Elas tinham vistas para delimitar onde ficariam (figuras 187 a 190). O critério usado foi o de agrupar as obras por região sem repetição de formas. Ao final deste espaço frase uma grande estante (figuras 191 e 192) com os objetos de artesanato usados no dia a dia. A construção da estante remete `as feiras populares e `a casa de quem utiliza os objetos, mas a riqueza dos planos de altura e do arranjo das prateleiras é a marca criadora da arquiteta curadora, que movimenta os olhos na percepção do espaço frase.

2 º andar

3º Módulo – Espaço frase 5 - Religião – Sincretismo brasileiro, imagens de Santos, Orixás do Candomblé e Entidades da Umbanda. Na planta vemos as vistas (figura 193) e o espaço fim. (figuras 194 e 195) O modo como ela organiza os ex-votos é muito rico enquanto movimento, e remete ao acumulado que caracteriza seu espaço original nas Igrejas.

3 º andar

4º Módulo – Espaço frase 6 - Festa - Maracatu de Pernambuco, Folia de Reis e Cavalhada de Pirenópolis (GO). Fotos e indumentárias. Os valores e crenças do povo brasileiro através da linguagem presente na dança; no canto e comidas típicas. Os Orixás fazem a transição entre a Religião e a Festa (figura 196). Neste Espaço frase temos o primoroso desenho que a luz produz na figura do cavaleiro e seu cavalo do Maracatu (figuras 198 e 199), que sem ela simplesmente inexistem porque a magia se perde ao vermos as estruturas que o sustentam e dão forma.

¹⁹⁹ Como Gisela chamava o iluminador Jorginho de Carvalho.

5º Módulo – Espaço frase 7 - Arte – Finaliza com artistas populares e o impacto que sua arte sofreu com o crescimento da civilização industrial. Esculturas de barro e madeira de Mestre Vitalino, Nhô Caboclo, Luzia Dantas, Antônio Potero e outros.²⁰⁰ (figuras 200 a 203). É atitude que já ocorria lá no início com a exposição “Sete brasileiros e seu universo; artes, ofícios, origens, permanências”, porém levantando a dinâmica da mobilidade da Cultura Popular, que vai se transformando e ressignificando, como quando artesãos de Taubaté no Vale do Paraíba começam a fazer esculturas de barro com garotos usando computadores pessoais nos anos 1990, porque este é o novo cotidiano a ser registrado. Alguns destes grandes artesãos estão atualmente sendo realocados com o estatuto de artistas como os artistas plásticos, rompendo esta segregação Arte Erudita / Arte Popular, em instituições do circuito erudito como Instituto Thomie Othake²⁰¹: de 29 de março a 13 de maio de 2012, Germana Monte-mór e Rodrigo Naves expuseram 10 artistas ditos naifs ou artesãos no Instituto Tomie Othake, local do circuito erudito de artes plásticas da cidade de São Paulo. Como consta no site do Instituto:

reúne 10 nomes de uma cena da arte brasileira conhecida como “popular”, mas cuja nomenclatura ainda se discute para melhor representar uma produção que brota da cultura de raiz. Daí o interesse em investigar a criação poética deste fazer artístico pela potência do imaginário de seus autores. Antonio de Dedé, Aurelino, Francisco Graciano, Getúlio Damado, Izabel Mendes, Jadir João Egídio, José Bezerra, Manoel Galdino, Nilson Pimenta e Véio são os protagonistas de “Teimosia da Imaginação – dez artistas brasileiros”.²⁰²

Por fim cabe ressaltar que o mais relevante nesta exposição é como ela demonstra a capacidade de transformação que a luz exerce no espaço expositivo. Nesse sentido a “caixa negra” de partido de Gisela é a base para

²⁰⁰ A descrição dos módulos tem como fonte o Caderno B do JB (Jornal do Brasil) ver bibliografia.

²⁰¹ Atitude que teve seu princípio em 1949 no MASP com a exposição 1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana”.

²⁰² Disponível em:
<http://www.institutotomieothake.org.br/programacao/exposicoes/imaginacao/imaginacao.html>

Acesso em 31 de janeiro de 2014

essa construção de uma iluminação, onde a autonomia do objeto de dizer a que veio é reelaborada e transformada pelas mãos de seu “Aladim”.

Vários elementos se consolidam nesta exposição como “fatura” e serão retomados em outros trabalhos: as fotos em grande dimensão, as frases curtas, poemas, objetos em arranjos que sugerem movimento, pouco texto explicativo.

A Trilogia do Museu da República

O Museu da República foi o espaço base simbólico institucional que acolheu três exposições de Gisela Magalhães, uma trilogia recontando a história recente do Brasil: na primeira “Fala Getúlio” em que tem crédito de Curadoria Geral, criação e coordenação, com assistência de curadoria de Washington Lessa, na segunda “Ventura Republicana” creditada como Curadoria e Museografia, com assessoria de montagem museográfica de Luiz Carlos Ferreira²⁰³ e Curadoria, roteiro e texto de Joel Rufino. A terceira exposição “Eu Getúlio” foi feita pelos seus colaboradores Cafi e Marcelo Dantas, com o Designer Rico Lins. O Museu ainda irá acolher mais duas exposições com narrativas diversas da trilogia histórica: “Antropofagia” e “Caixa de Folias”. Outras duas exposições, não relacionadas ao Museu da República, mas que estão dentro desta linhagem, são as que tiveram promoção direta do IPHAN: “Tesouros do Patrimônio” e “IPHAN - 60 Anos”, de que trataremos após a trilogia.

Inicia-se aqui um novo período em que a produtora Julia Peregrino deixou de trabalhar com Gisela e irá assumir a produção executiva Affonso Drummon.²⁰⁴

Papel importante teve Anelise Pacheco, que foi diretora do Museu da República durante 10 anos. Ela era admiradora do trabalho de Gisela Magalhães e a convidou primeiramente para realizar a exposição “Fala Getúlio”

²⁰³ Atualmente no Museu do Folclore Edson Carneiro.

²⁰⁴ Apresentado por Jorginho de Carvalho.

em 1994, celebrando os 40 anos de seu suicídio. A diretora deu toda a liberdade para estabelecer a narrativa e a arquitetura expositiva que Gisela sempre almejava. Nestas duas exposições uma parceria foi fundamental para dar credibilidade institucional, Joel Rufino. que em depoimento sobre a exposição Fala Getúlio²⁰⁵ responde:

O que ela queria de mim? Em primeiro lugar uma identidade de pensamento através do processo do bem cultural, o que é arte. Um cúmplice que ajudava a teorizar. Em segundo lugar um historiador que desprezava a história formal, e falava da história da sociedade, da arte, do pensamento. Como um historiador de plantão. Ela não gostava de falar, teorizar. Era alguém que ajudava a vender o projeto. Pelo insólito. Ela sempre ia de sandália havaiana a todos os lugares, até na Presidência da República. Ela dizia que era assim que ela se sentia confortável.

Seu papel era fundamental como diálogo com as instituições porque segundo Rufino: “Gisela não era teórica, era uma criadora/artista espantosa”

Na exposição “Fala Getúlio” Joel:

Trabalhou mais textos e diálogos – com atenção para os textos do Getúlio. Havia uma identidade com Getúlio Vargas minha e de Gisela, mas também uma crítica aos lados autoritário e ditatorial do ex-presidente. Impressionava como sujeito artístico, por manipular contrastes, adoração popular, carisma, relação para fora das instituições com a sociedade. A gente se encontrou bem.

Foi um primeiro ensaio desta concepção paradoxal como partido sobre Getúlio Vargas. A exposição era composta de dois espaços frase, conforme seu catálogo, denominados de “planos da exposição”:

Espaço frase 1:

A ERA VARGAS

Uma leitura poética da história de Getúlio Vargas no seu contexto político, social e cultural, utilizando fotos, textos, objetos, músicas e duas projeções, uma sobre a Companhia Siderúrgica Nacional e outra sobre a Petrobrás.

²⁰⁵ Depoimento colhido em 13 de junho de 2012.

Espaço frase 1:

AO TEMPO

Comentário sobre a produção artística e intelectual da era Vargas, incluindo projeção com uma seleção de poetas da época.²⁰⁶

Na medida em que tivemos três exposições com temáticas muito próximas, há uma dificuldade em localizar os arquivos, porque foram usados em mais de uma delas, assim como a memória dos colaboradores `as vezes se confunde também.²⁰⁷

Observa-se a antifonia entre as fotos institucionais de acervo da Petrobras²⁰⁸ e as fotos artísticas recentes de Cafi compondo a exposição: (figuras 204 e 205). Ainda temos outro elemento novo, o humor:

Outro elemento constante de Gisela Magalhães é o humor. Ela joga, a cada instante, com o choque, a surpresa, os símbolos. A garrafa de Coca-Cola e o leão da Metro tinham seu lugar na exposição que marcou os 50 anos da morte de Getúlio Vargas. Com ícones tão fortes, quem precisa falar explicitamente do imperialismo americano? (Projeto Design, 1997)

E como ressalta o texto de Gisela, assinando como curadoria e criação, no catálogo da exposição: “ Que sentido teve e tem esse Gegê, esse *O Velho*, esse *O Velhinho*, esse *Dr. Getúlio? Vargas*²⁰⁹, uma pergunta instigante.”

E complementa tratando do programa transposto em arquitetura expositiva resignificando um espaço, não um qualquer, mas aquele onde Getúlio Vargas governou, viveu e morreu:

Através do espaço da exposição pudemos ambientar essas questões e outros fatos que acrescentam lucidez ao nosso perguntar. Importante para quem confia que informação é o caminho do desenvolvimento. Para quem acredita que didático é comover, mover junto, e que a leitura

²⁰⁶ Conforme catálogo da exposição.

²⁰⁷ Não foram localizados nem fotos, nem desenhos ou plantas, apenas vídeo dos discursos na inauguração mostrando o salão de entrada do Museu lotado.

²⁰⁸ Patrocinadora da exposição.

²⁰⁹ Grafia de Gisela Magalhães reproduzida do catálogo.

de uma cenografia ajuda a desvendar mistérios, iluminando o presente em direção ao futuro.

Onde se lê ambientar, podemos dizer narrar espacializar seu texto/visão sobre Getúlio. Vemos também uma rejeição ao didático formal, com um didático que comove, move junto, através do espaço expositivo²¹⁰.

No catálogo consta ambientação sonora (por Gisela, Cafi, Washington Lessa e Walter Assis), projeções audiovisuais por Cafi, um espetáculo na programação paralela e por fim Jorginho de Carvalho como responsável pela iluminação.

Continuando a sequência de exposições no Museu da República tivemos “A Ventura Republicana” em 1996, onde este texto/partido de releitura de nossa história será radicalizado e reelaborado numa arquitetura expositiva mais complexa pela curadora. Será outra exposição de grande repercussão²¹¹, que se propunha permanente²¹². Conforme Rufino:

Enfrentou oposição, que sempre enfrentava e conseguia vencer pela criatividade. Atrás do balcão diziam “é muito forte, muito exótico”. Peitava e convencia; o primeiro movimento era “Isso não vai dar certo”. O entusiasmo grande de Gisela vencia. Tinha certeza que o público ia gostar. Os museólogos de modo geral não gostavam, diziam que seria bom para uma feira popular, não para um Museu. Foi permanente enquanto durou. Ana Elise Pacheco (diretora do Museu da República) era seduzida pela Gisela. Ela convidou Gisela para o trabalho. Havia uma vitrine cheia de canetas. Ela mudou o conceito de como organizava. Pôs um pau de arara numa das salas. Pôs um rifle AR 15 – que os bandidos do morro usavam e a frase de Glauber Rocha: A Violência é a principal experiência do homem. A violência é a primeira coisa positiva do homem. Instalação.

Foi uma exposição que causou furor entre os museólogos mais conservadores, porque estava fora de uma espaço contemporâneo como o CCBB RJ, mais aberto às novidades pela gestão, ou seja elo espaço simbólico institucional que

²¹⁰ Esta visão da necessidade da exposição emocionar para conquistar o público remete a conceitos de Jorge Wagensberg, diretor do Museu da Ciência de Barcelona, que será abordado no próximo capítulo com mais vagar.

²¹¹ A exposição tinha um público de 2000 pessoas por dia.

²¹² Parafraseando o escritor Oscar Wilde a diferença entre exposições permanentes e temporárias é que as últimas duram muito mais.

ela representava. Segundo Gisela em texto introdutório do catálogo da exposição:

Chegamos ao resultado que está agora no 3º andar do Museu. Abrimos espaço para os novos acervos dando outros significados aos do museu; criamos salas com temas relevantes para a história do povo; agrupamos o material exposto pela natureza dos objetos e não por sua situação na história. Fiquei contente com alguns achados museográficos como, por exemplo, poder revezar o acervo sem alterar o conceito.

O primeiro espaço frase era a sala da exposição era denominada “Os Presidentes”. Há uma planta detalhada (figura 208) de toda a exposição com os objetos principais. Nela:

Os retratos de presidente ficaram todos em uma única parede. Bustos foram colocados num canto, bengalas e medalhas agrupadas. Os agrupamentos de iguais visavam criar um conjunto estético. (figuras 206, 207, e 209)

Uma personagem da arte popular/um bandido/era representado. No Prudente de Moraes e Campos Salles frase de Antônio Conselheiro: “A República foi a pior ideia que a humanidade já teve/era um crime hediondo”. (Rufino, 2012)

Um exemplo deste agrupar dos iguais é das bengalas (figura 195) de todos os presidentes numa vitrine: “Numa vitrine onde estão expostas bengalas usadas por diversos ex-presidentes, uma advertência: “Nem sempre a velhice traz sabedoria. Às vezes, traz bengalas”. (Projeto Design, 1997)

O segundo espaço frase era a sala denominada “O Poder do Sertão”. Joel Rufino definia como elementos dessa sala: “Padre Cícero, Antônio Conselheiro, Contestado, Mãe Menininha do Gantois . Vemos aqui as espadas agrupadas (figura 210) e fotos e textos curtos a gosto de Gisela, como em – “A Paixão segundo Clarice”. (figura 211)

O terceiro espaço frase era a sala “O Poder dos Vivos”, com objetos dos vários presidentes e primeiras-damas agrupados por similaridade e com estudos detalhados de anteprojeto (figuras 212 , 213 e 214)

A seguir o terceiro e quarto espaços frase, primeiro mitológico: “Cy, a Mãe do mato”. Nessa sala cita Macunaíma , personagem de Mário de Andrade. Mário será tema de duas futuras exposições de Gisela, no mesmo Museu da República e no Sesc Belenzinho (na cidade de São Paulo). Fazendo antítona ao imaginário do livro Macunaíma o quarto espaço frase a engajada sala “Terra Indígena, Terra de Todos” (figuras 215 e 216). Conforme Joel Rufino “O passado é uma planície onde correm dois rios. Um tem margens precisas. É o

rio da História. Outro não tem margens. É o rio do mito. Nós fazemos encontrar este dois rios.” (PAIVA 1996).

Havia um túnel (figura 217) no final deste espaço fazendo transição para o espaço frase cinco “Rua” (figura 218). Nele vemos as pessoas que mobilizavam o imaginário das ruas, de Oswaldo Cruz, passando por Dercy Gonçalves e Carmem Miranda, chegando a Zé Pelintra, que conforme Rufino:

Zé Pelintra era um pernambucano que, no Rio de Janeiro do começo do século, ganhou fama no uso das cartas e da navalha. “quando morreu, virou egun no candomblé, um ancestral protetor e emblemático desse nosso jeito brasileiro de ser. É um personagem da cidade tanto quanto o saneador Oswaldo Cruz.” (PAIVA 1996)

Neste espaço frase conforme catálogo temos na parede poema de Hilda Hilst:

O povo não é

Esse pretendo ovo

Que fingia alisar,

Essa superfície

Que jamais castiga

Vossos dedos furtivos.

Os dois últimos espaços frase se complementam e foram grande chamariz de mídia para a exposição nas salas “As armas” (figura 219) e “Ordem e Progresso”. (figura 220)

A colocação de um fuzil AR 15 ao lado do tênis nike foi um exercício poético narrativo muito eficiente em forma de frase espaço, porque na época era a arma preferida dos traficantes de drogas, e o tênis remete aos jovens que muitas vezes se envolvem na criminalidade ou tráfico para consumir os objetos de desejo e consumo melhores geralmente no Brasil bem mais caros.

Como pode ser observado pelas imagens:

Gisela e o historiador Joel Rufino dos Santos – seu parceiro tanto na mostra de Getúlio como nesta sobre a República – não se limitaram a tratar a história do ponto de vista da corte. “Abrimos espaço para os novos acervos, dando outros significados aos do museu; criamos salas com temas relevantes para a história do povo; agrupamos o material exposto pela natureza dos objetos e não por sua situação na história”, diz ela. (Projeto Design, 1997)

E conceitualmente definido por Gisela:

A exposição junta história e mito. A primeira vem da Proclamação e passa pela República Velha, Contestado e Canudos, a revolução de 30, Getúlio Vargas, o Estado Novo, o golpe militar de 1964. O mito tem como afluente principal a paixão – a dor e a festa de todos os dias. Por isso, ali estão alpargatas de sertanejo, fantasias de Carnaval, a navalha do malandro, a chuteira do futebol. Ali estão livros (*Os Sertões*, *Macunaíma*, *Urupês*, *Grande Sertão: Veredas*) e mulheres: Chiquinha Gonzaga, Ângela Maria, Cacilda Becker, Elis Regina, Fernanda Montenegro, Clarice Lispector, Cecília Meireles. Nise da Silveira. (Projeto Design, 1997)

Sobre a iluminação as loas usuais:

A iluminação especialíssima - a cargo de Jorge de Carvalho²¹³ – desempenha papel fundamental.”]. “Além disso, cada sala tem um som, uma música. Pequenas janelas iluminadas transformam o visitante num voyeur a espionar a intimidade dos homens do poder. A TV mostra jornais cinematográficos do tempo em que não havia televisão. Uma cortina de voal negro e uma voz grave lendo a famosa carta-testamento acentuam a morbidez do quarto onde Getúlio Vargas se matou. (Projeto Design, 1997)

Temos vídeos²¹⁴, trilhas sonoras diversas²¹⁵. Sobre o último espaço frase convém citar como Anelise Pacheco percebia o Museu antes e depois de Gisela: “antes havia uma ordeira inexpressividade: um andar quase deserto, onde a grande atração era o quarto do Getúlio, arrumado como na noite em que o presidente se matou...eu me incomodava com aquele vazio, aquela maneira completamente ultrapassada de contar a história.”

E conseguiu realmente trazer um dado novo ao quarto de Getúlio, com a instalação denominada “1/4 de Memória” executada pelo vídeo artista Marcelo Dantas, que projetava na cortina de voal do quarto de Getúlio:

...a imagem da memória do Brasil em chamas, (figura 221) uma centena de fotos e trechos de filmes históricos sendo consumidos pelo fogo e esquecidos. Nos pés da cana, um genuflexório, onde o público que se ajoelhar será brindado com uma surpresa sobre o sonho de quem um dia pode escrever a história, que todos nós passamos o resto da vida esquecendo 3/4 e sofrendo com outro 1/4 de memória que nos resta. ²¹⁶

²¹³ César Ramires entre os assistentes novamente.

²¹⁴ Feitos por Inês Magalhães.

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Texto de Marcelo Dantas no catálogo da exposição.

Enquanto seu pijama ficava exposto em uma vitrine de acrílico. Era uma bela finalização para a narrativa da exposição ao ressignificar a principal atração do Museu.

Como citado a terceira exposição “Eu Getúlio” aconteceu em 1999, cinco anos depois, conforme Cafi:

Anelise Pacheco, então Diretora do Museu da República, me chamou para fazer curadoria que era um Museu Permanente de Getúlio lá em baixo e fizemos eu, Marcelo Dantas e Rico Lins. Ai comecei a fazer muitas exposições, e sempre creditei estas coisas a Gisela. Foi desmontada quando PT subiu ao poder.

Assim noticiado:

A mostra intitulada "Eu, Getúlio" traz 1.580 peças, entre livros e objetos pessoais, de um dos principais mitos da história do Brasil. Tudo apresentado de forma interativa e inovadora pelos curadores Rico Lins (designer gráfico), Cafi (fotógrafo) e Marcello Dantas (multimídia) (GRECO 1999)

Com todas as características anteriormente instituídas por Gisela:

O trabalho lúdico da curadoria está, sobretudo, na exposição criativa dos objetos, seja através de ferramentas multimídia, retroprojeção das páginas dos livros ou a instalação vidrowall (parede de vidro), com gravações de depoimentos de Getúlios comuns sobre Getúlio Vargas. Para chegar ao resultado, o Museu lançou há um mês o Disk-Getúlio, e colheu 140 histórias, das quais foram selecionadas as mais emblemáticas.

"Tem "high-tech" e "low-tech", tudo para dar dinamismo e fazer com que o público brinque com os objetos. É uma exposição que se propõe a democratizar um contato com a história fugindo do convencional", explica Lins, que espera que o público (re)descubra Getúlio. (GRECO 1999)

Exposições do IPHAN

Como colocado anteriormente dentro desta linhagem de exposições que estão de alguma maneira relacionadas ao IPHAN, cujo presidente Glauco Campello²¹⁷ era amigo e admirador do trabalho de Gisela Magalhães, e através de seu trabalho como curadora/arquiteta de exposições, ela mostrou e divulgou seu ponto de vista sobre o Patrimônio Cultural e Artístico nacional.

²¹⁷ o Arquiteto Glauco Campello (1934) assim como Gisela participou da construção de Brasília, onde se conheceram, e foi presidente do IPHAN de 1994 a 1998.

Em 1994 temos a primeira de três montagens, no MAB (Museu de Arte de Brasília), promovida pelo Ministério da Cultura/IPHAN e depois seguindo para Fortaleza e MIS em São Paulo, entre 1995 e 1996. Esta exposição também tem planta baixa com vistas projetando onde ficariam as peças. (figuras 222 e 223). Conforme Drummon seu produtor então:

Fomos convidados para fazer “Tesouros do Patrimônio”, que já havia sido feita no Paço Imperial, não por Gisela, mas por outra pessoa, mas o Glauco Campello que era presidente do IPHAN e muito amigo da Gisela Magalhães, a convidou para itinerar com esta exposição. Então a Gisela podia ir aos Museus Nacionais e fazer a seleção das obras, e Glauco e o IPHAN utilizaram as obras e outros museus. Foi um trabalho desafiante e difícil porque o tempo era pouquíssimo, e eram obras de vários museus federais, estaduais. Acervo diversificado. E Gisela inventava coisas sem parar.

E as condições do espaço físico base eram um tanto precárias:

E nós fomos fazer a primeira montagem em Brasília, num espaço que era o MAB, Museu de Arte de Brasília, também em 1995, que estava abandonado, perto do Lago Norte. Nesta exposição todos os museólogos de todos os museus foram acompanhar as obras, porque eles temiam a Gisela Magalhães. Sabiam que Gisela era capaz de fazer coisas do arco da velha, como colocar uma Aleijadinho a 30 cm do chão. Ficou um mês em Brasília. De lá fomos para Fortaleza, lá não havia museu, e criamos um espaço na Secretaria de Cultura. Ela não podia ver espaço vazio, ela começava a preencher.

No partido/ideia de Gisela, há uma radicalização da relação entre alta cultura e cultura popular, assim documentada:

Um museu sem paredes, sonho de muitos artistas brasileiros, torna-se realidade com essa exposição.

No Rio, as peças foram separadas em salas com o acervo de cada museu. Em Brasília as 189 peças que vieram de dez museus brasileiros estão juntas, sem divisão. Ideia de Gisela Magalhães, curadora e autora da exposição.

Agrupadas juntas, e novamente temos as antifonias de Gisela:

Um traje de gala da Princesa Isabel, os Autos da Devassa da Inconfidência Mineira, um raríssimo muiraquitã em forma de sapo (talismã das tribos do baixo Amazonas), os primeiros quadros de Rodolfo de Amoedo, José Ferraz Jr. ou Franz Post, uma carranca e um anjo de aleijadinho convivem harmoniosamente. (DADDARIO 1995)

Recordam a Museografia do acervo permanente do MASP de Lina e Pietro Maria Bardi com todas as obras juntas sem divisão por estilos ou épocas, mas mesmo no MASP elas nunca ficavam misturadas com ex-votos. Quando a exposição era de Cultura Popular estava em outros espaços do museu. Neste ponto Gisela criou analogias no seu procedimento de criação de espaços frases por antfonias que foram realmente originais como conceito de montagem para a época, pelo menos no Brasil.

E sobre São Paulo:

São Paulo a gente fez no MIS, 1º e 2º salão e no salão redondo com janelas altas o Jorginho fez vitrais naqueles vidros, com luz, ficou belíssimo mas deu um trabalho infernal, as técnicas de retroprojeção eram muito precárias ainda, tudo era muito artesanal ainda.

Conforme Cafi eles usaram 35 projetores de slides para criarem esses vitrais. Como procedimento de arquitetura expositiva ela em vez de questionar o espaço base físico, que no MIS era uma sala redonda com pé-direito muito alto, uma dificuldade para resolver quando se pensa em espaços “neutros”, transformou em auxiliar da solução usando de suas características para construir seu espaço-frase que remetia a uma catedral com seus vitrais.

Como referência temos reportagem sobre a itinerância no MIS:

As obras não estão mais organizadas de acordo com o seus museus de origem, nem respeitam uma ordem cronológica ou estilística. Elas dialogam umas com as outras", disse Drumon.

Um exemplo desta tentativa de fuga da obviedade é a união, num mesmo espaço da mostra, de um traje de gala da princesa Isabel e roupas da rainha do maracatu cearense.

É uma maneira de questionar o que é cultura popular e o que não é", afirmou Drumon.

Ainda dentro da ideia de oferecer ao visitante uma visão mais ampla do que é patrimônio cultural, a exposição inclui a exibição de algumas produções em vídeo.

Um dos filmes documenta toda a reforma da Igreja da Glória, no Rio, supervisionada pelo arquiteto Lúcio Costa.

Outro mostra o paisagista Burle Marx na sua casa em situações triviais, falando a respeito de seu trabalho. (CAMARGO 1996)

Esta foi a segunda exposição de Gisela em São Paulo, após “O Rio, Carrancas do São Francisco” no MASP em 1975.

Uma segunda exposição dentro desta linhagem é “IPHAN 60 Anos” realizada entre 1997 e 1998 no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Dela temos uma planta e perspectivas, inclusive uma axiométrica (figuras 224 a 226), o que mostra a evolução da qualidade de seus projetos de arquitetura expositiva. Neste anteprojeto mais elaborado tecnicamente temos as linhas sinuosas como resolução de anteprojeto da arquitetura expositiva, que sucedem também no piso e tinham sua primeira versão em a “A Paixão segundo Clarice” . Outro elemento recorrente é o uso de grandes painéis fotográficos, neste caso com *back lights*. (figuras 227 a 232). Observar que temos texto somente no piso e a exposição trabalha com a capacidade do espaço com suas qualidades, de som, imagem, e desenho para narrar.

Sempre multimídia conforme blog sobre Aluizio Magalhães:

A exposição foi uma homenagem a Aloisio Magalhães. Ao longo de quatro salas e utilizando efeitos de iluminação, enormes painéis fotográficos, elementos de cenografia e recursos de multimídia – com peças recolhidas em museus que são administrados pelo IPHAN e com fotografias, textos e peças antigas que fazem parte do acervo da instituição – a curadora explorou mais do que unicamente a visão.²¹⁸

Em 1998, dentro desta linhagem com acervos históricos, Gisela realizará mais uma exposição “permanente” no Museu do Ceará, conforme Drumon:

Logo após o Secretário da Cultura de Fortaleza nos chamou, que ele tinha um projeto para fazer o Museu do Ceará. Ia acontecer um encontro do Mercosul em Fortaleza e eles não tinham nada para mostrar. Então fomos eu, Jorginho e Gisela, para inventar alguma coisa. Gisela viu um enorme salão onde ia ser o Museu do Ceará e em três dias ela resolveu ocupar todo aquela espaço. Foi uma loucura, uma insanidade, com o pouco acervo que tinha lá. E ninguém do Mercosul foi ver este trabalho. Painéis porque a Gisela gostava de fazer sala e os objetos que tinham no acervo, coisas de Padre Cícero. Os painéis eram feitos de composições fotográficas, que foram

²¹⁸ fonte: <http://alouisimagalhaesbr.wordpress.com/historia-urbana/brasil/iph-an-60-anos/>

do Rio de Janeiro para lá, com cajueiros maravilhosos misturado com Igrejas e túmulos, que ela fazia com artistas gráficos. Gisela ditava nesta exposição por telefone: pega aquela imagem que você tem das mulheres tal e patati, patatá, e a Inês mandava e ficava maravilhoso. Maria de Oliveira e Inês Magalhães faziam estes painéis. Tivemos problemas sérios com o IPHAN porque toda a estrutura de luz que colocamos no local teve que ser feita de novo.

Esta loucura originou o Museu do Ceará atual.²¹⁹

E como sempre com opções polêmicas

Quem não tem ornitorrinco reverencia um bode." Foi com esse slogan que o Museu do Ceará reabriu suas portas na última quarta-feira, em Fortaleza, trazendo um bode empalhado como uma das atrações de um acervo de 5.830 peças.

O caprino em questão é o bode loiô, figura histórica do Ceará, que viveu em Fortaleza entre 1915 e 1930 e tornou-se um dos símbolos do espírito moleque e irreverente que os cearenses acreditam ter.

Trazido para Fortaleza por retirantes da famosa seca que assolou o Estado em 1915, o bode loiô foi adotado como uma espécie de talismã da cidade, participando de solenidades públicas e dos principais eventos do cotidiano fortalezense.

A popularidade do bode loiô era tão grande que, quando morreu, teve seu corpo empalhado por iniciativa dos moradores.

O corpo de loiô está na entrada da seção "Ceará Moleque", uma das oito unidades temáticas do museu.

Com um projeto museográfico assinado pela arquiteta Gisela Magalhães, o Museu do Ceará....

A diretora do Museu, Valéria Rolim, diz que "Nossa ideia é traduzir o Ceará em todas as suas matizes".

Batinas do padre Cícero Romão Batista, bastões usados pelo cearense Antônio Conselheiro -fundador da comunidade de Canudos (BA) e

²¹⁹ Nada consta no site do Museu.

documentos sobre a "Canudos cearense", como é conhecida a comunidade de Caldeirão, liderada pelo beato José Lourenço, fazem parte da seção "Religião Popular".

Uma das unidades mais visitadas pelo público antes da reforma do museu era a de "Paleontologia do Ceará", que reúne fósseis animais e vegetais da região do Cariri, considerado um dos principais sítios arqueológicos do mundo. (MOTA 1998)

Com as críticas usuais ao seu partido de trabalho sobre acervos:

Para alguns, principalmente acadêmicos, carnavalizaram o acervo, colocando-o em cenários, diluindo o valor de unicidade das peças. Para outros, em geral "visitantes comuns", o novo espaço é um local prazeroso, atraente. [...] Unindo, ao mesmo tempo, o novo e o antigo o Museu perde o ranço passadista e sacralizante que possuía desde sua criação em 1932, pelas mãos de Eusébio de Sousa (SILVA FILHO; RAMOS, 2007, p. 269)²²⁰

Vemos aqui esta dicotomia usual entre visões conservadoras sobre acervo, que acreditam que objetos falam por si, e tem dificuldade em ver o processo de comunicação que a exposição deve ter. Se o objetivo de uma exposição mais do que esgotar é suscitar o interesse, captar o "público comum" parece ser um objetivo muito mais sensato para a arquitetura expositiva.

Por fim nesta mesma linhagem temos uma última exposição, denominada "Amazônia Felsínea, de 1999, sobre a obra de Antônio José Landi"²²¹ "Amazônia Felsínea, Itinerário Artístico e Científico de um Arquiteto Bolonhês na Amazônia do Século XVIII", ela foi realizada em 4 locais, conforme CARVALHO:

²²⁰ In GUIMARÃES, Yazid Jorge Costa. Memória Coletiva e identidade Social em um contexto de Museu, Museu do Ceará 1990-2008. 2011

²²¹ Giuseppe Antonio Landi (1713 / 1791). Desenhador, arquiteto, gravador, geógrafo e astrônomo. Conhecido em Portugal e no Brasil como Antônio José Landi foi convidado a integrar como desenhador de história natural a Comissão de Demarcação de Fronteiras entre Portugal e a Espanha na América do Sul chegando ao Brasil em 1753. O governador do Pará, o contrata em 1761. Realizou entre outras obras o Palácio dos Governadores em Belém. Recebe o título de arquiteto régio, em 1774. É considerado o introdutor da arquitetura neoclássica no Brasil.

Os espaços foram montados com projeções em Preto& Branco, com músicas, como nichos. Criei uns tons coloridos dos países, para Brasil eram verde e amarelas, as pessoas eram pintadas pelas cores dos países que se apresentavam. Fotos só das construções. Foi muito visitada também.

A primeira montagem foi em Lisboa no Mosteiro dos Jerônimos, depois na cidade do Porto na Fundação Dr. Antônio Cupertino de Miranda, em Bolonha na Itália na Igreja de San Mattia, e em Belém do Pará no Palácio dos Governadores. Era parte das comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao que hoje é o Brasil. Foi realizada pela Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses. A exposição tem uma planta em que as curvas também dominam o desenho. (figura 233).

Também dentro das comemorações dos “500 anos”, houve a exposição “Mapas do Descobrimento”, no CCBB RJ, de janeiro a maio de 2000, que foi finalizada por DRUMON:

ela fez²²² foi para Portugal e deixou na minha mão, e eu praticamente resolvi a exposição toda. Ela chegou faltando dois dias da inauguração para dar ok, mudar uma coisinha ou outra.

A curadoria consta como de Kátia Chalita Mattar, mas conforme DRUMON ela apenas intermediou com o Itamaraty o acervo e todas as escolhas de obras foram feitas por Gisela e ele. A luz desta exposição foi feita por um assistente de Jorginho de Carvalho, César Ramires.

Uma última exposição dentro dos “500 anos” foi “Câmaras e Poderes 500 Anos de Brasilidade” no Salão Negro do Congresso Nacional em Brasília de maio e junho de 2000, de menor relevância como arquitetura expositiva. Assim encerramos esta linhagem.

Texto no Espaço - Escritores e Arquitetura Expositiva

²²² O projeto da exposição.

Outra linhagem de trabalho de Gisela foram as exposições relativas a escritores, iniciada com Clarice Lispector: Roland Barthes, Mário Quintana, Mário de Andrade e Hilda Hilst,

O texto poético sempre foi marca também de outras exposições por ela realizadas, fazendo parte do diálogo analógico que era sua visão de mundo traduzida em arquitetura expositiva.

Após “A Paixão segundo Clarice” (1992) teremos no CCBB RJ “ Roland Barthes Artista Amador” em 1995, que conforme DRUMON:

o primeiro trabalho com Gisela foi na exposição Roland Barthes, no CCBB, em 1995. Ficou alguns meses. Curadoria do Silvano Santiago que descobriu em uma recepção na casa do Cônsul da França no Rio na época, Romaric Sulger Buel, vários desenhos de Roland Barthes²²³ nas paredes. E o Silvano convidou a Gisela para fazer esta exposição. Ficou alguns meses.

Após “A Paixão segundo Clarice” (1992) teremos no CCBB RJ “ Roland Barthes Artista Amador” em 1995, que conforme DRUMON:

Desta exposição há um vídeo de 32 minutos que a documenta. O crédito de Gisela consta como “criação e planejamento do espaço” e Cafi está presente com suas projeções. Os desenhos de Roland Barthes foram contextualizados através de um arquitetura expositiva em toda similar `a exposição anterior, com fotos organizadas na parede em arranjos, tratando da infância `a sua formação intelectual, excertos de frases curtos entre 15 e 30 palavras junto `as fotos, mesa com livros em português e francês (agora uma mesa como de um café parisiense e não para ler com almofadas), manuscritos, uma novidade com imagens fotográficas no teto²²⁴, um vídeo de Barthes falando inserido no painel como um quadro e ao final os desenhos, alguns deslocados e pendurados no ar também. Os espaço frases são estruturalmente similares a “A Paixão segundo Clarice”. Vários dos textos de Barthes apresentados são quase que

²²³ Romaric era amigo de Barthes.

²²⁴ Que recordam o Proun de Lissitzky e sua pintura no teto.

afirmativas da maneira como a curadora pensa e concebe sua arquitetura expositiva, como por exemplo: “não tenho relação neutra com os signos”.²²⁵

Sua próxima exposição sobre escritores, novamente no CCBB será em em 1997, desta vez sobre escritor Mário Quintana, denominada “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana” , que esteve também no MUBE (Museu Brasileiro da Escultura) na cidade de São Paulo. Conforme DRUMON:

Em 1996 fizemos o Mário Quintana. Com a curadoria de Gisela e Eloi Calage, que era muito amiga de Mário e foi uma de suas musas. Ela havia visto a exposição sobre Clarice Lispector que Gisela fez (em 1992, antes de eu conhece-la). E a partir daí ela nos procurou para fazer o Mário. Lembro da Gisela me ligando; “Mas eu não conheço nada do Mário. Você conhece bem o Mário? E eu falava: eu não conheço não Gisela. Então fomos ler Mário Quintana.

Ao que acrescentou:

A gente se identificou muito com Mário. O céu era no chão, todo o céu era colocado no chão, em pintura de arte, impecável, tudo em azul e branco, então as pessoas entravam no Céu, porque o Mário tem um poema em que ele diz: “O Céu estava na rua, a rua estava no céu, mas o olhar mais azul foi só ela quem me deu. Este poema inspirou esta história dela do céu estar no chão.

O partido é similar na escolha da cor principal, vermelho para Clarice Lispector, azul para Mário Quintana. Planta e vista do anteprojeto da exposição (figuras 234 e 235). Temos também as mesmas fotografias e textos, agora um pouco mais longos nas paredes, falando da família, da vida, da obra. Livros do poeta para serem lidos em uma mesa. Um procedimento diverso é a dimensão do painel fotográfico composto por imagens de Porto Alegre, junto com algumas de Mario Quintana, retomando e melhorando a composição com recortes de fotos de Clarice Lispector. Outro dado novo é que se insere texto dentro da imagem, aumentando a carga de informação com imagem e texto associados. (figuras 236 e 237).

E por fim as mesas estão não como num café parisiense, mas conforme DRUMON:

²²⁵ Descrição feita a partir do vídeo documentando a exposição.

O Carlos Drummond de Andrade escreveu um poema “Quintanas Bar”, e a Gisela criou um espaço dentro da exposição denominado “Quintanas Bar”. (figura 238) Ela disse: “eu quero 450 garrafas no bar.” Mas 450 garrafas...era difícil negociar com a Gisela, quando ela cismava, era 450 garrafas, arrumei e na hora agá usamos 20 garrafas e tive que vender as outras que não foram usadas.

Este espaço frase bar foi um dos grandes sucessos da exposição, lembrando que Mário Quintana era boêmio e que passou a vida nos bares de Porto Alegre. Nas mesas e bancos do bar o público podia ler seus livros, não apenas vendo a mostra, mas sendo parte dela e, como tal, participando.

E trouxe para dentro do espaço da exposição uma atividade paralela nova, conforme DRUMON:

E a Gisela me deu a oportunidade de fazer uma intervenção cênica dentro da exposição: todo dia em determinados horários os atores participavam convidando o público para ir para a exposição, onde acontecia durante 25 minutos uma intervenção cênica com poemas do Mário usando o “cenário” da exposição.²²⁶

Há um vídeo de 6 minutos que documenta a intervenção cênica e a exposição como um todo. Temos então até agora uma sequência de exposições bem similares nas soluções estruturais de projeto de espaços frases, com variações adequando partidos e objetos de acervo diferentes, e que vão aumentando sua carga de informação dentro da arquitetura expositiva gradativamente.

Agora temos uma terceira sub-linhagem, as exposições sobre Mário. De certo modo ela começa com “Antropofagia?” no Museu da República em agosto de 1998, a qual:

²²⁶ Que será retomada em “Saravá Mário”.

A exposição "Antropofagia?" -que será inaugurada hoje-, organizada pela arquiteta Gisela Magalhães, vai não só mostrar obras de artistas do romantismo, do modernismo e do tropicalismo, mas indagar de que forma a antropofagia foi retratada nesses movimentos. (FOLHA 1998)

Após a ideia/partido, o texto/programa do projeto assim descrito:

A mostra ocupará três salas do Museu da República. Na primeira, Gisela fez a representação de uma selva onde estarão "O Último Tamoio", de Rodolfo Amoedo, que mostra um índio morrendo nas mãos de um europeu, contraposto a reproduções de cartografias europeias do século 16, com imagens antropófagas, que ocuparão grande parte do espaço. Na mesma sala, estarão expostos os manuscritos da obra "Serafim Ponte Grande", de Oswald de Andrade, e o livro "Há uma Gota de Sangue em Cada Poema", de Mário de Andrade, do acervo de José Mindlin, que os trará pessoalmente hoje, durante a inauguração da mostra. Livros do acervo da Fundação Casa de Ruy Barbosa, do Rio de Janeiro, e peças indígenas do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista também serão expostos nessa sala. (FOLHA 1998)

E reforçando sua concepção da exposição como mecanismo de comunicação:

Gisela acredita que "mais importante do que mostrar produções artísticas, uma exposição deve passar o conceito do que está sendo exposto".

Assim, para transmitir a "linguagem que retratou a antropofagia no romantismo, modernismo e tropicalismo", ela pontuou a exposição com diversas frases de artistas de cada movimento. Além disso, as salas terão sonorização "para dar o clima" do que estiver sendo mostrado.

A sonorização fica por conta da gravação do poema "I-Juca-Pirama", declamada pelo ator Affonso Drumond, com a ópera "O Guarani", de Carlos Gomes, ao fundo.

Na primeira, dedicada ao romantismo, são as frases "Eu é um outro", de Arthur Rimbaud, e "I-Juca-Pirama" ("O que há de ser morto e é digno de ser morto") que estarão impressas nas paredes.

As frases e a sonorização sempre presente.

Na segunda sala, dedicada ao modernismo, sob a égide de "Tupy or not Tupy", de Oswald de Andrade, e ao som de "Sampa", de Caetano Veloso, será recriada uma pauliceia desvairada com os arranha-céus de São Paulo trazendo representações de figuras ilustres do movimento modernista de 22 em suas janelas.

É nesse espaço que estará o "Estudo sobre Antropofagia", de Tarsila do Amaral.

Os modernistas na janela dos prédios, grande sacada.

Fechando a mostra, a terceira sala traz impressa em suas paredes a "Geleia Geral", de Torquato Neto, que, musicada por Gilberto Gil, também servirá de fundo musical junto com "Divino Maravilhoso" e "Tropicália".

Retratando o tropicalismo, estarão obras de Antônio Dias, como o "Glutão", de 1965, e de Rubens Gerchman, como "Lindoneia", em plotter.

O tema não poderia ser mais adequado à curadora, porque seu procedimento sempre foi de certo modo antropofágico, finalizando com as obras consagradas como "Tropicalistas".

E como sempre as atividades paralelas:

Durante a exposição, serão exibidos filmes em vídeo cujos temas possam ser associados à antropofagia, entre eles "Como Era Gostoso o Meu Francês", de Nelson Pereira dos Santos, e "Macunaíma", de Joaquim Pedro de Andrade.

Ainda serão realizadas conferências para mostrar ao público o universo antropofágico de Oswald de Andrade e o modernismo brasileiro e também discutir o conceito de antropofagia no teatro e nas artes plásticas.

Podemos dizer aqui que a operação que a curadora realiza sempre é transformar a exposição em protagonista, pelo seu impacto e sedução pelos arranjos inusitados da ideia/programa `a arquitetura expositiva sempre com surpresas, e dela se derivarem as programações em paralelo.²²⁷

Esta exposição acaba sendo o ensaio para a exposição dentro do evento "Caixa de Folia: O Brasil de Mário de Andrade" idealizado e coordenado pela coreógrafa Lia Rodrigues e pela jornalista Anabela Paiva. Nele se homenageavam 60 anos da "Missão de Pesquisas Folclóricas"²²⁸ idealizada e organizada por Mário de Andrade.

²²⁷ Infelizmente não foi localizada nenhuma documentação sobre a exposição afora matéria em no jornal Folha de S. Paulo.

²²⁸ Os viajantes foram: Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira. Mário de Andrade não viajou, só se correspondia coma Missão, porque se demitiu do

Conforme periódico de dezembro de 1998 quando inaugurou:

Pela primeira vez o resultado dessa incursão é exibido, em "Caixa de Folia: O Brasil de Mário de Andrade", em cartaz no Museu da República, no Rio. A mostra é o carro-chefe do evento em homenagem ao escritor, idealizado pela jornalista Anabela Paiva e pela bailarina Lia Rodrigues.

O programa da exposição tem seus espaços frases módulos:

Dividida em cinco módulos, a exposição contém imagens de cultos religiosos, entre eles o catimbó, ritual de feitiçaria realizado na Paraíba. Os pesquisadores também registraram danças folclóricas nordestinas - como o caboclinho e o coco de roda- e o bumba-meu-boi.

"O trabalho dos missionários é um retrato de como Mário enxergava o Brasil. Foi uma forma de levar à risca a máxima que fala sobre a importância de nós nos conhecermos", afirma a curadora da exposição, Gisela Magalhães, que dividiu os trabalhos com Joel Rufino dos Santos.

A partir da tradição cultural nordestina, Mário de Andrade reuniu os ingredientes que constituem a cultura nacional. "Foi uma viagem às nossas raízes. Antes, simplesmente desconhecíamos os laços que nos uniam", considera a curadora. (AUTRAN 1998)

Com programação paralela de que "inclui exibição de documentários, palestras, debates e performances." E as referências eruditas das artes novamente:

As impressões de Mário de Andrade sobre o Brasil se misturam com a visão que os artistas plásticos possuíam do seu trabalho. Uma das salas do museu exibe reproduções de quadros que retratam o escritor. Os traços de Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Cícero Dias se alternam com as imagens de São Paulo. (idem)

Já anunciando sua realização em 1999 em São Paulo: "Alguns destaques do evento, que vai ocupar o Sesc do Belenzinho, em São Paulo, em 99, são as presenças do compositor José Miguel Wisnick e do ator Antonio Nóbrega. (AUTRAN 1998). A única documentação visual desta exposição é planta de Jorginho de Carvalho (Figura 239) na qual novamente as curvas são profundas no desenho da arquitetura expositiva.

Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo (que organizou a Missão) com o advento do Estado Novo.

Quatro meses depois em abril de 1999 Gisela realizará a sua maior exposição em São Paulo, concebida para o espaço do Sesc Belenzinho, que havia acolhido apenas uma exposição inaugural em 1998.²²⁹

Além de Lia Rodrigues, Anabela Paiva e Joel Rufino, acrescentou-se à versão paulistana o curador Ricardo Fernandes, que trabalhava junto à sede do SESC. A exposição em São Paulo foi um sucesso e apresentou em grande estilo o trabalho de Gisela como curadora²³⁰. Nela tivemos Joel Rufino concebendo junto a exposição e um co-curador paulistano Ricardo Muniz Fernandes²³¹, e a partir daqui vamos reconstruir os procedimentos da concepção e finalização da exposição usando de sua memória sobremaneira. FERNANDES conheceu Gisela nessas circunstâncias:

Na verdade quem me apresentou a Gisela foi Lia Rodrigues, porque ela tinha feito uma exposição sobre Mário de Andrade no Museu da República, no Rio de Janeiro com a Lia Rodrigues e com uma jornalista que eu esqueci o nome. E aí Lia veio a São Paulo e falou: vamos falar com Ricardo e fazer uma exposição semelhante à de Mário de Andrade no Sesc..

E depois formaram a equipe com adição de Joel Rufino:

A ideia inicial do projeto lá no Rio de Janeiro era sobre o Mário de Andrade, e aqui a gente começou a ter uma série de encontros e decidimos que não seria mais sobre o Mário de Andrade, e que seria a coisa do Macunaíma. Que Macunaíma era o herói brasileiro, a coisa maior, que dava conta de todo o universo de Mário de Andrade. E que a gente faria a exposição ocupando todo o espaço. Aí ela chamou o Joel. Ela sempre trabalhou com colaboração nesse momento de concepção, com o Joel Rufino dos Santos, que é um escritor carioca, foi secretário,

²²⁹ A Exposição “Fantasia Brasileira” Balé do IV Centenário /SESC Belenzinho realizou-se de 13 de outubro a 13 de dezembro de 1998. Teve curadoria de Glaucia Amaral, que em muitos aspectos da curadoria e resultado final da arquitetura expositiva (porque ela não era arquiteta) se aproxima de Gisela Magalhães. Tanto se aproxima que eram comparadas de modo que no Rio de Janeiro no meio cultural se dizia que Glaucia era a “Gisela Magalhães” de São Paulo.

²³⁰ Até então só houveram itinerâncias de exposições de Gisela sem maior repercussão em relação às montagens realizadas.

²³¹ Depoimento colhido em 10 de dezembro de 2011

acho que foi secretário de segurança, foi preso na época da repressão²³², tudo isso.

Detalhando o método de trabalho de Gisela:

O trabalho com a Gisela sempre começou em cima realmente de planta. Ela como arquiteta a gente pegava a planta e ia definindo, no Macunaíma, o que ela achava do Macunaíma, as fantasias que vinham dela, as minhas e as do Joel, e a gente ia rabiscando em cima da planta e ia se constituindo a exposição. Mas não era uma coisa muito objetiva, era assim um grande *brain storm* e depois, concretamente ela ia dando conta.

Respondendo se ela pegava por setores depois de definido um plano geral e começava a detalhar:

Sim, começando a organizar. Ela tinha uma coisa com fotografia, que ela pegava todo um arquivo de fotografia e fazia montagens sobre isso, recriando essa história. Trabalhar com a Gisela comigo foi uma coisa muito incrível. Porque sou uma pessoa que conhece, cheia de ideias, que vai tendo, vai viajando, e ela é ..era da mesma forma. Não era uma coisa muito organizada, dirigida, para fazer isso ou fazer aquilo, era uma coisa que trabalhava dentro do caos mesmo, e nesse caos a coisa ia acontecendo. Administrativamente para o Sesc a coisa foi muito difícil.²³³

Vemos aqui um dos elementos de linguagem expositiva de Gisela recorrente após as exposições anteriores: os painéis fotográficos feitos a partir de junção de várias imagens sobre o tema tratado na exposição. Não eram fotos isoladas e sim combinações de imagens construindo uma narrativa diversa das fotos isoladas.

Respondendo sobre a contratação de artistas e terceiros para resolver setores da exposição, FERNANDES:

²³² Dado confirmado por Joel Rufino em depoimento espontâneo sobre suas dificuldades em lembrar o que aconteceu nos anos 70 no trabalho com Gisela em função de sua prisão pela Ditadura Militar.

²³³ Ele fará aqui para Gisela o papel que Glaucia Amaral fazia para Lina Bo Bardi, intermediará a relação com as necessidades da instituição e suas normas e procedimentos, mas com um olhar de alguém que também criava e sabia os caminhos para facilitar a concretização desta criação.

Ela tinha essa coisa dela criar a situação, por exemplo, um exemplo bem prático: Como vamos retratar a questão do tigre que avança sobre Macunaíma? E ela falou que ela era fascinada por esses faróis de carro, que hoje são muito comuns, na época não eram, que pareciam olhos de tigre. Então ela queria nesse momento o texto da onça e no espaço teria o farol de carro. Então era o tempo todo mais ou menos assim, ela ia construindo com referências pessoais e contemporâneas, uma história do Macunaíma e um percurso no espaço. Ela tinha uma vontade muito grande, que não deu certo nessa exposição, de fazer todas as letras, todos os textos, no chão na areia. E quis ficar, ficou e desmanchou, e foi meio complicado e não conseguiu, mas foi tentado. Ela tinha ideias e procurava técnicos. Por exemplo, o Joel deu a ideia de fazer, não lembro porque, um banco, que você tinha um cartão, tipo um caixa automático e nisso você enfiava o cartão e ouvia uma história, o Macunaíma contava a história. Ai a gente chamou, ela fez mais ou menos o desenho, para chamar um técnico para construir todo esse sistema de cartão de banco. E deu certo, funcionou. E eu lembro que algumas coisas, por exemplo, não

Sempre trabalhando com interlocutores o trabalho de Gisela era por ela dirigido, como uma maestrina, mas com participação e parcerias, como numa criação coletiva.

Comigo e com o Joel é sempre um trabalho de criação coletiva, em que ela ia desenhando e discutindo como construir essa narrativa no espaço. E eu lembro que toda a narrativa era construída em cima das frases de contextos que a gente ia pinçando do livro. Isso tanto foi em Macunaíma quanto na Hilda Hilst.

Que na prática tinha o seguinte procedimento:

Você concretizava algumas imagens do texto, e ela sempre estava aberta ao outro. Por exemplo, eu lembro que o Macunaíma tinha um tatu, bicho-preguiça e o tamanduá, que eram três animais. Ah, eu queria fazer isso para crianças, ai eu fiz um desenho, que até tenho em algum lugar, do tatu em cima de placas de madeira. E eu não sou arquiteto, mas peguei um desenho, e copiei, de um tatu, e fiz com plaquinhas de madeira. A partir disso ela reelaborou o desenho e construiu um tatu²³⁴ que inclusive está ai em um lugar, uma creche do Sesc que fica aqui na Marques de Paranaguá. Esse tatu tá lá. Ai o Joel Rufino inventou a preguiça em cima de uma grande cama, como se fosse uma grande rede de pneus velhos, rede mesmo, rede tramada. A ideia era dele, foi feito, e da Gisela a concepção final. O tamanduá era no início da exposição, quando você chegava tinha um tamanduá que era uma oca

²³⁴ Construído por Felipe Tassara, filho de Marcelo Tassara com quem Gisela trabalhou junto na equipe da exposição “Xingu/Terra” de Maureen Bisilliat em 1975 na 13ª Bienal de São Paulo.

índigena, que era como se fosse onde o Macunaíma tinha nascido. Então era interessante porque ia se construindo a fantasia de cada um sobre o universo do livro e a Gisela, a gente ia dando as ideias, e alguém rabiscava, e ela ia concretizando.

E nas palavras de Gisela e Joel no texto do catálogo incluído no hot site da exposição:

Foi um desafio muito grande contextualizar Macunaíma", completa Gisela Magalhães, uma das curadoras. "Há pouquíssimos objetos no livro. Porém, uma exposição se faz com espaço e objetos. Por isso, foi preciso dar uma volta muito grande para pensar como poderíamos criar os elementos". Joel Rufino, outro curador, esclarece que, para criar esses elementos, não houve exatamente uma transição da linguagem dos livros. "Simplesmente nos inspiramos na rapsódia de Mário de Andrade e incorporamos na exposição diversos aspectos da obra, como a religiosidade, a sexualidade, a amoralidade, etc." Joel analisa a importância de Macunaíma como "uma das obras que coloca o Brasil na frente do espelho". E das imagens refletidas foi composta Coração dos Outros - Saravá, Mário de Andrade.

Há aqui um processo evolutivo do trabalho com o texto do escritor, que quando de outras exposições teve um procedimento mais comedido, e aqui acabou assumindo um caráter muito mais "autoral" de concepção dos espaços frases da exposição.

E ainda no hotsite:

Logo na entrada do Sesc Belenzinho, na Praça de Eventos, as crianças são as primeiras a entrar no clima de brasilidade ao se depararem com três gigantescos brinquedos em forma de animais: um tatu, um bicho-preguiça e um tamanduá que faz às vezes de escorregador e oca. Há também enormes formigas que, com a comissão de frente, formada por estátuas de personagens brasileiros (Zé Carioca, Nossa Senhora Aparecida, Preto Velho, Lampião e Maria Bonita, entre outro. Todos são os braços abertos do Cristo Redentor) dão as boas vindas aos visitantes.

Nas palavras de FERNANDES:

Eu lembro que da entrada do espaço a gente queria dar uma ideia toda do Brasil e a Gisela adorava o...na verdade ela falava do Zé Carioca e dessas figuras gigantesas de macumba, de lemanjá, de Nanã. Então Gisela vamos juntar tudo e aí a gente botou em forma de homenagem a Lina, o tigre da ESSO que a Lina tinha, e bota Padre Cícero, e bota lemanjá, fez um bloco de figuras pequenas até as figuras gigantesas da entrada da exposição...Esse Brasil todo. Aí tinham vários paus fincados e eu lembro que a Gisela falou: Ah, porque quando

Macunaíma vem para a cidade ele deixa a consciência pendurada em algum lugar. E nessa passagem ela falou que a gente tinha que fazer um percurso de pau de sebo, na entrada da exposição. E ela falou: Ah, a grande consciência é um cocar. A gente arranjou um cocar gigantesco e pendurou no alto de um pau e tinha a frase: ele deixa a consciência para... Isso era o tempo todo assim desse jeito, toda a fantasia da gente se concretizava de uma forma, que a consciência não é um cocar, mas poderia representar, e a gente tem a frase de referência que levou a fazer aquilo.

E retomando as antifonias no catálogo:

...o contraste é ponto comum em vários ambientes: um teto de igreja católica que abriga imagens de macumba e candomblé; um painel com fotos de vitrines que expõem o Brasil, o Shopping.

A co-curadoria de Ricardo Fernandes introduziu um dado novo, similar às intervenções cênicas introduzidas por Affonso Drumon em “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana”, que apostava na declamação de poemas, mas com caráter de reforço da narrativa sobre o texto através de ações, que se denominou animação por atores:

E eu lembro que no Mário de Andrade eu falei: vamos fazer algumas coisas com atores, então tinha, ela concordou depois de uma longa discussão, que o ator ia interferir. Macunaíma falava que quando todas as pessoas morriam, todas subiam pro céu e viravam estrela, aí na frente da exposição tinham atrizes, que saíam, desapareciam, e aí subiam numa corda e desapareciam no telhado como se fossem estrelas. Tinha um outro (ator) que ficava andando com uma galinha no colo, tinha um índio de verdade (figura 240) que andava pelos locais e cantava pela exposição, (figura tinha o Paschoal da Conceição que é a cara do Mário de Andrade, ficava sentado numa banheira lendo uma carta. E tinha um outro que era parecido também (com Mário). Então tinha uma coisa toda de uma intervenção teatral durante o tempo todo, e isso foi a primeira vez que ela fez, comigo. Muita gente não tinha curtido tudo isso.

Com muito boa recepção de público por FERNANDES:

As pessoas ficavam impressionadas. Ela foi uma exposição que deu muito certo. Agora, o Belenzinho caprichou muito levando escolas, essa coisa toda do Sesc. Teve muita gente e todo mundo ficava muito

impressionado. Porque realmente era muito bonito. E você entrava e tinha, era mais ou menos 20 atores por período. Então sempre tava acontecendo uma coisa, tinha contador de história.

Infelizmente não foi localizada nenhuma documentação visual desta exposição com nenhum de seus colaboradores, nem no acervo do SESC Memória, a não ser as duas fotos que neste trabalho constam. Na segunda (figura 241) vemos assim como na primeira (figura 240) quão rico era o resultado da arquitetura expositiva de Gisela.

Vemos como se torna mais plena de objetos, mais “barroca” e autoral sua arquitetura expositiva.

Aqui abrimos um parênteses na linhagem de exposições sobre escritores, antes de tratarmos da última exposição de Gisela em São Paulo sobre Hilda Hilst, para voltarmos ao Rio de Janeiro em 2000, com sua última exposição no CCBB RJ: “MPB – A História de um Século”.

Novamente, retomando a tipologia já amadurecida dos espaços expositivos de Gisela, era feita com *back lights*, sensores que faziam tocar o som da cuíca quando os visitantes se aproximavam e com alegorias de Carnaval feitas com sobras de Barracão de escola de Samba. (figuras 242 a 246). Conforme Luis Carlos Ferreira²³⁵:

Originalmente estava previsto o uso de uma plotagem no piso com reprodução de mapa mostrando ruas da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, que no final acabou não sendo utilizada. O plotter com o desenho de ondas do piso do calçadão da praia de Copacabana permaneceu porém.

Para encerrar essa cronologia falaremos da sua última exposição relevante, “Hilda Hilst 70 anos”, realizada no Sesc Pompeia de 5 de dezembro de 2000 a 4 de fevereiro de 2001. Nela se repetiu a parceria com o curador Ricardo Muniz Fernandes, sem a presença de Joel Rufino e com sua equipe base no Rio de

²³⁵ Depoimento colhido em 12 de junho de 2012.

Janeiro: Jorginho de Carvalho, sua filha Inês Magalhães nas composições fotográficas, Cafi cedendo fotos, e o arquiteto Leonard Benoit Gonin.

Essa exposição é como que um coroamento de sua trajetória, primeiro por questões pessoais, porque Gisela era amiga íntima de Hilda Hilst, desde os tempos do colégio em São Paulo, onde estudaram.²³⁶ (figura 257) Hilda dedicou para Gisela o poema “Matamoros”²³⁷. Hilda é citada desde a exposição “A Ventura Republicana, abrindo o catálogo, logo abaixo do título da exposição, com os versos:

E eu te direi que o nosso tempo é agora

Esplêndida avidez, vasta ventura

Esteve também presente em outros locais da exposição da “A Ventura Republicana” dentro dos seus espaços frases. Soma-se o fato de que o curador Ricardo Fernandes era também grande admirador da obra de Hilda Hilst. Um último fato relevante, que será tema de análise no próximo capítulo dessa tese, é que essa exposição aconteceu no mesmo espaço em que Lina Bo Bardi realizou suas últimas curadorias, o que permitirá uma análise comparativa de como se diferenciavam nas suas arquiteturas de exposições, tema desta tese.

Sobre a gênese da exposição de Hilda, conforme FERNANDES:

Então acabou essa exposição²³⁸, a Gisela e eu. Assim, porque na montagem final acabávamos ficando ela e eu muito estressados e bastante nervosos. Então a gente brigou um dia antes da abertura. E na estreia a gente fez as pazes, mesmo assim ficou uma coisa meio abalada. Ai eu voltei pro SESC.²³⁹

Para mim foi uma experiência incrível em termos de exposição, porque ela conseguia concretizar essa coisa da fantasia que todo mundo tinha.

²³⁶ Tiveram até um mesmo namorado (em épocas diferentes) José Luis Mora Fuentes.

²³⁷ Em 2012 estive em cartaz no Centro Cultural da Justiça Federal na cidade do Rio de Janeiro, numa instalação feita por Cafi em homenagem a Gisela Magalhães onde se representa a peça sobre o poema Matamoros.

²³⁸ Refere-se a Coração dos Outros – Saravá Mário

²³⁹ Na sede da Avenida Paulista, porque estava deslocado para o Belenzinho pro conta da exposição.

E não tinha essa coisa de autoria. Sabe, que por exemplo, a Lina, eu não trabalhei com a Lina, mas ela tinha essa coisa, a autoria era dela.²⁴⁰ A Gisela era mais generosa nesse sentido. E também, eu não sei, fosse mais velha, ou outra experiência de vida. Mas tinha uma generosidade que eu achei incrível e para mim foi “eu gosto de fazer isso”,. O gosto de fazer com ela, porque as discussões com ela, os tempos que a gente passava falando, e durante o Mário de Andrade eu descobri, que eu sempre gostei muito da Hilda Hilst, e eu falando da Hilda Hilst para ela, ela disse que era super amiga da Hilda Hilst, Ela e a Hilda Hilst.

Ou seja, durante a exposição “Coração dos Outros - Saravá, Mário de Andrade!” foi lançada a ideia da próxima parceria. E conforme FERNANDES:

Ela falou que a Hilda acho que faz 75 anos, 70 anos, não sei. Ai eu disse, então vamos fazer no Sesc, tá marcado, vamos fazer.

Ai começou e em dois meses, foi o mesmo processo. Foi incrível, porque ela escolheu um espaço da Lina, o espaço da Lina vai desde a porta até os fundos²⁴¹ e eu lembro que ela falou assim que ela queria fazer um grande painel da vida da Hilda Hilst. E que quando a pessoa entrasse no espaço, ela já visse a vida da Hilda inteirinha

Nos depoimentos de Gisela o processo foi mais complexo porque:

A exposição não é uma homenagem por seu aniversário, nem uma comemoração da sobrevivência, mas um manifesto pela paixão da escrita, pelo ofício da literatura, pelo sobreviver dessa espécie, um elogio rasgado, explícito da palavra. (OESP 2000)

E era para ser menor:

A princípio, seria uma coisa pequena, no corredor de entrada do Sesc. Depois, a direção do local acabou conseguindo um espaço maior e se pôde incluir boa parte do universo da escritora. (CYNARA 2000)

Ou mesmo não ser:

Assim como Hilda, que declarou ter abandonado a escrita, Gisela desistira de preparar exposições. "Entendo perfeitamente sua decisão, pois temos medo de nos repetir", justifica. Mas, ao constatar a admiração da amiga pela mostra que organizou sobre a vida e obra de Clarice Lispector, Gisela reconsiderou e saiu em busca de apoio para realizar a mesma homenagem à poetisa que teve a obra descrita pelo

²⁴⁰ Afirmação que esta tese demonstra ser equivocada porque Lina creditava seus colaboradores sempre.

²⁴¹ O Galpão de Exposições.

crítico Léo Gilson Ribeiro como "a mais audaz realizada no País depois de Guimarães Rosa".

Na planta da exposição vemos o partido de implantação sobre o espaço do Galpão claramente (figuras 247 a 249). E seguindo a descrição de FERNANDES:

Então ela criou uma área livre, metade do galpão era um espaço vazio, (figura 250) não tinha nada. E que no finalzinho tinha um corredor assim com uma vitrine, que eram os livros de base (figura 251) que a Hilda usou na vida toda. E ela construiu um painel fotográfico da Hilda desde criança até como ela tava hoje. (figura 252) Isso foi uma mudança grande no espaço. E que a maioria das exposições se preocupam o tempo todo em criar, quanto mais espaço para expor melhor. Ela reduziu o espaço pela metade, e sempre falou que a escrita da Hilda a gente discutia muito.

E a gente ficava lendo a Hilda e selecionando frases e ela queria uma coisa em que você tivesse essa visão da vida toda dela, que entrasse por essa foto, com uma grande figueira, (figura 253) que tem na casa da Hilda. Que você entrasse por dentro da árvore e lá dentro teriam vários labirintos, espaços muito pequenos, com pequenos objetos. Ai a gente conseguiu a máquina de escrever dela, conseguiu uns broches que ela tinha, conseguiu umas fotos antigas, conseguiu um texto inédito, mas tudo sem museografia, na relação pessoal da Gisela com a Hilda. Era muita coisa, eram textos selecionados, e situações. Eu lembro que a gente falava muito do contraponto que a Hilda falava do cacto e da dália, da placidez da dália e da dureza do cacto. E isso de um lado da exposição tinha uma coisa bem cactosa assim, e outra coisa bem dália, até tinha uma dália lá (figura 254). Tinha a cor da secura do deserto, e da questão do musgo, da humidade, do limo. Então a Gisela construiu muitos cantos da exposição, tendo água, terra, criando e do outro lado tinha um grande compartimento que era a areia, como se fosse uma grande ampulheta. E quem construiu foi o Paladino²⁴².

Temos os painéis de fotos novamente, as curvas, as frases espalhadas. Mas existe um princípio de partido da concepção desta vez que é diverso porque:

Não é uma exposição de efeméride qualquer: a ordem cronológica foi ignorada. Em vez disso, estão símbolos do universo de Hilda, como Deus, o tempo, o vazio, o infinito, a natureza, os bichos. A água sobre a qual todos andarão é um rio artificial em cujo fundo se poderão ler textos da escritora. (CYNARA 2000)

E FERNANDES segue narrando:

²⁴² Miguel Paladino colaborador de Lina Bo Bardi.

... no fundo do espaço tinha uma grande mesa (figura 255), que ali entra essa coisa de descrever um teatro, que não é pouco, baixinha. Ai a gente construiu uma grande mesa redonda com cadeiras onde havia leituras de poemas , leituras dramáticas E teve vários grupos de leituras dramáticas das peças de Hilda.

Novamente a mesa e as leituras dramáticas, como em “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana”. E uma situação criativa curiosa no final da exposição, sempre por FERNANDES:

E tem no fundo da exposição a história de uma personagem que mora embaixo da escada. (figura 256) Ela pôs no fim uma escada, que você subia e do alto da exposição você via todo o avesso, a execução.²⁴³ A gente discutiu de mostrar a parede, de como ela foi feita. Tem todo o avesso. Você subia e via o contrário, o que não estava exposto.

Antifonias novamente. O avesso de uma exposição nunca é mostrado porque nele está o mal acabamento que não deve ser visto porque vira ruído²⁴⁴.

Havia uma trilha sonora criada por Beth Bento na exposição;²⁴⁵

Ao longo de toda a exposição, uma trilha sonora vai evocar o clima de Hilda Hilst: sons e latidos de cachorros, o vento na folhagem, o repicar de sinos, água, Mahler. (OESP 2000)

Gisela segue com sua “caixa negra”, com um pátio introdutório na entrada. Parece estar decodificando o espaço expositivo do Sesc Pompeia, que será melhor discutido no próximo capítulo.

Nesse sentido a exposição quase beira `a instalação, porque exige de certo modo um guia introdutório ao universo da escritora para ser compreendida. O catálogo da exposição é também um exercício poético sobre Hilda Hilst e sua obra e nada indica da narrativa da exposição.

²⁴³ O que pareceu ao autor deste trabalho má execução do acabamento da exposição quando a visitou.

²⁴⁴ A não ser em arquiteturas expositivas como a da 30ª Bienal de 2013 em que o escritório Metro mostrava o avesso dos painéis com sua estrutura, numa “sinceridade” de mostrar o material como se constitui, que sugere um certo acento romântico Ruskiano derivado de determinadas visões da tradição moderna.

²⁴⁵ Beth Bento também era colaboradora de Lina Bo Bardi.

Acaba servindo como uma experiência mais radical de narrativa através da arquitetura expositiva, que pelo fato de haver uma paixão e envolvimento tão viscerais tanto de Gisela quanto de Ricardo com Hilda Hilst serviu com uma espécie de réquiem para Hilda, que morreria em 2004, um ano após Gisela.

A exposição não foi um sucesso de público, tornou-se hermética, um pouco como é a própria obra de Hilda Hilst, mais elogiada que lida. Curiosamente um elemento dentro de um espaço frase acabou se destacando, conforme FERNANDES:

E nessa exposição o interessante foi de não ter tanta gente, mas tinha uma visita de sucesso contínuo ao livro do Che Guevara, porque tinha antes da exposição uma cilada, porque antes de entrar tinha um monte de vitrinazinhas onde tinha Wittigenstein, Che Guevara, Hegel, todos os pensadores com que a Hilda trabalhava. Tinha o livro da vida e a biografia do Che Guevara, grande, de que a Gisela gostava, que era toda política. Tinha quase peregrinação para a vitrine. Era uma coisa tão querida que o povo deixava bilhetes. Uma pessoa deixou uma vela. Na vitrine do Che Guevara, a única.

Porém foi nas palavras de Gisela uma ode `a palavra mais que aos escritores:

A exposição não é uma homenagem por seu aniversário, nem uma comemoração da sobrevivência, mas um manifesto pela paixão da escrita, pelo ofício da literatura, pelo sobreviver dessa espécie, um elogio rasgado, explícito da palavra. (OESP 2000)

Fora da linhagem dos escritores, ainda teremos duas exposições a citar: “A Saúde bate na sua porta”, exposição temporária no Centro Cultural do Ministério da Saúde no Rio de Janeiro em 2002, mas sem material documental e a póstuma “Arquitetura do Encantamento” com co-curadoria de Amélia Maria Zular, em andamento quando de seu falecimento, executada por sua equipe: Inês Magalhães, Leonard Benoit, Maria de Oliveira e Kathryn Valdrighi. O site Canal Contemporâneo, referência de qualidade sobre `a arte contemporânea no Brasil, cita esta exposição e o trabalho de Gisela Magalhães como “arquitetura espacial”, .²⁴⁶ que seria talvez melhor dito “arquitetura expositiva”.

²⁴⁶ Site Canal Contemporâneo:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=465#12>

Mas pode-se considerar “Hilda Hilst 70 anos” como sua última grande exposição realizada.

Ela encerra tendo como tema uma escritora, numa linhagem de trabalhos transpondo da literatura para narrativas espaciais as obras escritas, onde conseguiu seus maiores sucessos, que se inicia com Clarice, depois segue com Mario Quintana e Mário de Andrade. De outro temos uma linhagem de exposições de resgate da Cultura Popular de forma mais literal, como as anteriores à de Clarice com o coroamento na exposição do Museu do Folclore Edson Carneiro. Uma terceira linhagem, engajada, e que acrescenta as outras duas, com um viés político mais acentuado, mas sem perder esse vínculo com a cultura popular criou as exposições do Museu da República “Fala Getúlio” e “A Ventura Republicana.”

No próximo capítulo, a partir das categorias apresentadas no segundo capítulo e após desenvolve-las aplicando-as às exposições de Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães, iremos concluir este trabalho comparando os procedimentos de linguagem de arquitetura expositiva de ambas e como eles traduziam suas visões de mundo e processos de criação dos projetos de exposições.

Figuras capítulo 4

Figura 146 – Planta baixa da exposição “A Paixão segundo Clarice “ (1992).
Acervo Julia Peregrino.

Figura 147 – Planta luminotécnica da exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo Jorginho de Carvalho. Foto: César Sartorelli.

Figura 148 – Entrada da exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 149 – Vista da entrada da exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figuras 150 e 151 – Anotação e foto de espaço frase final com composição fotográfica da exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervos Jorginho Carvalho e CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figuras 152 e 153 – Seguindo pela direita a exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figuras 154 e 155 – Anotação do espaço frase ao fundo com a curva de estrelas e Painel de acrílico com obras pintadas por Clarice Lispector. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo Jorginho de Carvalho e Acervo CCBB RJ. Fotos: César Sartorelli e autoria não definida.

Figura 156 – As frases pinceladas nas paredes. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo Jorginho de Carvalho e Acervo CCBB RJ. Fotos: César Sartorelli e autoria não definida.

Figura 157 – Desenho anotação do espaço frase da cronologia e fotos de Clarice. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo Jorginho de Carvalho. Foto: César Sartorelli.

Figura 158 – Cronologia e fotos de Clarice. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 159 – Desenho anotação do espaço frase “Estante livros dedicados”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo Jorginho Carvalho. Foto: César Sartorelli.

Figura 160 - Espaço frase “Estante livros dedicados”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 161 - Espaço frase “Estante livros dedicados”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 162 - Desenho anotação do espaço frase “Clarice escrevendo e sua máquina”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo Jorginho Carvalho. Foto: César Sartorelli.

Figura 163 - Espaço frase “Clarice escrevendo e sua máquina”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 164 - Espaço frase "Clarice escrevendo e sua máquina". Exposição "A Paixão segundo Clarice" (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 165 - Espaço frase “Clarice, infância, juventude e família”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 166 - Desenho anotação do espaço frase “Clarice, infância, juventude e família”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo Jorginho Carvalho. Foto: César Sartorelli.

Figura 167 - Espaço frase “Clarice, infância, juventude e família”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 168 - Espaço frase “Clarice, infância, juventude e família”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 169 – Desenho anotação do espaço frase “Clarice, infância, juventude e família”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo Jorginho Carvalho. Foto: César Sartorelli.

Figura 170 – Espaço frase “A Liberdade é vermelha”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Figura 171 – Espaço frase “A Liberdade é vermelha”. Exposição “A Paixão segundo Clarice” (1992). Acervo CCBB RJ. Foto: autoria não definida.

Generated by CamScanner

Figuras 172 e 173 – Plantas gerais . Exposição “Curitiba: Tempo e Caminhos” (1993). Acervo Julia Peregrino.

Figura 174 – Desenho . Exposição “Glauber Rocha Um Leão ao Meio-dia” (1994). Cópia de catálogo da exposição.

Figura 175 – Montagem fotográfica. Exposição “Glauber Rocha Um Leão ao Meio-dia” (1994). Cópia de catálogo da exposição.

Figura 176 – Desenho anotação de anteprojeto. Exposição “Glauber Rocha Um Leão ao Meio-dia” (1994). Acervo Julia Peregrino.

Figura 177 – Desenho anotação de anteprojeto com estudo de iluminação. Exposição “Glauber Rocha Um Leão ao Meio-dia” (1994). Acervo Jorginho Carvalho. Foto: César Sartorelli.

Figura 178 – Desenho anotação de anteprojeto. “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: César Sartorelli.

Figura 179 – Sala 1 - 3 “Raças”. “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figuras 180 e 181 – Caracol esquerdo e direito - 3 “Raças”. “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 182 – Espaço Frase 3 “Vida – Nascimento e morte”. “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 183 – Espaço Frase 3 “Vida – Nascimento e morte”. “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 184 – Idem sem iluminação.

Figura 185 e 186 – Espaço Frase 3 “Vida – Nascimento e morte”. Brinquedos de menino e de menina. “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 187 – Espaço Frase 4 - Técnica – Vista . “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: César Sartorelli.

Figura 188 – Espaço Frase 4 – Cerâmica de Maragopinho . “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 189 – Espaço Frase 4 – Cerâmica de Apiaí. “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 190 – Espaço Frase 4 – Tear. “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 191 – Espaço Frase 4 – Axiométrica de estante . “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: César Sartorelli.

Figura 192 – Espaço Frase 4 – A estante feira popular - “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 193 – Espaço Frase 5 – Religião - Planta com vistas. “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: César Sartorelli.

Figura 194 – Espaço Frase 5 – Religião - “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 195 – Espaço Frase 5 – Religião - Ex-votos - “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 196 – Espaço Frase 5 a 6 – Religião e Festa - “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 197 – Espaço Frase 6 – Festa - “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 198 – Espaço Frase 6 – Festa - “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figura 199 – Espaço Frase 6 – Festa - “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figuras 202 e 203 – Espaço Frase 7 – Arte - Mestre Vitalino, Nhô Caboclo, Luzia Dantas, Antônio Potero e outros - “Exposição Permanente do Museu do Folclore”. Acervo Museu do Folclore Edson Carneiro. Foto: Eliza Guerra.

Figuras 204 – Espaço Frase 1 – Mão de Getúlio com petróleo na refinaria Mataripe, Bahia, em junho de 1952 - “Exposição Fala Getúlio”. Acervo Petrobras.

Figuras 205 – Espaço Frase 1 – Mão de petroleiro com petróleo. Foto: Cafí.

Figura 206 e 207 – Espaço Frase 1 – Sala dos Presidentes- Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Gisela Magalhães.

Figura 208 – Vista – Espaço frase 1 - Sala dos Presidentes- Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Jorginho de Carvalho.

Figuras 209 – Espaço Frase 1 – Sala dos Presidentes- Bengalas - Exposição
“A Ventura Republicana”. Acervo: Gisela Magalhães.

Figuras 210 – Espaço Frase 2 – O Poder do Sertão – Espadas - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Gisela Magalhães.

Figuras 211 – Espaço Frase 2 – O Poder do Sertão – Fotos e textos curtos - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Gisela Magalhães.

Figuras 212 – Espaço Frase 3 – O Poder dos Vivos” - Leques - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Gisela Magalhães.

Figuras 213 e 214 – Espaço Frase 3 – O Poder dos Vivos – Vista Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Museu da República e Jorginho de Cravalho.

Figura 215 – Espaços Frase 4 e 5 – “Cy, a Mãe do mato” e “Terra Indígena, Terra de Todos” - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Museu da República.

Figura 216 – Espaços Frase 4 e 5 – “Cy, a Mãe do mato” e “Terra Indígena, Terra de Todos” - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Museu da República.

Figura 217 – O Túnel até o espaço frase “Rua” - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Museu da República.

Figura 218 – Espaço frase “Rua” – Zé Pelintra e Pomba Gira - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Museu da República.

Figura 219 – Espaço frase “Armas” – Fuzil AR 15 e tênis Nike - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Museu da República.

Figura 220 – Espaço frase “Ordem e Progresso” - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Museu da República.

Figura 221 – Espaço frase “ $\frac{1}{4}$ de Memória” - Exposição “A Ventura Republicana”. Acervo: Museu da República.

Figura 222 – Vista - Exposição “Tesouros do Patrimônio”. Acervo: Jorginho Carvalho.

Figura 223 – Vista - Exposição “Tesouros do Patrimônio”. Acervo: Jorginho Carvalho.

Figura 224 – Planta baixa com vistas - Exposição “IPHAN 60 Anos”. Acervo: Jorginho Carvalho.

Figura 225 – Axiométrica - Exposição “IPHAN 60 Anos”. Acervo: Jorginho Carvalho.

Figura 226 – Perspectiva - Exposição “IPHAN 60 Anos”. Acervo: Jorginho Carvalho.

Figura 227 – Exposição “IPHAN 60 Anos”.

Figuras 228 e 229 –Exposição “IPHAN 60 Anos”.

Figuras 230 e 231 –Exposição “IPHAN 60 Anos”.

Figura 232 –Exposição “IPHAN 60 Anos”.

Figura 233 – Planta - Exposição “Amazônia Felsínea” (1999). Acervo Jorginho de Carvalho.

Figura 234– Planta - Exposição “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana” (1997). Acervo Jorginho de Carvalho.

Figura 235 – Vista - Exposição “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana” (1997). Acervo Jorginho de Carvalho.

Figura 236 – Espaço frase fotos de família com painel com composição fotográfica sobre Porto Alegre `a direita - Exposição “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana” (1997). Foto; Acervo Inês Magalhães.

Figura 237 – Painel com composição fotográfica sobre Porto Alegre -
Exposição “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana” (1997). Foto;
Acervo Inês Magalhães.

Figura 238 – Textos flutuantes e bar - Exposição “A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana” (1997). Foto Acervo Inês Magalhães.

Figura 239 – Planta baixa - Exposição “Caixa de Folias” (1998). Foto Acervo Jorginho de Carvalho.

Figura 240 – Índio/ator – Exposição “Coração dos Outros - Saravá, Mário de Andrade!” (1999).

Figura 241 – Exposição “Coração dos Outros - Saravá, Mário de Andrade!” (1999).

Figura 242 e 243 – Plantas - Exposição “MPB – A História de um Século” (2000). Foto: Acervo Luiz Carlos Ferreira e Jorginho de Carvalho.

Figuras 244 e 245 – Os restos da Escola de Samba e o calçadão de Copacabana – Composição de imagens na entrada - Exposição “MPB – A História de um Século” (2000). Foto: Acervo Jorginho Carvalho.

Figura 246 - Espaço frase comissão de frente - Exposição “MPB – A História de um Século” (2000). Foto: Acervo Jorginho Carvalho.

PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT

Figura 247 – Planta baixa - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001).
Acervo Inês Magalhães.

Figura 248 – Planta baixa, detalhe - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001). Acervo Inês Magalhães.

Figura 249 – Planta baixa, legendas - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001). Acervo Inês Magalhães.

Figura 250 – Entrada - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001). Acervo Sesc Memória.

Figura 251 – Livros que a influenciaram - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001). Acervo Sesc Memória.

Figura 252 – Painel Hilda Infância vida adulta - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001). Acervo Sesc Memória.

Figura 253 – A Grande Figueira - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001). Acervo Sesc Memória.

Figura 254 – A Dália `a direita - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001). Acervo Sesc Memória.

Figura 255 – A mesa redonda - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001).
Acervo Sesc Memória.

Figura 256 – A Escada que leva ao avesso - Exposição “Hilda Hilst 70 Anos”
(2000/2001). Acervo Sesc Memórias.

Figura 257 – Hilda Hilst, José Luis Mora Fuentes e Gisela Magalhães -
Exposição “Hilda Hilst 70 Anos” (2000/2001). Acervo Sesc Memórias.

Capítulo 5

Aproximações e diferenças na arquitetura de exposições de Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães

Após observarmos as trajetórias das linguagens de arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães com as categorias definidas no segundo capítulo, vamos agora fazer um estudo comparativo de como elas trabalharam estas categorias em seus projetos de exposição, tanto como curadoras quanto como arquitetas de projetos de exposições.

Começando pelos pontos em comum, o primeiro e fundamental é o da ideia/partido de valorizar a cultura popular brasileira, retirando-a da concepção dominante que a estudava como folclore, sem relação com a cultura erudita nacional. Lina Bo Bardi já estava trabalhando nesta ideia desde os primórdios do MASP em 1948 com a exposição “1ª Exposição de Arte Popular Pernambucana” e terá uma sequência histórica já citada que se encerra na exposição “Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique” e “Entreato para Crianças”, no SESC Pompeia, em São Paulo.²⁴⁷

Observando as últimas exposições no SESC Pompeia, em geral os comentários citam o foco no espaço físico, de cerca de 600 metros quadrados do Galpão de Exposições. Mas a força do processo de curadoria e concepção dos projetos de exposição tinham um forte espaço base institucional simbólico, construído por uma gestão que se encerrou em 1984. Também, encerrou-se como já colocado no capítulo 3, um procedimento de criação em equipe, um projeto totalizante das unidades do espaço do Sesc Pompeia: Galpão de exposições, biblioteca, teatro, restaurante, choperia, oficinas, em torno de uma programação com a arquiteta curadora exercendo um papel dominante enquanto parte da coordenação da unidade Pompeia²⁴⁸ dentro do SESC. Assim sendo, Lina teve durante três anos no Sesc Pompeia um papel de maestro regente não só das exposições como de parte substancial da programação. O processo de trabalho de Lina Bo Bardi, não raro, envolvia atritos com parte da gestão da Instituição que, quando na transição para a atual, implicou o seu desligamento da programação. A transição de gestões

²⁴⁷ Sem contar a sua última exposição com Pierre Verger “África Negra” no Masp em 1988.

²⁴⁸ Lembrando que o Sesc Pompeia é a primeira unidade pensada e construída como um centro cultural, se tornando primeiro vitrine e depois referência para todos os outros projetos de unidades do SESC que se seguiram.

corresponde às duas últimas exposições citadas e ao desligamento da equipe das Oficinas contratada como funcionários de carteira assinada, que se desligou em sua totalidade no caso do SESC gradativamente até 1987, e que foram primordiais como colaboradores e co-autores nestes dois últimos trabalhos.

Esta co-autoria é outro ponto em comum nos procedimentos de ambas as curadoras, no que Lina Bo Bardi foi pioneira, ao associar talentos criativos de pessoas diversas, como já citado similar a escolher os instrumentos de uma orquestra, que podiam resolver melhor as concepções de anteprojeto dos espaços frase de seus textos correspondentes a cada trabalho, sob sua batuta.

Gisela Magalhães, por seu lado, construiu uma equipe ao longo dos anos, que teve nas parcerias com Cafi inicialmente, depois Jorginho de Carvalho e sua filha Inês Magalhães que se mantiveram até o final da vida, com oscilações temporais entre seus produtores executivos. Sua maturidade na construção de seus espaços frase teve na iluminação em parceria com Jorginho de Carvalho e no papel da produção executiva profissional de Julia Peregrino, as duas parcerias fundamentais para qualificar o resultado de sua narrativa, a partir de “A Paixão segundo Clarice”.

Este é um aspecto da realização de exposições, dentro das concepções iniciadas nos anos 1980, que adquirem uma complexidade que implica o trabalho especializado de vários profissionais. Este trabalho pode dar espaço maior ou menor à co-autoria, dependendo de um partido/ideia de cada curador/arquiteto de exposições.

A partir da ideia/partido de valorização da cultura popular brasileira o procedimento de anteprojeto e projeto dos espaços frase será similar, com desenhos anotações, que vão delimitando e formando gradativamente seus espaços frases. Arquitetos auxiliares terão o papel de construir os projetos executivos e de detalhamento para ambas. Uma vez mais, a partir do trabalho de Jorginho de Carvalho é que começamos a ter uma precisão de projeto de Gisela, com as plantas e vistas ou perspectivas axiométricas, porque o projeto de iluminação exige saber onde vai cada objeto ou conjunto deles. Para Lina

Bo Bardi a iluminação não era elemento de diferenciação nas exposições do SESC Pompeia, sempre com uma luz geral, e a presença de artesãos, cenógrafos, artistas e arquitetos/artistas na equipe do SESC Pompeia permitia que, a partir de seus desenhos, se corporificassem seus espaços-chaves. O uso de plantas e da perspectiva axiométrica sucede desde “Bahia no Ibirapuera”, em 1959.

Este procedimento no SESC Pompeia tem inicialmente um aspecto mais comedido, como nas exposições “O Design no Brasil: História e Realidade” e “Mil brinquedos para a criança brasileira” em que os funcionários da manutenção do SESC resolviam elementos menores, como a cerquinha que separava os brinquedos artesanais. Em “Caipiras, Capiaús: Pau-a-pique” surge porém uma nova parceria, com um objeto-frase: a grande parede de Leone Miroglio que inicia a contribuição de um artista erudito dentro da arquitetura expositiva, assim como, os mastros, numa ressignificação da cultura popular.

Neste ponto temos uma maneira similar de trabalhar como critério de curadoria esta ressignificação da cultura popular, relendo a erudita e, por que não, vice-versa, que se tornou prática corrente na contemporaneidade. De início, Lina Bo Bardi parece estar sempre classificando e procurando juntar o que é similar, para entender, preservar, explicar. Os agrupamentos se constituem como releituras de feiras populares, mas sob um viés organizador próprio de um colecionador, que as subtrai do seu contexto original. Gisela Magalhães sempre foi mais alegórica, colocando analogias, espaços-frases que vão dos mais rebuscados, como em “A Ventura Republicana” (figura 199), aos mais comedidos, como na “Exposição permanente do Museu do Folclore” (figura 183), mas que fogem da abordagem classificatória, caminhando para o comentário, como podemos ver na diferença entre estes espaços-frases de Lina (figuras 24, 38, 51) e os de Gisela (figura 195). Vemos como os ex-votos estão lá organizados um ao lado do outro nos espaços-frases de Lina Bo Bardi e em arranjo como grupo pelo espaço-frase de Gisela Magalhães, muito mais similar a seu contexto nas Igrejas e Santuários, passíveis de serem visualizados pelo lado, por cima e por baixo.

A partir de “O Design no Brasil: História e Realidade” (figuras 81, 82, 115 e 116) em que, gradativamente, a classificação passa para a ambientação dos objetos na reprodução dos ambientes caipiras em “Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique”. Ela sai de um certo procedimento museológico com sua lógica classificatória, para tentar organizar e entender os objetos, e chegando aos procedimentos de um “Centro Cultural”, onde a experiência de fruição será a narrativa, mais que a classificação. Nesta exposição há no setor que denominamos “caipira não erudito”, em contraponto ao erudito do “bosque de mastros”, somente um agenciamento de localização por parte de Lina, porque os próprios donos do saber da “arquitetura caipira” erigem os objetos frases. Esta correalização inclui a grande parede e os mastros também.

Até sua libertação pelo espaço em “Entreato para Crianças” (figuras 128 e 135) onde os espaços frases de Lina Bo Bardi se tornam mais ambientais, mais alegóricos. Correspondendo ao processo de correalização no seu apogeu, com vários atores: Beth Bento com a piscina de papel sonorizada²⁴⁹ e a trilha sonora dentro da sucuri, Márcia Benevento com a “sucuri” e a “vaca” e outros animais em cimento armado, Mestre Molina com o “porco balanço”, e mais quatro envolvidos na execução dos outros bichos em madeira e cimento: Alejandro Ferrari, Amerides Soler Dias (o Paulista), Dino Bernardi Junior, Manoel Josette Molina²⁵⁰.

Por fim o carrossel²⁵¹ está de volta, mas ressignificado trocando os cavalos iguais por vários bichos diversos. Nesta exposição só restou do colecionismo, a parede com insetos, que se encerra no final com o famoso baratário e um formigueiro. O baratário mostra um item da coleção vivo, assustador e atraente, um grande sucesso com as crianças, o público alvo plenamente atingido.

²⁴⁹ Inclusão de trilhas sonoras que se iniciou com Conrado Silva em “Mil Brinquedos para a Criança Brasileira.

²⁵⁰ Conforme folder da exposição do acervo de quem escreve este trabalho: Alejandro Ferrari era funcionário das Oficinas, Manoel Josette Molina é mestre Molina, Amerides Soler Dias (o Paulista) e Dino Bernardi Junior eram funcionários da manutenção do Sesc Pompeia. Consta também na execução da montagem Roberval Layus que trabalhará depois com Gisela Magalhães.

²⁵¹ Da exposição “Mil Brinquedos para a criança brasileira”

Aqui temos uma operação de comunicação através da arquitetura expositiva com um partido totalmente diverso, porque o imaginário é o princípio e fim, não há obrigação de defender uma ideologia, ela escreveu nesta exposição seu texto introdutório mais poético: “esta exposição é apenas o barulhinho de uma engrenagem que inicia um movimento, um pequeno convite à ciência e à fantasia” e “também uma chamada para a *Imaginária Brasileira*, isto é, ligação do povo brasileiro com os bichos”. E os funcionários da manutenção efetivamente criaram parte destes bichos.

Assim vemos os mesmos procedimentos de projeto, de execução com parceria dos funcionários tanto técnicos quanto da manutenção, de incorporação de ações criativas das exposições anteriores, de desenho com anotações, de uso de trilha sonora e uma programação paralela de palestras. Temos também a participação em movimento, que começou com o carrossel em “Mil Brinquedos para a Criança Brasileira”, seguiram com os eventos dentro do espaço da exposição e culminaram na “Entreato para Crianças”, onde se subia no coreto/pagode, se balançava no porco, se entrava e saía da cobra e se “banhava” na piscina de papel, culminando com uma voltinha no carrossel. Aqui o processo de comunicação de sua narrativa pela arquitetura expositiva se tornou uma experiência viva, que foi o ponto em que mais Lina se aproximou de sua definição do que era arquitetura: “Para mim, arquitetura é ver um velho, ou uma criança, carregando um prato de comida, caminhando com altivez, com a dignidade de um ator de teatro no palco, desfilando, num dia qualquer da semana, no Restaurante do Sesc Pompeia.”²⁵²

O que ela anunciou nesta última exposição é hoje, muitos anos após sua saída da programação e morte, a realidade vibrante do Sesc Pompeia.

Voltando a Gisela Magalhães, ela se afasta de qualquer visão classificatória desde o início e sempre privilegiou a criação de narrativas cheias de surpresas e deslocamentos através de seus espaços frases. A emoção é um dado

²⁵² Conforme: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/653> Acesso em 14 de fevereiro de 2014.

fundamental de seu procedimento narrativo: “Didático é comover. Mover junto.”²⁵³

Assim como textos sempre curtos e excertos de poesias pelo espaço desde as primeiras exposições: “Ninguém sai de casa para ler em pé”²⁵⁴ (figuras 157 e 166).

Ela coloca como “Arte de transição” a arquitetura expositiva, que vai do texto para o espaço, “transferindo a informação, a palavra diminuída, a emoção, via cinco sentidos. Porque eu sinto um gosto bom na boca quando vejo uma sala vazia esperando pela imaginação.”²⁵⁵ Construindo assim sempre um mundo aparte para onde o visitante é convidado a entrar e participar.

Num procedimento contínuo criativo, ponto comum entre Gisela Magalhães e Lina Bo Bardi, que para Gisela Magalhães “é dom e não merecimento e vem aos borbotões.”²⁵⁶ Que implica em opções porque o “merecimento é ordenar isso, saber descartar tantas ideias para atingir a simplicidade.”²⁵⁷

Respondendo a uma angústia fundamental do curador arquiteto: “é o espaço que gera as ideias ou são as ideias que geram o espaço?”²⁵⁸

E uma angústia em chegar ao resultado final num continuum comum ao processo de Lina Bo Bardi, que conforme Marcelo Ferraz:

Em toda exposição ao finalzinho da montagem ela entrava em crise e dizia: não, está péssimo, está ruim, e dava aquele dia de dor de barriga, e ficava nesta crise, e dizia: “ falta um pouco de aplomb, falta um tchan final e, na última hora vinha com uma novidade, com alguma coisa, de repente era algum tecido que tinha que esticar e criar um velário um ambiente, que rebaixava o pé-direito, ou pintar uma última parede, ou

²⁵³ Texto de Gisela reproduzido do catálogo da exposição “Curitiba: Tempo e Caminhos”.

²⁵⁴ Idem

²⁵⁵ Ibidem

²⁵⁶ Ibidem

²⁵⁷ Ibidem

²⁵⁸ Ibidem

botar um objeto a mais. E neste momento ela estava suscitando o que acontece em toda montagem de exposição, aquele momento em que você precisa ter uma amarração final, para transmitir a ideia que você tem dentro de si, e que muita vezes nem é a ideia claríssima, nem é um raciocínio lógico, uma coisa racional, mas é: será que vão sentir o que eu quero, será que vão perceber isso, será que vão perceber aquilo?

Ou como Gisela Magalhães afirma: “O processo é tão interno e subconsciente que não sei explicar. Sempre me surpreendo espantada como as ideias que aparecem.”²⁵⁹ Algumas que até fogem de ser um “substantivo” entre outras dentro do espaço frase e ganham protagonismo como “verbo”, como da vitrine contendo a biografia de Che Guevara já citada, que desviava do objetivo principal da exposição “Hilda Hilst 70 anos”, que era narrar sobre o universo da escritora.

Assim ambas tinham grande dificuldade em uma vez iniciado o processo criativo interrompe-lo para fechar a narrativa. O que tinha implicações no método de fazer durante novas situações e espaços frases.

Por fim podemos distinguir dois diferentes “estilos” ou “poéticas”, dados pelas opções de elementos, profissionais e técnicas que definem os espaços frases de suas narrativas, que vem de um caminho em que se desenvolvem e se esmeram, como procuramos demonstrar, apresentando seu desenvolvimento no trabalho das arquitetas curadoras: formas sinuosas nas plantas baixas de projeto de Gisela Magalhães, núcleos de espaços frases isolados nas plantas de Lina Bo Bardi; luz geral para Lina Bo Bardi, luz dramática para Gisela Magalhães, elementos crus no seu material na maior parte das exposições de Lina Bo Bardi, pinturas e cores nos suportes sempre para Gisela Magalhães e outros mais ressaltados nos capítulos anteriores.

Cabe ressaltar, por fim, que esta construção do “estilo” e da “poética” de cada uma contou com vários profissionais que trabalharam com uma ou outra, alguns com ambas, e que estão até hoje envolvidos na curadoria, arquitetura expositiva ou produção executiva de exposições, o que mostra a dimensão do trabalho de ambas como pioneiras de procedimentos que se disseminaram e

²⁵⁹ Texto de Gisela reproduzido do catálogo da exposição “Curitiba: Tempo e Caminhos”.

influenciaram outra geração de arquitetos e profissionais que apresentamos num infográfico (figura 258). Assim sendo pelo que foi exemplificada pelo estudo dos trabalhos de Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães, seria permitida uma nova abordagem, baseada nos pontos apresentados, para construir narrativas ou formas de expor e analisar as produções contemporâneas de uma linguagem de arquitetura expositiva.

Figura 258 – Rede de colaboradores de Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães.

REFERÊNCIAS

Exposições e Museus

ABREU, Pedro Marques de. **Moral da história: O conceito de narratividade na concepção de exposições.** Artigo publicado no 3º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: conservação e técnicas sensoriais. UFRJ/FAU/PROARQ. Rio de Janeiro, RJ, 2012.

AMPARO, Pitanga do. **A Vanguarda Russa e seus Protagonistas nas Artes e na Arquitetura, consequências e desdobramentos, o caráter Suprematista de algumas obras do arquiteto.** Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2003.

ARESTIZABAL, Irma. **Musei trasformazione: prospettive della museologia e della museografia – uma idea per il museo di arte moderna del Rio de Janeiro.** Mazzotta, Milão, Itália, 1991.

AZARA, Pedro e GURI, Carles. **Arquitectos a escena: escenografias y montajes de exposicion en los 90.** Gustav Gili, Barcelona, Espanha, 2000.

BARBUY, Heloisa. **Exposição Universal de 1889: Visão e representação na sociedade industrial.** Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 1995.

BERTOL, Caroline Cabral Rocha. **Arquitetura Museográfica : o lugar da arte contemporânea.** Dissertação de Mestrado defendida no Programa Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH/EACH/MAC-USP. São Paulo, SP, 2010.

CASTILHO, Sonia Salcedo de. **Cenário da Arquitetura da Arte: montagens e espaços de exposição.** Martins Fontes. São Paulo, SP, 2008.

CINTRÃO, Rejane Lassandro. **As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930).**

Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2001.

CINTRÃO, Rejane Lassandro. **As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA** in: Sobre o ofício do curador, RAMOS, Alexandre Dias (org.), Zouk, Porto Alegre, RS, 2010.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação.** Annablume, São Paulo, SP, 2006.

DALLARI, Heloisa. **Design e exposição: das vitrines para as novas telas.**

Tese de doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.

FEO, Vittorio de. Tradução de Luiz Antonio Pitanga do Amparo, **URSS Architettura** . Worldwhitewall, São Paulo, SP, 2005.

FIEDLER, Konrad. **De la esencia del arte.** Nueva Vision, Buenos Aires, Argentina, 1958.

FIGUEIREDO, Renata Dias de Gouvêa. **Expografia contemporânea no Brasil : a sedução das exposições cenográficas.** Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2011.

FORGÁCS, Èva. **Definitive space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room in Situating El Lissitzky.** Getty Research Institute, Los Angeles, Califórnia, EUA, 2003.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. Tese de livre docência defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2001.

GRAY, Camilla . **The Great Experiment: Russian Art 1863-1922 . Thames and Hudson** . Tradução de Luiz Antonio Pitanga do Amparo. Wordwhitewall, São Paulo, SP, 2004.

KANTOR, Sybil Gordon. **Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art**. MIT Press. Cambridge, Massachusetts, EUA, 2002.

LEROI-GOURHAN, Andre. **Evolução e técnicas**. Edições 70, Lisboa, Portugal, 1984.

MIGUEZ, Stella Regina. **Arquitetura em Exposição: uma prática interdisciplinar, caracterização das bienais de Arquitetura em São Paulo**. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2004.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. Martins Fontes, São Paulo, SP, 2007.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Zouk, Porto Alegre, RS, 2010.

SALADINI, Mario Filho. **Espaços híbridos da arte contemporânea: revendo a caixa preta e o cubo branco**. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2004.

SPERLING, David Moreno. **Espaço e evento : considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea**. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.

SPERLING, David Moreno. **As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte**. Texto de artigo cedido pelo autor. Originalmente publicado no site do Fórum permanente de Museus. Acessível Disponível em:

<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/as-arquiteturas-de-museus-contemporaneos-como-agentes-no-sistema-da-arte>

STANISZEWSKI, Mary Anne. **The Power of Display: a history of exhibition installations at the museum of modern art.** MIT Press, Cambridge, Massachusetts, EUA, 1998.

Primeiro e segundo capítulos

BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura.** S. N., São Paulo, SP, 1957.

CHAGAS, Mário de Souza. **Linguagens, tecnologias e processos museológicos.** Texto cedido pelo autor, 2011.

DAVALLON, Jean Davallon; GRANDMONT, Gérald; SCHIELE, Bernard Schiele e DE KONINCK, Marie-Charlotte (col.). **L ‘ Environnement entre au musée.** Presses universitaires de Lyon, Lyon, França, 1992.

DAVALLON, Jean. **L ‘ exposition à l ‘oeuvre Startégies de communication et médiation symbolique.** L” Harmattan, Paris, França, 1999.

GUIMARAENS, Cêça e COUTO, Sylvia. **Musas do Patrimônio Moderno: Lina, Gisela e Janete.** DOCOMOMO. Rio de Janeiro, RJ, 2009.

HELBO, André. **Les Mots et les Gestes: Essai sur le théâtre.** Lille: Presses universitaires de Lille, 1983.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi. Bahia, 1958-1964.** Editora da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2008.

RODRIGUES, Mayara. **Exposições de Lina.** Trabalho final de graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008. (PDF)

In: http://www.fau.usp.br/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/082/a044.html

Acesso em 31 de janeiro de 2011

TAVARES D" AMARAL, Márcio. **Filosofia da comunicação e da linguagem**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro:, RJ, 1977.

Bibliografia Lina Bo Bardi

ANELLI, Renato Luis Sobral. **O Gosto Moderno: o design da exposição e a exposição do design**. UFRGS. Disponível em:
http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/04_RA_gosto%20moderno_070210.pdf

Acesso em 10 de março de 2012

ANELLI, Renato Luiz Sobral. **O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte**.

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>

Acesso em 31 de janeiro de 2012

ANELLI, Renato Luiz Sobral . **Os Museus de Lina Bo Bardi – museografia e curadoria como estratégia de formação cultural moderna**. Artigo publicado no 1º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus – Caderno do Seminário. Rio de Janeiro, RJ, 2005.

AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. **Experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947-1992)**. Dissertação de Mestrado defendida Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 1996.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP: Museu Laboratório Projeto de museu para a cidade: 1947-1957**. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2010.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina Bo Bardi**. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, SP, 2008.

FERRAZ, Marcelo Carvalho e VAINER, André. **Cidadela da Liberdade, Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia**. Edições SESC SP. São Paulo, SP, 2013.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Os espaços expositivos de Lina Bardi na Bahia**. Texto cedido pelo autor. São Paulo, SP, 2008.

LEON, Aurora. **El Museo Teoria, praxis y utopia**. Ediciones Cátedra, Madri, Espanha, 1995.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Arquitetura em suspensão do Museu de Arte de São Paulo**. Armazém do Ipê, Campinas, SP, 2011.

MOTTA, Renata V. **O Masp em exposição: mostras periódicas na sete de abril**. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 2003.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi : sutis substâncias da arquitetura**. Gustavo Gili, Barcelona, Espanha, 2006.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi : Obra construída**. Reimpressão da revista 2G Lina Bo Bardi. Gustavo Gili, Barcelona, Espanha, 2002.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A Didática dos Museus de Lina Bo Bardi em Salvador e os Conteúdos da Modernidade e da Identidade Local (1960-1964)** Do.co.mo.mo.

Disponível em: www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/080R.pdf

Acesso em 21 de junho de 2011

RESENDE, Ricardo. **MAM: O museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformação de uma certa museografia**. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2001.

RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Cosac Naify, São Paulo, SP, 2009.

RUBINO, Silvana. **Rotas da Modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968.** Tese de doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002.

SCHINCARIOL, Zuleika. **Através do Espaço do acervo: o Masp na 7 de abril.** Tese de Mestrado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 2000.

SUZUKI, Marcelo. **Lina e Lúcio.** Tese de doutorado defendida na Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, SP, 2010.

Periódicos

BARDI, Lina Bo. **Revista Habitat**, São Paulo. n° 1 – 1950, 2 -1951, 3 – 1951, 4 – 1952, 5 -1952.

BARDI, Lina Bo. Os museus vivos nos Estados Unidos. **Habitat**, São Paulo, n° 8, p. 12, 1952.

BO BARDI, Lina e GONÇALVES, Martin. “ Bahia “, esposizione a San Paolo . **Revista Domus**, Milão, Itália, n. 364, p. 32-35,1960.

BARDI, Lina Bo. Cinco anos entre os “brancos”. **Mirante das Artes**, São Paulo, n. 6, trimestral, dez/Jan/ Fev. , 1967.

JORGE, Luís Antonio. As lições de arquitetura brasileira de Lina Bo Bardi. **Revista Projeto e Design**, São Paulo, n. 212, p. 102-105, set. de 1997.

Depoimentos e entrevistas

BENEVENTO, Márcia (01 de julho de 2010). Entrevista. São Paulo, SP.

BENTO, Beth (05 de dezembro de 2013). Depoimento pela rede social Facebook. São Paulo, SP.

CENNI, Roberto (20 de abril de 2010). Entrevista. São Paulo, SP.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (18 de maio de 2010). Entrevista. São Paulo, SP.

PALADINO, Miguel (05 de junho de 2011). Depoimento. São Paulo, SP.

SUZUKI, Marcelo (06 de julho 2010). Entrevista. São Paulo, SP.

Catálogos de exposições

SESC POMPEIA (Brasil). **O Design no Brasil: História e Realidade**: catálogo. São Paulo, 1982. Catálogo da exposição de abertura do SESCO Pompeia, 12 de abril a 30 de agosto de 1982. Acervo Marcelo Suzuki.

SESC POMPEIA (Brasil). **Mil Brinquedos para a Criança Brasileira** : catálogo. São Paulo, 1983 . Catálogo da exposição, 5 de dezembro de 1982 a 5 de julho de 1983. Acervo Andre Vainer.

SESC POMPEIA (Brasil). **Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique**: catálogo. São Paulo, 1984. Catálogo da exposição, 29 de junho a 31 de outubro de 1984. Acervo César Sartorelli.

SESC POMPEIA (Brasil). **Entreatos para Crianças**: catálogo. São Paulo, 1985. Catálogo da exposição, 24 de março a 11 de agosto de 1985. Acervo César Sartorelli.

Sites

FUENTES, Maribel Aliaga. Lina Bo Bardi: concreta poesia. **Vitruvius**, São Paulo, set. 2003.

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/653>

Acesso em: 14 fev. 2014.

BETH BENTO, São Paulo.

Disponível em: <http://www.bethbento.com/bio.html>

Acesso em: 08 jan. 2014.

FECOMERCIO, São Paulo. Conferência de Teresópolis e Carta da Paz Social.

Disponível em:

http://www.fecomercio.com.br/?option=com_institucional&view=interna&Itemid=53

Acesso em: 07 jan. 2014.

SESCSP. As gerigonças de Mestre Molina. **E online**, São Paulo, 10 out. 2013.

Disponível em:

http://www.sescsp.org.br/online/artigo/7047_AS+GERINGONCAS+DE+MESTRE+MOLINA#/tagcloud=lista

Acesso em: 09 jan. 2014.

INSTITUTO LINA E P. M. BARDI, São Paulo.

Disponível em:

http://www.institutobardi.com.br/noticia.asp?Noticia_Codigo=5&Idioma=pt

Acesso em: 20 jan. 2014

INSTITUTO LINA E P. M. BARDI, São Paulo. Guia do acervo.

Disponível em: http://www.institutobardi.com.br/guia_acervo.asp

Acesso em: 20 jan. 2014

Gisela Magalhães

GUIMARAENS, Cêça. **O Patrimônio Cultural no Campo Museográfico Modernista Brasileiro**. In Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, 2, pp. 47-63 . Lisboa, Portugal, 2009.

Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8184.pdf>

Acesso em: 04 ago. 2013.

GUIMARAENS, C. E COUTO, Sylvia. **Musas do Patrimônio Moderno: Lina, Gisela e Janete**. Trabalho apresentado no 8º Seminário DOCOMOMO Brasil no Rio de Janeiro | 01 a 04 de setembro de 2009.

Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/131.pdf>

Acesso em: 14 ago. 2010.

GUIMARÃES, Yazid Jorge Costa. **Memória Coletiva e identidade Social em um contexto de Museu, Museu do Ceará 1990-2008**. 2011.

Disponível em:

http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308372135_ARQ_UIVO_Costa,YazidJG.MemoriaColetivaeIdenticidadesSociaisemumcontextodeMuseuMuseudoCeara1990-2008.pdf

Acesso em: 5 fev. 2014.

MAGALHÃES, Gisela & ARESTZÀBALI, Irma. **Sete Brasileiros e seu Universo: artes, ofícios, origens, permanências**. Ministério da Educação e Cultura. Brasília. DF. 1974.

Periódicos

Revistas

Ágora, Rio de Janeiro, novembro de 1992. Clarice Viagem ao Coração Selvagem. Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ, p. 4-5.

MOTA, S. Novas configurações no espaço da arte. **Revista Atrium**. Rio de Janeiro: Centro Cultural da Justiça Federal, nº 3, p.31-32, 2001.

Projeto Design, São Paulo, setembro de 1997. Arquitetura Transitória usa espaço para recontar a história, emocionar o público e fazer política. p. 212, 78-85.

Vejinha Rio, Rio de Janeiro, 25 nov. 1992. Exposições. Veja Exposições, p. 58.

Artigos de Jornais

Folha de S.Paulo, São Paulo, 24 de novembro de 1992. A Paixão Segundo Clarice Lispector. Ilustrada, capa.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 2000. Revista Programa: Exposições. p. 44.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 2000. Mapas e Folclore. Caderno B, p. 4.

Jornal do Brasil , Rio de Janeiro, 11 de março de 1994. 50 desenhos inéditos. Revista Programa, Seção Evento, p. 21.

O Dia, Rio de Janeiro, 11 de março de 1994. D Fim de Semana, capa.

Tribuna de Imprensa, Rio de Janeiro, 1992. 15 anos pós morte. Seção Tribuna Bis, capa.

Tribuna de Imprensa, Rio de Janeiro, 15 de março de 1994. Seção Tribuna Bis, p. 4.

Artigos assinados de jornais

AUTRAN, G. Museu da República exhibe a folia de Mário de Andrade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 dez. 1998. Ilustrada.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/10/ilustrada/19.html>

CAMARGO, P. MIS expões tesouros do patrimônio cultural. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jan. 1996. Ilustrada.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/10/ilustrada/19.html>

CASTELLO, J. Mostra faz perfil de Clarice Lispector. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 nov. 1992. Caderno 2, p. 2.

DADDARIO, H. Museu sem Paredes. **Correio Braziliense**, Brasília, 10 nov. 1995. Correio Dois Fim de Semana, p. 10.

DAMÁSIO, E. A diretora do olhar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1993. Caderno Domingo, pp. 22,23.

Folha Online, São Paulo, 30 nov. 2000. Maratona em São Paulo traz Hilda Hilst para ver, ouvir, ler e sentir. Ilustrada.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u7232.shtml>

GRILLO, C. Mostras movimentam centro da cidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 abr. 1997. Ilustrada.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq110440.htm>

KAPLAN, S. Encontro com Clarice. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1993. Seção, Ideias, livros e ensaios, recado, p. 12.

LIMA, R. Exposição retrata história da República. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 dez. 1996. Ilustrada.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/09/ilustrada/14.html>

LIMA, R. Rio comemora 30 anos de 'Deus e o Diabo'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05 mar. 1994. Ilustrada.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/05/ilustrada/17.html>

MENEZES, C. São Paulo vê obsessões da poeta Hilda Hilst. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 05 dez. 2000. Ilustrada.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq21129810.htm>

MOTA, P. Reforma do Museu do Ceará inclui bode em seu acervo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 abr. 1998. Ilustrada.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq06049834.htm>

O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 dez. 2000. Poesia de Hilda Hilst, em exposição. Arte e Lazer.

Disponível em:

<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20001204p2842.htm>

ORSINI, E. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 nov. 1992. Caderno B.

PAIVA, A. Metade Curadora, metade artista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1996. Caderno B, p. 2.

RAMIRES, C. Mapas do Brasil Luz da Exposição. **Luz e Cena**, Rio de Janeiro, Abril -2000, p.16, 42- 44 e 47.

SUCURSAL DO RIO. Exposição traz romantismo, modernismo e tropicalismo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 ago.1998. Ilustrada.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14089848.htm>

VALLE, M. Público revive suicídio de Vargas no Catete. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 de setembro de 1997. Ilustrada.

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/10/ilustrada/19.html>

Entrevistas e depoimentos Gisela Magalhães

BERNARDES, Vera (8 de junho de 2012). Depoimento . Rio de Janeiro, RJ.

CARVALHO MOREIRA, Jorge (Jorginho de Carvalho) (3 de dezembro de 2012). Entrevista. Rio de Janeiro, RJ.

COLELLO, Valéria (12 de fevereiro de 2012). Depoimento . Rio de Janeiro, RJ

FALCÃO, Edméa (12 de junho de 2012). Depoimento. Rio de Janeiro, RJ.

FERNANDES, Ricardo Muniz (10 de dezembro de 2011). Entrevista. São Paulo, SP.

FERREIRA, Luis Carlos (13 de junho de 2012). Depoimento. Rio de Janeiro, RJ.

LESSA, Washington (8 de junho de 2012). Depoimento . Rio de Janeiro, RJ.

PELLEGRINO, Julia (16 de agosto de 2010). Depoimento . Rio de Janeiro, RJ.

RAZUK, Álvaro (11 de dezembro de 2013). Entrevista. São Paulo, SP.

RUFINO, Joel. (13 de junho de 2012). Depoimento. Rio de Janeiro, RJ.

SUZUKI, Marcelo (06 de julho 2010). Entrevista. São Paulo, S

Catálogos de exposições

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (Brasil), **A Paixão segundo Clarice**: catálogo. Rio de Janeiro, 1992. Catálogo de exposição comemorativa de 15 anos da morte da escritora, 11 de dezembro de 1992 a 10 de janeiro de 1993.

CASA VERMELHA (Brasil), **Curitiba: Tempo e Caminhos**: catálogo. Curitiba, 1993. Catálogo de exposição comemorativa dos 300 anos da cidade de Curitiba.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (Brasil), **Glauber Rocha Um Leão ao Meio-dia**: catálogo. Rio de Janeiro, 1994. Catálogo de exposição comemorativa dos 30 anos de lançamento do filme “Deus e o diabo na terra do sol “, 11 de março a 17 de abril de 1994.

MUSEU DA REPÚBLICA (Brasil), **Fala Getúlio**: catálogo. Rio de Janeiro. Catálogo de exposição comemorativa dos 40 anos da morte do presidente Getúlio Vargas, 24 de agosto a 24 de outubro de 1994.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (Brasil), **Roland Barthes Artista Amador**: catálogo. Rio de Janeiro, 1995. Catálogo de exposição, agosto a setembro de 1995.

MUSEU DA REPÚBLICA (Brasil), **A Ventura Republicana**: catálogo. Rio de Janeiro, 1995. Catálogo de exposição permanente do Museu da República.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (Brasil), **A Cor do Invisível Vida e Poesia de Mario Quintana**: catálogo. Rio de Janeiro, 1997. Catálogo de exposição, 11 de abril a 29 de junho de 1997.

MUSEU DA REPÚBLICA (Brasil), **Caixa de Folia O Brasil de Mário de Andrade**: catálogo. Rio de Janeiro, 1998/1999. Catálogo de exposição, 11 de dezembro de 1998 a 12 de março de 1999.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (Brasil), **Mapas do Descobrimento**: catálogo. Rio de Janeiro, 2000. Catálogo de exposição comemorativa dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, 20 de janeiro a 23 de abril de 2000.

CONGRESSO NACIONAL SALÃO NEGRO (Brasil), **Câmaras e Poderes 500 Anos de Brasilidade**: catálogo. Brasília, 2000. Catálogo de exposição comemorativa dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, 5 a 30 de abril de 2000.

SESC POMPEIA (Brasil), **Hilda Hilst 70 Anos**: catálogo. São Paulo, 2000/2001. Catálogo de exposição comemorativa dos 70 anos da escritora Hilda Hilst, 01 de dezembro de 2000 a 4 de fevereiro de 2001.

Sites

INSTITUTO TOM JOBIM. Carta de Gisela Magalhães a Lúcia Costa, 01 de setembro de 1979.

Disponível em:

<http://www.jobim.org/lucio/search?query=gisela+magalh&submit=Buscar->

Acesso em: 30 jul. 2010

SESC SP, São Paulo. Site da exposição “Coração dos Outros - Saravá, Mário de Andrade!” com trabalhos de artistas online:

Disponível em:

<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/macunaima/programacao.htm>

BIENAL DE SÃO PAULO, São Paulo. Exposição “ Xingu/Terra “ (1975).

Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=557>

Acesso em: 14 fev. 2014.

ALOISIO MAGALHÃES, Rio de Janeiro. Blog sobre o designer Aloisio Magalhães.

Disponível em: <http://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-da-arte/lina-bo-bardi-bahia-1958-1964/>

Acesso em: 14 fev. 2014.

CENTRO CULTURAL DA SAÚDE, Rio de Janeiro. Exposição “A Saúde bate a sua porta”.

Disponível em:

<http://www.ccs.saude.gov.br/saudebateaporta/mostravirtual/gisela.html>

Acesso em: 19 fev. 2014.

VEJA Online, São Paulo, 09 de abril de 2003. Obituários de Gisela Magalhães:

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/090403/datas.html>

Acesso em: 17 fev. 2014

O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 30 de março de 2003. Morreram: Gisela Magalhães.

Disponível em:

<http://www.estadao.com.br/arquivo/nacional/2003/not20030330p34940.htm>

Acesso em: 17 fev. 2014

ONDE QUANDO, Rio de Janeiro. Sobre a “Exposição permanente do Museu do Folclore “.

Disponível em: [http://ondequando.com/local/4309/Museu-de-Folclore-Edison-Carneiro-\(Mfec\)](http://ondequando.com/local/4309/Museu-de-Folclore-Edison-Carneiro-(Mfec))

Acesso em: 31 jan. 2014.

CANAL CONTEMPORÂNEO, Rio de Janeiro, 29 abr. 2003, Arquitetura do encantamento, de Gisela Magalhães.

Disponível em:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=465#12>

Acesso em: 31 jan. 2014.