PATRÍCIA VALÉRIA SERTORIO

Relações entre arte e público no MASP

Um olhar do presente em direção a 1970

São Paulo
2012

PATRÍCIA VALÉRIA SERTORIO

Relações entre arte e público no MASP

Um olhar do presente em direção a 1970

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte Fundamentos do Ensino e Aprendizagem da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Christina de Souza Lima Rizzi.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2012

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.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Sertorio, Patrícia Valéria

Relações entre arte e público no MASP : um olhar do presente em direção a 1970 / Patrícia Valéria Sertorio – São Paulo : P. V. Sertorio, 2012.

113 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

1. Arte-educação 2. Museu 3. Mediação 4. Curadoria 5. Mediação educativa I. Rizzi, Maria Christina de Souza Lima II. Título

Patrícia Valéria Sertorio

Relações entre arte e público no MASP:

Um olhar do presente em direção a 1970

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte Fundamentos do Ensino e Aprendizagem da Arte.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Profa. Dra. Christina Rizzi, pela atenção e apoio durante o processo de definição e orientação.

As Profas. Dras. Ana Mae Barbosa e Rita Bredariolli, pela orientação útil no exame de qualificação e na banca de defesa.

Ao meu mestre Paulo Portella Filho, que, nos anos de convivência muito me ensinou contribuindo para o meu crescimento profissional.

Aos meus filhos Caio e Giovanna, minha vó Rosa, Paulo e a todos da família, que me apoiaram e me compreenderam pelas horas que passei fora do convívio do lar me dedicando a esse trabalho.

Aos meus companheiros de trabalho no Museu, pelo apoio e compreensão.

A Profa. Najma Burdmann, por me receber em sua casa, pelas conversas e material documental que contribuíram para a realização da pesquisa.

À equipe da Biblioteca do MASP, pela ajuda no desenvolvimento da pesquisa.

A todos que torceram pela realização desse trabalho,

Muito obrigada!

"Para criar uma arte viva, é necessário antes de tudo interessar ao povo a arte, é necessário que a arte seja parte integrante de sua vida, tão importante, como a água e a luz".

William Morris

"A arte tem enorme importância na mediação entre os seres humanos e o mundo, apontando um papel de destaque para a arte/educação: ser a mediação entre a arte e o público. O lugar experimental dessa mediação é o museu. Pensamos nos museus como laboratório de arte".

Ana Mae Barbosa

Resumo

O presente estudo tem como objetivo refletir sobre as relações entre arte e público, ou seja, a mediação e os agentes de mediação que se estabeleceram no sistema da arte. O estudo compreende as mudanças ocorridas nas relações entre arte e público a partir do século XVIII, o surgimento dos museus modernos, e o trabalho realizado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, desde sua criação, investigando as origens filosóficas e educacionais que nortearam as propostas dos agentes mediadores que atuaram no Museu. Com base em material documental e entrevistas, procurou-se esclarecer como foi feita a mediação educativa na década de 1970, e refletir sobre a contribuição dessas propostas de mediação para o Serviço Educativo do MASP atuante hoje.

Abstract

The present study aims to reflect about the relationship between art and public, that is, mediation and the conciliation officers who settled in the art system. The study comprises changes in the relationship between art and audience from the 18TH century, the emergence of modern museums, and the work done at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, since its inception, investigating the philosophical and educational backgrounds that guided the proposals of the mediators who worked at the Museum. Based on documentary material and interviews, sought to clarify how the educational mediation was made in the 1970. Based on documentary material and interviews, sought to clarify how the educational mediation was made in the 1970, and reflect on the contribution of these mediation proposals for the educational service of the MASP active today.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – (30 p) Exposição didática. Foto retirada do livro Lina Bo Bardi de FERRAZ, M. C., 44 p.

Figura 2 – (31 p) Solar do Unhão (1963) depois da reforma, quando se deu a transferência do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e inauguração do Museu de Arte Popular no mesmo local. Artigo “A didática dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade” de PEREIRA, Juliano Aparecido.

Figura 3 – (38 p) Cavaletes de cristal. Foto do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 4 – (43 p) Foto e recorte de jornal de 1971, do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 5- (48 p) Capa do folder da Exposição “O Brasil de Pedro a Pedro” acervo de Suzana Rodrigues. Disponível em <http://arteeducacaoonline.blogspot.com.br/2010/08/suzana-rodrigues-lico-es-de-vida-sobre.html> acesso em 25/03/2012.

Figura 6 – (56 p) Notícia do Jornal Paulista de 08/11/1949 do acervo do Centro de Memória ETE Carlos de Campos, Livro de Recortes criado pelo Professor Horácio Augusto da Silveira disponível na dissertação de mestrado “Instituto Profissionalizante Feminino” de Carolina Marielli Barreto do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – IA/UNESP, 2007, p. 233.

Figura 7 – (60 p) Najma Burdmann com estudantes no MASP, 1973. Foto extraída de recorte do Jornal Diário da Noite 08/11/1972, acervo de Najma Burdmann.

Figura 8 – (61) Najma Burdmann no acervo. Foto do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 9 – (61) “Hymenaeus travestido durante um sacrifício a Príapo” de Nicolas Poussin. Cópia de foto de Luiz Hossaka do Catálogo do MASP. São Paulo, 1998.

Figura 10 – (62 p) Desenho de Najma Burdmann, s.d. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 11 – (65 p) Roteiro de visita. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 12 – (66 p) “Virgem com o Menino Jesus” de Maestro Di San Martino Alla Palma. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 13 – (66 p) “Virgem com o Menino Jesus” de Jacopo del Sellaio (ou discípulo anônimo de Botticelli). Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 14 – (67 p) “As tentações de Santo Antão” de Hieronymus Bosch. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 15 – (67 p) “Cristo perante Pilatos” de (seguidor de) Hieronymus Bosch. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 16 – (68 p) “Ecce Homo. Cristo Morto no Sarcófago como Vir Dolorum” de Niccolò di Liberatore (chamado l’Aluno). Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 17 - (68 p) “O Castelo de Carnaeon” de Joseph Mallord William Turner. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 18 - (68 p) “Banco de Pedra no Asilo de Saint-Remy (O Banco de Pedra)” de Vincent Van Gogh. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 19 – (68 p) “Menina com as Espigas – Menina com flores” de Pierre-August Renoir. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 20 – (69 p) “A Ponte Japonesa sobre a Lagoa das Ninféias em Giverny” de Claude Monet. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 21 – (69 p) “Busto de Homem (O Atleta)” de Pablo Ruiz Picasso. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Fig. 22 – (69 p) “A Compoteira de Peras” de Fernand Léger. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Fig. 23 – (69 p) “A Estudante” de Anita Malfatti. Foto do Catálogo do MASP, 1998.

Figura 24 – (70 p) Roteiro de visita. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 25 – (71 p) Ficha coleta. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 26 – (71 p) Ficha coleta. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 27 – (72 p) Questionário preparado por Najma Burdmann. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 28 – (73 e 74 p) Questionário preparado por Najma Burdmann. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 29 – (75 p) Grupo de estudantes no acervo do MASP na década de 1970. Foto do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 30 – (75 p) Estudantes no acervo do MASP, anos 1970. Foto do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 31 – (76 p) Aula do curso de Arte Terapia de Najma Burdmann no MASP. Foto extraída de jornal [s.d.] [1977?]. Acervo de Najma Burdmann.

Figura 32 – (78 p) Alunos com professoras da escola, Professora Najma ao centro e Banda Sinfônica da Polícia Militar. Foto do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 33 – (79 p) Folder publicado pelo Museu de Arte de São Paulo no ano de 1973. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 34 – (83 p) Candidatos à monitoria do MASP assistindo aula de Pietro Maria Bardi, 1947 – Revista O Cruzeiro, 54 p. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 35 – (84 p) P. M. Bardi em aula no curso de História da Arte para candidatos à monitoria. Revista O Cruzeiro, 55 p. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 36 – (85 p) P. M. Bardi e futuros monitores. Revista O Cruzeiro, 56 p. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 37 – (86 p) Reportagem sobre aula de P. M. Bardi – Revista O Cruzeiro, 57 p. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 38 – (87 p) O Cruzeiro, 58 p. Continuação do texto da reportagem “Monitores para o Museu de Arte”. Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 39 – (89 p) Club Infantil de Arte, 1948. Foto do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Figura 40 – (90 p) Suzana e alunos do Club Infantil de Arte observam quadro de Renoir. Foto do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CAPÍTULO UM. RELAÇÕES ENTRE ARTE E PÚBLICO.....	13
1.1. Sobre a interação do público com a obra de arte.....	13
1.2. O trabalho de mediação entre a obra de arte e o público.....	19
1.3. A mediação no sistema da arte	20
2. CAPÍTULO DOIS. O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND.....	25
2.1. A curadoria de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi.....	25
2.2. A influência do pensamento de John Ruskin para o conceito de museu de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi.....	29
2.3. A criação dos cavaletes de cristal por Lina Bo Bardi.....	38
3. CAPÍTULO TRÊS. O PROGRAMA EDUCATIVO DO MASP NOS ANOS DE 1970.....	41
3.1. Projeto Integração Museu-Escola.....	41
3.2. Fundamentos e metodologia de Najma Burdmann.....	53
3.2.1. Formação no Instituto Profissional Feminino.....	53
3.2.2. Instituto Profissional Feminino e a Bauhaus.....	56
3.2.3. Formação profissional.....	58
3.2.4. Metodologia do programa educativo.....	59
3.2.5. Impressão do público sobre o trabalho de mediação no MASP....	77
3.3. Concerto didático: Participação da Banda Sinfônica da Polícia Militar em parceria com o programa educativo	78
4. CAPÍTULO QUATRO. REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS DE MEDIAÇÃO NO MASP	81
4.1. Formas de mediação entre arte e público	81
4.2. Sobre os processos de mediação educativa atualmente.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96
ANEXO(S).....	101

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como foco de estudo a relação entre a arte e o público, e está inserida em um campo mais amplo de atuação dos diversos agentes mediadores no sistema da arte. Mediadores aqui entendidos por agentes culturais, artistas, curadores e educadores de museus (incluindo educadores de exposições de arte em geral). O presente estudo tem como foco a relação arte, mediação e público.

Foram investigados os processos de mediação no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, entre a década de 1970 e 1980, a proposta museológica e curatorial de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi e o programa educativo desenvolvido nessa década.

Buscando respostas para questões como: Quais eram os ideais que nortearam e motivaram Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi na criação do MASP? Que conceito de museu tinha os idealizadores do MASP? Como aparece a preocupação com o público na concepção museológica de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi? Quais as influências mais importantes para entendermos o trabalho realizado e proposto por Lina e P. M. Bardi no MASP? Como foi realizado o trabalho de mediação com o público através do programa educativo da década de 1970 a meados dos anos de 1980?

Com o olhar do momento presente, quarenta anos depois, vamos refletir sobre o trabalho de mediação no MASP e pensar como esse conhecimento pode ajudar para a fundamentação do trabalho de mediação com o público em museus de arte.

Para esse estudo utilizou-se a Pesquisa Qualitativa seguindo uma de suas formas mais comuns, segundo Patton (1986), a tradição *verstehen* (hermenêutica). Esta abordagem parte do pressuposto de que as pessoas agem em função de suas crenças, percepções, sentimentos e valores e seu comportamento tem sempre um sentido, um significado que não se dá a conhecer de modo imediato, precisando ser desvelado.

Wilhelm Dilthey argumentava que na investigação histórica o interesse maior estaria no entendimento do fato particular e, para tanto, haveria de se considerar o contexto em que esse fato ocorria e não sua explicação causal. Daí propõe a hermenêutica, que se preocupa com a interpretação dos significados em mensagens contidas num texto (entendido em um sentido mais amplo). Max Weber também contribui de forma importante para a confirmação da perspectiva qualitativa ao afirmar que o foco da investigação deve se centrar na compreensão dos significados atribuídos pelos sujeitos às suas ações. Ambos argumentavam que, para compreender esses significados, é necessário coloca-los em um contexto (GATTI; ANDRÉ, 2010, 29 p).

Ainda podemos classificar essa pesquisa como Pesquisa Histórica Exploratória ou Descritiva por se tratar de uma pesquisa que buscou investigar processos ocorridos em uma instituição, o MASP, num período focalizado e recortado do tempo total da instituição (de 1972 a 1983), e para isso utilizou-se os seguintes procedimentos metodológicos para o Estudo de Caso.

Foram coletados dados sobre a época, através de documentos, fotografias, cartas, memorandos, planos de visitas, questionários propostos para visitantes, relatórios e ensaios. E ainda, como a pesquisa está inserida no campo da pesquisa educacional, o estudo em questão também se serviu da abordagem da Pesquisa Biográfica utilizando-se o método desenvolvido por Fritz Schütze (1993, 2010) de “entrevista narrativa”¹.

Em acordo com a argumentação de W. Dilthey sobre a importância do estudo do contexto foi realizado o estudo sobre o Museu de Arte de São Paulo desde sua criação, onde foram investigadas as influências filosóficas e teóricas que fundamentaram o trabalho de seus idealizadores e organizadores Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, até a fundamentação teórica da professora Najma Burdmann, responsável pelo programa educativo desenvolvido entre os anos de 1972 até 1983. Compreendendo esse momento histórico consequentemente conheceremos mais sobre a história do Museu, buscando assim preencher uma lacuna ainda desconhecida pelo público sobre a história do Serviço Educativo do MASP.

⁽¹⁾ Para a pesquisa sobre o programa educativo do MASP foram realizados cerca de seis encontros, de 2010 a 2012, entre a pesquisadora e a colaboradora professora Najma Burdmann, com conversas e entrevista gravada e transcrita, além de conversas ao telefone, porém não foi autorizada, pela Sra. Najma Burdmann, a publicação do conteúdo das entrevistas. Por isso optamos pela utilização de documentos que elucidassem o conhecimento obtido através das conversas.

1. RELAÇÕES ENTRE ARTE E PÚBLICO.

1.1. Sobre a interação do público com a obra de arte.

Um dos aspectos que nos chama a atenção e que percebemos em alguns trabalhos artísticos atuais, nesse início do século XXI, é uma preocupação, ou melhor, a busca de alguns artistas em propor uma **interação ativa do público com a obra**, da obra ser construída também pelo espectador, além de ser uma experiência estética vivida pelo artista enquanto faz a obra e pelo espectador quando aprecia. Tornando a participação do espectador parte da obra.

Para entendermos o sistema da arte de hoje, vamos retroceder um pouco no tempo e observar como ocorreram mudanças de sentido para o que hoje chamamos de arte e de artistas.

No período histórico designado como Idade Moderna (1453 a 1789), começam a surgir, inicialmente na Itália, academias de arte como instituições destinadas a formação de artistas.

A primeira academia² propriamente dita de que se tem notícia é a Academia de Desenho de Florença, fundada em 1562, pelo Duque Cosimo I tendo como primeiro diretor o pintor, arquiteto e biógrafo italiano Giorgio Vasari. Denominada inicialmente como *Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno* procedeu da antiga corporação de ofício *Compagnia di San Luca* que teve seu início no ano de 1350, como escreveu Vasari na vida de Jacopo di Casentino. Depois, surgiu a *Accademia di San Luca* de Roma, em 1577, que após longo período de declínio foi reativada em 1593, pelo pintor Federico Zuccari.

Ainda na Itália, registram-se a Academia dos Progressistas (1580) de Bolonha, obra dos pintores da família Carracci, e a Academia de Milão fundada pelo cardeal Federico Borromeo, em 1620.

⁽²⁾ ACCADEMIA delle Arti del Disegno. In <http://www.aadfit.it> acessado em 29/04/2012.

A partir da criação das academias os artistas, antes artesãos das guildas e corporações de ofícios, passaram a ser considerados teóricos e intelectuais. Coube ao papa Urbano VIII estabelecer a autoridade da academia e conferir dignidade aos artistas, superando a oposição cerrada das guildas. As academias garantiam a formação científica oferecendo aulas de geometria, anatomia e perspectiva, e formação humanística oferecendo aulas de história e filosofia, rompendo com a visão de arte como artesanato e com a ideia de genialidade baseada no talento e inspiração. Elas defendiam a possibilidade de ensino de todo e qualquer aspecto da criação artística por meio de regras comunicáveis. Conferiam caráter oficial ao ensino e também eram responsáveis pela organização de exposições, concursos, prêmios e periódicos, além da conservação de patrimônio, pinacotecas e coleções, o que significa que as academias tinham o controle da atividade artística e a fixação rígida de padrões de gosto³.

Sobre o século XVIII, Michael Levey, diz:

Grosso modo, pode ser verdade, como muitas vezes se afirma que durante o século XVIII, o centro de gravidade artística se deslocou de Versalhes a Paris, mas uma avaliação mais precisa da situação sugere que na arte, como na política, o que estava ocorrendo era um conflito entre o palácio e a cidade (que ao final em ambos os casos, seria vencido pela cidade). O novo fenômeno do século, as exposições regulares no Salão em Paris, organizadas pela *Académie*, mas sob a “proteção” do *directeur général*, ilustra muito bem a complexa situação. E, em certo sentido, essas exposições representam o principal avanço das artes visuais na França durante o *ancien régime*. Ajudavam a despertar o interesse público geral entre uma classe de pessoas que não eram mais necessariamente patronos ou *connoisseurs*, mas simplesmente espectadores _ que iam apreciar o conjunto de pintura e escultura como podiam sair para apreciar uma queima de fogos ou uma procissão festiva. Tamanho era o crescimento desse público que, inevitavelmente, surgiram formas de comentários escritos, começando por um simples guia, como o fornecido pelo *Mercure de France* em 1725, por exemplo, e se tornando crítica de arte plenamente desenvolvida como literatura com as resenhas do Salão realizadas por Diderot, não publicadas mas divulgadas [...] No entanto, o que esse público via nas exposições do Salão era, naturalmente, a arte conforme interpretada pela *Académie*, a decisão última sobre a exposição dessas obras cabia ao Rei [...] Em suma, o Salão era exclusivamente oficial, o que, enquanto durou a monarquia, queria dizer real. Ele era mantido no Palácio Real do Louvre e, por tradição era aberto no dia do Santo do Rei, ou seja, 25 de agosto, dia de São Luís (LEVEY, 1998, 2 p).

⁽³⁾ ACADEMIAS de arte. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/> acessado em 29/04/2012.

Na França, no início do século XVIII, “além dos pontos fixos da Coroa e da *Académie*” como patronos das artes, o rei e o *directeur général* da *Académie*, que na verdade era um ministro do rei e “seu poder consistia em recomendar ao rei a compra ou a encomenda de uma obra, o fornecimento de uma pensão e assim por diante, ainda havia mais uma fonte instituída de patronato, que era a Igreja” (LEVEY, 1998, 2 p).

J. Guinsburg (GUINSBURG, 2001, 46, 47 p) relata que, mais do que em qualquer outro momento, a partir da Renascença, a Europa setecentista é palco de importantes transformações estruturais. Houve um aumento acelerado da população durante o século XVIII, estimando-se em 20 milhões por volta de 1714 e, de acordo com as mesmas fontes, em 26 milhões na década de 1780. Devido a esse aumento populacional todo o sistema da agricultura, desde a situação dos trabalhadores e a relação com os proprietários de terras, teve que ser repensado no sentido de aperfeiçoar e modernizar os instrumentos da exploração da terra, segundo exemplos ingleses e flamengos. A partir das mudanças ocorridas na vida cotidiana das pessoas, inclusive aumentando o potencial de mobilidade social, foi preciso uma renovação na tecnologia das ferramentas de trabalho o que consequentemente levou ao grande desenvolvimento industrial que se deu em toda a Europa.

No início do século XVIII o sistema artístico concebido no reinado de Luís XIV permaneceu intacto, contudo no final do século, os aristocratas da Corte também se tornaram patronos das artes.

Coexistiam na França tanto as pinturas históricas, mitológicas, religiosas e de gênero, como retrato, natureza-morta e paisagem:

O que a coexistência dessas categorias de pintura sugere, e o que é confirmado pelas outras demandas das outras categorias na época, é o elevado grau de sofisticação da cultura francesa, condensada em Paris. Talvez em nenhum outro lugar na Europa as artes visuais estavam tão bem integradas na sociedade, tão amplamente utilizadas e patrocinadas – e fossem levadas tão a sério. [...] O crescimento da crítica de arte no século confirmava essa importância, contribuindo com uma voz nova e que podia ser chamada democrática (uma voz, portanto, nem sempre bem-vinda) (LEVEY, 1998, 3 p).

Agora, chegando mais perto dos dias atuais, no início do século XX, Paulo Venâncio Filho (1986 *apud* LOPES, 2009, 147 p) observa que, rigorosamente todos

os artistas, antes de Duchamp, acreditavam de uma forma ou de outra que a arte dependia da tinta, do quadro, dos procedimentos, da genialidade, do talento. E que a arte dependia somente da coisa artística.

Quando Duchamp, em meados do século XX, se apropria de um objeto de uso comum e o coloca na categoria de obra de arte, o *readymade*, ele abre caminho para outra concepção de arte e de fazer artístico colocando em questão a arte e o funcionamento do seu sistema.

Com o *readymade* dava-se o derradeiro golpe contra os modelos convencionais modernos. De certa forma ele é a própria agonia da ideia de modernidade, pois desmantela os princípios e técnicas que regulam os programas modernos e nega o sistema de valores que edificou a própria noção de objeto artístico. O aparecimento do *readymade* parecia mesmo ser o ponto terminal do debate acerca da morte da pintura, mas preconiza a redenção da arte enquanto ideia (CANONGIA, 2005 *apud* LOPES, 147 p).

Fernanda Lopes⁴ comenta:

Nas palavras de Bruce Nauman (PINCUS, 1991, 87 p, *apud* HERKENHOFF, 1999), “Duchamp leva a todos e a ninguém”. A todos porque não é mais possível pensar a arte a partir dos anos 1960 sem esbarrar em Duchamp. As discussões levantadas por ele continuam buscando respostas até hoje. E ao mesmo tempo não leva a ninguém porque sua referência é constantemente reprocessada por diferentes artistas, a partir de visões diferentes e com objetivos diferentes (vide Arte Pop, Minimalismo, Arte Conceitual, etc.) (LOPES, 2009, 148 p).

Em 1966 os artistas Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, e ainda os promissores artistas Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser, se associaram e formaram o Grupo Rex em São Paulo. Em junho desse mesmo ano, lançaram o jornal-boletim “Rex Time” (lê-se time), que anunciava a existência do grupo e críticas ao sistema da arte da época.

Inconformados com a falta de lugares para mostrarem as obras, o Grupo Rex montou uma galeria chamada “Rex Gallery & Sons”, que durou apenas um ano. No entanto, Agnaldo Farias (*apud* LOPES, 2009) diz que foi “o suficiente para que São

⁽⁴⁾ Fernanda Lopes é autora do livro A experiência Rex: Éramos o time do Rei, trabalho vencedor do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça _ Artes Visuais/Funarte/MinC 2006 na categoria Monografia, é mestre em História e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ).

Paulo merecesse recuperar o epíteto modernista de “pauliceia desvairada”. São Paulo é bem verdade além da Semana de 22, tinha a Bienal, o Museu de Arte Moderna e o MASP; tinha tido também o Concretismo e algumas individualidades luminosas como Volpi”.

Na “*Rex Gallery & Sons*” os artistas expunham suas obras, faziam *performances* e *happenings*⁵. De acordo com Allan Kaprow, artista americano criador dos *happenings* no final dos anos de 1950:

Os *happenings* são um desdobramento das *assemblages*⁶ e da arte ambiental, mas ultrapassa-as pela introdução do movimento e por seu caráter de síntese, espécie de arte total em que se encontram reunidas diferentes modalidades artísticas - pintura, dança, teatro, música”.

Na última exposição do Grupo Rex, chamada “Exposição-Não-Exposição”, em 1967, Nelson Leirner acorrentou as obras nas paredes e propôs aos visitantes que se conseguissem desprender as obras poderiam levá-las, e foi o que aconteceu.

Fernanda Lopes (2009, 148 p) afirma que “o Grupo Rex também fez sua leitura da obra e do pensamento de Marcel Duchamp” tanto que o texto “O Ato de Criação” de Duchamp⁷, foi traduzido pela primeira vez para o português pelo integrante do grupo, Carlos Fajardo, e publicado em 10 de março de 1967 na edição de número quatro do jornal-boletim Rex Time:

Em 'O Ato de Criação', Duchamp aponta os dois polos da criação artística: o artista e o público. Segundo o autor, milhões de artistas criam, mas somente alguns poucos milhares são discutidos e aceitos pelo público e muito menos ainda são consagrados pela posteridade. Quem “julga” o trabalho artístico, para que ele posteriormente seja incluído, ou não, entre as figuras primordiais da história da arte, é o público. [...] Duchamp abriu mão da sua condição de artista que cria

⁽⁵⁾ Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o *happening* se distingue da *performance*, na qual não há participação do público).

⁽⁶⁾ O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O termo *assemblage* surgiu nas artes visuais em 1953, pelo artista francês Jean Dubuffet.

⁽⁷⁾ O Ato Criador foi escrito por Marcel Duchamp e apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas (EUA), em abril de 1957. In LOPES, Fernanda. A Experiência Rex, 2009, 48 p.

obras de arte, em troca do artista como aquele que se apropria de objetos já existentes, os *readymades*, como estratégia de provocar o colapso do meio artístico a partir da interrogação do fazer. [...] Assim a questão da participação do espectador, como parte do questionamento da noção tradicional de obra de arte, está presente não só no texto traduzido pelo Grupo Rex como em toda a obra de Duchamp (LOPES, 2009, 149, 150, 151 p).

Segundo Otavio Paz (1977, 56 p), no livro “Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza”, a obra para Marcel Duchamp é uma máquina de significar, dependente do **espectador** porque **só ele pode** pôr em movimento o **aparelho de signos** que toda obra é. De uma e de outra maneira, o artista afirma que a obra não é uma peça de museu, não é um objeto de adoração nem de uso, mas de invenção e criação.

O Grupo Rex retomou discussões levantadas nos movimentos Dadá, Surrealismo e Construtivismo, seguindo uma tendência, observada por Hal Foster, em que muitos artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos de 1950 e 1960 retomaram procedimentos vanguardistas dos anos 1910 e 1920 como a Colagem, *Assemblages*, o *Readymade*, a Pintura Monocromática e a Escultura Construída, aspirando a uma consciência crítica das convenções históricas.

Além do Grupo Rex outros artistas brasileiros também aspiravam à conscientização do público. Para artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Ligia Pape, o contato com a obra não se resumia mais a uma simples contemplação passiva, seus trabalhos propunham ao espectador manusear e tocar a obra.

“Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu próprio trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive” (CLARK, 1980, 30-31 p).

O artista não está mais sozinho. O público passa a ser parte integrante da obra. “O fim da atividade artística não é a obra mas a liberdade. A obra é o caminho e nada mais” (PAZ, 1977, 59 p).

1.2. O trabalho de mediação entre a obra de arte e o público.

Uma das questões dessa pesquisa é saber o que as pessoas que fizeram o trabalho de mediação entre as obras de arte e o público visitante no MASP, pensaram sobre esse trabalho, que estratégias usaram, se usaram algum material de apoio, e do outro lado, como o público vivenciou a experiência com as obras de arte no Museu através do trabalho de mediação educativa.

Hoje o atendimento aos visitantes no Museu de Arte de São Paulo geralmente é resumido a um encontro só.

Como o mediador do museu pode fazer para proporcionar ao grupo de visitantes uma experiência estética com as obras de arte?

“Uma experiência” no sentido definido por John Dewey de que “toda atividade prática adquirirá qualidade estética sempre que seja integrada e se mova por seus próprios ditames em direção à culminância”.

Dewey supõe que o espectador pode “olhar”, mas não “perceber” realmente a obra, no trecho a seguir J. Dewey fala sobre a experiência estética em galerias de arte:

Um grupo de visitantes, conduzido por um guia em uma galeria de pintura, tendo a atenção chamada para tal ou qual ponto alto, aqui e ali, não percebe; só por acaso é que há sequer interesse em ver um quadro por seu tema vividamente realizado.

Para perceber, o espectador ou observador tem de *criar* sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem o ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte (DEWEY, 2010, 136, 137 p).

Se o espectador tem que percorrer tais operações de acordo com seu ponto de vista próprio e seu próprio interesse, como pensar no trabalho de mediação para que o espectador tenha realmente uma experiência estética?

Eduardo Duarte compara a experiência estética a uma cumplicidade, e ele explica de maneira muito interessante:

Quando falo em experiência estética, eu me refiro também à experiência científica, porque um pesquisador só se interessa em fazer ciências se, de alguma forma, for tocado esteticamente pela beleza do que significa fazer ciência. Então, não é apenas por uma questão mercadológica, quantitativa e financeira, mas um verdadeiro cientista se apaixona; ele vê, nas fórmulas de química, de física, uma beleza de cumplicidade do mundo a sua volta que o inspira. Então, há uma experiência estética por trás do fazer científico.

Eu parto do princípio de que a experiência estética é um processo de descoberta, é quando o conhecimento se forma enquanto corpo; ele não é algo que você me aponta, mas quem compreende quem forma esse conhecimento sou eu (DUARTE, 2008, 35 p).

1.3. A mediação no sistema da arte.

Na busca de compreender o processo de mediação no sistema da arte hoje, encontramos vários modos de mediação utilizados para se fazer a ponte entre a arte e o espectador.

Em um primeiro momento a mediação acontece através do artista, da ideia ainda na imaginação do artista, até a sua concretização. A mediação se faz através da criação do artista e do uso de materiais que expressem sua ideia.

Martin Grossmann explica esse trabalho de mediação do artista, ou interação entre artista e público:

O artista torna-se agente da cultura: para consolidar a sua arte, ele precisa interagir com meios, suportes, sistemas, ambientes, contextos específicos e especializados, interlocutores e público. Para tanto o primeiro passo é o de tornar-se um mediador entre sua ideiação e meios capazes de representar e transmitir essas concepções artísticas (GROSSMANN, 2002, 2 p).

Nesse sentido, a mediação começa no momento em que o artista cria sua obra fazendo a mediação entre a ideia e a obra em si. O artista é o mediador entre o

mundo das ideias e o mundo material, ou entre o mundo inteligível e o mundo sensível de Platão.

No segundo momento, a mediação dentro do sistema da arte, é feita pelo curador, ou seja, aquele que organiza exposições de arte em museus ou galerias de arte. O curador, além de organizar exposições, também busca saber o que está acontecendo no mundo artístico, conhecendo novos artistas, visitando seus ateliês, nesse sentido ele faz o trabalho de crítica de arte. Ainda como crítico de arte ele pode realizar uma exposição retrospectiva de algum artista e reunir sua obra espalhada pelo mundo, acrescentando à tarefa da curadoria a qualidade de historiador de arte.

A função da curadoria como hoje é chamada, era exercida no início do século XX pelos diretores de museus e galerias, sendo geralmente esses profissionais professores, críticos ou historiadores de arte.

Na apresentação do livro de Hans Ulrich Obrist “Uma breve história da curadoria”, Nessia Leonzini (*apud* OBRIST, 2010, 9 p) escreve “a palavra curador vem do latim *curare*, que por sua vez chega a nossa língua como curar _ na acepção de “cuidar” ou “conservar”: tomar conta das obras de arte”, ainda acrescenta que a curadoria como profissão é moderna e, a história da arte dos anos 1950 até o presente está intrinsecamente conectada às exposições que aconteceram no período. Segundo Leonzini “um curador tenta identificar vertentes e comportamentos do momento presente para enriquecer a compreensão da experiência estética” (LEONZINI *apud* OBRIST, 2010, 10 p).

Uma das funções do curador é “passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte”, e ainda segundo Leonzini, “a boa exposição é feita com inteligência e inventividade; com um ponto de vista”. Esse ponto de vista do curador é transmitido ao público por meio da escolha das obras e dos artistas da exposição, da posição das obras no espaço expositivo, do conteúdo dos textos das etiquetas e de sua posição no espaço.

Podemos concordar com Leonzini quando diz que o bom curador procura enriquecer a experiência e a apreciação da arte pelo público, e nesse momento ele é o mediador capaz de comunicar a ideia do artista e também a sua própria ideia para

o público. Nesse sentido o trabalho do curador assemelha-se a maneira de fazer do artista que mostra através do seu trabalho o seu ponto de vista. O trabalho do curador seria como um desdobramento do trabalho do artista. O curador faz um trabalho ligado ao pensamento estético mais que ao objeto estético.

O curador pode adquirir grande poder e lançar ideias no meio artístico, que se forem bem fundamentadas podem até influenciar no gosto do público. Sendo assim é extremamente importante a questão ética para que prevaleça a arte e não questões de interesses comerciais que podem corromper esse trabalho tão importante de ampliação de conhecimento que o curador pode proporcionar, através da arte, para o público.

No início do século XX houve o surgimento de museus e galerias pelo mundo seguindo uma concepção de museu moderno, ou como definiu Lanfranco Binni (*apud* BREDARIOLLI, 2007, 147 p) “uma instituição ligada a uma função social pública amparada e impulsionada por seu relacionamento com a iniciativa privada” e destacou “dois marcos originais” ao elaborar essa caracterização de museu moderno: o primeiro, em 1753, a do *British Museum*, o qual, por seu caráter público, expande a “forma-museu”, abarcando as características da sociedade moderna, burguesa e “livre”; o segundo, determinado pela Revolução Francesa, responsável pela compreensão do museu moderno como “máquina educativa pública”.

Vários museus passaram a adotar o conceito de museu moderno, dinâmico, e os curadores ou organizadores de museus, acompanharam essa tendência não se limitando a organizar apenas exposições de arte, mas também organizando palestras, seminários e ciclos de filmes como, por exemplo, foi o trabalho feito por Pontus Hultén diretor do Museu Moderno de Estocolmo de 1958 a 1973. Também nessa ocasião, em 1968, Pontus Hultén foi convidado a organizar uma exposição no MoMA de Nova Iorque e fez sua primeira exposição histórica e interdisciplinar, na qual abordou a máquina, a fotografia e o design industrial na arte.

O curador, assim como o artista, expressa ideias quando dispõe as obras lado a lado, ou escolhe chamar atenção destacando uma obra na parede ou em outros suportes diferentes, como veremos mais adiante na proposta de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo.

Pensando sobre a mediação, vimos que ela acontece primeiramente no processo de trabalho do artista e num segundo momento no trabalho de curadoria. Agora veremos como a mediação acontece através do serviço educativo ou ação educativa.

Hoje em dia o trabalho educativo é realizado na maioria dos espaços de exposições como museus, galerias, bienais e grandes mostras de arte. Essa mediação pode ser chamada de serviço educativo, ação educativa ou curadoria educativa, dependendo do entendimento de seus organizadores. Geralmente existe um coordenador de um grupo de orientadores, ou monitores como eram chamados por P. M. Bardi na época da criação do MASP em 1947. Também encontramos hoje alguns estudiosos que usam a denominação “educador” para o profissional que orienta a visita de grupos as exposições de arte.

O educador de exposição de arte tem a função de auxiliar o público a compreender as obras de arte e a ideia proposta pela curadoria da exposição e trabalha no sentido de se relacionar com o público e auxiliar para que haja uma interação do público com a obra de arte vivendo sua experiência estética. Experiência estética como a que John Dewey propõe, de ser uma experiência completa em si mesma.

Observar e comentar têm sido os principais fundamentos da educação artística em museus desde o seu início. Nos anos 1970, a natureza dessas conversas mudou de curso, passando de palestras para técnicas interativas de como fazer perguntas e contar uma história (GRINDER & MCKOY, 1985; STERNBERG, 1989). Em vez de um discurso unilateral de informações sobre a história da arte, o ensino tornou-se uma via de mão dupla centrada nos objetos (MAYER, 2007, 1 p).

Melinda Mayer explica que “ainda que o discurso profissional permaneça atualmente, os educadores de arte nos museus têm explorado o que é e como deveria ser a natureza de nossa conversa com os visitantes”. Melinda cita vários autores que pesquisaram sobre a mediação educativa em museus de arte e nos oferece várias referências sobre esse assunto como: Burnham & Kai-Kee, 2005; Yenawine, 2003, que propõem o trabalho do educador de museu como um “facilitador de discussões”, Zander, 2004 que explica como “participar do diálogo”, e como “manter a conversa” por Leinhardt, Crowley & Knutson, 2002, e destaca a

importância da pedagogia do cuidado de Noddings (1984, 1992, 2002) como “promissora para os museus de arte em vários níveis”. Melinda Mayer explica que a literatura da área de museus (HIRZY, 1992; ROBERTS, 1997; WEIL, 2002), desde a década de 1980 mostra um equilíbrio entre os cuidados com os objetos e o público. Destacando ainda Noddings, que diz que o relacionamento entre os participantes é mais importante do que o objeto ou o assunto que se fala, e que o fato de cultivar relacionamentos entre os visitantes e os educadores é capaz de resultar em relações mais fortes e memoráveis com as obras de arte do que quando os objetos são o foco principal.

Esses relacionamentos são possíveis através da conversa entre os visitantes e o educador de museu e, segundo Mayer, “a conversa é o método de ensino essencial que Noddings defende e identificou três tipos de conversa que devem predominar nas escolas: formal, imortal e comum”.

Melinda Mayer adapta as ideias de Noddings trazendo-as para o ambiente de ensino nos museus, ou ensino com obras de arte. Mayer explica que as conversas formais são aquelas que ocorrem em debates ou discursos eruditos; a conversa imortal refere-se às questões importantes da vida, como nascimento, morte, amor, guerra, crença, lealdade e acrescenta que “embora Noddings descreva a conversa imortal como incluindo temas encontrados nos contos de fadas, nas lendas e religiões, tais temas também são encontrados na arte visual”, Mayer (2007) considera que os assuntos sobre o sentido da vida e por uma ordem superior de experiência muitas vezes são matéria-prima para as obras de arte. E ainda, continua dissertando que para Noddings, a conversa comum é o bate-papo diário que travamos com outras pessoas, por meio do qual ouvimos, respondemos e respeitamos uns aos outros e, da mesma forma no aprendizado em museus, a conversa comum é informal. “Conversando, nós investigamos, imaginamos, confundimos, contamos histórias, fazemos comentários e descobrimos propósitos e significados” (MAYER, 2007, 20 p).

Por fim, a mediação acontece entre a obra de arte e o espectador, quando o visitante da exposição entra em contato com as obras de arte e faz conexões entre as ideias e sensações percebidas na arte com as suas vivências pessoais, emoções, pensamentos e sentimentos, vivenciando assim a experiência estética.

2. O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND.

2.1. A curadoria de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi.

O cronista Alencastro, em 1951, citou na revista Habitat número 4, um artigo de Pasquale Rotondi no qual ele explica sobre o trabalho de organização de exposições de arte ou de curadoria. Alencastro citou este artigo porque percebia semelhanças entre o pensamento de Rotondi e os ideais e diretrizes que Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi seguiam no desenvolvimento do MASP.

Pasquale Rotondi era diretor da Galeria do Palácio Bianco em Gênova, Itália, quando publicou o artigo em que afirmava que “ambientar confundia-se quase sempre com decorar” o que, para a maioria significava aproximar a obra de arte a móveis ou outros objetos que fossem mais ou menos contemporâneos, numa tentativa evidente de reconstruir as condições decorativas da época. Ele dizia que a obra de arte digna deste nome é um mundo já concluído em si mesmo, tanto mais ativo em nosso espírito, quanto mais abandonada a sua função poética específica e, que esse mundo, tão concluído numa universalidade que quer ser considerada e completamente gozada em si mesma, pode ter infinitos laços com outras manifestações artísticas de épocas mais remotas, contemporâneas ou posteriores e, se a obra de arte nasce de situações espirituais complexas que trazem contidos referimentos, reações e influências, o organizador da exposição deve estudar e perceber as individualidades das obras de arte, para criar um ambiente onde se encontre ativos os vínculos espirituais dessas obras na exposição e, isso significa dar à organização do museu uma função cultural e educativa das mais consideráveis.

Daí a necessidade essencialmente cultural, para um organizador dum museu de arte, de saber individualizar estas referências nas obras a serem expostas, de maneira a dar às instalações da coleção uma articulação apta a sugerir no visitante as relações mais próprias para a compreensão das obras exibidas. É justamente a capacidade de dar vida a estas sugestões que em nossa opinião, deveria estar intimamente ligado ao fato de expor [...] É um guia misterioso,

invisível embora sempre presente que se apodera do visitante ao entrar ele no museu e acompanha-o até a saída, nunca deixando-o, dando-lhe sempre indicações e explicações... O fio condutor do qual serve quem expõe, para conseguir ser o guia invisível [...] está na maneira como as obras são isoladas ou agrupadas, colocadas ou não em evidência (ROTONDI *apud* ALENCASTRO, 1951, 86 p).

Lina Bo Bardi, juntamente com Pietro Maria Bardi, participou ativamente da criação do Museu de Arte de São Paulo, para ela o MASP se constituiu com um novo sentido social, diferente da ideia de “conservação” das obras de arte adotada pelos museus do princípio do século XIX, o MASP foi pensado dirigindo-se “especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada” (BO BARDI *apud* FERRAZ, 1993, 44 p).

O fim do museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositalmente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação. Encaminhando o visitante para a Pinacoteca, que se formou num sistema misto, em que se reúnem quadros, esculturas e objetos, a exposição didática apresenta em uma síntese de fotografias, reproduções em cores e documentos, o panorama histórico do desenvolvimento da arte nos diversos países, ou trata de períodos ou movimentos particularizados (BO BARDI *apud* FERRAZ, 1993, 46 p).

Podemos relacionar os modos de pensar de Rotondi e Bo Bardi, quanto à disposição das obras não seguir um percurso cronológico, mas buscar o fio condutor que Rotondi interpreta como “ter infinitos laços com outras manifestações artísticas de épocas mais remotas, ou contemporâneas ou posteriores” e, Lina explica que o “fim do museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte” e, propõe que a obra seja “apresentada quase propositalmente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação” que poderiam ser satisfeitas em uma visita a sala de exposições didáticas de História da Arte.

Sobre as exposições didáticas que foram realizadas no MASP, P. M. Bardi relata como foi no início, “a primeira destas exposições tinha por tema: “Da pré-história até hoje”, e se compunha de uma centena de pranchetas fechadas entre

dois cristais Securit, penduradas e apoiadas sobre uma armação de tubos de alumínio” (BARDI, 1963, 5 p). Lina Bo Bardi justifica sua escolha na maneira de organizar a exposição didática quando diz que “nos países de cultura em início, desprovidas de um passado, o público, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática” (BO BARDI *apud* FERRAZ, 1993, 44 p).

P. M. Bardi (1963, 8 p) explica que com o aumento da frequência do público, das escolas e especialmente dos turistas, o Museu estava em plena atividade de ação cultural, com cursos de desenho do natural, de modelagem, desenho industrial, desenho publicitário, desenho para professores do curso médio, cinematografia, dança, história da música, história da arte, tecelagem, gravura, jardinagem, ikebana, moda, mas passava pelo problema de apresentação adequada à importância da pinacoteca.

Em 1959 o então Prefeito Municipal, Dr. Adhemar de Barros, ofereceu o local onde se encontrava o Trianon, para que lá fosse realizado o projeto da arquiteta Lina Bo Bardi a qual, sem tirar ao ambiente o caráter de belvedere, criou aliás, uma praça de cinco mil metros quadrados, dotando o Museu com salas de exposições, escolas, laboratório de restauração, teatro, restaurante, sala de reunião e festas (BARDI, 1963, 8 p).

Bo Bardi projetou o edifício do MASP na Avenida Paulista, levando cerca de dez anos para ser inaugurado. Durante a construção do MASP, entre os anos de 1960 a 1964, Lina Bo Bardi foi diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia. Juliano A. Pereira fez uma pesquisa sobre o trabalho de Bo Bardi no MAM e afirma que:

A elaboração de uma didática por meio da apresentação da pinacoteca do Museu pode ser considerada como uma das principais preocupações de Lina em relação à instituição sob sua direção. A intenção da arquiteta, como se encontra registrado na maior parte de suas declarações do período, é a de formar um público para o museu. Pensando em um público diferente dos tradicionais círculos reduzidos de apreciadores das obras de arte, Lina procurava conferir à instituição um caráter de veículo de comunicação com as massas e é assim que a diretora do museu irá adotar e justificar como estratégia uma atuação *didática* (PEREIRA, 2003, 2 p).

Segundo Pereira (2003, 3 p), o pesquisador Renato Anelli, afirma que, de acordo com sua pesquisa sobre os projetos museográficos de Lina Bo Bardi, o que era mais importante para ela era a experiência particular que se estabelece entre o espectador e a obra, mais do que a consciência ou a reverência diante da obra

realizada pelo gênio, enquanto produto de exceção. Anelli ainda aponta uma intenção sempre presente nos projetos expositivos da arquiteta, voltada para a construção de uma espacialidade capaz de propor entre o espectador e a obra de arte consagrada uma relação sem intermediários, procurando despir da obra exposta uma aura que afasta os “não iniciados”.

Parece uma contradição pensar em propor visitas ao público com um mediador, como parte da proposta museológica de Lina Bo Bardi de propor uma “relação do público com a obra de arte sem intermediários”. Mas o pesquisador afirma que para Bo Bardi o mais importante é a experiência particular que se estabelece entre o espectador e a obra, e essa experiência pode se dar com o visitante sozinho, mas também durante uma conversa com um mediador do museu.

Em 1968 foi inaugurado o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em sua sede definitiva na Avenida Paulista em frente ao parque Trianon. Para P. M. Bardi (1968, 8 p), o conceito museográfico de Lina Bo Bardi para a exposição das obras de arte continha a mínima interferência formal, procurou-se ao máximo, limitar as intervenções de paredes, fundo ou suporte. Os quadros foram colocados ao abrigo de vidro temperado e bem transparente, incrustado em armadura de cimento e, sobre o reverso de cada vidro, e em plena transparência foi colocado uma ampla e completa informação técnica com dados de informação didática destinada ao público. Lina Bo Bardi projetou para o espaço do Belvedere esculturas especialmente para a diversão das crianças. P. M. Bardi ainda afirma que Lina procurou trazer a arte a um plano bem comum, desmistificando-a, tirando-lhe a aura de exceção, essa aura que a arte contemporânea já havia praticamente esquecido, para reduzi-la a um único fato fundamental: o trabalho do homem.

2.2. A influência do pensamento de John Ruskin⁷ para o conceito de museu de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi.

O MASP, idealizado e fundado por Assis Chateaubriand, foi organizado por P. M. Bardi e por Lina Bo Bardi segundo o conceito de museu moderno, museu vivo, dinâmico, semelhante aos museus que surgiram no início do século XX nos Estados Unidos. P. M. Bardi tinha planos de projetar um organismo mais coerente aos novos tempos, sua ideia se aproximava mais a de criar um centro cultural, não se limitando apenas a colecionar um acervo de obras de arte, e sim, incluindo outras artes e também o ensino, interessando a juventude (BARDI, 1982).

Lina Bo Bardi compartilhava a mesma ideia de P. M. Bardi, e fez uma análise do contexto ao qual se encontrava:

A ideia de “conservação”, que sozinha formou o critério do museu do princípio do século XIX até quase os nossos dias, vai se acompanhado de “vulgarização”, e de educação, com a série de problemas que a nova orientação comporta.

Nos países da velha cultura onde a obra de arte se incorporou à vida, o Museu pode conservar ainda, principalmente quando as coleções sejam mantidas em edifícios antigos, o caráter de seleção, proporcionando ao visitante o prazer da descoberta. Mas nos países de cultura em início, desprovidas de um passado, o público, aspirando-se a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática.

É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de S. Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada (BO BARDI *apud* FERRAZ, 1993, 44 p).

⁽⁷⁾ John Ruskin (Inglaterra 1819-1900) escreveu uma série de livros que publicou de 1843 a 1866, sobre estética, arte arquitetura e política. Os 'Pintores Modernos'; as 'Pedras de Veneza'; as 'Sete Lâmpadas da Arquitetura' são alguns deles. Além de ser escritor, ele também foi artista, crítico de arte e crítico social. Seus escritos demonstram afinidades com o romantismo, dando ênfase à sensibilidade subjetiva e emotiva contrapondo-se ao racionalismo, elemento determinante da atividade europeia do século XVIII. Além de criar sua grande obra literária, Ruskin fundou a escola *Working Men's College*, na Inglaterra, onde lecionou ao lado de Dante Gabriel Rosseti, artista da Irmandade Pré-Rafaelita.

Figura 1 – Exposições didáticas. MASP na Rua Sete de Abril.

Lina Bo Bardi tinha o conceito de museu como um Museu-Escola, numa tentativa de trazer para o museu um público que não estava acostumado a ver obras de arte. Através do resgate da arte popular e do artesanato para dentro do Museu de Arte Moderna da Bahia, e da criação de uma escola junto ao museu, ela procurava uma forma de aproximar o povo da arte.

Empreendido o processo de restauro e sob as condições mínimas de utilização é inaugurado o Museu de Arte Popular e a transferência do MAMB para o Unhão em novembro de 1963, por meio da exposição *Nordeste*. À realização de uma outra atividade estaria ainda associado o conjunto, isto é, a proposta de Lina Bo Bardi em realizar uma Escola de Desenho Industrial partindo do pré-artesanato ligado às bases populares do Nordeste (PEREIRA, 2003, 7 p).

Figura 2 – Solar do Unhão – MAMB – 1963

Em seu “Discurso sobre a significação da palavra artesanato” (1980), Lina Bo Bardi explica que:

O artesanato popular corresponde (...) a uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de **CORPORAÇÕES**. (...) As corporações existiram na Antiguidade Clássica, isto é, na Grécia e Roma, e tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em Corporações (BO BARDI *Apud* PEREIRA, 2003, 8 p).

É nesse ponto que as ideias de Lina Bo Bardi e John Ruskin se aproximam. Antes de vir para o Brasil em 1946, ela trabalhou em Milão no ateliê do arquiteto italiano Gio Ponti, líder do movimento pela valorização do artesanato italiano, diretor das Trienais de Milão e da Revista Domus. Nesse ateliê ela teve a oportunidade de trabalhar como *designer* de xícaras e cadeiras, *designer* de moda, participou de projetos urbanísticos como o “Ábano” (estação termal de Veneto), foi redatora de revistas de arte e organizadora das Trienais de Artes Decorativas.

Amy Dempsey (2003, 19 p) afirma que as ideias do crítico de arte e escritor J. Ruskin (1819-1900), que denunciava a cobiça e o egoísmo da sociedade capitalista contemporânea, e do arquiteto Augustus W. N. Pugin (1812-52), que apregoava a

superioridade moral da arte da Idade Média, influenciaram artistas da Inglaterra, como os pintores pré-rafaelitas Dante Gabriel Rosseti (1828-82), William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-96) e Edward Burne-Jones (1833-96), que se reportavam à Idade Média em busca de inspiração estética e de orientação moral, e ainda William Morris (1834-96), fundador do *Arts and Crafts*, movimento artístico que surgiu na segunda metade do século XIX, reunindo artistas, arquitetos, designers, escritores, artesãos e filantropos, também valorizava o trabalho artesanal, como era o trabalho realizado nas corporações de artes e ofícios medievais. Propunham a volta do trabalho artesanal na manufatura da mobília e dos objetos domésticos em pleno início da industrialização na Inglaterra, onde os objetos já estavam sendo produzidos em série. John Ruskin e os artistas do *Arts and Crafts* reclamavam da divisão do trabalho do operário nas indústrias e da falta de consciência do operário do trabalho como um todo, que com isso perdiam a noção da beleza e da funcionalidade do objeto construído.

Amaral (2005, 79 p) cita que John Ruskin criticou a arquitetura do Renascimento como decadente, pois a divisão do trabalho em intelectual e operacional teria levado o “fazer” e o “pensar” a se separarem resultando em uma crise para a criatividade.

A estética ruskiniana fala de uma união do pensar com o fazer e foi assim que o *Arts and Crafts* viabilizou sua proposta de fábrica, onde a produção deveria ser o resultado da própria atividade do ensino, entendendo a atividade do ensino como uma pesquisa interna ao sistema produtivo (AMARAL, 2005, 143 p).

A proposta do *Arts and Crafts* se espalhou pela Europa e também pelos Estados Unidos da América e Austrália. Todos aqueles que a apoiavam e a praticavam reafirmando a importância do *design* e do artesanato, o faziam não apenas por seguir um estilo da forma simplesmente, mas por um objetivo comum, “o desejo de acabar com a hierarquia das artes (que exaltava a pintura e a escultura), a fim de reavivar e restaurar a dignidade do artesanato tradicional e fazer uma arte que estivesse ao alcance de todos os bolsos” (DEMPSEY, 2003, 19 p).

A ideia inicial de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte Popular implantado no Solar do Unhão, era a de constituir o museu como espaço para o registro da produção popular do Nordeste. Um registro necessário, como idealizava Bo Bardi,

para a criação de uma Escola de Desenho Industrial moderna que tivesse como matriz, como lastro cultural esses fatos populares. Diante de um processo inevitável de evolução tecnológica, de industrialização, o Museu de Arte Popular cumpriria o papel de estabelecer uma ligação entre a modernização da sociedade e a sua identidade cultural (PEREIRA, 2003, 9 p).

Para Pereira (2003, 11 p), a finalidade do plano de Lina Bo Bardi para a escola de Desenho Industrial era:

A Escola se propõe eliminar a fratura Projeto – Execução no campo do Desenho Industrial (DI) (...) visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comparado ao excessivo intelectualismo despido de qualquer ligação diretamente prática, do trabalho de projeção.

Exemplo prático: a projeção de uma cadeira: o projetista desenha a procura do original quando não do estranho e esquisito, na procura do que atire a atenção, sem a menor preocupação das necessidades humanas espirituais e materiais em função da qual uma cadeira tem que ser desenhada. Do ponto de vista prático o projetista limita-se à projeção da pura forma sem tomar o menor conhecimento dos materiais, de como trabalha o ferro e a madeira. Resultado: objetos de pura arbitrariedade sem ligação histórica com uma tradição (no sentido não acadêmico da palavra) sem ligação com o homem e apresentando todas as características da violência feita aos materiais e à natureza. De outro lado o executor, o operário anônimo, trabalha manualmente sem o entusiasmo que somente a participação efetiva e a compreensão do trabalho comunicam: ele não compreende o desenho técnico, a sua cultura artística não existe. O trabalho dele é uma mecânica avulsa de qualquer dignidade. Sem voltar as Catedrais e ao Romantismo literário de Ruskin e Morris é hoje, imprescindível, implantar sobre uma realidade prática uma efetiva colaboração projeto-execução, a atividade que se anuncia como a marcante na nossa civilização: a produção de Arte ligada à vida prática: o Artesanato transformado em Industrial Design (BO BARDI, s.d., *apud* PEREIRA, 2003, 11 p).

P. M. Bardi também deixa claro que a ideia de museu que ele desenvolveu no MASP foi inspirada pelas ideias de Ruskin quando declara _ “longe de modestos orgulhos inventivos, apressei-me em escrever que havia tirado as ideias do famoso Museu para Operários de Ruskin” (BARDI, 1982, 51 p).

De acordo com Rafael Cardoso (RUSKIN, 2004, 7 p) é muito provável que John Ruskin tenha sido o primeiro crítico a empregar o termo “arte moderna” - vinte anos antes da *modernité* de Baudelaire - com o sentido de marcar uma ruptura com tudo o que veio antes e de valorizar, por contra posição, a arte do presente.

Ruskin iniciou sua carreira em 1843 com a publicação do primeiro volume de *Modern Painters*, cujo título e subtítulo já trazem o sentido geral do argumento: “Pintores modernos: sua superioridade na arte de pintura de paisagens com relação aos mestres antigos”. A partir de uma argumentação densa sobre os conceitos de poder, verdade, imitação, beleza, relação e o sublime na pintura, o livro propõe que alguns pintores contemporâneos aproximavam-se mais da representação da natureza como ela é do que haviam feito seus antecessores históricos, cuja principal ocupação fora a de conjugar convenções pictóricas com o intuito de gerar a representação ilusionista. Segundo Ruskin, a verdadeira função da pintura seria de registrar as relações visuais constitutivas da natureza (o que ele chamava de *truth to nature*), e não de simular mimeticamente a aparência das coisas por intermédio de códigos de representação cada vez mais sofisticados. Ruskin inaugurava assim o litígio contra a *mímeses*, que viria a constituir-se em tônica de grande parte da crítica de arte moderna do século 20. Contudo, a grande contribuição teórica de *Modern Painters*, frequentemente esquecida, foi a de estabelecer uma correspondência explícita entre pintura e linguagem, forjando a ponte entre visual e verbal que viria a se tornar um dos fundamentos da evolução posterior da arte.

O grande exemplo empírico da teoria estética defendida no livro era o pintor Joseph Mallord William Turner, posteriormente resgatado pelos impressionistas como o maior precursor do princípio moderno de desfazer as aparências em benefício daquilo que consideravam verdades da percepção visual (CARDOSO *apud* RUSKIN, 2004, 11 p).

Em 1854, Ruskin se envolveu diretamente com o ensino da arte para operários como professor do *Working Men's College* (WMC) de Londres, onde ele colocava em prática seus preceitos de oferecer ao trabalhador uma função artística completa. A WMC foi fundada como uma faculdade livre, para oferecer estudos de nível avançado para trabalhadores, com o apoio da Associação Cooperativista do Movimento Socialista Cristão.

Na cerimônia de abertura dessa instituição, foi distribuído para todos os presentes, em forma de panfleto impresso especialmente para a ocasião, o texto “A natureza do gótico”, capítulo extraído do segundo volume de *Pedras de Veneza* versando sobre a unidade essencial entre trabalho manual e intelectual (CARDOSO *apud* RUSKIN, 2004, 14 p).

Ruskin dirigiu e lecionou na WMC de 1854 a 1862, estreitando relações com o poeta e pintor pré-raphaelita Dante Gabriel Rossetti, que também era professor nessa instituição. Dedicou muito do seu pensamento à função social da arte e, por extensão, a análise da incipiente área de *design* para fins industriais. Além das aulas ele também realizou várias palestras, e quatro delas realizadas entre 1857 e 1859 foram publicadas no livro *A economia política da arte* (*The Political Economy of Art*)

traduzido e apresentado por Rafael Cardoso. A ação empreendida por Ruskin nesse período, segundo Cardoso, o mais político de sua vida, foi pelo caminho da educação. Ele acreditava que a transformação da sociedade seria possível primeiro transformando-se o indivíduo.

Na palestra “A descoberta e aplicação da arte”, em Manchester, 1857, e publicada no livro “A economia política da arte”, Ruskin define a noção de economia, seja ela pública ou privada, como sendo o sábio gerenciamento do trabalho em três sentidos: primeiramente a aplicação racional do trabalho; em segundo lugar, a preservação cuidadosa de seus frutos; e, por último, a distribuição oportuna dos mesmos. E cita a passagem da Bíblia em Provérbios XXXI, versículos 15, 22 e 25, “Ainda de noite se levanta, e dá mantimento à sua casa, e tarefa às suas servas. Faz para si tapeçaria; de linho fino e de púrpura é seu vestido. A força e a glória são seus vestidos, e ri-se do dia futuro” (RUSKIN, 1857, 2004, 29 p). Para exemplificar o economista perfeito, ele interpreta a mensagem bíblica “em sua mão direita, alimento e linho, para vida e vestuário; na mão esquerda, púrpura e bordado, para honra e beleza”. Conforme Rafael Cardoso, muito do pensamento de Ruskin está baseado na formação religiosa cristã protestante herdada de seus pais.

Em outra palestra, realizada em Bradford em 1959, intitulada “A manufatura moderna e o *design*”, Ruskin fala para uma plateia de trabalhadores sobre alguns obstáculos que impediam o sucesso do *design* inglês nessa época, e que um deles seria “a falta de compreensão da dimensão e da dignidade do *design* decorativo” (RUSKIN, 1959, 2004, 156 p). Afirma que a única distinção essencial entre arte decorativa e arte de qualquer outra espécie é a condição de ser a arte projetada para ficar situada em um local determinado e assim se relacionar com outras obras de arte, seja em relação de subordinação ou de comando. Cita como exemplos na história da arte, obras como os afrescos de Rafael e as pinturas de teto e parede de Michelangelo no Vaticano, ou o melhor trabalho de Correggio, Tintoretto, e ainda de Ticiano e Veronese que colocaram suas ideias mais nobres nos reles muros de tijolo rebocado de Veneza, todas estas grandes obras de arte foram produzidas para decorar igrejas e templos. Esclarecendo então que qualquer noção de que a arte decorativa é diferente ou degradada é falsa.

Ruskin enfatizava que, mesmo que o trabalhador fizesse trabalhos para a indústria de objetos, utensílios domésticos e móveis, ele deveria ter como base o ensino da arte como tiveram os grandes mestres, o estudo do desenho, principalmente da figura humana, e dizia:

Estimulem os estudantes a desenharem com precisão e constância todo elemento natural que lhes aparecer pela frente: natureza morta, flores, animais e, antes de tudo, a figura humana. Se forem permitir qualquer distinção entre a formação do artista e do *designer*, que seja não no teor dos assuntos que desenharam, mas apenas no grau de convencionalismo que se exige no tratamento (RUSKIN, 1859, 2004, 168 p).

Em relação à arte, considerava que temos que saber como aplicar nela o nosso trabalho; em seguida, como acumular ou preservar os frutos do nosso trabalho; e finalmente, como distribuí-los. E para a melhor distribuição da arte que juntamos e preservamos, Ruskin afirma que:

Deve ser evidente para todos nós, se pensarmos um pouquinho, que a maneira pela qual as obras de arte podem ser mais úteis para a nação a qual pertencem só pode ser por intermédio da sua coleção em museus públicos, pressupondo que sejam bem administrados os mesmos (RUSKIN, 1857, 2004, 88 p).

Rafael Cardoso disserta que a obra completa de John Ruskin soma trinta e nove volumes e foi organizada entre 1903 e 1912 por E.T. Cook e Alexander Wedderburn e publicada por seu ex-aluno e editor George Allen.

As ideias de J. Ruskin e do movimento *Arts and Crafts* influenciaram também Walter Gropius, arquiteto que fundou a escola Bauhaus.

A Bauhaus funcionou na Alemanha de 1919 a 1933 e foi fechada pelo movimento nazista antes da II Guerra Mundial. Depois da guerra muitos artistas saíram da Europa e foram para os Estados Unidos da América, dentre eles, Joseph Albers que foi aluno e lecionou na Bauhaus, ao lado de Wassily Kandinsky, Paul Klee e Oskar Schlemmer. Em 1933, após o fechamento da Bauhaus, Albers foi morar nos Estados Unidos e ingressou no *Black Mountains College* onde desenvolveu o programa de ensino de pintura que criou na Bauhaus.

Lina Bo Bardi aponta na revista Habitat número 8, a *Black Mountains College* como umas das principais instituições que estavam na vanguarda do ensino da arte nos anos de 1950.

Para o casal Bardi a faculdade *Black Mountains College* era um exemplo importante de trabalho educativo na área artística, de lá surgiram artistas bem importantes e reconhecidos internacionalmente como Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Ray Johnson e Susan Weil.

Ainda nos Estados Unidos, museus como o *Museum of Modern Art* de New York (MoMA) e o *Art Institute of Chicago* estavam na vanguarda da ideia de museu moderno, pois tinham como diferencial a preocupação com o aspecto educativo do público.

Percebemos afinidades entre o pensamento de Lina Bo Bardi e o pensamento de Ruskin, e dos princípios do *Arts and Crafts* e da Bauhaus, desde sua formação e experiência na Itália, na participação da criação dos cursos do MASP, no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que se constituía de oficinas que muito se assemelhavam as oficinas da escola alemã *Bauhaus*, com a mesma ideologia, de valorização do trabalho artesanal e das artes aplicadas para o trabalho na indústria, até a organização do MAM da Bahia, do Museu de Arte Popular e do projeto da Escola Industrial no Complexo Solar do Unhão.

Tanto para os cursos do IAC no MASP, quanto para a escola de Desenho Industrial, onde ela pretendia unir desenhistas projetistas e arquitetos aos mestres artesãos para que estudassem juntos e trocassem suas experiências, em ambos, Lina Bo Bardi ambicionava criar espaços de criação de obras e objetos que unissem em sua forma a cultura local e a modernidade da industrialização.

2.3. A criação dos cavaletes de cristal por Lina Bo Bardi.

Figura 3 – Cavaletes de cristal. Acervo do MASP. Anos de 1970

Bo Bardi seguiu os mesmos critérios adotados no MASP, na Rua Sete de Abril, e no MAM da Bahia, na maneira de organizar a exposição do acervo do MASP na Avenida Paulista em 1968. A novidade foi que para o espaço do segundo andar do novo prédio onde ficou a exposição do acervo, ela criou os cavaletes de cristal “no qual um elemento moderno e industrial – uma lâmina de vidro – une-se a um bloco de concreto por meio de uma cunha de madeira, artefato manual, junção quente de duas matérias frias” (MIYOSHI, 2007, 286 p), para serem os suportes onde as obras ficavam expostas, as antigas e as modernas sem distinção entre elas, nos mesmos tipos de cavaletes. Ela explica que “desta maneira as obras antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte da vida de hoje, o quanto possível” (BO BARDI *apud* FERRAZ, 1993, 46 p).

Pereira nos conta como Bo Bardi expôs as obras no MAM da Bahia em 1960:

O MAMB teve seus quadros suspensos através da utilização de hastes de metal fincadas em bases cônicas e sólidas de concreto e, por fim, o MASP da avenida Paulista tinha a sua pinacoteca apresentada nos chamados *cavaletes de cristal*, possibilitando uma situação em que no mesmo espaço fossem encontrados todos os quadros *flutuando* no ar, sem hierarquia cronológica, de escolas, ou qualquer outra que fosse. A impressão de coexistência das obras num mesmo *presente* era causada graças ao uso como suporte para as mesmas de placas de vidro (*cavaletes de cristal*) engastadas em cubos de concreto, sempre buscando uma relação direta entre espectador e a obra (PEREIRA, 2003, 3 p).

Quando Lina Bo Bardi propõe mostrar as obras sem uma classificação cronológica ela demonstra o que já havia afirmado sobre o conceito de tempo não linear, e nesse sentido, mais uma vez, percebemos como seu pensamento aproxima-se do pensamento de John Ruskin. Bo Bardi apresenta o mesmo pensamento espacial a que Claudio Amaral se refere. Segundo Amaral (2005, 6 p), John Ruskin propôs uma nova teoria da percepção, por possuir um pensamento espacial, e coloca que Helsinger (1982), Hersey (1982) e Hunt (1982) concordam em afirmar que Ruskin possui um pensamento visual, isto é, espacial. Amaral argumenta que “ver para Ruskin é estabelecer associações com os tempos e os espaços”, e explica o que é o pensamento espacial:

O raciocínio visual é considerado o oposto do pensamento verbal sobretudo a narrativa. Enquanto este segue uma sequência linear preso a um tempo que cresce em argumentos (quer sair do ponto A e chegar ao B), o pensamento visual irá justapor assuntos ao invés de organizá-los sequencialmente; usará da simultaneidade ao invés da linearidade; não se preocupará com o tempo sequencial, poderá se perder em divagações quando achar necessário, divertir-se-á com as cores, com aproximações e distâncias; com texturas; associará assuntos às vezes nunca associados; usará o recurso da metáfora para valorizar as associações feitas (AMARAL, 2005, 6 p, 7 p).

Claudio Amaral (2005, 7 p) analisou as obras literárias de John Ruskin, volumes I, II, III de “As Pedras de Veneza” e “Pintores Modernos” volumes I, II, III, VI e V, e diz que “Ruskin convida o leitor a participar de uma viagem como se estivesse caminhando por uma galeria de arte”, vendo os quadros analisando-os individualmente. Junto ao olhar que percorre as obras associam-se as memórias do

observador que faz conexões com o que é visto nas pinturas. “No término do percurso, a sensação que fica é a mistura de tudo como se fosse um único quadro. Essa sensação de que existe um todo é o resultado da apreensão total que agora pode ser verbalizado e assumido como crítica de arte”.

A percepção ruskiniana é um ato da reflexão do observador/leitor, ela nunca é dada pelo pintor ou autor este apenas cria as condições para que o leitor o faça. O autor/pintor surge na metáfora do guia que apenas conduz o observador a iniciar o seu processo de reflexão (AMARAL, 2005, 8 p).

3. O PROGRAMA EDUCATIVO DO MASP NOS ANOS DE 1970.

3.1. Projeto Integração Museu- Escola.

Desde o início da fundação do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi demonstrou que se preocupava com a “necessidade de educar, no conhecimento e no trato da arte, também os meninos, entendendo-se com esta palavra, os menores compreendidos entre cinco e dez anos”, educar as crianças na “possibilidade de expressar-se em linguagem figurativa e simbólica, ou então mais generalizadamente, educá-los a ver e compreender a arte produzida pela cultura” (BARDI, 1952, 47 p).

Em 1952, P.M. Bardi apresentou, na Revista Habitat número 6, um programa do MASP em que três iniciativas principais se encontravam em condições de estudo relativamente avançadas:

- _ promover cursos especiais e dias de diversão, durante os quais o Museu ficará aberto exclusivamente para as crianças que são assistidas, informadas e acompanhadas por pessoas especializadas, que estamos preparando para este objetivo.
- _ promover a organização de amostras didáticas para as crianças, com materiais ilustrativos, documentos originais, calcomanias, gráficos montados em painéis, análogos às mostras didáticas já preparadas no museu, para um público mais generalizado.
- _ criar uma sala reservada à coleção de trabalhos executados por crianças (BARDI, 1952, 47 p).

Bardi pensava que o MASP além de ser um espaço de conservação de obras de arte, deveria ser um local de formação dos indivíduos. Ele afirma que na arte produzida pelas crianças “está contida em embrião a forma da civilização do porvir”. Essas ideias aproximam o pensamento de Bardi ao do filósofo John Ruskin, apesar de Bardi, no trecho a seguir, explicar que na metade do século XX precisaria adaptar essas ideias e não ser tão romântico como Ruskin, ele segue os mesmos princípios do filósofo, de pensar como é importante a atenção sobre a educação dos indivíduos ainda na infância para que haja uma transformação da sociedade:

Não sou um Ruskiniano. Eis um luxo que poucos homens (não dos melhores) poderiam permitir-se, nos dias que correm. Não acredito na arte como sendo abandonada a si mesmo. Entretanto, tendo me preocupado muito com o problema, convenci-me de que a lúcida intuição figurativa do menino é um elemento constitutivo da morfologia e do organismo do pensamento formal (BARDI, 1952, 47 p).

P. M. Bardi continuou se empenhando durante todo o tempo em que dirigiu o MASP para criar condições de contribuir com a formação dos jovens. Nos primeiros anos do MASP, ele contou com a colaboração de Flávio Motta, nas visitas ao acervo, e de Suzana Rodrigues que criou o Clube Infantil de Arte em 1947. Após a saída de Rodrigues no ano de 1954, a professora Hebe de Carvalho continuou desenvolvendo o trabalho com as crianças.

Depois que o MASP foi transferido para sua sede na Avenida Paulista, há registros de que existiu, em 1970, um Departamento de Divulgação onde havia monitores que trabalhavam com o público escolar. Na fotografia (fig. 4) de 1971 mostra uma senhora, cujo nome não consta no documento, com um grupo de meninas uniformizadas visitando o acervo do MASP e, atrás da foto pertencente ao arquivo do MASP, encontra-se colado um recorte do jornal Diário de São Paulo com a seguinte notícia:

AS ESCOLAS VISITAM O MUSEU: O Museu mantém um Departamento de Divulgação que está trabalhando junto às escolas, ocupando-se exclusivamente do problema estudantil. O trabalho vem sendo desenvolvido desde agosto do ano passado e consiste em visitar escolas, realizando ligeiras palestras, nas quais são fornecidas informações gerais sobre o Museu, desde a sua fundação até as suas atividades atuais. Nessas palestras são projetados “slides” das obras do acervo, acompanhados de explicações generalizadas sobre os autores respectivos. Isso é feito com o objetivo de motivar os estudantes a visitar o Museu, destacando-se a sua importância na sociedade. O esforço maior é concentrado no esclarecimento da utilidade de um museu, pois a conotação museu-depósito de objetos de arte, velharia, estaticidade, etc. está tão enraizada que a maioria não está informada de que um museu tem vida dinâmica, e nas obras de arte que ele contém há a possibilidade do entendimento dos processos históricos e culturais de toda uma civilização. Após a visita-explanação são marcadas as visitas ao Museu e, na Pinacoteca, os estudantes são recebidos por monitores que os acompanham, dando as explicações sobre as obras expostas (DSP.-17/01/1971-AA.).

Figura 4 – Acervo do MASP, 1971.

No ano seguinte a essa publicação, em maio de 1972, P. M. Bardi escreveu em relatório⁸ sobre as atividades de visitas às exposições o seguinte:

Atividades desenvolvidas durante os meses de março e abril de 1972
[...]

Visitas Programadas

O Museu conta, atualmente, com duas monitoras que orientam as visitas das escolas às suas exposições.

As monitoras vão às escolas, após contato com seus diretores, onde fazem uma palestra informando aos estudantes tanto sobre a coleção como as atividades do Museu.

Essas palestras são ilustradas com projeções de diapositivos em cores das obras do acervo. As visitas são, em seguida, programadas de acordo com o horário das escolas [...]

Na pinacoteca as crianças receberam explicações complementares diante das obras expostas e, de volta a escola, tem como tarefa uma composição sobre a visita feita.

⁽⁸⁾ Relatório “Atividades desenvolvidas durante os meses de março e abril de 1972”. São Paulo, maio de 1972. P. M. Bardi. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Najma Burdmann⁹ era uma das monitoras a que P. M. Bardi se refere acima. No relatório consta que existiam duas monitoras, mas só encontramos no arquivo do MASP documentos de Burdmann, que trabalhou no MASP de 1972 a 1983 e era professora da atual Escola Estadual de Segundo Grau “Carlos de Campos” quando foi convidada por Pietro Maria Bardi para trabalhar no MASP sob o regime de comissionamento. Ela era professora do Estado “emprestada” para o MASP, e uma vez por ano P. M. Bardi renovava seu comissionamento na Secretaria do Estado dos Negócios da Educação de São Paulo.

A professora Najma Burdmann trabalhou no MASP por aproximadamente onze anos coordenando o programa de visitas e também fazendo a mediação entre as obras de arte e o público.

Burdmann relata que o seu trabalho no MASP era o de receber os estudantes para verem a exposição e, também de divulgação das atividades do Museu, realizando palestras nas escolas. Para as palestras a professora levava pôsteres, explicava o que era o Museu, pois nessa época o MASP ainda não era muito conhecido. Após esse primeiro contato, as escolas que se interessavam agendavam os horários e levavam os estudantes para conhecerem o Museu. Para ela mais importante que ser professora no Museu, foi poder contribuir com a vontade de Assis Chateaubriand de que o Museu fosse acessível às pessoas que não tinham recursos para irem à Europa verem as obras de arte ocidental como as pertencentes ao acervo do MASP.

Najma Burdmann trabalhou também na captação de recursos que ajudaram a proporcionar maior conforto aos estudantes durante a visita ao MASP. Recursos como, transporte em ônibus que levavam os estudantes da escola ao Museu e do Museu à escola, e algumas vezes, contatava empresas que forneciam lanches para os estudantes.

Como professora do Museu, iniciou seu trabalho em 1972 e recebeu um grande público infanto-juvenil nas exposições “Bonnard”, “A Semana de 22” e “O Brasil de Pedro a Pedro”.

⁽⁹⁾ Najma Craide de Almeida Burdmann é pintora e professora, tem 86 anos e vive em São Paulo.

Em entrevista¹⁰ ao Jornal da Noite de 8/11/72 a professora fala sobre a Exposição de Arte Infantil que havia sido aberta no dia anterior no MASP:

Esses trabalhos são o resultado do movimento didático desenvolvido no museu no decorrer do ano, quando tivemos a oportunidade de dar aulas para aproximadamente cinco mil crianças. Aqui, antes de mais nada, as crianças tiveram a compreensão do que é o museu, e, aprenderam a apreciar sua arquitetura. Em seguida receberam pequenas aulas de História da Arte e foram conduzidas, gradativamente, de acordo com a idade e nível de ensino, a um despertar e emoções diante das obras dos grandes mestres, em nossa Pinacoteca.

Essa reportagem informa que no decorrer do ano de 1972 as crianças visitaram no MASP as três exposições temporárias e também o acervo do Museu. Supõe-se que as crianças que participaram do concurso de desenho de 1972 visitaram as três exposições que serviram como tema para seus desenhos, a partir do que relata a professora Najma Burdmann nessa entrevista: “Dos mestres que figuram em nossa Pinacoteca, o que mais comunicou-se com as crianças foi Van Gogh. Dos participantes do movimento de 22, quem mais influenciou foi Tarsila do Amaral”.

A exposição de Arte Infantil apresentava mais de duzentos desenhos de crianças de quatro a dez anos e algumas que estavam no dia da abertura da exposição falaram sobre seus desenhos como está na reportagem:

Lígia, 4 anos, gosta de desenhar fumaças. Estuda no jardim de infância do Colégio “Gabriela Mistral”. Ela afirma que a fumaça que desenha não faz ninguém tossir _ é de brincadeira. Paula tem seis anos. Gosta de desenhar bolinhas e já esqueceu que aprendeu sobre pintura durante as aulas que teve, mas Claudio afirma que aprendeu “o que eram os artistas e os cuidados que eles têm para pintar os quadros”. O desenho de Claudio na exposição é o próprio museu, assim ele descreve: “O desenho tem duas listras horizontais, duas verticais e as pilastras. No meio está desenhado o circo Piolim”.

O início do trabalho de Burdmann no MASP marca um encontro muito significativo para a história do trabalho com crianças no MASP, o encontro das duas artistas educadoras, Suzana Rodrigues e Najma Burdmann.

⁽¹⁰⁾ Xerox de Recorte do Jornal da Noite de 8/11/1972 e foto. Acervo de Najma Burdmann.

Suzana Rodrigues¹¹ criou a exposição “O Brasil de Pedro a Pedro” que foi apresentada ao público no MASP, de 5 de setembro à 4 de outubro de 1972, incluída nas comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, porém antes de criar esta exposição Suzana Rodrigues foi pioneira no atendimento ao público infantil no MASP, criadora do Clube Infantil de Arte em 1947 quando o MASP foi inaugurado na Rua Sete de Abril.

P. M. Bardi elogia a exposição de Suzana Rodrigues “O Brasil de Pedro a Pedro” afirmando que se tratava de “uma exposição original do ponto de vista da estrutura, formada de tantos teatrinhos contendo autômatos se movendo, de alto cunho educativo”¹².

Najma Burdmann divulgou a exposição “O Brasil de Pedro a Pedro” nas escolas, o que contribuiu muito para que a exposição fosse visitada pelo maior número possível de crianças e adolescentes da rede de ensino público e particular.

A exposição “O Brasil de Pedro a Pedro” era composta de quinze quadros, que continham cenários com bonecos de marionetes, sendo que em cada quadro havia a montagem de uma cena que contava um episódio importante da História do Brasil.

Para esta exposição S. Rodrigues recriou personagens históricos que ela havia apresentado em toda a sua carreira dedicada ao Teatro de Marionetes. Para Suzana a História do Brasil era “a mais emocionante das histórias que se pode contar ao nosso povo”¹³.

“Suzana Rodrigues pesquisou sobre as vestimentas, a arquitetura, a geografia onde viviam os personagens mais marcantes da História do Brasil da época de Pedro Álvares Cabral até a época de Dom Pedro I, personagens que simbolizam as figuras históricas como Mem de Sá, dos Bandeirantes, Felipe

(11) Diva Suzana Alencar Rodrigues, nome artístico Suzana Rodrigues. Para saber mais sobre ela e seu trabalho no MASP consultar o livro de Rita Bredariolli, *Das Lembranças de Suzana Rodrigues: Tópicos Modernos de Arte e Educação*. EDUFES, Vitória, 2007.

(12) Carta de Pietro Maria Bardi à Sra. Heloísa Aleixo, Diretora Executiva Adjunto do MAM RJ em 2/10/1972. Arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

(13) Recorte do jornal U. Hora de 3/8/1972. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Camarão, padre José de Anchieta, Tiradentes, José Bonifácio, entre outros”¹⁴, e trabalhou na confecção de cerca de 150 bonecos de 25 centímetros de altura utilizando-se de feltro, papelão e pedras semipreciosas usadas nas roupas de D. Pedro I e Dona Leopoldina.

Foram seis anos para que a exposição “O Brasil de Pedro a Pedro” se concretizasse e para isso “Suzana Rodrigues mudou-se para sua Chácara dos Cata-ventos à beira da Represa Eldorado no interior paulista. A mãe de Suzana, Sebastiana Teixeira de Carvalho, que na época estava com oitenta anos, também ajudou a confeccionar os bonecos”¹⁵. “Os cenários, placas e letreiros foram feitos por Naum Alves de Souza assessorado por Guilherme Carrão Vianna e uma equipe de jovens ligados ao teatro experimental, e o sistema automático gerado eletricamente que movimentava os bonecos foi elaborado pelo jardineiro lituano e mecânico aposentado Júlio Kempiras”¹⁶.

O Presidente do Brasil Emílio Garrastazu Médici¹⁷ inaugurou a exposição “O Brasil de Pedro a Pedro” no MASP no dia 7 de setembro de 1972 dizendo “Quero que todas as crianças do Brasil vejam esta exposição”¹⁸. A exposição poderia ser visitada no MASP de terça-feira a domingo, das 14h às 18h, até 30 de setembro de 1972 com entrada gratuita. Segundo Suzana Rodrigues, a exposição “O Brasil de Pedro a Pedro” era “uma tentativa de incorporar o boneco como um novo e dinâmico instrumento de comunicação moderna”¹⁹.

S. Rodrigues lançava com a exposição a ideia que ambicionava, a criação do Museu da Criança. E desejava doar a exposição para esse museu, o que não se concretizou.

⁽¹⁴⁾ Jornal Folha de São Paulo, 15/9/1972. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

⁽¹⁵⁾ Notícias da Revista O Cruzeiro de 18/10/1972, pg. 76. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

⁽¹⁶⁾ Notícia do jornal Diário Popular 2/8/1972. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

⁽¹⁷⁾ Emílio Garrastazu Médici (Bagé, 1905 — Rio de Janeiro 1985) foi um militar e político brasileiro, presidente do Brasil entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974.

⁽¹⁸⁾ Revista O Cruzeiro, p. 76, 18/10/1972. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

⁽¹⁹⁾ Jornal Diário Popular 2/8/1972. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Em 1989 Teresa Cristina Rodrigues²⁰, filha de S. Rodrigues, viabilizou o processo de doação da exposição de marionetes “O Brasil de Pedro a Pedro” pela Sra. Lily de Carvalho Marinho ao Patrimônio Cultural Brasileiro. Em 2000 ‘O Brasil de Pedro a Pedro’ voltou a ser exposto no Espaço Cultural da Marinha do Rio de Janeiro, e segundo Rita Bredariolli²¹, até 2004 este trabalho estava embalado em caixotes no Ministério de Cultura.

Figura 5 - Cartaz da Exposição de Marionetes de Suzana Rodrigues - 1989

Em 1972 foi apresentada no MASP a exposição “O Brasil de Pedro a Pedro”. O Museu juntamente com o Centro de Artes Novo Mundo (CANM), sob a supervisão de Lisbeth Rebolo Gonçalves²², com patrocínio do Banco Novo Mundo, foi realizado um Concurso de Desenho no qual participaram alunos das seguintes escolas:

(20) Teresa Cristina Rodrigues é jornalista, *vídeo-maker*, produtora cultural e artista plástica. <http://teresacristinarodrigues.com/> acesso em 25/03/2012.

(21) Prof. Dr. Rita Bredariolli leciona na Universidade Estadual Paulista (UNESP). Disponível em <http://arteeducacaoonline.blogspot.com.br> acesso em 25/03/2012.

(22) Lisbeth Rebollo Gonçalves em 1972 era supervisora do Centro de Artes Novo Mundo e trabalhava para a Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo cujo trabalho incluía dentre outras atividades, a organização de informações sobre eventos de artes plásticas. Atualmente é professora titular da Universidade de São Paulo. Foi Diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de 1994 a 1998 e de 2006 a 2010. Atualmente é Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA e Vice Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA. Disponível em <https://uspdigital.usp.br/tycho/curriculolattes>.

Instituto Metodista Educacional de São Paulo, Grupo Escolar e Ginásio Nova Petrópolis, Ginásio Estadual de Vila Santa Maria, Ginásio Estadual do Parque Jabaquara, Ginásio Estadual Oswald de Andrade e Ginásio Estadual de Vila Bonilha e Roberto Kalleder.

Dentre os participantes da comissão julgadora do concurso estavam Evandro Carlos Jardim, Maria Victoria Machado Poetzsch, Olney Krüse, Ernestina Karman, José Olympio Nogueira Borges e Najma Burdmann que, depois de se reunirem, concluíram que “de preferência à seleção de um único trabalho, deveria ser dada ênfase à qualidade de todos eles, eliminando-se com isso o sentido de competição, inadequado e contraproducente para esse tipo de atividade infantil”²³, propuseram a exposição de todos os trabalhos no Museu, além da concessão de prêmios iguais a todos os participantes. Pensaram ainda em realizar atividades que ampliassem a integração dos grupos em outras atividades como visitas a livrarias infantis ou indústrias, e convite à banda de música para participar da abertura da exposição das crianças.

O Banco Novo Mundo adquiriu da Livraria Mestre Jou S.A. 260 (duzentas e sessenta) unidades de estojos de tinta Acrilex, de telas Hering de 30 x 20 cm e de pincéis Tigre série 181 nº 6, e por cortesia, embalou cada presente com um item de cada, resultando em 260 presentes iguais, para premiar todas as crianças que participaram do Concurso de Desenho.

No dia 17 de dezembro de 1972, às dez horas, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand realizou uma festa no grande auditório para as crianças participantes do Concurso de Desenho, onde compareceram cerca de 700 pessoas, dentre elas estudantes e seus familiares; a supervisora do Centro de Artes Novo Mundo, Lisbeth Rebolo Gonçalves; a comissão julgadora e os representantes da imprensa e da reportagem da TV Globo.

Consta em documento²⁴ no arquivo do MASP que apenas as crianças do Colégio Metodista compareceram no dia da festa, e faltaram cerca de 100 crianças

⁽²³⁾ Documento de 22/11/72 do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

⁽²⁴⁾ Documento de 18/12/72 do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

dos outros seis colégios participantes que poderiam retirar depois os presentes no Centro de Artes Novo Mundo.

O projeto de Integração Museu-Escola de Pietro Maria Bardi tinha como objetivo “a ampliação da participação das escolas secundárias na vida do Museu de Arte de São Paulo e de outros museus”.

O projeto foi aceito pelo Coordenador do Ensino Básico e Normal (CEBN), Luiz Contier, tendo “em vista a necessidade de se desenvolver o gosto artístico e o aprimoramento cultural da juventude estudantil”²⁵ e assim foi enviado em 24/09/1975 um comunicado do CEBN aos diretores de escolas de 1º e 2º graus para que entrassem em contato com o MASP ou outras entidades culturais para que agendassem visitas dos estudantes.

Burdmann começou a trabalhar no MASP em 1972, mas somente em 1978 foi oficializado o convênio com a Secretaria do Estado dos Negócios da Educação no qual está incluso o seu comissionamento como citado por Najma Burdmann ²⁶:

Criada a Integração Museu-Escola.

O MASP em convênio com a Secretaria da Educação e patrocinado pela Secretaria da Cultura, dá início a programação didática de atendimento aos escolares de 1º e 2º graus da rede oficial de ensino. Durante 30 anos o diretor do museu, professor Pietro Maria Bardi, lutou por isso.

Resolução SE nº 5 de 18-1-78, publicada a 19-1-78. Pela resolução os diretores das 646 escolas da rede estadual ficam autorizados a “manter entendimentos” com os senhores administradores ou diretores do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e da Pinacoteca do Estado.

A professora Najma Burdmann, coordenadora de visitas ao MASP (função também prevista na Resolução) recebeu, dia 10 de março, a Escola “Professor Lourenço Filho”, a primeira a cumprir a lei, que levou quatro turmas do 1º grau, ao todo 140 alunos. Estava programada a visita à exposição “Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas”, de Hércules Florence. São cerca de 200 obras, entre desenhos e aquarelas, feitas durante a expedição Langsdor, que partindo do Tietê, percorreu o Brasil Central, chegando até o Amazonas, isso há 150 anos.

Em carta²⁷ ao secretario da Educação, Dr. José Bonifácio Coutinho Nogueira, P. M. Bardi, diretor do MASP, faz um pedido de prorrogação do Convênio

⁽²⁵⁾ Documento do arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

⁽²⁶⁾ Idem

⁽²⁷⁾ Ibidem

MASP/Secretaria da Educação e autorização para Najma Burdmann exercer as funções de coordenadora das atividades previstas publicadas em 27/01/78 pag. 16.

Em sua justificativa P. M. Bardi declara:

A Resolução SE nº 5 de 18/01/78, instituída por V.S. constitui um marco na História do ensino da Arte no Estado de São Paulo, criando a integração Museu-escolas.

O Museu de Arte de São Paulo não mediu esforços ao colocar a disposição dos escolares, os recursos culturais de que dispõe.

A Professora Najma Burdmann utilizando esses recursos, elaborou um programa educativo, coordenou e recebeu a visita de 103 escolas, beneficiando um total de 10.578 alunos. Orientando professores, apresentando concertos musicais, espetáculos de ballet e palestras educativas.

Para o programa educativo ao qual Bardi se refere, Najma Burdmann elaborou o seguinte plano:

1 - Para as primeiras séries do 1º grau seria dada uma iniciação à compreensão da arte, ou seja, um primeiro contato com a obra em si, o que está retratado nela, suas cores, etc.;

2 - Para as séries mais avançadas, a obra já passaria a ser um complemento da disciplina de História. Um quadro de Debret, por exemplo, ganharia uma dimensão mais ampla que um simples resumo escolar;

3 - Para o 2º grau, onde além de História o aluno aprendia Literatura, a obra de arte seria mostrada como um reflexo direto da realidade histórica e social na qual estaria inserida.

Na seguinte notícia²⁸ de jornal encontramos referências ao programa educativo planejado por Burdmann para o atendimento aos estudantes:

O MASP a serviço da educação.

O Museu de Arte de São Paulo mantém um serviço educativo que tem como finalidade colocar ao alcance dos estudantes, seja de colégios estaduais ou particulares, todos os recursos culturais que o museu dispõe. Assim, se coloca à disposição de alunos e professores para dar a iniciação à compreensão da arte, de acordo com a idade e o nível de ensino.

⁽²⁸⁾ Cópia xerográfica de recorte de jornal. Documento disponível na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Através de uma resolução da Secretaria da Educação, no ano de 1978 foi criada a Integração Museu-escola [...] visando despertar nos jovens o amor e o respeito pela arte.

Para o mês de março deste ano, já estão programadas visitas de 10 escolas num total de 400 alunos que irão ao MASP para conhecer a arte brasileira, através da exposição "Arte no Brasil: uma história de cinco séculos", que contempla as origens, a descoberta, a colônia, o império, e a república, considerando os fatos em sua vivência, efervescência e originalidade.

As escolas interessadas na exposição devem entrar em contato com a professora responsável pelo serviço educativo do MASP, sem perda de tempo. Afinal, todos os estudantes merecem a oportunidade de conhecer a exposição que versa sobre a história de nossa arte, que representa quase cinco séculos de criatividade.

P. M. Bardi (1979, 5 p) relatou no catálogo da exposição "Arte no Brasil: Uma história de cinco séculos" que "pela primeira vez" se organizava no MASP uma exposição dedicada à história da arte brasileira. A exposição mostrou "conjuntamente as obras dos mestres e as produções saídas das mãos de artífices populares do extraordinário saber e criatividade do povo". Para a realização desta exposição, foi desmontada toda a pinacoteca do MASP onde abrigava as obras de Rafael, Ticiano, Bosh, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Meirelles e Portinari para homenagear a arte brasileira. Junto à exposição também foi realizado pela Fundação Padre Anchieta uma série de programas na Televisão Cultura, sobre o mesmo tema. "Na exposição são sintetizados _ e na televisão serão detalhados _ quase cinco séculos de criatividade, que envolveram o pioneiro, o missionário, o soldado, o camponês, o operário, o poeta e o artista profissional". A pintura de 1624, pertencente ao acervo do MASP, o "Retrato do Conde Duque de Olivares", de Diego Velázquez, fez parte da exposição devido a sua grande importância para o estudo da história do Brasil, pois o poderoso Conde-Duque de Olivares, sendo primeiro ministro do rei da Espanha Filipe IV, foi quem mandou uma frota para o Brasil e conseguiu conquistar a Bahia depois de desalojar a Companhia das Índias das terras brasileiras (na época, começo do século XVII, as coroas da Espanha e de Portugal eram unidas, e Espanha e Holanda eram rivais, por isso o interesse em retirar os holandeses da Bahia).

3.2. FUNDAMENTOS E METODOLOGIA DE NAJMA BURDMANN.

3.2.1. Formação no Instituto Profissional Feminino.

Em setembro de 1911 foi baixado o decreto 2118B que organizou e regulamentou a criação de dois institutos de educação profissional, um para o sexo masculino e um para o sexo feminino (BARRETO, 2007, 111 p). O instituto feminino foi inaugurado primeiramente com o nome de Escola Profissional Feminina de São Paulo, e foi mudando de nome várias vezes ao longo de todos esses anos até os dias de hoje. Como a escola foi criada para atender a demanda dos trabalhos no meio industrial, o currículo foi mudando, e conforme essa demanda, o nome da escola foi modificado acompanhando essas mudanças. Em 1911, a escola foi inaugurada com o nome “Escola Profissional Feminina”, em 1931 passou a ser chamada “Escola Normal Feminina de Artes e Ofícios”; em 1933 passou a chamar “Instituto Profissional Feminino”; em 1945, “Escola Industrial Carlos de Campos”; em 1952, “Escola Técnica Carlos de Campos”; em 1962, “Colégio de Economia Doméstica e Artes Aplicadas Estadual Carlos de Campos”; em 1979, Centro Estadual Interescolar Carlos de Campos; em 1982, “Escola Técnica de Segundo Grau Carlos de Campos”; e em 1994 até hoje, “Escola Técnica Estadual Carlos de Campos”, quando foi incorporada ao Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETEPS).

A Escola Profissional Feminina foi organizada e regulamentada “pelo Governo de São Paulo como projeto educacional voltado para o ensino profissionalizante com ênfase no aprendizado das artes aplicadas à indústria” (BARRETO, 2007, 110 p). A escola foi criada no bairro do Brás em São Paulo, numa época em que a cidade passava por grandes transformações sociais devido a industrialização, principalmente no setor fabril.

Najma Burdmann estudou nessa escola aproximadamente entre os anos de 1938 até 1945 e ainda usava seu nome de solteira Najma Craide. Nessa época a escola se chamava Instituto Profissional Feminino, mas preferiremos nos referir a escola pelo seu nome inicial “Escola Profissional Feminina”.

Desde o princípio da escola o ensino do desenho foi pensado como fundamental “para uma educação para o trabalho, seja ele como objeto disciplinador, ou como forma de aperfeiçoar a mão-de-obra e cultivar o espírito do trabalhador” (BARRETO, 2007, 112 p). Primeiramente a escola foi criada e destinada às meninas da classe operária com o objetivo de prepará-las ao mercado de trabalho principalmente o têxtil.

A Escola Profissional Feminina manteve em funcionamento, nas duas primeiras décadas de sua trajetória, cursos que proporcionavam habilitação em artes e ofícios considerados, tradicionalmente, femininos, tais como, corte e confecção, rendas, bordados, flores, feitiço de chapéus e arte culinária (BARRETO, 2007, 112 p).

Sobre o currículo da Escola Profissional, Giseli Novelli pesquisou e relata o seguinte:

A cadeira de Desenho foi entre os anos de 1911 e 1920 a única obrigatória para todos os cursos, ocorrendo à regulamentação e a introdução de novas cadeiras obrigatórias somente nos meses de dezembro de 1919 e abril de 1920, sendo elas: Português; Educação Moral e Cívica; História e Geografia do Brasil; Geometria e Cálculo Aritmético (NOVELLI, 2004, 8 p).

Segundo Novelli, em 1920 a escola introduziu a cadeira de Economia Doméstica e Puericultura. Mas segundo o que relata é que “o ensino de Economia Doméstica não obteve reconhecimento por parte das alunas da Escola Profissional Feminina, pois não era considerado como um conhecimento a ser adquirido na escola”. Em 1931, a reforma empreendida por Lourenço Filho criou os cursos Normal e Vocacional e reorganizou o ensino de Economia Doméstica e Puericultura.

O Curso Normal formava a professora das artes profissionais femininas, sendo que as alunas tinham preferência na nomeação de vagas nos estabelecimentos que estavam sendo criados por todo Estado de São Paulo, desde 1911, e também poderiam ser indicadas como futuras dirigentes desses estabelecimentos. O curso era de dois anos, em período integral, devendo ser cursado após a conclusão do curso profissionalizante.

O curso Vocacional era obrigatório a todas as alunas e durava um ano. Nele as alunas executavam as tarefas de todas as oficinas profissionalizantes e podiam, segundo os objetivos do curso, perceber qual dos ofícios correspondia às suas aptidões ou a sua vocação (NOVELLI, 2004, 11 p).

Em 19 de setembro de 1945, a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo baixou o Decreto-Lei N. 15.040 que determinava mudanças no nome da escola que passou a ser Escola Industrial Carlos de Campos e no currículo do ensino profissional que passou a ser o seguinte:

O ensino industrial será ministrado em dois ciclos, abrangendo cada qual, as seguintes ordens de ensino:

- a) Primeiro ciclo:
 - 1 - Ensino industrial básico
 - 2 - Ensino de mestria
 - 3 - Ensino artesanal
 - 4 – Aprendizagem
- b) Segundo ciclo:
 - 1 - Ensino técnico
 - 2 - Ensino pedagógico

No artigo 4º foi determinado que os estabelecimentos de ensino industrial, citados no artigo 2º, deste decreto-lei, deveriam manter os seguintes cursos ordinários:

- b) Escola Industrial Carlos de Campos: (Para frequência exclusivamente feminina)
 - I - No ensino industrial básico, cursos de:
 - 1 - Pintura
 - 2 - Cerâmica
 - 3 - Corte e Costura
 - 4 - Chapéus, Flores e Ornatos.
 - II - No ensino de mestria, cursos de:
 - 1 - Mestria de Pintura
 - 2 - Mestria de Cerâmica
 - 3 - Mestria de Corte e Costura
 - 4 - Mestria de Chapéus, Flores e Ornatos.

Nessa época Najma Craide estava quase se formando na Escola Profissional Feminina e terminou a escola especializando-se em Mestria em Pintura.

No recorte de jornal (fig. 6), pertencente ao acervo do Centro de Memória da Escola Profissional Feminina, podemos verificar uma reportagem sobre a escola, e na fotografia está Najma Craide no início de sua carreira educacional. No texto ampliado verificamos que Najma Craide ensinava a disciplina de Pintura Comercial.

Figura 6 – Recorte de jornal de 1949 - Centro de Memória da Escola Profissional Feminina.

3.2.2. Instituto Profissional Feminino e a Bauhaus.

Najma Burdmann conta que teve aulas de pintura na Escola Profissional Feminina, na época chamada Instituto Profissional Feminino, com o professor Carlos Adler, que veio da Alemanha e ensinava utilizando-se do método da escola alemã Bauhaus. Ela afirma que as duas escolas acima citadas se assemelhavam no método de ensino das Artes Aplicadas.

Em certo sentido o ensino na Escola Profissional Feminina se assemelha ao ensino na Bauhaus, pois ambas se basearam no desenho como fundamental para a formação do trabalhador da indústria, e as duas usaram como um dos métodos de ensino a aprendizagem nas oficinas.

Outra semelhança percebida está entre o Curso Preliminar da Bauhaus e o Curso Vocacional da Escola Profissional Feminina. Na Bauhaus no início, de 1919 até 1930, existiu o Curso Preliminar como curso obrigatório chamado também de pré-ensino ou curso básico de ensino geral de configuração, o “Vorkurs”. Na Bauhaus

“tratava-se de um curso obrigatório de formação fundamental que inicialmente durava um semestre, e posteriormente dois, após o qual era decidida a admissão nas oficinas” (DROSTE, 2006, p. 16); na Escola Profissional Feminina, a partir de 1931, foi instituído o Curso Vocacional que durava um ano quando as alunas passavam por atividades em todas as oficinas para então perceberem qual correspondia às suas aptidões, e assim fazerem a escolha dos cursos.

A escola Bauhaus teve seu início na República de Weimar e resultou da iniciativa do arquiteto Walter Gropius (1883-1969) em propor uma reforma antiacadêmica.

Enquanto projecto de reforma, a Bauhaus está profundamente enraizada na tradição cultural e intelectual do historicismo guilherminiano de finais do século 19, período em que as forças que procuravam mudanças inovadoras no seio do contexto cultural do velho estado autoritário começaram a agitar-se (DROSTE, 2006, 9 p).

No final do século XIX a Alemanha deixava de ser uma nação rural tornando-se uma nação industrial, com grande crescimento populacional e consequentemente crescimento da cultura de massas. Vários artistas buscavam por reformas nas questões que envolviam o trabalho e o ensino das técnicas, dentre eles encontravam-se “os artistas da *Art Nouveau (Jugendstil)*, com centros em Darmstad (Colônia de Artistas), Munique e Dresden e contribuíram para a disseminação do movimento das artes e ofícios britânico na Alemanha, movimento que na realidade se opunha a disseminação à industrialização” (DROSTE, 2006, 9 p) seguindo ideias de “John Ruskin e Willian Morris que foram os primeiros formadores de uma corrente contrária à máquina, mas não foram capazes de evitar seu esmagamento” (HERZOGENRATH, 1974, 12 p).

A Bauhaus teve Walter Gropius como diretor de 1919 a 1928, durante sua direção o Curso Preliminar foi obrigatório e teve vários professores que deram a esse curso um caráter especial. Hannes Meyer, que dirigiu a Bauhaus a partir de 1928, duvidava da necessidade do Curso Preliminar e iniciou no ano de 1930 cursos que o substituíssem, cursos de psicologia, sociologia e economia social Gestalt e, ainda em 1930, mas agora sob a direção de Mies van der Rohe, o Curso Preliminar deixou de ser obrigatório, e foi instituído o curso de arquitetura.

As oficinas, para Walter Gropius, representavam em muitos aspectos, o centro de formação da Bauhaus. As semelhanças entre as duas escolas se deram apenas sob esse aspecto da aprendizagem nas oficinas e por ambas serem estatais. Mas em muito se diferenciaram nos ideais. A Escola Profissional Feminina tinha como objetivo preparar as alunas para o trabalho nas indústrias e no comércio. A Bauhaus era uma escola mista, para homens e mulheres, e também tinha o objetivo de preparar os alunos para o trabalho na indústria e comércio através do ensino das artes aplicadas, mas tinha como ideal formar uma unidade entre a pintura, escultura e arquitetura, o que a assemelha mais às universidades de artes e arquitetura, diferente da Escola Profissional Feminina que se voltou para o ensino técnico.

3.2.3. Formação profissional.

Fizeram parte da formação profissional de Najma Burdmann vários cursos de História da Arte, Estética e Pintura no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP, na Rua Sete de Abril, em 1949. Foi aluna de P. M. Bardi, Lina Bo Bardi, Augusto Novelli, entre outros.

Burdmann trabalhou como estagiária no escritório do arquiteto Gregori Warchavchik, desenhando fachadas de residências, o que a aproximou da estética modernista do arquiteto.

Nos anos de 1960, fez estágio e pesquisa na Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital Psiquiátrico do Juqueri em Franco da Rocha, trabalhando ao lado de Osório César, com Arte Terapia e criação artística e artesanal dos pacientes internados. Ainda no campo de pesquisa em Arte Terapia, foi professora de Pintura na Clínica Psiquiátrica Granja Julieta, ministrou aulas e conferências em Comunidades Terapêuticas e Clínicas Psiquiátricas, e junto à Clínica Psiquiátrica do Hospital das Clínicas pesquisou técnicas que contribuíssem para o melhor atendimento do doente mental.

Em consequência da experiência adquirida no campo da Terapia Ocupacional, no ano de 1975, foi convidada a ministrar o curso de Pintura Aplicada a Terapia Ocupacional na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP) sob comissionamento, mesma situação em que trabalhou no MASP. A professora Najma Burdmann era professora titular da cadeira de Pintura junto à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, lotada na escola Estadual de Artes Aplicadas Carlos de Campos (antiga Escola Profissional Feminina), sob o registro 901 no Ministério da Educação (MEC). Burdmann relata que, a cadeira de Pintura da qual era titular foi suprimida devido a modificações nos currículos das Escolas Profissionais e Técnicas, por esse motivo buscou outros locais, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e o Hospital Psiquiátrico do Juquery, para poder continuar a exercer a função na qual havia se formado, Mestre em Pintura.

3.2.4. Metodologia do programa educativo.

Existem vários textos de Najma Burdmann, no arquivo do MASP, com anotações de estudo das obras do acervo do MASP e também de algumas exposições temporárias em que ela trabalhou ao longo dos seus onze anos no MASP, além de textos de P. M. Bardi, Lina Bo Bardi, entre outros, sobre História da Arte e Arquitetura, sobre artistas e movimentos artísticos, que a professora utilizava como apoio ao seu trabalho de mediação com o público em geral. O público que ela atendia era desde os estudantes da escola primária até os estudantes da universidade. Para o atendimento aos estudantes, preparava questionários, roteiros de visitas, ficha coleta e propostas para o estudo do desenho através das obras do MASP.

Por meio do material de Burdmann encontrado no arquivo do Centro de Documentação do MASP e fotos do arquivo histórico, podemos inferir como eram as visitas programadas aos estudantes no MASP.

No relatório de visitas encontrado no arquivo do Museu, existe a informação de que Najma Burdmann coordenava as atividades no MASP e também na

Pinacoteca do Estado. Vários relatórios do setor de visitas guiadas na Pinacoteca do Estado foram enviados para Burdmann no MASP, sendo que, quem atendia os grupos na Pinacoteca do Estado era o monitor Irineu Chamiso e a monitória Vitoria Daniela Bousso.

Nos relatórios de visitas, Burdmann informa que não havia limitação para o número de alunos, desde que houvesse um professor responsável para cada vinte alunos. Os professores eram previamente preparados no Museu. As visitas duravam duas horas e eram documentadas por ofício, assinado pelo diretor da escola em que constasse o número de alunos e o nome dos professores responsáveis. O procedimento era similar no MASP e na Pinacoteca do Estado. A professora Najma Burdmann além de coordenar o programa de visitas em ambos os museus, era monitória de visitas no MASP, ou seja, dava aulas e propunha exercícios de análise das obras e de desenho a partir das obras analisadas.

Figura 7 – Najma Burdmann com estudantes no MASP, 1973.

Najma Burdmann dava
palestras aos
estudantes no acervo
do MASP

Figura 8 – Najma Burdmann no acervo
apresentando as pinturas de Jean- Marc
Natier (1685-1766)

No exercício a seguir (fig. 10) a professora propõe aos
alunos que observem o quadro “Hymenaeus travestido
durante um sacrifício a Príapo” (fig. 9) de Nicolas Poussin e
escolham um detalhe para copiar.

Figura 9 - Hymenaeus travestido durante um sacrifício a Príapo.

Proposta para estudo do Desenho, através da obra de Nicolas Poussin (1594-1665) pertencente ao acervo do MASP, realizada por Najma Burdmann:

Figura 10 – Desenho de Najma Burdmann, s.d.

Podemos perceber a utilização dos ensinamentos do livro de Leonardo da Vinci o “Tratado da Pintura” como uma das referências na metodologia da professora Najma. Ela relata que conheceu o Tratado da Pintura de Leonardo da Vinci através de Sérgio Milliet quando ele era diretor da Biblioteca Mario de Andrade onde ela buscava complementar seus conhecimentos sobre a Arte.

Na segunda parte do “Tratado da Pintura”, no tópico 47, Leonardo da Vinci escreveu:

47 – Regla que debe darse a los pintores incipientes.²⁹

Sabemos claramente que la visión es una de las operaciones más veloces que existen y em un momento percibe infinitas formas; sin embargo no percibe sino una cosa a la vez. Pongamos el caso, lector, que mires de una ojeada toda esta escritura; rápidamente juzgarás que está llena de letras varias, mas en ese tempo no sabrás qué letras son, ni lo que quieren decir; necesitas mirar palabra por palabra, verso por verso, se quieres comprender esas letras. Si tratas de subir a lo alto de un edificio, te convendrá subir peldaño a peldaño, pues de otra manera será imposible alcanzar su altura. Por eso te digo, que la naturaleza desea que procedas de esta manera: si deseas tener verdadero conocimiento de la forma de las cosas, empezarás por los detalles de cada cosa y no pasarás a la segunda mientras no tenga la primera bien en la memoria e en la práctica. Si procedes de outro modo, perderás el tiempo o prolongarás considerablemente tus estudios. Y aun te recuerdo que aprendas primero el hacer bien que el hacer de prisa (DA VINCI, 1943, 38 p).

⁽²⁹⁾ Tópico 47 - Regra que deve dar-se aos pintores emergentes.

Sabemos claramente que a visão é uma das operações mais velozes que existem e num momento percebe infinitas formas; contudo não percebe senão uma coisa de cada vez. Colocamos o caso, leitor, que veja de relance toda esta escritura; rapidamente julgará que está cheia de várias letras, mas nesse tempo não saberás que letras são, nem o que querem dizer; necessitas olhar palavra por palavra, verso por verso, se queres compreender essas letras. Se tratar de subir ao alto de um edifício, te convirá subir degrau por degrau, pois de outra maneira será impossível alcançar sua altura. Por isso te digo que a natureza deseja que procedas desta maneira: se desejas ter verdadeiro conhecimento da forma das coisas, começarás pelos detalhes de cada coisa e não passarás a segunda até que tenha a primeira bem na memória e na prática. Se procedes de outro modo perderás o tempo ou prolongarás consideravelmente teus estudos. E ainda te recordo que aprendas primeiro fazer bem que fazer depressa (DA VINCI, 1943, 38 p). (Tradução do autor).

Outra lição do mestre que pode se encaixar nesse exercício utilizado pela professora, seria ainda da segunda parte do Tratado da Pintura, o tópico a seguir:

79 – Del orden al dibujar³⁰.

Copia primero dibujos de un buen maestro que se haya hecho al arte sobre la naturaleza y no en la práctica; después relieves, en compañía del dibujo tomado de cada relieve; luego del natural, al que debes habituarte (DA VINCI, 1943, 51 p).

Segundo Najma Burdmann, ela começava suas palestras no MASP falando sobre o “ponto” como princípio de tudo numa pintura, como Leonardo da Vinci explica:

41 – Del principio elemental de la ciencia de la pintura³¹.

El primer elemento de la ciencia de la pintura es el punto, el segundo es la línea, el tercero la superficie y el cuarto el cuerpo que se reviste de tal superficie; y esto en cuanto a lo que se representa, es decir, el cuerpo que se copia, porque en realidad la pintura no alcanza sino a la superficie mediante la cual se representa el cuerpo, forma de toda cosa evidente. (DA VINCI, 1943, 37 p).

⁽³⁰⁾ Tópico 79 – Da ordem ao desenhar.

Copia primeiro desenhos de um bom mestre que haja feito a arte sobre a natureza e não na prática; depois relevos, em companhia do desenho tomado de cada relevo; logo do natural, ao que deves habituar-se (DA VINCI, 1943, 51 p). (Tradução do autor).

⁽³¹⁾ Tópico 41 - Do princípio elemental da ciência da pintura.

O primeiro elemento da ciência da pintura é o ponto, o segundo é a linha, o terceiro é a superfície e o quarto o corpo que se reveste de tal superfície; e isto enquanto ao que se representa, quer dizer, o corpo que se copia, porque na realidade a pintura não alcança se não a superfície mediante a qual se representa o corpo, forma de toda coisa evidente (DA VINCI, 1943, p. 37). (Trad. do Autor).

Encontramos no arquivo do MASP roteiros de visita (figuras 11 e 22) que a professora Najma Burdmann preparou ao público escolar:

"Colégio Galileu Galilei"
Roteiro de trabalho - Visita ao MASP

A visita ao MASP tem como objetivo imediato a observação "in loco" das obras originais a fim de levantar alguns elementos para estudo das alterações ocorridas a partir da Idade Média até nossos dias. Por outro lado, o objetivo mediato é de que esta visita provoque posterior interesse dos alunos para um retorno em que as obras sejam observadas mais atentamente e em maiores detalhes.

Orientação para o trabalho:

Não se assuste com o número de questões abaixo! Você deverá escolher apenas uma para responder na folha anexa. (Mas responder bem!) Devolva no final da visita. Aconselhamos a leitura de todas as questões antes de iniciar a visita. Como você não precisará responder todas, sugerimos que primeiro observe, apenas identificando os quadros indicados, retornando no final ao escolhido para análise.

Mas, atenção: não permita que a preocupação com o trabalho dirija demais a sua apreciação do conjunto do acervo!

Sugestões para análise: lembre-se dos elementos observados em aula: tema; forma; conteúdo; relação com a época e o espaço; figura e fundo; efeito tridimensional ou bidimensional; aspectos visuais ou táteis; geometria, simetria; movimento; equilíbrio; representação naturalista ou abstração; desenho, contorno; luz e cores; textura; aspectos precursores, inovações, etc, etc, etc...

- 1) Comparação entre os dois quadros:
 - a) Daddi - 'A virgem e o menino' (sec. XIV)
 - b) Botticelli - 'Madona e menino Jesus' (sec. XV)
- 2) Bosch - 'A prisão de Cristo' ou 'A tentação de Santo Antonio' (sec. XV)
- 3) J. Roberti ou Tintoretto - 'Ecce homo' (sec. XVI)
- 4) Turner - 'O castelo de Carnaeon' (início do sec. XIX)
- 5) Van Gogh - 'O banco de pedra' (ou outro) (sec. XIX)
- 6) Renoir - 'Menina com as espigas' (ou outro) (sec. XIX)
- 7) Monet - 'Ponte chinesa sobre a lagoa das ninféias em Giverny' (sec. XIX)
- 8) Picasso - 'O atleta' (sec. XX)
- 9) Leger - 'Compoteiras de peras' (sec. XX)
- 10) Anita Malfatti - 'A estudante' (sec. XX) - este se encontra na ante-sala.

Figura 11 - Roteiro de visita

Na proposta (Fig. 11), a professora explica os objetivos da visita e propõe o exercício de observação das obras. Sua proposta é o exercício do olhar usando a

comparação entre artistas de épocas diferentes para uma maior percepção das formas de representação em cada época. Supõe-se, através da leitura do roteiro, que antes dos alunos receberem essa proposta por escrito, eles assistiram à aula da professora Najma, talvez um pouco antes da visita, onde receberam explicações sobre os aspectos das artes visuais relevantes para uma análise das obras.

A questão proposta no exercício é para que se faça a comparação entre duas pinturas, “Virgem com o Menino” do século XIV (fig. 12) e “Virgem com o Menino Jesus” do século XV (fig. 13), ou outras duas obras sugeridas a escolher:

Fig. 12 – “Virgem com o Menino Jesus”

Maestro Di San Martino alla Palma

Florença, primeiro terço do séc. XIV

Têmpera sobre, 66 x 39 cm

Fig.13 – “Virgem com o Menino Jesus”

Jacopo del Sellaio (ou discípulo
anônimo de Botticelli)

Florença, 1442-1493

Têmpera sobre madeira, 57 x 40 cm

É necessário que se esclareça e atualize alguns dados sobre as obras acima. Maestro Di San Martino foi um pintor de Florença anterior a Bernardo Daddi, com quem foi a princípio confundido, e só depois o engano foi esclarecido e publicado no “Catálogo do Museu da Arte de São Paulo - Arte Italiana”, em quatro volumes, no ano de 1998, com a coordenação de Luiz Marques.

A obra “Virgem com o Menino Jesus” século XV é de Jacopo Del Sellaio que foi membro da *Compagnia San Luca* em 1472 e, foi discípulo de Sandro Botticelli, como consta no Catálogo do MASP (1998, 41 p). Em carta a P. M. Bardi de 3/1/1946, P. Toesca escreve: “É certíssima obra de Jacopo del Sellaio esta Virgem, em um momento de estreita vizinhança do pintor com Sandro Botticelli” (1998, 42 p).

A seguir, obras sugeridas pela professora Najma para os estudantes que preferissem escolher duas obras diferentes das primeiras:

Fig. 14 “As tentações de Santo Antão”

Hieronymus Bosch

‘s-Hertogenbosch [Bois-le-Duc],
1450/60 – 1516

Óleo sobre madeira, 127 x 101 cm

Fig. 15 “Cristo perante Pilatos”

Hieronymus Bosch (seguidor de)

c. 1500

Óleo sobre madeira, 61 x 77 cm

Fig. 16 “Ecce Homo. Cristo Morto no Sarcófago como Vir Dolorum”

Niccolò di Liberatore (chamado l’Aluno)

Foligno c. 1430 – 1502

Têmpera sobre madeira, 73 x 39 cm

Fig. 17 “O Castelo de Carnaeon”

Joseph Mallord William Turner

Londres, Inglaterra, 1775 – 1851

Óleo sobre tela, 96 x 140 cm

Fig. 18 - “Banco de Pedra no Asilo de Saint-Remy (O Banco de Pedra)”

Vincent Van Gogh

Groot Zundert, 1853 – Auvers-sur-Oise, 1890

Óleo sobre tela, 51 x 45 cm

Fig. 19 – “Menina com as Espigas – Menina com flores”

Pierre-August Renoir

Limoges, 1841 – Cagnes, 1919

Óleo sobre tela, 65 x 54 cm

Fig. 20 – “A Ponte Japonesa sobre a Lagoa das Ninféias em Giverny”

Claude Monet

Paris, 1840 – Giverny, 1927

Óleo sobre tela, 89 x 92 cm

Fig. 21 – “Busto de Homem (O Atleta)”

Pablo Ruiz Picasso

Málaga, 1881 – Mougins (Cannes), 1973

Óleo sobre tela, 93 x 72 cm

Fig. 22 – “A Compoteira de Peras”

Fernand Léger

Argentan, Orne, 1881 – Gif-sur-Yvette, Seine-et-Oise, 1955

Óleo sobre tela, 79 X 98 cm

Fig. 23 – “A Estudante”

Anita Malfatti

São Paulo, 1896 – 1964

Óleo sobre tela, 76 X 61 cm

A seguir, outro modelo de roteiro preparado pela professora Najma Burdmann no MASP:

<p style="text-align: center;">Roteiro de visita ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Alunos da EEPG “Almirante Custódio de Mello”, 8ª série.</p> <p>“Melhor que a leitura de mil páginas sobre uma obra é ter um contato direto com ela”</p> <p>Aluno: _____</p> <p>São Paulo, ____ de _____ de _____</p> <ul style="list-style-type: none"> • Você deverá percorrer todo o acervo do museu com muita atenção, detendo-se nas peças que provocarem seu maior interesse (qualquer esclarecimento maior, perguntar à monitora ou ao seu professor). • Procure localizar pelo menos seis dos pintores mencionados em seu livro-texto: <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <ul style="list-style-type: none"> • Escolha uma peça (a que tiver provocado o maior interesse) e colete os seguintes dados: <p>_ Título da obra: _____</p> <p>_ Autor (+ dados biográficos essenciais) _____</p> <p>_ Técnica: _____</p> <p>_ Data da feitura da peça (quando não exata, aproximada): _____</p> <p>_ Breve descrição da peça (sob os vários aspectos: assunto, composição, cor...): _____</p> <p>_____</p> <ul style="list-style-type: none"> • Use o verso desta folha para a feitura de um croqui (a partir da obra analisada). • Procure saber sobre as funções que um museu deve preencher; sobre a história do MASP e as atividades que vem desenvolvendo. Apanhe os folhetos destinados ao público.

Figura 24 – Roteiro de visita

Encontramos fichas coleta (Figuras 25 e 26), nas quais é pedido ao aluno fornecer dados sobre uma obra, autor e doador, seus dados pessoais e no final fazer um desenho. Não encontramos nenhum relatório da professora Najma em que demonstrasse o propósito dela em relação a esse exercício. Podemos supor que essa ficha faça parte de uma proposta parecida com as que a professora coloca nos roteiros anteriormente citados.

MUSEU DE ARTE D' ORIENTE
ASSIS CHATEAUBRIAND
FICHA COLETA

ESCOLA:
ALUNO:
GRAU DE ENSINO:
PEÇA:
MATERIAL:
ÉPOCA:
TÍTULO DA OBRA:
AUTOR:
DOADORES:
OUTRAS OBSERVAÇÕES:

.....
.....
.....
.....
.....

DENEGADO

Figura 25 – Ficha coleta

Ficha – Coleta					
MASP – Pio XII					
Ficha					
Peça	Material	Época	Título da obra	Autor	Outras observações
Candelabros	madeira	Séc. XVII	candelabros antropomorfos	desconhecido	

Figura 26 – Ficha coleta

Najma Burdmann utilizava questionários como auxílio para análises das obras:

Escola de Educação Infantil e de 1º grau “Pueri Domus”
 São Paulo, novembro de 1980 – 3ª série
 Visita ao Museu de Arte de São Paulo (MASP)
 PP/407/70 - 1ª – 4ª s – Artes

1 - O que significa “Museu”?
 2 – Você já foi a um museu?
 Sim ou Não
 3 – O que significa MASP?
 Quem é seu diretor?
 4 – O que significa acervo?
 5 – Marque ‘F’ ou ‘V’:
 Quais as atitudes que devemos ter ao visitar um museu, (F ou V) devemos:
 - observar as obras de arte sem colocar as mãos ; ()
 - tocar os objetos, para verificar com foram construídos; ()
 - chupar balas ou chicletes durante a visita; ()
 - falar em tom de voz baixo; ()
 - ler as explicações na parte posterior do quadro, para melhor entende-los; ()
 - respeitar as orientações dos funcionários e professores; ()
 - correr pelas salas onde estão expostas as obras; ()
 - levantar a mão quando quiser perguntar alguma coisa à professora Nágima Burdman (sic), orientadora do museu; ()

6 – O que quer dizer ‘escultura’?

Você irá ao MASP. Lá, visitará a pinacoteca e conhecerá várias obras de arte.
 Depois de conhecê-las e receber as explicações, volte à obra de que mais gostar e observe-a em todos os seus detalhes; como você já tem condições de ser um (a) pintor (a), tente realizar a sua obra de arte, trabalhando na preparação de uma tela.

Figura 27 – Questionário preparado por Najma Burdmann

A professora Najma visitava as escolas antes dos alunos irem ao MASP e distribuía cópias do questionário (fig. 27) com capa, questionário e uma folha em branco. Desse modo, podemos verificar através do texto no final do questionário “Você irá ao MASP. Lá, visitará a pinacoteca e conhecerá várias obras de arte. Depois de conhecê-las e receber as explicações, volte à obra de que mais gostar e observe-a em todos os seus detalhes; como você já tem condições de ser um (a) pintor (a) tente realizar a sua obra de arte, trabalhando na preparação de uma tela”.

A seguir outro modelo de questionário formulado por Burdmann. Este questionário era originalmente mimeografado em quatro folhas de papel tamanho ofício:

Visita ao Museu de Arte de São Paulo MASP
Colégio Magister - 5ª série - Agosto 1980

- O que significa o Masp?
- Onde está situado o Masp?
- O que existe em frente ao Masp?
- Relate algumas observações sobre a Av Paulista:
- Quem é o diretor do Masp?
- O que significa a palavra MUSEU?
- Você já havia visitado algum museu?
- Quais são as atividades existentes no Masp?

Exposições ()
Apresentações musicais ()
Concertos ()
Debates ()
Feiras ()
Apresentação de filmes ()
Cursos ()
Outros: _____

Horário de funcionamento do Museu:
Porque os museus não permitem que o visitante fotografe as obras de Arte?
O que significa a palavra Acervo?
Que tipos de exposições existem no Masp?
Quem decide sobre os temas das exposições?
Descreva os locais do Museu: _____

Atitudes que devemos ter ao visitar um Museu:

- Observar as obras de arte, sem colocar as mãos ()
- tocar os objetos para verificar como foram construídos ()
- respeitar as outras pessoas visitantes ()
- tomar atenção quanto ao tom de voz ()
- ler as indicações ()
- ler as explicações na parte posterior dos quadros ()
- tocar com os dedos nos vidros ()
- respeitar as orientações dos professores ()
- ter atenção (ouvir) as explicações do monitor ()

O que significa a palavra escultura?

Dê o nome de algumas esculturas que você observou no Masp:

(continua)

(continuação)

Observe as pinturas de Toulouse Lautrec:

- 'O Divã'
- 'O retrato do Sr. Fourcade'
- Veja os:

Tons das cores empregadas

Traços

Temas

E localize a época em que foi pintado _____

Dê uma prova de reconhecimento do quadro como sendo de Toulouse Lautrec

Observe as pinturas de Gauguin

Dê o nome de alguns quadros (Masp)

Coloque os temas:

Dê a época:

Técnica utilizada:

Observe as pinturas de Van Gogh, de Renoir, de Paul Cézanne, (seguidos das mesmas perguntas feitas anteriormente para o Gauguin).

Existe no Masp obras de autores brasileiros? Quais são?

Dê o nome de algumas obras de Portinari:

O que você achou dos quadros dele?

Existe no Masp alguma pintura do Almeida Junior?

Dê o nome de algumas pinturas de Lasar Segall:

Dê o nome de algumas pinturas de Di Cavalcanti:

Coloque o que você mais apreciou nesta visita?

Volte novamente diante dos quadros que você mais apreciou. Agora observe-os em todos os detalhes. Agora você já tem condições de ser um pintor e ter sua própria obra de arte. Mãos à obra?

(A partir deste momento você trabalhará em sua tela)

Figura 28 – Questionário preparado por Najma Burdmann

Figura 29 – Grupo de estudantes no acervo do MASP na década de 1970.

Figura 30 – Estudantes no acervo do MASP, anos 1970.

Nas fotos (fig. 29 e 30) vemos um grupo de estudantes com pranchetas fazendo anotações sobre as obras de arte do MASP, supõe-se que estejam respondendo questões propostas pela professora Najma Burdmann nos questionários (fig. 27 e 28).

Em 1975, Najma Burdmann foi convidada pela Dra. Hedda Arninante de Oliveira Penna, para ensinar Arte Terapia no curso de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo (USP).

Figura 31 – Aula do curso de Arte Terapia de Najma Burdmann no MASP

Em 1977, Burdmann realizou sua aula no MASP, em que ela convidou a bailarina Ângela Wolf, e de acordo com a professora, nessa época era a única bailarina brasileira que cumpriu todo o programa do Royal Ballet de Londres. A bailarina se posicionou diante da escultura de Edgar Degas, “A bailarina de 14 anos”, na mesma pose da escultura e, ao som de A Catedral Submersa de Debussy, uma música impressionista, ela saiu dançando num bailado em quatro tempos, clássico a princípio, romântico em seguida, moderno e impressionista novamente para finalizar. A cada tempo a bailarina se posicionava diante da escultura repetindo a postura. A professora explicou o impressionismo na dança, na pintura e na música, e a diferença do ballet romântico dessa época.

A jornalista comenta: “A experiência foi realmente fascinante, tendo ilustrada perfeitamente, a parte da aula na qual a professora Najma Burdmann tratou com detalhes do assunto”.

3.2.5. Impressão do público sobre o trabalho de mediação no MASP.

Encontramos no arquivo do MASP uma carta⁴² de um visitante endereçada à professora Najma Burdmann. O rapaz era aluno de uma escola que foi ao Museu, não foi possível saber o nome da escola, mas sabemos que foi no mês de abril de 1982. Na carta ele relata o quanto foi importante e significativo ter conversado a respeito das obras do MASP com a professora Najma Burdmann.

Poá, 15 de junho de 1982.

Prezada senhora Najma:

Em visita que fiz em abril deste ano ao MASP, junto com todos os meus amigos de escola, pude trazer comigo uma maravilhosa impressão de tudo o que eu vi e aprendi, neste magnífico museu, fruto de um esforço e trabalho árduo de alguns “grandes brasileiros”. Também pude trazer comigo uma impressão, que não poderia ser das melhores, de uma senhora que nos acolheu com grande carinho, e uma demonstração de vontade de que os jovens possam usufruir de toda uma sabedoria que ela veio adquirindo com anos de estudo, os quais a vem tornando uma pessoa digna de ser admirada.

Espero que compreenda todos esses elogios que lhe faço, porque sem dúvida esta senhora a quem me refiro é a senhora!

Realmente, aprecio muitíssimo toda a sua dedicação ao estudo da cultura. [...]

Senhora Najma, sempre desejei que me fosse possível, surgir em meu caminho pessoas que pudessem me transmitir o resultado de algum estudo ou experiência, sejam elas quais fossem, para que eu possa me tornar cada vez mais um jovem preparado para poder dizer com toda dignidade que sou um homem. A senhora é uma dessas pessoas [...]

Com mais um muitíssimo obrigado:

Washington Luiz Gonzales.

Nessa correspondência enviada a ela, percebe-se a grande importância de seu trabalho realizado no MASP. O estudante declara como o passeio ao Museu foi transformador em sua vida, não só pelo contato com as obras, mas principalmente pela forma como a professora Najma transmitiu esses conhecimentos deixando nesse jovem a impressão de sua vontade de propagar os conhecimentos adquiridos.

⁽⁴²⁾ Único testemunho de visitante encontrado sobre o trabalho da professora Najma Burdmann. Documento da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

3.3. Concerto didático: Participação da Banda Sinfônica da Polícia Militar em parceria com o Programa Educativo.

Um programa especial foi desenvolvido para atender às escolas, especialmente aquelas da periferia e, para isso, contávamos com o apoio da Companhia Municipal de Transportes Coletivos para trazer os estudantes ao MASP. Após visita à Pinacoteca, acompanhados da Professora Najma Burdman, e às exposições temporárias, os escolares assistiam a um concerto da Banda Sinfônica da Polícia Militar do Estado de São Paulo, que nos ajudou muito nessa etapa. Como se vê procurávamos todas as vias possíveis (BARDI, 1992, p.34).

Figura 32 – Alunos com professoras da escola, professora Najma ao centro e Banda Sinfônica da Polícia Militar.

O MASP apresentava concertos da Banda Sinfônica da Polícia Militar do Estado de São Paulo e imprimia folhetos com o programa da banda:

Figura 33 – Folder publicado pelo Museu de Arte de São Paulo no ano de 1973.

O programa educativo do MASP na década de 1970 visava à sensibilização do público escolar de primeiro e segundo graus através de outras formas de artes. Além de visitarem as exposições de artes visuais, aos alunos também era apresentado um concerto de música tocada pela Banda Sinfônica da Polícia Militar. Os folhetos da banda informavam as músicas que seriam tocadas e, davam um breve histórico da banda. Com a regência do maestro Major Rubens Leonelli a banda tocava o Hino Nacional, músicas clássicas, sambas, bossa nova e músicas brasileiras.

O diretor do Museu, P. M. Bardi e a professora Najma, convidavam a Banda e também providenciavam transporte em ônibus da Companhia Municipal de Transporte Coletivo (CMTc) para levarem os alunos da rede pública de ensino. O concerto didático era oferecido como uma “contribuição no aprimoramento cultural dos jovens brasileiros” ⁴³.

⁽⁴³⁾ Carta de Najma Burdmann ao Major Rubens Leonelli, 24 ago. 1979. Pasta do Programa Educativo. Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo.

4. REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS DE MEDIAÇÃO NO MASP.

4.1. Formas de mediação entre arte e público até os anos de 1970.

O plano de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi de projetar um organismo mais coerente aos novos tempos, com a ideia de um museu que se aproximasse mais de um centro cultural, e não se limitasse apenas a colecionar um acervo de obras de arte, mas incluísse outras artes como o teatro, cinema e música e, também o ensino, interessando a juventude, aproximava-se de uma tendência que já vinha acontecendo nos Estados Unidos, desde o início do século XX, como foi relatado por José Valladares⁴⁴.

Em pesquisa realizada em 1943, sobre os museus dos Estados Unidos, José Valladares observou que o desenvolvimento industrial das nações seguido da elevação do nível de instrução foi motivando a “criação de museus em pequenos núcleos, quando até pouco tempo atrás somente as capitais e as grandes cidades eram consideradas merecedoras da distinção”. Valladares (1946, 2010, 97 p) citou em linhas gerais o plano de Herbert Read para museus de arte no qual percebemos o quanto essas ideias se parecem com o plano de P. M. Bardi e Lina Bo Bardi para o MASP:

Não procurará reproduzir, em escala diminuta, os grandes museus do presente. Sua finalidade é sobretudo de aprendizagem e entretenimento cultural. Deverá contar com galerias cheias de luz. Far-se-á a renovação periódica das exposições, de preferência relacionadas com algum trabalho típico da região, e contar-se-á com uma ou mais galerias, apresentando um quadro sinóptico da História da Arte.

⁽⁴⁴⁾ José Antonio do Prado Valladares (Bahia, 1917 – 1959), diplomou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, foi professor, crítico de arte, escritor e diretor do Museu do Estado da Bahia. Com uma bolsa de estudo da Fundação Rockefeller cursou História da Arte no *Graduate Institute* da Universidade de Nova York e fez estágio no *Brooklyn Museum*, como aprendizado prático de museologia.

Será o museu um lugar de vida intensa: conferências, concertos, peças de teatro, fitas de cinema... todas essas atividades estarão incluídas em sua rotina. Os cursos práticos deverão ser numerosos e as crianças recebidas com assistência carinhosa. O museu será um dos pontos mais frequentados da pequena cidade, e todos se sentirão felizes no ambiente agradável de suas galerias.

Tão importante quanto a sala de exposições temporárias, será um confortável auditório. Além de conferências especiais sobre fatos notáveis, convém manter cursos ministrados pelos funcionários, e por estranhos qualificados para estimular qualquer arte local bem como para conhecimento razoável do que se fez e vai fazendo noutros lugares.

Não é preciso dizer que, para realizar todo esse trabalho de extensão cultural, o museu tem necessidade de possuir um gabinete fotográfico capaz de preparar as fotografias e diapositivos indispensáveis ao ensino. Uma boa biblioteca também é condição para trabalho frutífero, e o museu deve manter um serviço continuado de publicações que atestem seu labor científico, divulgando informações que se tornem patrimônio geral.

Garantidos os meios de fazer atividade cultural, é preciso também assegurar os de tornar o museu um lugar atraente, onde seja um prazer passar algumas horas de convívio. O museu moderno tem como objetivo ser um local de aprendizagem e difusão cultural, sem deixar de ser um lugar de ameno refrigério para o espírito. Fora desse critério, estará condenado à situação de casa onde é penoso fazer uma visita, a não ser para o pesquisador em busca de dados. Mas, não se pode consentir que a atração de um museu se limite ao pequeno grupo de estudiosos. Especialmente quando financiado pelo poder público, ele está na obrigação precípua de servir toda a comunidade. Não só indiretamente, por intermédio de seus homens eruditos, mas, trabalhando sem cessar pelo levantamento do nível cultural da população (READ *apud* VALLADARES, 2010, 97, 98 p).

Para atender e instruir o público visitante do MASP, P. M. Bardi anunciou na revista *O Cruzeiro*, que precisava de “orientadores do povo” para trabalhar no Museu e, um mês antes da inauguração do MASP, ele mesmo deu um curso de História da Arte para vários candidatos, entre artistas e desenhistas, dos quais cinco foram selecionados para serem os monitores do Museu.

Figura 34 – Candidatos à monitoria do MASP assistindo aula de Pietro Maria Bardi,
1947 – Revista O Cruzeiro, 54 p.

MONITORES PARA O "MUSEU DE ARTE"

Texto de ARLINDO SILVA — Fotos de PETER SCHEIER

SÃO PAULO — Setembro.

As obras do edifício onde serão instalados os "Diários Associados" de São Paulo estão em andamento. O prédio, que terá dezessete andares, está todo revestido de tapumes, e lá dentro dezenas de operários trabalham, de dia e de noite, trabalhando-se, para que dentro de ano e meio, no máximo, tudo fique pronto. O engenheiro Jacques Pilon, que foi encarregado da construção, deu, porém, um toque de urgência ao trabalho, de sorte que já agora vai ser inaugurado o "Museu de Arte", que ocupa três salões no segundo andar do arranha-céu. Constituem, no momento, patrimônio artístico inalienável do museu, cerca de cinquenta quadros famosos, doados pelo que há de mais expressivo nos meios industriais, financeiros, intelectuais e sociais de São Paulo. Com efeito, o Museu não será uma realização unicamente local, unicamente paulista. Não será tampouco apenas nacional. Terá projeção internacional. Ainda há

pouco a pintora Mousia Pinto Alves, viajando pelos Estados Unidos, testemunhou o interesse dos artistas norte-americanos pela ideia, ora em vésperas de concretizar-se em São Paulo. O plano fundamental dos "Diários Associados" é que o Museu não seja simplesmente um mostruário, onde se enfileirem obras de inestimável valor de El Greco, Goya, Holbein, Magnasco, Portinari ou Almeida Júnior. Há de ser um "museu vivo", no qual os visitantes sejam orientados com segurança, e iniciados no conhecimento fundamental da arte, em suas manifestações originais, dentro da História. E' por isso que se preparam, atualmente, os futuros orientadores, a bem dizer monitores, do Museu. E eis por que aparece aqui esta reportagem.

Na sala do primeiro andar do edifício associado, onde será instalada futuramente a sucursal paulista de O CRUZEIRO, ainda com barras de aço à mostra, paredes com brechas por tapar,

montes de cavacos pelos cantos, está funcionando atualmente a escola preparatória para os futuros monitores do Museu. Dirige-a o historiador e crítico de arte, P. M. Bardi, que os "Diários Associados" foram buscar na Itália para dirigir o Museu. E' uma figura de renome, ex-presidente do "Estúdio de arte de Parma", e ex-diretor da "Galeria de arte de Roma". A ele está confiada a tarefa de organizar o Museu. Mas como este não deve ser apenas uma coleção de grandes obras, mas o "museu vivo" de que já falamos, o Prof. Bardi prepara os seus futuros assistentes. De um grupo numeroso de artistas e desenhistas, ele vai escolher, depois de um curso intensivo, os cinco ou seis que vão ser os instrutores do público. Não há de ser uns simples clérigos, que repitam, ano após ano, as mesmas descrições, os mesmos "logans". Os monitores deverão saber explicar ao povo, dentro do Museu, a distinção entre um véu de "Madonna" do século XVI e um do século XVIII, bem como os traços característicos de Pe-

AS LIÇÕES COMEÇAM pelas primeiras arquiteturas. E' o homem aprendendo a colocar uma arquitrave de pedra sobre duas outras pedras verticais. E' o princípio pelo qual a Grécia áurea construiu o Partenon, o mais famoso monumento da humanidade.

O Professor Bardi, perante seu auditorio, constituído por artistas, arquitetos e desenhistas, num esboço rapidíssimo, mostra como é construído um templo, o que é um capital, para que sirva, como se compõe. E' conciso e sempre claro.

QUANDO o simples desenho não é suficientemente expressivo, o Professor Bardi utiliza a mímica para se fazer entender. Aqui se transforma em estátua para ilustrar o esquema que se vê na parede, onde traçou uma estátua assiria.

"EIS A PORTA dos Leões, em Micene". Bardi a descreve com lembranças pessoais: "Estive lá, certas vezes, com Corbusier e Fernand Léger. E' uma das obras primas da arte micênica". E, como sempre, o desenho auxilia a explicação pedagógica.

20 de Setembro de 1947

NA SALA IMPROVISADA do edifício em construção, o professor utiliza tubos fluorescentes para suas explicações: "O standard não nasceu agora — é uma ideia muito antiga e pode-se encontrar o seu exemplo na construção do Coliseu de Roma".

A aula continua no segundo andar do edifício dos "Diários Associados" em São Paulo: "Mabuse é um pintor da Europa setentrional. Vem trabalhar no Brasil, sob a influência de sua vez influências". O tema é complicado mas à altura dos alunos.

O CRUZEIRO

— 55 —

Figura 35 — P. M. Bardi em aula no curso de História da Arte para candidatos à monitoria.

"O Menino-Jesus contempla a 'Madona' com ternura. A auréola ao redor de sua cabeça fulgura em ouro. Os mestres da Renascença ainda a usavam muito, como os primitivos..."

"São João, personagem sempre indispensável, é outro alegre garoto. Sustenta sua pequena cruz, acessório que o acompanha nas figurações..."

"...e um anjo contempla a cena divina. O Anjo, nas composições dos mestres italianos, é um personagem necessário. Nos quadros sacros, por vezes, aparecem às doznas".

O CRUZEIRO

"Examinemos a fundo uma 'Madona' florentina. Dividamos o quadro em partes, analisemos as quatro cabeças que contém. Olhemos juntos — a 'Madona' tem um olhar suavíssimo, ingênuo. Nela está o mistério, o profundo amor, que envolve sua imagem celestial. É pura, parece do outro mundo".

dro Alexandre e Almeida Júnior. Por isso, o Prof. P. M. Bardi, nas suas aulas de todas as noites, faz a anatomia de um quadro célebre. Não tem importância que estas aulas sejam ministradas, por enquanto, entre quatro paredes inacabadas. O que importa é que saiam dali os orientadores de que ele precisa, o Museu e o público. Referem-se as aulas a um programa elementar de história da arte, desde o tempo das cavernas até nossos dias, porque o Museu reunirá, tanto objetos de pedra pré-históricos, como quadros modernistas, pintados o ano passado.

Dessa maneira, o Museu não abandonará o público a si próprio. Diante de um quadro qualquer, ninguém ficará entregue a suposições, nem a tentativas de adivinhação. O Museu ajudará o público a conhecer e a compreender as obras dos grandes mestres, e essa, exatamente, será a função dos orientadores. Porque o Museu não será somente

para os letrados. Será para o povo, para o homem humilde, para o que passa a semana inteira mourejando no balcão, escrevendo balancetes ou curvado sobre livros. Na América do Sul, São Paulo poderá erguer a cabeça e dizer que é a primeira capital a realizar uma obra desse alcance. Não de vir do interior do Estado, de outros Estados, grupos de operários, gente do trabalho, para tomar contato com essa coisa sublime que é a arte. O Museu, portanto, antes de mais nada, vai realizar uma obra educativa.

Das três salas em que se dividirá o "Museu de Arte", uma será reservada à exposição propriamente dita. Ali figurarão as obras-primas da arte moderna e clássica. A segunda será destinada ao "museu didático", constituído de "vitrines", nas

(CONCLUI NA PÁG. 86)

A luz que os alunos recebem, hoje, será transmitida, amanhã, ao público, no Museu de Arte de São Paulo, onde há dois milhões querendo saber. "A arte é uma atividade constante no homem. Ele nasceu com a arte e sempre há de fazer arte".

— 56 —

20 de Setembro de 1947

Figura 36 — P. M. Bardi e futuros monitores.

Figura 37 – Reportagem sobre aula de P. M. Bardi – O Cruzeiro, 57 p.

Figura 38 – O Cruzeiro, 58 p.

Continuação do texto da reportagem

Monitores para o “Museu de Arte”

Pela dificuldade de leitura da continuação (fig. 38) do texto da reportagem “Monitores para o Museu de Arte” devido à falta de nitidez da cópia, segue a seguir texto da parte final da reportagem:

Das três salas em que se dividirá o “Museu de Arte”, uma será reservada à exposição propriamente dita. Ali figurarão as obras-primas da arte moderna e clássica. A segunda será destinada ao “museu didático”, constituído de “vitrines”, nas quais serão expostos painéis constituídos por material fotográfico sobre arquitetura, escultura e pintura, alusivos a cada época marcante da história da arte. O “museu didático” será dotado, ainda, de grande número de peças originais pré-históricas, procedentes da Grécia, Egito, Etrúria, etc. A terceira sala destinar-se-á a conferências, exposições e debates. Ali será o auditório. O que os monitores vão ensinar ao público – esclarece o Prof. P. Bardi – é, antes de tudo, que a cada época corresponde uma determinada e original maneira de se imprimir a arte. Esta, como é sempre criação, não deve, para ser bela, copiar esquemas acadêmicos. Esta noção é fundamental para o museu. Isso não significa que se devam subestimar as manifestações artísticas já realizadas na história. Antes, haverá o propósito, através do “museu didático”, de mostrar ao público a necessidade de se atacar as grandes expressões da arte, porque só se explica o presente pelo passado. Por isso mesmo, as suas diretrizes fundamentais dos cursos de história para os futuros orientadores do Museu são: em primeiro lugar fazer com que se evite, por enquanto, qualquer juízo de valor quanto ao conteúdo de uma obra, e, em segundo, mostrar que antes de se tomar qualquer atitude especulativa, deve-se aprofundar no conhecimento histórico e técnico dessa obra (SILVA, 1947, 58 p).

Conforme Juliana Braga Costa⁴⁵ (2010, 44 p), diversos artistas que mais tarde lecionaram no MASP frequentaram o curso para monitores, dentre eles Bonadei, Mario Gruber, Marcelo Grassmam, Aldemir Martins, além dos cinco monitores, Flávio Motta, Nydia Licia, Enrico Camerini, Renata Czerna e Gabriele Bochardt.

Flávio Motta⁴⁶ entrou no Museu como monitor, passando mais tarde a assistente de P. M. Bardi contribuindo com a criação do curso de Desenho para professores no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP, e ainda, publicando artigos na revista Habitat de Lina Bo Bardi e P. M. Bardi.

Além da monitoria para o público das exposições, também foi criado em 1947, o Clube Infantil de Arte pela artista e educadora Suzana Rodrigues. Rita Bredariolli pesquisou sobre o trabalho de Suzana Rodrigues no MASP, e o resultado da pesquisa está no livro “Das lembranças de Suzana Rodrigues: tópicos modernos de arte e educação”. O texto a seguir é um resumo do contexto em que se deu o trabalho de Suzana Rodrigues:

As lembranças de Suzana Rodrigues, confrontadas com a voz de outras personagens da mesma história, seus antecessores ou contemporâneos, abrem caminho para alguns “lugares-comuns”, tópicos de tempos modernos da primeira metade do século XX. Tempos ainda utópicos, predominantemente entusiásticos, interessados pelo novo, pelo progresso, pela ciência, pela espontaneidade, pela criança. Neles, a crença no futuro mantinha o vislumbre de uma sociedade melhor - ao menos controlável – e, sustentada por um romantismo remanescente, movia projetos educacionais que depositavam na arte a expectativa de sua realização (BREDARIOOLI, 2007, contracapa).

⁽⁴⁵⁾ Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta. Dissertação de mestrado de Juliana Braga Costa. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). São Paulo, 2010.

⁽⁴⁶⁾ Flávio Lúcio Lichtenfelds Motta (São Paulo, SP, 1923), foi professor, historiador de arte, desenhista e pintor. Criou o curso de formação de professores do MASP que foi posteriormente transferido para a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), foi professor de História da Arte e Estética na FAU-USP. Expôs suas pinturas no MASP em 1965. Em 1967, na esquina da Rua Augusta e Avenida Brasil fez intervenção com Nelson Leirner em que ostentavam bandeiras regionais e de futebol, foram reprimidos pela polícia, mas repetiram a intervenção no Rio de Janeiro. Ganhou o prêmio de arte-comunicação da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA em 1975, pelos painéis realizados no Elevado Costa e Silva. Vive em São Paulo. Disponível em www.itaucultural.org.br, acesso em 25/07/2011.

Conforme Rita Bredariolli (2007, 33 p), “Maria Montessori, Jean-Ovide Decroly, Noemy Silveira Rudolfer, Lourenço Filho, Fernando de Azevedo e Sebastiana Teixeira de Carvalho formam o grupo de educadores eleito por Suzana Rodrigues como influência na formação de suas concepções sobre educação”.

Bredariolli (2007, 200 p) explica que o método de Suzana Rodrigues começava com uma atividade de “liberação” numa sala que era chamada “Sala Suja”, onde as crianças pintavam com as mãos, utilizando tintas naturais feitas de frutas, legumes e verduras, em papéis presos na parede. Essa atividade da “Sala Suja” era usada por instituições que trabalhavam no tratamento de crianças delinquentes na Inglaterra. Acreditava-se que por meio desta atividade as crianças liberavam-se da agressividade contida. Depois da “liberação” na “sala suja”, Suzana Rodrigues encaminhava as crianças para a “sala da calma e da limpeza” onde praticariam ações mais organizadas e construtivas.

Figura 39 – Clube Infantil de Arte, 1948.

As atividades no Clube Infantil de Arte foram inicialmente desenvolvidas a partir da produção de Teatro de Marionetes. Todo o trabalho que Suzana propunha era feito coletivamente. O grupo das crianças era dividido em subgrupos no qual cada um trabalhava em função do todo, que seria uma apresentação de Teatro de Marionetes. Cada um era responsável por uma tarefa ligada à atividade, produção de enredo, cenário, figurino e modelagem das cabeças dos personagens. Para

Suzana Rodrigues a atividade feita coletivamente desenvolveria um bom relacionamento social.

No Clube Infantil de Arte, Suzana Rodrigues também comentava sobre as obras do acervo do MASP com as crianças.

Figura 40 – Suzana e alunos observam quadro de Renoir

Segundo Carlos Ernesto Triguís, no ano de 1954, Suzana Rodrigues convidou a artista e educadora Hebe de Carvalho para substituí-la no Clube Infantil de Arte. Hebe de Carvalho explica como foi que ela começou a trabalhar no MASP:

Ela quis deixar o Museu e me chamou para substituí-la, eu comecei a trabalhar lá com crianças nesse regime de liberdade total, inclusive o trabalho era um pouco dispersivo, porque não era uma sala só para essa finalidade, então o material tinha que ser levado para a cada vez, os trabalhos das crianças não eram guardados porque não tinham pastas, ficava um trabalho meio caótico, sabe quando conseguimos um lugar melhor? Foi quando o Museu se fundiu com a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e passou para o Pacaembu (TRIGUIS, 2007, 68 p).

Conforme Triguís (2007, 68 p), a professora Hebe de Carvalho entrou no MASP em 1955, e o Clube Infantil “passou a ser ministrado na FAAP, em uma sala bem grande dentro do jardim, onde havia espaço suficiente para o material ficar todo disposto, à vontade, e as tintas eram preparadas lá mesmo”. Desfeito o acordo entre o MASP e a FAAP, Hebe continuou na FAAP com o Ateliê Infantil até 1965. Recomenda-se a leitura da dissertação “De Educando a Arte-Educador: Influência dos Mestres” de Carlos Ernesto Triguís.

4.2. Sobre os processos de mediação educativa atualmente.

Desde 1997 o Serviço Educativo do MASP é coordenado pelo artista e educador Paulo Portella Filho. A equipe que constitui o Serviço Educativo é formada ainda por três assistentes de coordenação, cinco orientadores de visitas e cinco orientadores de ateliê, do qual eu faço parte.

Paulo Portella Filho explica que o Serviço Educativo segue os fundamentos de Paulo Freire (1921- 1997) sobre a construção de conhecimento a partir do meio em que se vive. Um dos livros de Paulo Freire “Pedagogia da Autonomia”, sua última obra publicada em vida, apresenta propostas pedagógicas como forma de construir a autonomia dos educandos, valorizando e respeitando sua cultura e repertório individual de conhecimentos empíricos. Para Paulo Freire era importante levar em conta, principalmente, o conhecimento do aluno em diálogo com a disciplina, seu método é oposto ao caráter autoritário assinalando atitudes para estimulação da liberdade para obter a disciplina, e também valorizando a experiência de vida como primordial para o efetivo aprendizado.

No ateliê do MASP, também praticamos um método muito semelhante ao de Decroly, referência na metodologia utilizada por Suzana Rodrigues.

Conforme Lourenço Filho (1974, 186 p), Decroly (1896-1932) iniciou sua carreira pedagógica em 1901, quando fundou um instituto para deficientes intelectuais em Uncle, onde desenvolveu sua pesquisa. “Só em 1907, ensaiou aplicar a crianças normais suas observações [...] fundando em Bruxelas (Ixelles) a escola L’Ermitage, que se tornaria famosa”. As ideias pedagógicas de Decroly foram divulgadas por seus colaboradores Amelie Hamaïde, Gerardo Boon, L. Dalhem, Mlle. Deschamps e Mlle. Monchamp.

Amelie Hamaïde (*apud* BREDARIOLLI, 2007, p. 44) descreve sobre o método de Decroly, “o foco desse trabalho não estaria no desenvolvimento da técnica, mas sim na intenção de abrir espaço para a liberação expressiva através de um meio mais familiar ao aluno”, os exercícios utilizados para a expressão das crianças eram chamados de exercícios “concretos” e eram o de pintura, desenho, modelagem e

teatro de marionetes. “O exercício é feito com muita liberdade, deixando a escolha do tamanho a cargo da criança, transformando-a em sujeito autônomo e responsável por seu trabalho”, a pintura e o desenho eram pensados como expressão de interesse, ideias e fantasias da imaginação das crianças; e a modelagem era considerada “a atividade mais importante para a educação artística infantil”, por se acreditar que assim “a criança poderia adquirir um senso completo de proporções e uma visão exata do movimento”. “Todos estes recursos deveriam ser utilizados sob o respeito à liberdade de expressão da criança. O interesse destes exercícios não estava na forma final da produção, mas na espontaneidade do aluno no momento da criação”. Quanto à participação do professor no auxílio ao aprendizado dos alunos Hamaide explica:

Esta “atividade livre”, no entanto, não significaria deixar as crianças soltas, à mercê de seus caprichos. O exercício do trabalho pessoal, da atividade espontânea e da livre escolha era, pela concepção de Decroly, indispensável para a formação do educando, mas sempre sob a orientação do professor, cuja interferência se fazia necessária no momento de imposição de ordem e disciplina em prol do bom andamento do trabalho individual e coletivo (*apud* BREDARIOLLI, 2007, p.4).

Hoje no ateliê do MASP orientamos exatamente dessa forma, incluindo além dos exercícios “concretos” de Decroly, a técnica de marcenaria e sucatas (materiais reciclados) como mais uma possibilidade de construção de objetos tridimensionais. A diferença entre os métodos de Decroly e Portella está na proposta da atividade de teatro, que não é direcionada somente para o teatro de marionetes, mas também para os jogos dramáticos entre os participantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo sobre a mediação entre arte e público realizada no MASP, percebemos que se o Museu nasceu com uma missão essa foi a de propor ao público uma interação com as artes, não só visuais, mas com o teatro, música, cinema e artes aplicadas, propondo além da apreciação das obras o ensino das artes.

Do MASP surgiu a Escola Superior de Propaganda e Marketing⁴⁷ que atua até hoje. O Museu também contribuiu com seus cursos do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) quando transferiu seu acervo para a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em um convênio, que logo se desfez, e a FAAP herdou todos os alunos e professores do IAC do MASP.

Das propostas educativas realizadas no MASP desde o seu início, as que apresentam mais afinidades com o atual Serviço Educativo, são as propostas de Suzana Rodrigues e de Hebe de Carvalho, pois elas trabalharam na formação de indivíduos, por meio de aulas em ateliês além das visitas ao acervo.

Sobre o trabalho de Najma Burdmann percebemos pelos documentos produzidos por ela no MASP, uma preocupação maior em formação de público para o Museu, do que com a formação artística dos indivíduos. Talvez essa análise seja superficial, pela dificuldade de encontrar relatórios de aulas ou depoimentos da professora que acrescentassem algo mais sobre o assunto. Nesse ponto, percebemos a grande importância da organização de materiais como fotografias, relatos e registro docente para a Memória Institucional. A dificuldade de conseguir dados para uma pesquisa mais aprofundada serviu de alerta para nosso trabalho atual no Serviço Educativo do MASP. Ficou ainda mais claro como é importante o registro docente, para que no futuro esse trabalho educativo seja percebido de uma forma mais verdadeira e contribua para esse campo de estudo.

⁽⁴⁷⁾ A Escola, fundada em outubro de 1951, por Rodolfo Lima Martensen, nasceu como Escola de Propaganda de São Paulo, e contou com o apoio decisivo de um grupo de publicitários da época e de Pietro Maria Bardi, diretor do MASP. No ano seguinte, a primeira turma de alunos ingressava na escola. A ESPM é uma instituição sem fins lucrativos, considerada centro de excelência no ensino de Comunicação, Marketing e Gestão. Atualmente está presente em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. (In <http://www2.espm.br/> acesso em 03/08/2012).

A professora Najma Burdmann realizava a mediação com o público por meio de palestras, e desse modo, era feito o trabalho educativo nos museus na década de 1970, por professores de História da Arte como N. Burdmann.

Retomemos a observação de Melinda Mayer sobre a mediação educativa em museus, citada anteriormente no primeiro capítulo, “nos anos 1970, a natureza dessas conversas mudou de curso, passando de palestras para técnicas interativas de como fazer perguntas e contar uma história (GRINDER & MCKOY, 1985; STERNBERG, 1989)”.

Como observa Melinda Mayer, na década de 1970 começaram a surgir mudanças nas formas de mediação educativa, passando de palestras informativas sobre as obras a conversas mais interativas em que a participação do espectador passa a ser mais ativa. Na mesma época, artistas convidavam os espectadores a participarem da arte como nas propostas de *happenings* pelos artistas do Grupo Rex, apresentado no capítulo um.

Lina Bo Bardi estava conectada as ideias de Duchamp (cap. 1) e as artes da vanguarda da década de 1970. Com sua proposta dos cavaletes de cristal, desejava quebrar o conceito de aura da obra de arte, colocando-a acessível ao povo. As obras ficavam presas nos cavaletes de vidro, suspensas e integradas apenas com as outras obras. As informações dos artistas, da época, técnicas e influências ficavam na parte de trás do vidro proporcionando assim a autonomia do espectador para ver a exposição. Contudo, atualmente não temos mais as obras nos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi. A partir de 1996 os cavaletes foram retirados e o MASP passou a apresentar suas obras de maneira mais tradicional, com o uso de paredes de madeira que tampam totalmente a visão que se via da cidade ao redor. A proposta de Lina era de interação do Museu com a Cidade por isso a transparência dos vidros, do Museu sem paredes.

Para incentivar a autonomia, Philip Yenawine (2011, 27 p) defende um método de ensino chamado Estratégias de Pensamento Visual – *Visual Thinking Strategies* (VTS) baseado em seu trabalho junto com a psicóloga Abigail Housen, cujo foco é ajudar a aumentar as habilidades perceptivas entre espectadores iniciantes.

O que eu quero é que os iniciantes tenham uma conexão séria com a arte, adquiram confiança sobre a criação de sentido a partir de algo não familiar e que tenham uma maneira de explorar objetos que não requeira a minha presença. Eu desejo que aqueles a quem ensino se tornem auto-suficientes o mais rápido possível. [...]

Eu não sou contra as informações, a propósito. Eu sei o quão maravilhoso é descobrir certas coisas sobre a intenção ou o contexto original. Mas eu acho que a ligação com a arte começa ao se olhar para ela, e a minha preocupação com os espectadores iniciantes é que, quando se explica a eles, nós ensinamos a recepção passiva, e não o olhar ativo. Eu também acho que, para os iniciantes, acreditar que eles precisam saber muitas coisas antes de se conectar com a arte na verdade os impede de olhar e pensar por si próprios (YENAWINE, *apud* HELGUERRA, 2011, 28 p).

Nas visitas as exposições e ao ateliê seguimos os princípios propostos por Decroly e Dewey (1859-1952), de uma educação a partir do interesse dos alunos para a construção de significados e conhecimento.

As propostas de educadores como Decroly e Dewey estão inseridas no movimento da Escola Nova. Segundo Lourenço Filho (1974, 17 p), a Escola Nova não se refere a um só tipo de escola, ou sistema didático determinado, mas a todo um conjunto de princípios tendentes a rever as formas tradicionais de ensino. Esse movimento surgiu nos últimos anos do século XIX em vários países, onde então muitos educadores passaram a considerar novos problemas, tentando resolvê-los com a aplicação de recentes descobertas, nas áreas da psicologia e da educação física, relativas ao desenvolvimento das crianças.

“O que se deve desejar nos educandos _ escreve Dewey _ é o inteligente desempenho de atividades com intenções definidas ou integradas por propósitos pessoais”. Com isso é que se forma e se eleva, grau a grau, a experiência humana em conjuntos de maior sentido e significação e, assim, mais eficientes na direção das atividades. Bom ensino só se dará quando os alunos, sob conveniente direção, possam mover-se por intenções que liguem suas impulsões e desejos a propósitos definidos, ideais e valores (FILHO, 1974, 199, 200 p).

Autonomia é o que propomos hoje no Serviço Educativo do MASP.

REFERÊNCIAS *

AMARAL, Claudio. **John Ruskin e o desenho no Brasil**. Tese de doutoramento. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2005.

ANDRÉ, Marli E. D. A.. “**Simpósio: Estudo de Caso, seu Potencial na Educação**”. Cad. Pesq., (49): 51-54, maio 1984. *In:* <http://educa.fcc.org.br/pdf/cp/n49/n49a06.pdf> acesso em 17/02/2012.

ARTE no Brasil: Uma história de cinco séculos. **Catálogo** do Museu de Arte de São Paulo. Pietro Maria Bardi (Comentário). São Paulo, 1979.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. ISBN 978-85-7139-906-8.

BARDI, Pietro Maria. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo, 1982.

_____ **A História do MASP**. São Paulo, 1992.

_____ “Os quinze anos do Museu” *In.* **Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias**. Museu de Arte de São Paulo, 1963.

_____ “A cultura figurativa da infância” *In:* Revista **Habitat**: arquitetura e artes no Brasil n.6. São Paulo: Habitat Editora, 1952.

_____ “Museu de Arte de São Paulo”. Coleção **O Mundo dos Museus**. Rio de Janeiro, Buenos Aires, Madrid: Editora Codex Ltda, 1968.

BO BARDI, Lina. “Discurso sobre a significação da palavra artesanato” (1980). *In:* **A didática dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade**.

_____ “Projeto da escola de artesanato” (s.d.) Texto datilografado de Lina, reproduzido dos arquivos do MAM-BA, Solar do Unhão. *In:* **A didática dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade**.

BARRETO, Carolina Marielli. **Ensino de arte e profissionalização feminina**: um diálogo com a Escola Profissional Feminina de São Paulo. Dissertação de Mestrado.

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Galvão Coutinho. São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes (UNESP/IA), 2007.

BINNI, L.; PINNA, G. **Museo**: Storia e funzioni di una macchina culturale dal' 500 a oggi. Itália: Aldo Garzanti Editore, 1980.

BREDARIOLLI, Rita. **Das lembranças de Suzana Rodrigues**: tópicos modernos de arte e educação. Vitória: EDUFES, 2007. ISBN 978-85-7772-018-7.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 1960 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARLO, Giancarlo de. **William Morris**. Tradução de Anna Baratti. Buenos Aires: Ed. Infinito, 1955.

CLARK, Lygia. "Nós recusamos" *In*: **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de La Pintura**. Version castellana de Mario Pittaluga. 3ª edição. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. ISBN 85-7503-200-3.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. BOYDSTON, Jo Ann (Org.); Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010. ISBN 978-85-61635-54-1.

DROSTE, Magdalena. **A Bauhaus 1919 – 1933**: Reforma e Vanguarda. Köln: Taschen, 2006. ISBN-13: 978-3-8228-4676-6, ISBN-10: 3-8228-4676-7.

DUARTE, Eduardo; PINHEIRO, Anderson. "A corporificação da experiência: para que serve isso que você está me dizendo?" *In*: **Diálogos entre Arte e Público**. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 2008. ISSN 1983-9960. Disponível em <http://dialogosentrearteepublico.blogspot.com>.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.) **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Quadrante, 1993. ISBN 85-7234-024-6.

FILHO, Lourenço. **Introdução ao Estudo da Escola Nova**. 11 Ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1974. Cód. 7-02-41-123.

FILHO, Paulo Venâncio. **Marcel Duchamp - A beleza da indiferença**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FOSTER, Hal. **El Retorno de Lo Real: La vanguardia a finales de siglo**. MUÑOZ, Alfredo Brotons (Trad.). Madrid: Ediciones Akal, 2001. ISBN: 84-460-1329-0

GATTI, Bernadete & ANDRÉ, Marli. "A relevância dos métodos de pesquisa qualitativa em Educação no Brasil" *In*: WELLER, Wivian & PFAFF, Nicolle (Org.). **Metodologias da pesquisa qualitativa em educação**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2010.

GROSSMANN, Martin. "Ensaio para a experiência da suspensão". *In*: **Catálogo da exposição Estratégia para Deslumbrar**. São Paulo: SESI Paulista, 2002.

GUINSBURG, Jacó. **Dennis Diderot: o espírito das "luzes"**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. ISBN 85-7480-030-9.

HAMAÏDE, Amelie. **La Methode Decroly**. 5 ed. Neuchâtel: Delachaux & Niestlé S.A., 1956.

HELGUERRA, Pablo (Org.) et al. **Caderno de Mediação**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

HELSINGER, E. **Ruskin and the art of the beholder**. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

HERSEY, G. "Ruskin as an optical thinker" *In* **The Ruskin Polygon**. Manchester: Manchester University Press, 1982.

HERZOGENHATH, Wulf. **Bauhaus**. BITTERBERG, Karl-Georg (Redação da edição portuguesa para o Brasil), publicação condensada do catálogo da exposição "50 Jahre Bauhaus" editado pelo Württembergischen Kunstverein, Stuttgart, 1968. Stuttgart: Instituto Cultural de Relações Exteriores, 1974.

HUNT, J. **The Ruskin Polygon**. Manchester: Manchester University Press, 1982.

LEVEY, Michael. **Pintura e Escultura na França 1700-1789**. MOREIRA, Cid Knipel (Trad.). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. ISBN 85-86374-09-1.

LOPES, Fernanda. **A Experiência Rex: Éramos o time do Rei**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2009. ISBN 978-85-98325-87-3.

MAYER, Melinda M. "Scintillating Conversation in Art Museums". VILLENEUVE, Pat (ed.). *From Periphery to Center: Art Museum Education in the 21st Century*. Reston, VA: National Art Education Association, 2007. "Conversas interessantes em museus de arte" *In: Caderno de Mediação*. Porto Alegre: Fundação Bial do Mercosul, 2011.

MARCEL, M. Pierre; VILAENC, G. **Art et Esthétique**. Paris: LIBRARIE FELIX ALCAN, 1920.

MIYOSHI, Alexandre Gaiotto. **Arquitetura em suspensão**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Campinas (UNICAMP), 2007.

MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Catálogo do MASP**. São Paulo: Prêmio, 2008.

NODDINGS, Nel. **Caring: A feminine approach to ethics & moral education**. Berkeley: University of California, 1984.

_____. **The challenge to care in schools: An alternative approach to education**. New York: Teachers College, 1992.

_____. **Educating moral people: A caring alternative to character education**. New York: Teachers College, 2002.

NOVELLI, Giseli. PUCSP. **Ensino Profissionalizante na cidade de São Paulo: um estudo sobre o currículo da "Escola Profissional Feminina" nas décadas de 1910, 1920 e 1930**. Trabalho apresentado em 22/11/2004 na 27ª Reunião da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação – ANPED. Caxambu, MG. Disponível em www.anped.org.br/reunioes/27/gt09/t0910.pdf acesso em 07/06/2012.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. RESENDE, Ana (Trad.) São Paulo: Bei Comunicação, 2010. ISBN 978-85-7850-036-8.

PATTON, Michael Quinn. **Qualitative Evaluation Methods**. 7. ed. Beverly Hills, CA: Sage, 1986.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1977.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A didática dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade**. Departamento de Arquitetura e Urbanismo EESC – USP. 5º Seminário DOCOMOMO Brasil Arquitetura e Urbanismo Moderno: Projeto e conservação. São Carlos 27 a 30 de out. de 2003. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminarios>, acesso em 6/1/2012.

PINCUS, Robert L. Quality Material...: “Duchamp disseminated in the sixties and seventies” In: CLEAWATER, Bonnie (ed.). *West coast Duchamp*. Miami Beach: Grassfield, 1991, p.87 *Apud* HERKENHOFF, Paulo. In: **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999.

READ, Herbert. “A Museum of the Future”. *The Museum Journal*, vol. 38, n.12, 1939.

RICE, Danielle; YENAWINE, Philip. “A conversation on Object-Centered Learning in Art Museums”. *Curator: The Museum Journal*. Vol. 45, nº 4, 2002. “Uma conversa sobre a aprendizagem centrada no objeto em Museus de Arte” In: **Caderno de Mediação**. HELGUERRA, Pablo. Porto Alegre: Fundação Bienal do MERCOSUL, 2011.

ROTONDI, Pasquale *apud* ALENCASTRO. “Museus” In: *Crônicas*, Revista **Habitat**: arquitetura e artes no Brasil nº 4. São Paulo: Habitat Editora, 1951.

RUSKIN, John. **A economia política da arte**. CARDOSO, Rafael (Tradução e apresentação). Rio de Janeiro: Editora Record, 2004. ISBN 85-01-06872-1.

SILVA, Arlindo. “Monitores para o Museu de Arte” In: Revista **O Cruzeiro**, 20 set., 1947.

TRIGUIS, Carlos Ernesto. **De Educando a Arte Educador**: Influência dos Mestres. Dissertação de Mestrado da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. Orientação de Profa. Dra. Rejane Galvão Coutinho. São Paulo, 2007.

VALLADARES, José. **Museus para o povo**: um estudo sobre museus americanos. 2ª Ed. Bahia: Publicações do Museu do Estado da Bahia; n. 6, 1946. EPP, 2010.

VASARI, Giorgio. **Le Vite**: Dei Piú Eccelenti Pittori, Scultori e Architetti. A cura di Carlo L. Ragghianti. Milano - Roma: Rizzoli & C. Editori, 1942.

VENTURA, Magda Maria. “**O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa**”. In: http://sociedades.cardial.br/socerj/revista/2007_05/a2007v20_n05_art10.pdf acessado em 17/02/2012.

WELLER, Wivian & PFAFF, Nicolle, (Org.). **Metodologias da pesquisa qualitativa em educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SITES CONSULTADOS

www.itaucultural.org.br

(*) De acordo com:
Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) – NBR 6023.

ANEXO(S)

ANEXO A

ARTE MUSEUS - MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO "ASSIS CHATEAUBRIAND"

DSP.-17/1/1971-AA.

AS ESCOLAS VISITAM O MUSEU — O Museu mantém um Departamento de Divulgação que está trabalhando junto às escolas, ocupando-se exclusivamente do problema estudantil. O trabalho vem sendo desenvolvido desde agosto do ano passado e consiste em visitar escolas, realizando ligeiras palestras, nas quais são fornecidas informações gerais sobre o Museu, desde a sua fundação até as suas atividades atuais. Nessas palestras são projetados "slides" das obras do acervo, acompanhados de explicações generalizadas sobre os autores respectivos. Isso é feito com o objetivo de motivar os estudantes a visitar o Museu, destacando-se a sua importância na sociedade. O esforço maior é concentrado no esclarecimento da utilidade de um museu, pois a conotação museu-depósito de objetos de arte, velharia, estaticidade etc. está tão enraizada que a maioria não está informada de que um museu tem vida dinâmica, e nas obras de arte que ele contém há a possibilidade do entendimento dos processos históricos e culturais de toda uma civilização. Após a visita-explanação são marcadas as visitas ao Museu e, na Pinacoteca, os estudantes são recebidos por monitores que os acompanham, dando as explicações sobre as obras expostas.

ANEXO B

O ESTADO DE S. PAULO - Quarta-feira, 3-8-72

JORNAL DA TARDE - 27

Uma sala do Museu de Arte de São Paulo.

Suzana vai mostrar seu teatro na Europa.

Os 200 marionetes de... até 10 centímetros.

Livros de História e gravuras de...

Os livros de história e gravuras de...

Os livros de história e gravuras de...

Os livros de história e gravuras de...

Os livros de história e gravuras de...

Os livros de história e gravuras de...

Os livros de história e gravuras de...

Meninos, prestem muita atenção à história desses bonecos.

Eles vão contar para você o que aconteceu no Brasil de Pedro Álvares Cabral a D. Pedro II. São 200 marionetes (as marionetes) e podem ser conhecidas a partir do dia 7 de setembro, no MASP.

Os livros de história e gravuras de...

Durante seis anos, Suzana Rodrigues e sua equipe trabalharam diariamente com cola, penas, muito papel, contos, livros de História e gravuras que mostravam cenas do Brasil, desde a chegada do descobridor. O resultado vai ser mostrado ao público só no dia 7 de setembro, no Museu de Arte de São Paulo, é o espetáculo de marionetes **Brasil de Pedro a Pedro**. Uma aula de História com 200 personagens muito interessantes, com os verdadeiros. É uma novidade, esses bonecos são os únicos no mundo que se movimentam eletronicamente.

— Primeiro foi um grupo de jovens que recortou papéis, pintou papéis, colou os detalhes — explica Suzana. Minha mãe escolheu todas as cenas e, sem João Romão, os bonecos jamais seriam movimento eletrônico. Sem ser eletrônico e baseando-se no movimento dos relógios, com o movimento das figuras e foi quem construiu os esqueletos, apêndices, armas, roupas. Nascem Alves de Souza cuidou da cronologia e eu, dos esboços e principais desenhos.

O **Teatro dos Bonecos** de Suzana Rodrigues não está a venda porque "não tem preço". Assim mesmo, se fosse vendida, estaria "no mínimo" um milhão de cruzeiros.

Nesse caso, entra também um trabalho intenso de pesquisa histórica, de detalhar tudo com a máxima fidelidade, desde os figurinos até as expressões de cada personagem, como Cabral, Bartira, Tiradentes, D. Maria I, D. Pedro II. O teatro que tem dos índios até o século XIX e os séculos são desenhos coloridos também autênticos. Até nas gravuras de Delé e nos livros.

O espetáculo de Suzana ainda é inédito. Sua montagem teve que ser feita no edifício da Miral (Itaipava) porque, somente, lá havia espaço suficiente para as 15 vitrines, totalmente independentes umas das outras.

Montadas em sequência cronológica, elas têm minuciosa adequação a cada cena e iluminação especial. O comando de penas, trapézios, e os mais variados movimentos dos personagens e objetos. Até o livro que um dos índios lê (relatando pelos Je-je-je) sobre a festa, com um simples movimento das mãos.

bonecos, os desenhos um trabalho que acabou importante pelos resultados obtidos. Foi em 1947, no mesmo ano de criação do Museu de Arte de São Paulo, nasceu um convênio de Anita Chateaubriand para tornar a arte "mais acessível às crianças". Ele achava que o MASP não deveria ser só para adultos.

Suzana vai mostrar seu espetáculo no dia 7 de setembro, no Museu de Arte de São Paulo (Avenida Paulista, 1578). Durante um mês, ele permanecerá no MASP, para depois ser exibido nos teatros brasileiros e, finalmente, em Londres e Paris.

Em Lisboa, como reconhecimento, pois foi em Portugal que tudo começou. Em Paris, também como reconhecimento, pois foi lá que aprendeu tudo o que se sabe sobre marionetes. Na volta, em 1950, o novo teatro ao governo brasileiro, queria que alguém criasse, a partir do Museu de Arte de São Paulo, um teatro que preservasse tudo aquilo que a tecnologia está fazendo as bonecas de madeira, o castelo de vidro, a lamarela e o corvo, o touro. Criação de hoje e escava da história.

Enquanto, espera que o Museu de Arte de São Paulo crie uma cidade brasileira, Suzana Rodrigues mostra, justifica — de outra maneira — sua obra, um trabalho de seis anos, incluindo em outros 24 anos de estudos.

Costava ser a primeira vez, mas meus bonecos, uma nova forma de comunicação. Talvez uma maneira de substituir o ensino da História, porque os livros por algum tempo não foram mais dinâmicos. Não é difícil constatar isso: estes bonecos têm uma magia que é impossível definir.

Parou lá, além da escola... Para crianças... Uma experiência...

Parou lá, além da escola... Para crianças... Uma experiência...

Parou lá, além da escola... Para crianças... Uma experiência...

ESTA É DONA SUZANA, A MÃE DELAS.

Tenho absoluta certeza de que não existe, em nenhum outro país, um conjunto de marionetes como o meu. Pode parecer pretencioso, mas não é. É o espírito por que.

Suzana Rodrigues, paulista de 50 anos de idade e uma mulher dinâmica, enérgica, alegre. Foi gestora, muito feliz.

— Foi Sociologia e Política aqui em São Paulo, vivi alguns anos em Paris, viajei por toda a Europa. Conheci todos os grupos de marionetes, acho que os melhores estão na França, Itália e Alemanha. Cheguei aqui em 1950, e o primeiro de marionetes que vi aqui foi o grupo de Xavier Villalpando, que tem um conjunto de marionetes de Xavier Villalpando, que tem um conjunto de marionetes de Xavier Villalpando.

— Não tinha nome, e eu cheguei de erro, porque não tinha nome, e eu cheguei de erro, porque não tinha nome.

É HOJE! 9 HORAS

UAU!

COMPANHIA POP

REDE GLOBO

ANEXO C

Um público diferente no Museu. Crianças

O Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand" recebeu, ontem, um público diferente. Não os apreciadores de obras famosas. Não os espectadores de recitais e nem os jovens que vão ao museu ouvir música "pop". Eram mais de trezentas crianças que foram ver a abertura da Exposição de Arte Infantil, com mais de duzentos desenhos de crianças de quatro a dez anos.

"Esses trabalhos são o resultado do movimento didático desenvolvido no museu no decorrer do ano, quando tivemos a oportunidade de dar aulas para aproximadamente cinco mil crianças" — explica a professora Náima Craide. "Aqui, antes de mais nada, as crianças tiveram a compreensão do que é o museu, e, aprenderam a apreciar sua arquitetura. Em seguida receberam pequenas aulas de Introdução à História da Arte e foram conduzidas, gradativamente, de acordo com a idade e nível de ensino, a um despertar e emoções diante das obras dos grandes mestres, em nossa Pinacoteca".

No decorrer do ano, as crianças visitaram três exposições: "A Semana de 22", "Bonnard" e "O Brasil de Pedro a Pedro", como também o acervo do museu. Segundo a professora: "Dos mestres que figuram em nossa Pinacoteca, o que mais comunicou-se com as crianças foi Van Gogh. Dos participantes do movimento de 22, quem mais influenciou foi Tarsila do Amaral".

Lígia, 4 anos, gosta de desenhar fumaças. Estuda no jardim da infância do Colégio "Gabriela Mistral". Ela afirma que a fumaça que desenha não faz ninguém tossir — "é de brincadeira". Paula tem seis anos. Gosta de desenhar bolinhas e já esqueceu que aprendeu sobre pintura durante as aulas que teve, mas Cláudio afirma que aprendeu "o que eram os artistas e os cuidados que eles têm para pintar os quadros". O desenho de Cláudio na exposição é o próprio museu, assim ele descreve: "O desenho tem duas listras horizontais, duas verticais e as pilastras. No meio está desenhado o circo do Piolim".

ANEXO D

Conheça o MASP

Num dos pontos mais altos da nossa capital, à Avenida Paulista, localiza-se o Museu de Arte de São Paulo, um local destinado ao lazer e à cultura, e que realmente vale a pena ser visitado.

Um museu jovem. Fundado em 1947, por Assis Chateaubriand, localizava-se inicialmente na Rua 7 de Abril, no prédio dos Diários Associados. Seu acervo, ampliado, foi transferido para o prédio da Av. Paulista em 1969. Desde a sua fundação, o museu tem o prof. Pietro Maria Bardi como diretor. O Masp é o maior museu de S. Paulo e, sem dúvida, um dos mais importantes do mundo, no gênero.

O projeto é de 1957
O projeto, de Lina Bo, é arrasador, com um salão livre famoso no mundo inteiro. A temperatura, a luz, a umidade do ambiente são permanentemente controladas para a perfeita conservação das peças ali existentes.

O terreno abrigava anteriormente o "Triângulo". Dado, para que ali se construísse o museu, devia, por lei, continuar oferecendo a vista panorâmica da cidade.

De um lado, o centro, e de outro, o Parque Siqueira Campos, que, em nossos dias, ainda abriga uma parte da mata que cobre a região há décadas. Assim, o piso ao nível da rua é totalmente aberto, com muitos bancos, plantas, lagos com peixes. No subsolo localizam-se os dois auditó- rios, com capacidade para 500 e 100 lugares, onde se realizam exposições teatrais, balé, espetáculos musicais, além de filmes, conferências, etc. No subsolo realizam-se exposições temporárias, abrigando também as coleções de cerâmica do século XV e XVI, e a de objetos arqueológicos.

No 1º andar localizam-se os escritórios, salas de aula e um enorme salão, onde também são feitas exposições temporárias. Livros, principalmente os de arte, alídes do museu e suas obras poderão ser comprados logo na entrada. Você vai se divertir e aprender.

Mas é no 2º andar que o visitante vai encontrar a maior parte do acervo do museu. Um magnífico acervo, reunindo obras de todos os períodos da história da arte, com mais de 1300 obras, entre pinturas, esculturas e gravuras dentre as quais se destacam as obras primas de Mantegna, Rafael, Velázquez, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Modigliani, além dos nossos Portinari, Almeida Jr., Anita Malfatti. Sua coleção de Renoir é a maior do mundo. Seu quadro mais valioso é o "Retrato do Conde Duque de Olivares", de Velázquez, que em 1972, foi avaliado em 7 milhões de dólares.

Lembrando o Dia do Trabalho, escolhemos para ilustrar a nova capa o quadro de Cândido Portinari, "O Lavrador de Café" (1939).

Um mundo maravilhoso a ser descoberto. Venha conhecê-lo.

O Masp é o único museu de S. Paulo que mantém um permanente serviço de educação através da arte. Nepes Craxide, professora de História da Arte, está lá todos os dias, fazendo grupos com crianças, adolescentes, com qualquer pessoa que queira conhecer as obras do museu. Sua sala fica no 1º andar. As visitas também podem ser marcadas com antecedência, pelo telefone 267-8481. Veja o que ela diz.

ANEXO E

"Bastante de 14 anos" - Egon (1934/1935)

- "Diga que venham todos, para que vejam como a arte é uma coisa simples, que as pessoas tornam complicada"

Afinal, ninguém ouve música com a partitura na mão. Porque não fazer a mesma coisa com os quadros, por exemplo?

Quem quiser se iniciar nos ISMOS todos, terá tempo, depois".
Ettore Caimassi, Conservador do Museu, apresenta os 30 anos do museu, para colocar em prática um antigo projeto: uma grande exposição sobre História da Maquiagem em todos os povos, incluindo os nossos índios.
A entrada para o museu é gratuita. Horário - 3ª a domingo, das 14 às 18 horas. (Fechado às 2ªs feiras)

Ao lado: São 60 metros suspensões de concreto, sem nenhuma coluna de sustentação entre elas.
Acima: Quando o concreto e o verde convivem em harmonia.

Esta é a programação do Museu:

MAIO
Música: 5/5ª feira - 21 horas - Coral "Harmonic" da República do Suriname
6/6ª feira - 21 horas - Quinteto Bizarro - música popular e folclórica
9-10-11-12-13-14 e 15 - 21 horas - "A Salmorra do Jará" - peça teatral com costumes gaúchos
18/4ª feira - 21 horas - Quarteto de Cordas do Municipal - 2º recital do ciclo de Beethoven
21/sábado - 21 horas - Aerolam Consort
Cr\$ 25,00 - estudantes - Cr\$ 13,00
Cinema: última semana - "O Jovem Bergman" - Cr\$ 10,00 - Estudantes Cr\$ 5,00

Palestras:
2/2ª feira - 1830 - "Cidades Históricas da Alemanha - uma viagem através do tempo" - prof. Gustav Stern
Artes Plásticas:
5 a 22 - Esculturas de Maurício Siqueira
7 a 22 - Fotografias de Maceio na década de 20 - Adrie Pimenta
26 a 12/6 - Francisco Bayardo - (1901/1926) - retrospectiva - entrada grátis
JUNHO
Cinema: última semana - "O Cinema de Autor na Alemanha"
Artes Plásticas:
17/6 a 3/7 - João Batista Fern - esculturas retrospectiva

no geral do 2º andar - Financiosa.

ALCANTARA VISTA

ANEXO F

Artes Plásticas

Arte infantil no MASP

Ernestina Karmann

Tendo tomado conhecimento de que fazem parte do programa cultural do Museu de Arte de São Paulo aulas de iniciação de crianças às artes plásticas, procuramos assistir a uma delas.

Tivemos a oportunidade de presenciar a que foi dada dia 9 deste mês, em homenagem a Picasso, pela professora especializada Najma Craide. A 150 crianças de 6 anos de idade, alunas do Colégio Dante Alighieri.

Ficamos empolgados e julgamos de grande importância a divulgação do processo utilizado, tanto para os professores de arte infantil como para as escolas.

As 14h30, chegaram ao MASP, acompanhadas pela professora do colégio, 150 crianças uniformizadas de azul e branco com botões vermelhos.

A jovem professora já os aguardava à entrada e as crianças subiram em grupos até o andar onde se encontra instalada a Pinacoteca, e sentaram-se no chão, agrupadas ao redor da professora.

Iniciou-se uma interessante conversa entre alunos e professora.

Dizia ela: — "Vocês sabem o que é um Museu? É um lugar onde há muitos quadros bonitos. Quem faz quadros é um artista! Vocês estão vendo quantos qua-

dros? Vocês pintam também?"

Um coro de vozes infantis respondeu: "Sim. Pintamos com lápis de cor, com guache, com lápis de cera..."

E a professora: — "Muito bem! Então vocês todos são artistas. Hoje vou contar a história de um artista muito velhinho que morreu, mas que deixou milhares de lindos quadros que começou a pintar quando era ainda muito moço. Ele se chamava PICASSO. Repetam comigo: PICASSO!"

Como numa só voz, as crianças repetiram o famoso nome, e em seguida foram convidadas a ver os quadros "O Atleta" e "Toilete" (este um nu) do mestre. Sentaram-se de frente das obras para observá-las enquanto a professora chamava sua atenção para a musculatura do atleta e as cores e a maneira como foi pintado. Em seguida, apontando o nu ela perguntou: Não acham linda esta moça? Ela está nua, porque o corpo humano é muito bonito e o artista gosta de pintá-lo. Nós usamos roupa não para escondê-lo, mas para nos proteger do frio, do vento e do sol. Deus criou as plantas, as aves, as borboletas e o homem e a mulher também. Tudo é bonito, não é? E sim, bem como é lindo este nu!"

As crianças observaram e de novo em coro: — "A moça é linda mesmo!"

Foram então convidadas pela professora a pintar um quadro e voltaram para o lugar anteriormente ocupado, onde já se encontrava um cavalete, tela, pinéis, tintas e uma paleta.

A professora preparou um azul celeste e deu início a um céu. Convidou depois uma criança para continuar. Todos queriam ajudar. Foram revezando-se e uma paisagem foi surgindo: um grande sol, uma casinha, etc.

Depois de terminado o quadro, a criança foi ouvir dez minutos de músicas leva de Chopin executadas pelo pianista Luis Henrique Semela, na sala de concertos.

Estava terminada a aula. A professora beijou as crianças, que prometeram voltar com materiais próprios para executar quadros individuais. E voltarão mes-

mo! Um novo horizonte abriu-se para elas: o das Artes.

A professora Najma Craide era a mais entusiasmada e parecia-me ter também 6 anos de idade. Jamais vi tal capacidade de comunicação de um adulto com crianças.

É preciso que todas as escolas saibam que basta dirigir-se ao MASP e marcar aulas semelhantes, para que elas sejam dadas gratuitamente. Aconselharia também as professoras de arte infantil que procurassem o museu para receber uma orientação sobre o método tão eficiente ali aplicado. Não é fácil ensinar arte às crianças. Uma aula, sem uma base didática perfeita, poderá trazer como consequência a destruição de uma autêntica vocação artística.

ANEXO G

Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand

01310 Avenida Paulista 1578, 01000 São Paulo, Brasil

São Paulo, 07 de dezembro de 1978

Do Diretor do Museu de Arte de São Paulo
"Assis Chateaubriand"
Prof. Pietro Maria Bardi

Ao Ilmo. Sr. Dr. José Bonifácio Coutinho Nogueira
DD. Secretário da Educação

Assunto:

Pedido de prorrogação:

- 1) Do convênio MASP/SECRETARIA DA EDUCAÇÃO
- 2) Da indicação da Prof. NAJMA BURDMANN como coordenadora

Referência: 1) Resolução SE nº 5 de 18/01/78, publicada em 19/01/78 página 20

- 2) Autorização para a prof. Najma Burdman exercer as funções de coordenadora das atividades previstas publicada em 27/01/78 pag 16.

Justificando: A Resolução SE nº 5 de 18/01/78, instituída por V.S. constitui um marco na História do ensino da Arte no Estado de São Paulo, criando a integração Museu-escolas.

O Museu de Arte de São Paulo não mediu esforços ao colocar a disposição dos escolares, os recursos culturais de que dispõe.

A Professora Najma Burdman utilizando esses recursos, elaborou um programa educativo, coordenou e recebeu a visita de 103 escolas, beneficiando um total de 10.578 alunos. Orientando professores, apresentando concertos musicais, espetáculos de ballet e palestras educativas.

Enviamos a V.S. o relatório e documentação dessas atividades, junto com o nosso pedido de prorrogação das mesmas.

Agradecendo a sua atenção e certos de um proveitoso trabalho em conjunto, em benefício do aprimoramento cultural e artístico de nossa juventude, subscrevemo-nos.

Cordialmente

P.M. Bardi
Diretor do Museu de Arte

ANEXO H

[illegible]

ANEXO I

MUSEU DE ARTE
SÃO PAULO

Rua T de Abril, 230

São Paulo, 8 de fevereiro-1949

A T E S T A D O

Atesto para os devidos fins que, a Srta. NAJMA CRAIDE, assistiu sob n. 68, o curso de seis aulas, a cargo do prof. Dr. Inácio da Silva Telles, subordinado ao título INDAGAÇÕES SOBRE ESTÉTICA, no qual foram abordados os seguintes assuntos: Noção metafísica do belo; O senso estético através da história; A influência da estética sobre os costumes dos povos; o misterio do "belo". O "Mito da Caverna", de Platão; e, Estética e moral, iniciado em 4 de maio de 1948.

São Paulo, 8 de fevereiro de 1949.
[Handwritten signature]
 TABELIÃO MARIA BARBOSA
 DIÁRIO
 8 2 49
 8 2 49
 8 2 49
 8 2 49

TABELIÃO BRUNO

OFÍCIO -

CASA, 53

ANEXO J

São Paulo, 13 de fevereiro de 1975

Professor Borda,

quero lhe agradecer a oportunidade que me deu, de há já três anos ter a presença de um museu. Essa presença me deu formação.

Nunca tive coragem de lhe contar de meus progressos mas, agora, antes de deixar o MASP, quero que saiba o quanto o estimo e lhe sou grata.

A convivência diária com os mestres da pintura e a análise das exposições temporárias, me apaixonaram e me fizeram sentir a necessidade de aprofundar, e assim fui levada a estudar História Geral e da Arte, Francês e Inglês. Sou uma principiante cheia de entusiasmo neste novo mundo que começa para mim.

Tendo um curso de pintura de seis anos e vinte anos de serviços didáticos prestados ao magistério do Estado, confesso que foi no MASP que eu realmente iniciei a trilha do misterioso mundo da Arte, descobrindo uma nova forma de amor. E foi com esse amor que eu conduzi os jovens que nos procuraram em busca de conhecimento.

Com o término do meu comprometimento reencamarei o meu compromisso para com o museu. Sufro com a separação porque amo o que faço, mas foi uma das mais belas experiências da minha vida.

Para sempre, muito obrigada "querido professor Borda". Eu assim o chamava quando das suas aulas lá na sala de Albrú, quando eu ainda era uma menina e seus dedos eram pretos.

Um abraço

Mayra Graça

ANEXO K

Artes Plásticas

Arte Terapia no MASP

ERNESTINA KARMAN

Em 1975, foi introduzida a disciplina Arte Terapia no curso de Terapia Ocupacional, ministrado aos estudantes de Medicina da USP.

Organizado por iniciativa da pediatra Hedda Arndt de Oliveira Penna, o curso foi entregue à professora Nadjma Craide Burdman, que tem também ao seu encargo a orientação didática dos estudantes que pesquisavam no Museu de Arte de São Paulo — Assis Chateaubriand (avenida Paulista).

A professora Nadjma Craide resolveu dar a aula inaugural de 1977 da USP, no Museu, por este possuir uma magnífica Pinacoteca, que lhe permitia melhor ilustrar sua aula do que se fizesse apenas com o uso de diapositivos.

Os alunos de Medicina, antes de darem início aos estudos de Arte Terapia propriamente dita, precisam saber: a) o que é Arte e como se processou sua evolução da Pré-História aos nossos dias; b) conhecer Psicologia em geral e Psicologia da Arte em Particular; c) aprofundar-se em Psicopatologia.

Através desta última matéria, o estudante aprenderá a distinguir as deficiências dos pacientes que podem ser visuais, auditivas, mentais, etc. Só então, poderá ele aplicar a Terapia Ocupacional, que será especializada para cada caso e dela podendo fazer parte a Arte Terapia. O terapeuta terá de lidar cuidadosamente com emoções diversificadas e específicas em cada caso.

Sendo a Arte produto de emoções as mais profundas, consequentemente poderá ser um poderoso agente na Terapia Ocupacional. No curso de Evolução da Arte, na USP, foram incluídos os estudos das pesquisas que vem sendo feitas em diversos países com macacos, e que já comprovaram possuírem eles capacidade de pintar, demonstrando emoções de grande interesse e prazer no uso de cores variadas. Não realizam, porém, a não ser manchas abstratas, mas que demonstram uma inegável emotividade e preferência por determinadas cores, para a arte humana, a professora Nadjma Craide imaginou uma proposta com a qual demonstraria a importância

da emoção na criação artística em geral.

Para tanto, fez com que os alunos se sentassem ao redor da escultura impressionista de Degas, "Bailarina de 14 anos", que representa uma jovem em posição de quem está prestes a iniciar um bailado. Ao lado da escultura, postou-se, em idêntica posição, a aluna Virginia Abud Curi, que é bailarina. Os assistentes, olhando a obra de arte e a jovem aluna, puderam imaginar o que sentira Degas ao reproduzir a pequena bailarina.

Em seguida, Virginia executou, no sem de uma música impressionista de Debussy, um bailado idealizado para o evento, por sua professora de dança, Maria Helena Mazzetti, dividido em 4 tempos diversos: clássico, a princípio; romântico, em seguida; moderno, impressionista novamente, para finalizar. Entre cada

um dos tempos, a bailarina parava novamente ao lado da escultura repetindo-lhe a postura. A experiência foi realmente fascinante, tendo ilustrado perfeitamente, a parte da aula na qual a professora Nadjma tratou com detalhes do assunto que resumimos no presente artigo.

O poder maravilhoso que a arte exerce sobre as emoções pessoais ou coletivas, ficou comprovado, tendo-se notado que os alunos mantiveram-se presos irresistivelmente ao que se estava realizando diante de seus olhos, num ambiente quase religioso criado pelas obras magníficas e pelo silêncio absoluto só quebrado pela música de Debussy.

A disciplina ministrada na USP é dividida em 3 estágios: História da Arte, 1.º ano; Patologia e Arte Sandia (dos loucos), 2.º ano; Aplicação prática com os doentes, 3.º ano.

Uma demonstração prática junto à escultura de Degas, durante a aula de Arte Terapia

Os alunos de terapia ocupacional...
...a importância da arte na terapia ocupacional...