UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e
História da Arte

ADRIANA AMOSSO DOLCI LEME PALMA

INVENÇÕES MUSEOLÓGICAS EM
EXPOSIÇÃO: *MAC DO ZANINI E MASP DO
CASAL BARDI* (1960-1970)

São Paulo

2014

ADRIANA AMOSSO DOLCI LEME PALMA

INVENÇÕES MUSEOLÓGICAS EM EXPOSIÇÃO:
MAC DO ZANINI E MASP DO CASAL BARDI
(1960-1970)

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e
História da Arte para obtenção do
Título de Mestre.

Área de concentração: Teoria e Crítica de
Arte

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina
Machado Freire

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Palma, Adriana Amosso Dolci Leme.

Invenções Museológicas em Exposição: *MAC DO ZANINI* e *MASP DO CASAL BARDI* (1960-1970).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire – São Paulo, 2014.

Dissertação (Mestrado) – Universidade São Paulo, 2014.

Bibliografia

1. História Contemporânea 2. Arte Contemporânea
3. Museus de Arte 4. Museologia 5. Exposições de arte
- I. Freire, Maria Cristina Machado – orientadora. II. Título

Nome: PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme

Título: Invenções Museológicas em Exposição: *MAC DO ZANINI* e *MASP DO CASAL BARDI* (1960-1970). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Para minha mãe

Para meu avô Virgílio (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe... Todos os agradecimentos que eu poderia imaginar ainda seriam pouco perto do imenso amor, cuidado, ensinamentos e tudo o que você faz por mim. Seu apoio foi imprescindível para a realização desta pesquisa.

A minha orientadora, Cristina Freire, pelos preciosos ensinamentos e oportunidades.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento que possibilitou o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores Celso Favaretto, Elaine Farias Veloso Hirata, Julio Groppa Aquino e Cristina Bruno, que deram contribuições fundamentais e ajudaram de tantas maneiras em minha trajetória.

A Tia Silvia pelo carinho, cuidado e apoio de sempre.

Ao Vovô Virgílio e a Vovó Joaquina (*in memoriam*) pelos ensinamentos de vida e apoio nas minhas escolhas, principalmente na profissional.

A Valdevina da Cruz Moura.

Ao Arquivo do MAC USP, especialmente a Silvana Karpinsky, pelas conversas e ideias tão caras à realização deste trabalho.

A Biblioteca do MAC USP, em especial ao Anderson Tobita.

A todos os funcionários do MAC USP e do PGEHA, em especial a Águida Mantegna e as secretárias Sara Vieira Valbon, Andréa Pacheco e Mônica Nave.

A Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, especialmente a Ivani di Grazia Costa e Romeu Loreto.

A Eugênia Gorini Esmeraldo.

Ao Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, especialmente a Ana Paula Marques.

Ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Ao Gabriel Borba, pelas ricas contribuições a minha formação e a este trabalho.

A Anna Bella Geiger e Alan Meyer, pelos depoimentos que em muito enriqueceram esta pesquisa.

Aos amigos do *Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu*: Emanuelle Schneider Atania, Talita Trizoli, Luiza Mader Paladino, Arthur Vieira de Medeiros, Bárbara Kanashiro Mariano, Bruno Sayão, Julia Coelho Guimarães de Oliveira.

A Heloisa Olivi Louzada pelas inúmeras trocas e ajudas acadêmicas e de vida.

Ao Eduardo Akio Shoji e ao Jonas Rodrigues Pimentel pela amizade e companheirismo de tantos anos de MAC.

A Carolina Castanheda Moura, pela amizade e revisão deste trabalho.

As companheiras de vida, com quem posso sempre contar, compartilhar e aprender, Pamela Abdel Nour, Vivian Krauss, Renata Freitas, Natália Varoni, Paula Dornelas e Cecília Mombelli.

As amigas de longa data, que me provam constantemente que a distância física pouco importa, Ariana Arantes, Giovanna Bertone, Marili Coelho e Mariane Coelho.

Aos amigos do *Bahquebacalhau*: Guilherme Mongeló, Pedro Proença, Camila Cuadrado, Giovana Capucim, Paula Botafogo, Natália Capucim, Érica Nering e Beatriz Izumino.

Aos amigos que acompanharam esse processo de pesquisa e escrita e apoiaram-me de tantas maneiras: Beatriz Santana, Luisa Barcelli, Angélica Beghini Morales, Claudia Colli, Giselly Brasil, Rodrigo Linhares, Gabriela Fonrouge, Estela Alves, Felipe Homem, Breno Padovani da Silva, Michelli Scapol Monteiro, Isabela Ribeiro de Arruda, Viviane Villela, Fernanda Borges, Rafael Florêncio, Ana Carolina Ammon, Walter Catão e Cristiane Pierre Martins.

Então, o fato se dissolve. As lembranças são outras distâncias. Eram coisas que paravam já à beira de um grande sono. A gente cresce sempre, sem saber para onde.

João Guimarães Rosa

RESUMO

A presente investigação examina a atuação de duas instituições museológicas paulistas – o MASP e o MAC USP – enfocando os pensamentos e práticas de seus dirigentes – Pietro Maria e Lina Bo Bardi e Walter Zanini – especialmente entre fins da década de 1960 e início da década de 1970. Através do estudo de textos desses diretores e de exposições por eles concebidas junto a essas instituições busca-se entender como suas concepções de arte e museu foram colocadas em prática. O frutífero histórico de ações e reflexões que envolveram as atuações do casal Bardi no MASP e de Zanini no MAC USP compuseram nessas instituições ambientes condizentes com a ideia de museu entendido como espaço vivo e atento à manutenção do diálogo com as suas funções sociais e com a dinâmica do meio no qual está inserido.

Palavras-chave: História Contemporânea, Arte Contemporânea, Museus de Arte, Museologia, Exposições de arte.

ABSTRACT

This research examines the performance of two museological institutions in São Paulo – MASP and MAC USP – focusing on the thoughts and practices of their directors – Pietro Maria and Lina Bo Bardi and Walter Zanini – especially between the late 1960s and the early 1970s. Through the study of these directors' texts and exhibitions designed by them in these institutions we seek to understand how their conceptions of art and museum were put into practice. The fruitful historic of actions and reflections involving the actings of the couple Bardi in MASP and Zanini in MAC USP composed in these institutions environments harmonized with the idea of the museum understood as living space and attentive to the maintenance of the dialogue with its social functions and with the dynamics of the environment in which it is inserted.

Keywords: Contemporary History, Contemporary Art, Art Museums, Museology, Art Exhibitions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Vista parcial da exposição <i>Pintura e Escultura Contemporâneas</i>	21
Imagem 2: Vista parcial da exposição <i>Meio Século de Arte Nova</i>	22
Imagem 3: Vista do auditório, São José do Rio Preto.	24
Imagem 4: Vista parcial da exposição <i>Di Cavalcanti</i> , Cuiabá - MT, 1968.	25
Imagem 5: Vista da exposição <i>Di Cavalcanti</i> , Penápolis - SP, 1968.	25
Imagem 6: Estudo para anteprojeto do <i>Trem de Arte</i> – Corte.	38
Imagem 7: Planta Trem de Arte	39
Imagem 8: Estudos para fixação e para caminhão de exposições itinerantes do MASP.	42
Imagem 9: Vista da <i>Exposição Didática</i> com o auditório ao fundo.	44
Imagem 10: Vista do auditório com cadeiras dobráveis.	45
Imagem 11: Vista da Pinacoteca do MASP.	45
Imagem 12: Vista da Pinacoteca após reformulação da antiga sede do MASP.	46
Imagem 13: Vista da <i>Exposição Didática</i> , 1948.	49
Imagem 14: Detalhe de painel sobre Grécia Antiga.	49
Imagem 15: Lina Bo, Gregori Warchavchik e P. M. Bardi observando pranchas da <i>Exposição Didática</i> , 1947.	50
Imagem 16: P. M. Bardi e auxiliares na montagem das <i>Mostras Didáticas</i>	51
Imagem 17: Vista das exposições em sala da primeira sede do MASP.	53
Imagem 18: Vista da <i>Vitrine das Formas</i> , 1950.	54
Imagem 19: Vista parcial da exposição, obras de Lygia Clark, <i>Planos em Superfície Modulada Serie B</i> , 1958.	63
Imagem 20: Vista parcial da exposição <i>Bahia</i>	63
Imagem 21: Vista da exposição <i>Bahia</i>	64
Imagem 22: Planta da exposição. Pavilhão Bahia-Parque do Ibirapuera.	65
Imagem 23: Vista da exposição <i>Bahia</i>	67
Imagem 24: Vista parcial da exposição <i>Bahia</i>	67
Imagem 25: Detalhe da parede com ex-votos na exposição <i>Bahia</i>	68
Imagem 26: Vista da exposição <i>Bahia</i> com as fotografias sobre estruturas de madeira à esquerda.	69

Imagem 27: Detalhe da vitrine na exposição <i>Bahia</i> .	69
Imagem 28: Vista parcial da exposição <i>Nordeste</i> . Artistas Modernistas.	80
Imagem 29: Vista da exposição <i>Nordeste</i> em dois pavimentos do Museu.	81
Imagem 30: Vista parcial da exposição <i>Nordeste</i> . Pavimento térreo: carrancas, pilões e janelas do casarão.	82
Imagem 31: Vista parcial da exposição <i>Nordeste</i> . Segundo pavimento do Museu.	83
Imagem 32: Ex-votos na exposição <i>Nordeste</i> .	84
Imagem 33: Redes na exposição <i>Nordeste</i> .	84
Imagem 34: Vista do MASP.	88
Imagem 35: Vista aérea do MASP.	89
Imagem 36: Desenho do MASP.	89
Imagem 37: Miscelânea de imagens referentes à utilização atual do vão livre do MASP.	91
Imagem 38: Esboço do cavalete de vidro.	92
Imagem 39: Sala da Pinacoteca, 1968.	93
Imagem 40: Vista parcial da Pinacoteca MASP, 1968.	95
Imagem 41: Vista parcial da pinacoteca na primeira sede MASP. Suportes expositivos desenhados por Lina Bo Bardi.	96
Imagem 42: Vista parcial da pinacoteca na primeira sede do MASP. Suportes expositivos desenhados por Lina Bo Bardi.	97
Imagem 43: Vista parcial da Mostra de Il Scipione. Suportes expositivos desenhados por Franco Albini. Milão, 1941.	98
Imagem 44: Vista da Sala da Medalha de Ouro na <i>Mostra da Aeronáutica Italiana</i> . Milão, 1934.	98
Imagem 45: Croqui de suporte para pinturas, MASP 7 de abril.	99
Imagem 46: Vista parcial da Galeria Palazzo Bianco, 1951.	99
Imagem 47: Vista da pinacoteca.	101
Imagem 48: Cavalete de vidro e visitante.	101
Imagem 49: Vista do verso dos cavaletes na sala da Pinacoteca.	102
Imagem 50: Planta expográfica/ Fotografia: Vista geral da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> .	105
Imagem 51: Vista parcial da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> .	106
Imagem 52: Croqui da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> .	106
Imagem 53: Vista parcial da mostra <i>A mão do povo brasileiro</i> .	107

Imagem 54: Detalhe de um dos bonecos na entrada da exposição <i>A mão do povo brasileiro</i>	108
Imagem 55: Vista parcial da exposição, fileira central da mostra <i>A mão do povo brasileiro</i>	109
Imagem 56: Fotografia: Suporte piramidal com ex-votos/ Desenho: Suporte piramidal....	109
Imagem 57: Entrada do MAC USP na lateral do prédio da Bienal, abril 1973.	120
Imagem 58: Vista parcial da mostra <i>I JAC</i> , 1967.....	125
Imagem 59: Vista parcial da mostra <i>II JAC</i> , 1968.	126
Imagem 60: Vista parcial da mostra <i>III JAC</i> , 1969.....	126
Imagem 61: Vista da mostra <i>IV JAC</i> , 1970.	127
Imagem 62: Vista parcial da mostra <i>V JAC</i> , 1971.	130
Imagem 63: Partes do catálogo da exposição <i>V JAC</i>	131
Imagem 64: Detalhe do catálogo da exposição <i>V JAC</i>	132
Imagem 65: Vista parcial da abertura da mostra <i>V JAC</i>	133
Imagem 66: Vista parcial do mural da Jovem Poesia, 1971.	136
Imagem 67: Vista da exposição <i>O Fotógrafo Desconhecido</i> , 1971.....	140
Imagem 68: Vista da exposição <i>Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel</i> , 1971.	144
Imagem 69: Vista <i>Copocrílico</i> , exposição <i>Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira</i> <i>Schendel</i> , 1971.....	145
Imagem 70: Capa do catálogo da exposição <i>IV JAC</i>	146
Imagem 71: Vista da exposição <i>Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel</i> , 1971.	148
Imagem 72: <i>Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel</i> , 1971.....	149
Imagem 73: Vista <i>Acontecimentos</i> , 1972.	153
Imagem 74: <i>Acontecimentos</i> , 1972.	154
Imagem 75: Visitantes em <i>A cinética do cotidiano. Acontecimentos</i> , 1972.	155
Imagem 76: <i>Acontecimentos</i> , 1972.	156
Imagem 77: Vista da exposição <i>Ambiente de Confrontação</i>	160
Imagem 78: Vista da exposição <i>Ambiente de Confrontação</i>	161
Imagem 79: Vista da obra de Ely Bueno na exposição..	161
Imagem 80: Vista da obra de Claudio Tozzi.	162
Imagem 81: Obra de Claudio Tozzi. <i>O astronauta</i> , 1970. Serigrafia sobre papel	162

Imagem 82: Vista parcial da exposição <i>Ambiente de Confrontação</i>	163
Imagem 83: Apresentação do Grupo Maria Duschenes na exposição <i>Ambiente de Confrontação</i>	164
Imagem 84: Apresentação do grupo Teatro Novo na exposição <i>Ambiente de Confrontação</i>	164
Imagem 85: Vista parcial da exposição <i>Ambiente de Confrontação</i>	165
Imagem 86: Vista parcial da exposição <i>Ambiente de Confrontação</i>	166
Imagem 87: Página do catálogo da mostra <i>VI JAC</i>	168
Imagem 88: Vista parcial da montagem dos lotes na <i>VI JAC</i>	169
Imagem 89: Exibição de diapositivos na mostra <i>VII JAC</i>	172
Imagem 90: Vista parcial da mostra <i>VIII JAC</i>	174
Imagem 91: Detalhe de painel presente na mostra <i>Prospectiva '74</i>	175
Imagem 92: Vista parcial da exposição <i>Prospectiva '74</i>	176
Imagem 93: Vista parcial da exposição <i>Poéticas Visuais</i>	177
Imagem 94: Esquema da ação de Muntadas presente em <i>folder</i>	179
Imagem 95: Vista parcial da exposição <i>Década de 70</i>	180
Imagem 96: Boletim informativo do <i>Espaço B</i> referente à ocupação de Julio Plaza.....	181
Imagem 97: Vista do espaço B com produções de Julio Plaza.	182
Imagem 98: Desenhos do edifício do MAC USP.....	183
Imagem 99: Desenhos do edifício do MAC USP.....	184
Imagem 100: Maquete do edifício MAC USP.	184
Imagem 101: Início das obras de construção do edifício do MAC USP.....	185

LISTA DE SIGLAS

AMAB	Associação dos Museus de Arte do Brasil
CAYC	Centro de Arte e Comunicação
CIMAM	Comitê Internacional para Museus e Coleções de Arte Moderna
CPEF	Companhia Paulista de Estradas de Ferro
ECA USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
FAAP	Faculdade Armando Álvares Penteado
FAU USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
ICOM	Conselho Internacional de Museus
ILBPMB	Instituto Lina Bo e P. M. Bardi
JAC	Jovem Arte Contemporânea
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAE USP	Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
MAMB	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASC	Museu de Arte de Santa Catarina
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. ENCONTRO EM TRABALHOS: ASSOCIAÇÃO DOS MUSEUS DE ARTE DO BRASIL E TREM DE ARTE.....	20
1.1 Antecedentes: exposições itinerantes do MAC USP	20
1.2 Zanini encontra P. M. Bardi: <i>AMAB</i>	26
1.3 Zanini encontra Lina Bo Bardi: <i>Trem de Arte</i>	37
2. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO.....	43
2.1 Ideias e ações: o casal Bardi à frente da estruturação do Museu	43
2.2 Miradas de Lina ao universo popular brasileiro	57
2.3 Lina e suas vivências baianas	70
2.4 Uma nova sede para o MASP	87
2.5 Cavaletes de vidro.....	92
2.6 <i>A mão do povo brasileiro</i>	104
2.7 <i>O museu popular moderno</i> de Lina e a <i>arquitetura da liberdade</i>	113
3. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP	119
3.1 Os anos iniciais do Museu	119
3.2 O MAC USP vislumbra novos horizontes	127
3.3 <i>V Jovem Arte Contemporânea</i>	128
3.4 <i>Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari e Mira Schendel</i>	141
3.5 <i>Acontecimentos</i>	151
3.6 <i>Ambiente de Confrontação</i>	157
3.7 A efetivação do MAC USP como um <i>espaço operacional</i>	167
3.8 Uma <i>casa</i> para o MAC: o novo edifício para o Museu no campus da USP	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	195
Periódicos:	197
Catálogos e <i>folders</i> :	199
Entrevistas:.....	199
Infografia:	200
Outros materiais consultados:	201
Material de arquivo	202
ILBPMB	202
Biblioteca e Centro de Documentação do MASP	203
Arquivo MAC USP	203

INTRODUÇÃO

Museus lidam com a preservação e a difusão de aspectos da memória coletiva e do imaginário da sociedade, que são elementos sujeitos a mudanças. Essas instituições, portanto, também são cambiantes e se renovam a cada vez que o meio, com o qual elas dialogam e lidam, transforma-se.

Esta investigação busca tratar dessa dinâmica em determinados momentos das trajetórias institucionais do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), considerando a imprescindível atuação de seus dirigentes, que conseguiram constituir junto a eles ambientes condizentes com a ideia de museu entendido como espaço vivo e atento à manutenção do diálogo com as modificações constantes do meio social no qual está inserido.

O período no qual este estudo detém-se mais profundamente – fins da década de 1960 e início de 1970 – não se mostrava propício ao exercício do livre expressar-se ou do livre pensar. No entanto, apesar das adversidades repressivas relacionadas ao sistema ditatorial brasileiro, observou-se a constituição em torno do MASP e do MAC USP e de seus respectivos dirigentes de núcleos ricos em produções e reflexões.

Tem-se como propósito analisar, através do estudo de exposições, como o casal Pietro Maria e Lina Bo Bardi no MASP e Walter Zanini no MAC USP estruturaram os programas museológicos dessas instituições na época.

O momento escolhido para análise foi sugerido após a constatação de que esses dirigentes tiveram algumas aproximações, durante os anos 60, que resultaram em trabalhos conjuntos nos quais foram colocadas em pauta reflexões e ações em torno da problemática dos museus de arte no Brasil e de estratégias de reformulações destes para melhor adequarem-se às especificidades daquele período. São eles: a *Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB)*, de 1966, e o *Trem de Arte*, de 1968.

Além disso, tanto o MAC USP quanto o MASP propuseram-se a trabalhar para além do modelo de instituição museológica vista apenas como depósito de obras de arte, perfil ainda bastante recorrente em São Paulo e no país naquele momento. Ambos os museus desenvolveram ações através das quais procuraram experimentar diferentes formas de atuação, o que ora os aproximou, ora os distanciou.

Obviamente não se pode esquecer que cada uma dessas instituições possuía especificidades na sua organização e consequentemente em suas atividades. Relacionavam-se com aspectos advindos do cenário artístico e cultural em que foram estruturadas, tanto locais quanto internacionais, lembrando que o MASP foi fundado em 1947 e o MAC USP em 1963.

Sabe-se que desde meados do século XX surgiu um novo perfil de museu que marcaria a contemporaneidade. Este se mostrou aliado ao desenvolvimento social do período, com ideais democráticos tanto nas ações de preservação quanto de extroversão do patrimônio.

Com os novos rumos tomados pela Museologia e a crescente valorização do papel social do museu, aspectos relacionados à comunicação (exposições, palestras etc.) também passaram a ser priorizados tanto nos estudos quanto nas ações museológicas. Sob esse outro ponto de vista, a comunicação do museu passou a ser entendida como o principal meio para promover a expansão de uma ideia específica de cultura nessas instituições.

No MASP, o casal Bardi dialogava com a questão recorrente dos museus do pós-guerra, que se voltaram à coletividade através de ações educativas, assumindo um papel social no sentido de reconstrução daquilo que fora perdido na II Guerra Mundial, o que estava em concordância com os preceitos da arquitetura moderna, que pensava a cidade como o espaço de vivência do coletivo.

Os Bardi estruturaram o Museu em torno de diversas formas de extroversão do seu acervo, dentre elas: experiências expositivas, palestras e cursos, seções de cinema e música. Desse modo, era colocado em evidência o intuito de tornar o Museu um centro de formação em artes.

O olhar dirigido por Lina às peculiaridades da cultura brasileira, em especial àquelas relacionadas à cultura popular, levou para o MASP tal problemática, o que o abriu ainda mais ao diálogo com o meio social no qual se encontrava.

As mostras do MASP aqui analisadas em maior profundidade são a exposição da pinacoteca do Museu sobre os cavaletes de vidro e *A mão do povo brasileiro*, realizadas entre 1968 e 1969.

Essas exposições datam da inauguração da nova sede do Museu, na Avenida Paulista, cujo projeto foi concebido e executado pela arquiteta Lina especialmente para atender as necessidades da instituição, inserindo-a em uma nova realidade – aquela de ter o

seu espaço próprio. O novo prédio alicerçou o programa do Museu e as ações dele decorrentes ao oferecer estrutura material adequada ao seu desenvolvimento.

As mostras parecem compor junto ao novo edifício um momento de síntese dos referenciais de Lina, tanto daqueles ligados à arquitetura modernista trazidos da sua formação em arquitetura na Itália e desenvolvidos no Brasil, quanto ao conhecimento que adquiriu durante sua estada na Bahia, entre o final da década de 1950 e início de 1960 – especialmente no que se refere à temática do *popular*.

A arquiteta constituiu na Avenida Paulista o que chamou de um *museu popular moderno*: que fosse, por um lado, um centro concebido a partir das experiências obtidas junto à cultura popular brasileira – as quais a auxiliaram na busca por soluções simples e econômicas para as formas e os materiais utilizados na construção do Museu – e, por outro, que tivesse projeção popular e fosse frequentado pelo povo.

No MAC USP, Zanini estruturou o recém-criado museu universitário, buscando estratégias para a difusão da sua coleção e cuidando para suprir as demandas próprias de uma instituição universitária em torno do ensino. Mas, também demonstrava grande preocupação com relação às novas manifestações artísticas, recorrentes nos períodos de 1960 e 1970, e as maneiras como um museu poderia lidar com elas, buscando manter ativa a sua relação com a sociedade.

Em meados do século XX, evidencia-se o surgimento de produções artísticas que se relacionavam com a ideia de um universo da arte expandido, voltado para a realidade (FREIRE, 2006, p. 9). Temáticas corriqueiras, questões políticas, sociais, aspectos de antropologia, dentre os mais diversos assuntos, eram trabalhados pelos artistas de variadas maneiras e através de distintos suportes e materiais. Certas proposições valorizariam muito mais a ideia ou o processo artístico do que a sua materialização em um objeto, como, por exemplo, no caso das vertentes relacionadas à arte conceitual e à arte processual.

Sobre algumas dessas manifestações artísticas, Favaretto observa que:

A substituição das promessas da arte das obras por uma arte de viver implicava a crítica da autonomia da arte e da obra de arte, em favor de proposições abertas, com ênfase na criação coletiva, mesmo quando, ambigualmente ocorria uma estetização da vida cotidiana pela integração dos produtos artísticos ao mercado e ao consumo de bens culturais. (FAVARETTO)¹

1 In: 27. Bienal de São Paulo: seminários, 2006, p. 242.

A presença, nas produções contemporâneas, da busca pela extroversão, pelo ultrapassar dos limites manifestos da obra remetendo a aspectos latentes, torna o estudo do meio – a exposição – pelo qual elas são normalmente apresentadas ao público, imprescindível para o entendimento da própria obra e do ambiente com o qual ela dialoga.

Assim, no MAC USP, especial ênfase é dada às mostras *V Jovem Arte Contemporânea (V JAC)* e *Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari e Mira Schendel*, ambas de 1971, *Acontecimentos* e *Ambiente de Confrontação*, de 1972.

Tais exposições evidenciaram os primeiros delineamentos da prática de um projeto experimental que seria intensamente realizado ali durante a década de 1970. Esse projeto, segundo Zanini, buscava renovar o papel do museu de arte diante do surgimento de novas manifestações artísticas:

Por muitos anos os museus de arte moderna foram estruturados e dirigidos para cumprir essas funções de resguardo da memória artística do século 20 e de sua divulgação. Pelos anos de crise social e política de 1960, da contracultura dessa década, sobrevieram, entretanto, outros conceitos sobre o papel que os museus deviam exercer junto à sociedade, pregando-se sua maior abertura para o público e discutindo-se estratégias eficazes para atingir esse fim. Desejava-se, com efeito, alargar sua capacidade de diálogo com o meio e desfazer as distâncias que ainda os tornavam estranhos a amplos setores da comunidade, geralmente pouco motivados ou mesmo despreparados para usufruí-los. No que concerne ao artista, reclamava-se um relacionamento mais direto do museu com o seu trabalho. Imaginava-se assim o museu não mais tão somente órgão receptor de obras e capaz de engendrar estímulos pelo que expunha em seu espaço ascético, mas como instituição destinada a ter participação efetiva no próprio ato de fazer-se a obra artística. (ZANINI, 1985, p. 42)²

A análise aqui proposta possibilita a investigação de aspectos relativos, em especial, às concepções acerca de arte e de museu que aproximam ou afastam as atuações de Lina Bo e Pietro Maria Bardi e de Walter Zanini no cenário cultural brasileiro das décadas de 1960 e 70. Busca-se evidenciar assim importantes facetas das ações desses intelectuais, que repercutiram na construção de narrativas sobre a arte brasileira e no cenário dos museus de arte.

Ao tratar de dois programas de museus distintos, seus problemas e características perpassam não somente as reflexões e atividades analisadas, mas, muitas vezes um sistema artístico maior no qual elas estão inseridas. A partir desta investigação, busca-se compreender diferentes formas de apresentação e representação da produção artística em determinado período. O estudo constitui-se, então, em uma possibilidade de

2 Os museus de arte em seus anos de transformação. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1985. Folha Ilustrada, p. 42.

contribuição no sentido de compreender uma parte da história da arte no Brasil, a partir do ponto de vista institucional.

Durante esta investigação utilizou-se de análise detalhada de escritos produzidos por Walter Zanini³, Lina Bo Bardi⁴ e Pietro Maria Bardi⁵ em torno da problemática dos museus, da história e do ensino da arte, da cultura em geral, da arquitetura e, no caso de Lina e Pietro, também relativos às temáticas do design e da produção popular.

Buscou-se entrelaçar as reflexões presentes nos textos desses diretores com o estudo das exposições e de outras atividades dos museus, por eles concebidas, como uma forma de se encontrar evidências que pudessem mostrar a coerência entre suas reflexões e suas práticas dentro de tais instituições. Foi realizado amplo levantamento em torno das atividades do MAC USP e do MASP junto a arquivos e bibliotecas⁶.

Os diretores desses museus declaram-se em vários de seus textos contrários à prática museológica voltada quase que exclusivamente à conservação do patrimônio e que não cuidava também do desenvolvimento de estratégias para sua difusão adequada. Cabe lembrar que esse perfil institucional, dito tradicional, remete aos séculos XVIII e XIX, período do surgimento dos primeiros museus públicos seguidores de técnicas relativas à formação de coleções e às atividades de conservá-las e expô-las.

3 Participei como assistente de pesquisa no projeto *Escrituras Críticas – Walter Zanini* coordenado pela Profa. Dra. Cristina Freire, promovido e financiado pelo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em conjunto com a Rede Conceitualismos do Sul e coproduzido pelo SEACEX. Esta investigação desenvolveu-se entre março de 2010 e maio de 2011 e teve como objetivo o levantamento de textos críticos de Walter Zanini e imagens de exposições organizadas no MAC USP, evidenciando experimentos expositivos e museológicos ali realizados na década de 1970. Como resultado desse trabalho foi publicado o livro organizado por Cristina Freire: *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013 e realizada no MAC USP a exposição *Por um museu público. Tributo a Walter Zanini* (2013/2014).

4 Dentre compilações de textos de autoria de Lina estão: FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das artes, 1993; BARDI, L. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994 e RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (Org.). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naif, 2009. Nas revistas *Habitat* encontram-se a maioria de seus escritos.

5 Escritos de P. M. Bardi podem ser consultados nas revistas *Habitat* e *Mirante das Artes* e em catálogos do MASP, como *The Arts in Brazil: A New Museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956.

6 Com relação às atividades do MAC USP e de Walter Zanini consultou-se o Arquivo, a Biblioteca e o Seção de Documentação e Catalogação (referente a obras da coleção) do Museu e o Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Dentre os estudos sobre o MAC USP que foram utilizados como referência, destacam-se aqueles de Cristina Freire (como, por exemplo, *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*, 1999, e *Walter Zanini: Escrituras Críticas*, 2013) e de Dária Jaremtchuck (como *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*, 1999). Foram realizadas entrevistas, utilizadas como uma complementação aos demais dados coletados, com participantes de mostras e atividades do Museu: Anna Bella Geiger, Donato Ferrari, Gabriel Borba e Alan Meyer.

Com relação às atividades do MASP e do casal Bardi, foram consultados a Biblioteca e Centro de Documentação e a Seção de Acervo do Museu, além do arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Vale destacar também a consulta à Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, que possui um grande número de títulos de livros, dissertações e teses sobre o assunto, os quais foram imprescindíveis para a realização deste trabalho.

Nas tradicionais práticas dos museus, a ênfase na conservação era o eixo principal das atividades e estava centrada em ações que tornavam o patrimônio, até certo ponto, intangível, envolto numa espécie de aura sacral, atribuindo-lhe valores estéticos, históricos etc., que o destituíam, muitas vezes, de seu contexto original. Essas características estavam associadas às circunstâncias do surgimento das instituições museológicas e estavam constituídas de forma a reafirmarem certas reflexões e preocupações aceitas no período.

Malraux (2000), ao tratar de museus de arte em seu texto *O museu imaginário*, afirma que o século XIX foi o século dos museus. Foi o momento em que estes impuseram uma relação completamente nova entre o espectador e a obra de arte. O autor comenta que:

Até o século XIX, todas as obras de arte foram a imagem de qualquer coisa que existia, ou que não existia, antes de serem simplesmente obras de arte [...]
A obra de arte tinha existido amarrada, a estátua gótica à catedral, o quadro clássico à decoração da sua época; mas não a outras obras de espírito diferente – delas isolada, pelo contrário, para melhor ser apreciada. Os gabinetes de antiguidades e as coleções já existiam no século XVII, mas não modificavam, em relação à obra de arte, uma atitude de que Versalhes é símbolo. O museu separa a obra do mundo ‘profano’ e aproxima-a das obras opostas ou rivais. Ele é uma confrontação de metamorfoses. (MALRAUX, 2000, p. 10)

Apesar dos esforços na criação de ações no sentido de abrir cada vez mais as instituições museológicas para seu perfil público, as pessoas em geral pouco se apropriaram da novidade que surgia nesse período: visitar um espaço para conhecer objetos e assuntos variados. Problema, este, enfrentado até o século XX.

Lourenço (1997) lembra reflexões de Walter Zanini ao tratar das relações dos museus de arte com seus públicos, quando afirma que apesar de modificarem-se as ligações entre essas instituições e os artistas vivos⁷, o museu, no século XIX, não resolvera seu divórcio com o público, em especial aquele menos favorecido e que não era instruído em acordo com os códigos de leitura das artes. Até mesmo a arquitetura imponente dos prédios dos museus, segundo Suano (1986), deixava os visitantes pouco à vontade.

As mudanças que se delineavam com relação à estruturação de museus eram muitas e acabavam em grande parte sendo difíceis de serem executadas. Inúmeras instituições não possuíam uma política que as definisse e orientasse e acabavam se limitando

⁷ Os artistas durante o século XIX frequentavam os museus para estudo. Mas, na França, segundo Lourenço, também nesse período, iniciou-se uma prática que seria a base de futuros museus: “artistas vivos [ainda ligados aos preceitos da academia] são convidados a criar telas para Versalhes [...] os artistas convocados recebem uma consagração em vida e realizam obras específicas para um dado espaço arquitetônico, assim transformando o museu num centro propulsor de cultura artística contemporânea [...]” (LOURENÇO, 1997, p. 77).

simplesmente em acumular e exibir objetos. Problemas com verbas e falta de pessoal especializado foram apontados em vários casos como as causas para a dificuldade em se executarem propostas de modificações e muitas dessas instituições tornaram-se apenas repositórios de obras de arte.

A história dos museus, desde o seu surgimento, evidencia reflexões em torno de adequações dessas instituições à complexidade do meio no qual estão inseridas. Os museus e suas exposições foram influenciados e também influenciaram a dinâmica do meio social e artístico, dialogando com processos artísticos, desde a produção de obras de arte até a sua circulação e recepção.

Além dos museus, os salões de belas artes⁸ contribuíram como outro importante meio de contato entre o público e obras de arte, o que perduraria até o início do século XX. As *Exposições Universais* ou *Feiras Mundiais* também fizeram parte desse processo de disseminação dos conhecimentos sobre arte. Apesar de elas serem dedicadas especialmente aos avanços técnico-científicos, muitos dos quais estavam associados ao sistema fabril e às mercadorias produzidas, também abrangiam outras áreas, como as artes⁹.

Essas exposições impulsionaram o surgimento de outras mostras, que eram independentes dos museus e dos salões nacionais e muitas vezes eram feitas por sociedades de artistas e até mesmo por academias locais, mas, também influenciaram as instituições museológicas. Pouco a pouco, as exposições de arte começaram a se deter em trabalhos de artistas que iam além das regras de produção e exibição regidas pelas academias nacionais.

Em acordo com o O'Doherty (2002), observa-se que começava a haver uma mudança não só nos modos de exibição de pinturas, mas também, elas próprias traziam à tona novas maneiras de percepção para o observador.

As pinturas impressionistas e as subsequentes produções modernistas instauraram uma diferente concepção de espaço pictórico. Projetavam-se para fora dos limites das molduras e acabavam por definir como seu espaço, aquele em que o próprio observador se encontrava. Surgia, assim, a presença física do quadro no espaço expositivo, o que se afastava da ideia mantida pela forma expositiva ainda usual naquela época – paredes

⁸ Especialmente os salões realizados na Europa, desde aproximadamente o século XVII, que eram tradicionalmente ligados às academias de belas artes. As obras de arte ali exibidas seguiam as regras rigorosas das academias que impediam que o artista tivesse grande liberdade criativa. As obras deviam seguir modelos e basear-se nos grandes mestres. Havia hierarquia dos gêneros e temas representados (sendo a pintura histórica o mais importante) e também das artes (pintura, escultura, arquitetura etc.), entre outras características.

⁹ Nessas mostras, realizadas na Europa e na América, a exibição de obras de artes assemelhava-as a mercadorias. As obras exibidas não representavam seus autores, mas sim seus países de origem. Faziam parte das competições entre as nações com relação a seus avanços técnicos etc., assim como o faziam também as máquinas e demais produtos, invenções e outros materiais expostos.

forradas de obras. Essa forma de expor relacionava-se ao entendimento da pintura como uma janela, encerrada pela moldura, que dava a ver outro universo, diferente daquele em que estava o espectador¹⁰.

O'Doherty afirma que, com as produções modernistas, surgiram outras formas de expor. As obras, vistas através da ótica criada pelos críticos de arte moderna, tornaram-se autorreferenciais, atemporais e, principalmente, desafiavam a tradição artística histórica, entre outras características. Logo, essas produções de vanguarda foram absorvidas pelo sistema comercial das artes, porém, tornaram-se um desafio conceitual para os museus, que eram entendidos como locais de conservação e exibição daquilo que resistiu à passagem do tempo.

Sobre isso Altshuler comenta que:

Como Gertrude Stein afirmou algo poderia ser moderno ou poderia estar em um museu, mas não poderia ocupar as duas posições. Embora os museus tivessem coletado obras de artistas vivos, ao longo do século XIX, com o advento do modernismo, a arte que era nova na concepção fundamental, bem como na cronologia, foi em grande parte excluída¹¹. (ALTSHULER, 2008, p. 15)

A fundação do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 1929, foi regida por uma ideia de seu primeiro diretor, Alfred Barr, que entendia que as várias produções artísticas formavam uma unidade das artes. Esta agregaria, por exemplo, o desenho industrial. O plano multidepartamental que Barr pensava para a instituição foi inspirado também pela Bauhaus. Assim, o Museu iria constituir-se a partir de departamentos especializados nas várias produções artísticas surgidas no período: pinturas, esculturas, arquitetura, arte gráfica, desenho industrial, fotografia e filme.

Interessante observar que algumas dessas características do MoMA seriam resgatadas pelos diretores do MASP e do MAC USP. A ideia de uma unidade das artes também esteve presente nos pensamentos do casal Bardi com relação à estruturação do MASP, porém, para eles não haveria separação entre arte antiga e moderna dentro da instituição. O MASP preocupou-se em abarcar dentre suas atividades algumas das manifestações que o MoMA cuidava através de seus departamentos, inclusive criando um

10 Segundo o autor, a possibilidade de visualização de paredes forradas por mosaicos de pinturas só era possível devido à mentalidade mantida no século XIX, que era taxonômica e reconhecia a hierarquia de gêneros e o prestígio da moldura. (O'DOHERTY, 2002, p. 6).

11 As Gertrude Stein allegedly stated, something could be modern or it could be in a museum, but it could not be both. Although museums had collected works by living artists throughout the nineteenth century, after the advent of modernism, art that was new in fundamental conception as well as in chronology was largely excluded. (Tradução da pesquisadora)

curso de desenho industrial¹². O MAC USP criou *setores* especializados em fotografia, arquitetura, cinema, vídeo, entre outros, os quais promoveriam estudos, exposições, cursos etc.¹³.

O MoMA constituiu-se como instrumento de difusão e educação em torno das produções artísticas modernas, inclusive servindo de base ao ensino acadêmico da arte. Seu acervo dava suporte aos estudos de análise estilística e técnica; eram publicados catálogos e esquemas didáticos sobre o Museu. Havia textos explicativos nas paredes das suas exposições, entre outros materiais que se orientavam aos vários tipos de público que a instituição se propunha a formar.

A partir de 1939, mudou-se a política do Museu. Nelson Rockefeller assumiu sua presidência e iniciaram-se ações para a sua popularização, tornando o perfil da instituição não mais educativo e sim comercial. Cavalcanti (2006) comenta que o MoMA foi até mesmo uma importante ferramenta na *Política da Boa Vizinhança* norte-americana. O Museu buscou estratégias de difusão das suas ideias e foi amplamente seguido por outras instituições museológicas, afirmando seu papel hegemônico no discurso oficial das artes.

Segundo Amaral (1988), houve intensa influência do MoMA e da figura de Nelson Rockefeller na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), em 1948. Rockefeller também fez o discurso de inauguração do MASP¹⁴, em 1947, e o MAC USP manteve relações com o MoMA, recebendo exposições que vinham de lá, como a de Josef Albers, em 1964, e a do fotógrafo Cartier-Bresson, em 1970.

Sobre a presença do MoMA e de Nelson Rockefeller no Brasil, Alambert e Canhête afirmam que:

[...] o projeto e o processo de fundação dos museus, especialmente do MAM-SP e das Bienais de São Paulo, têm também um componente externo não menos decisivo. Durante a Guerra Fria, os Estados Unidos desenvolveram um projeto 'panamericanista' que tinha na cultura (e nas artes em particular) um dos seus braços [...] Nelson Rockefeller (na verdade proprietário, entre outras coisas, da Standard Oil, a maior empresa petrolífera do mundo) é nomeado para dirigir o Inter-American Affairs Office, uma agência diretamente ligada ao Departamento de Estado norte-americano, cuja função era exatamente divulgar a 'cultura' e os 'laços de amizade' dos americanos do norte com os do sul. (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 28)

12 Ver capítulo 2.

13 Ver capítulo 3.

14 O discurso foi publicado na primeira edição da Revista Habitat, em 1950.

A criação de um museu de arte moderna em São Paulo vinha suprir as necessidades locais referentes à crescente modernização da cidade, relacionadas ao enriquecimento trazido pela economia cafeeira e pela recente industrialização.

Sobre isso Lourenço afirma que

A implantação de MAMs, após a Segunda Guerra Mundial, colabora para fomentar modificações nas condições culturais e, também, coaduna-se a alguns ideais político-econômicos relacionados ao fenômeno de metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e alianças com os Estados Unidos. Neste panorama, São Paulo assume papel ímpar pela concentração de atividades econômicas, em especial na questão industrial, enquadrando-se a abertura do MAM como parte explicitadora de uma imagem que se almeja atingir. Trata-se de um período de inúmeras mudanças específicas no Continente Americano, decorrente de tais posturas, procurando-se conquistar, para este, a posição de uma alternativa transformadora, face ao europeu dizimado pela Guerra. (LOURENÇO, 1997, p. 117)

A fundação do MAM SP concretizou ideias de intelectuais modernistas acerca da necessidade de constituição de museus em moldes modernos em São Paulo. Na época, a cidade e o Brasil, em geral, contavam com poucas instituições museológicas relativas às artes. Estas ainda eram muitas vezes ligadas aos tradicionais preceitos das academias e salões e mostravam-se avessas às novas tendências artísticas e a novas reflexões museológicas que surgiam naquele período, encabeçadas especialmente pelo MoMA. Em termos de museus de arte¹⁵, São Paulo contava até aquele momento apenas com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, fundada em 1905¹⁶.

Sobre o momento da criação do MAM SP, Amaral afirma que:

Textos de Mário de Andrade e Sérgio Milliet, nos anos 30, reivindicam museus didáticos, com reproduções, e a necessidade de museus de arte contemporânea. Constatase que já havia clima para a implantação de entidades museológicas que

15 Vale lembrar que, apesar de o Museu Paulista constituir-se em um museu histórico, na primeira fase de suas atividades, entre 1917 e 1922, teve importante papel no uso de pinturas em sua exposição. Estas foram utilizadas como “documentos” para ilustrar seu discurso em torno da ênfase na importância de São Paulo para a formação da nação brasileira. Assim, seu diretor Affonso Taunay doou as antigas coleções da instituição (as naturais para o Museu de Zoologia e as telas históricas à Pinacoteca do Estado) e fez diversas encomendas de pinturas históricas acadêmicas para tal fim. Taunay através dessa reformulação tornou o Museu um espaço de celebração da Independência do Brasil, com o objetivo de apresentá-lo ao público “como parte das comemorações do centenário da Independência”. (MATTOS, C. V. *Da palavra a imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista*. In: Anais do Museu Paulista, ano/vol. 6/7, n. 7, São Paulo, p. 133).

16 A Pinacoteca somente seria regulamentada em 1911, realizando a I e II Exposição Brasileira de Artes. Esteve ligada ao Liceu de Artes e Ofícios até 1921. Em 1930, seu acervo foi distribuído pelas várias repartições públicas. Em 1947, ocuparia o prédio inacabado da Praça da Luz, a Pinacoteca seguia um perfil institucional que a associava a um depósito de obras, mas, fazia exposições circulantes pelo interior. Somente na década de 1970 é que seria novamente reestruturada. Em 1975, Aracy Amaral propôs um plano diretivo que revitalizava as atividades da instituição, inclusive abrindo espaço para as produções artísticas contemporâneas.

fossem algo mais que a Pinacoteca do Estado de então, reduto, àquela época, do Academismo, e reacionária às novas tendências. E, percebe-se, em meados dos anos 40, Sérgio Milliet, diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, como o elemento mais entusiasta da nova ideia, tendo mesmo agido como coordenador para a reunião ‘do grupo interessado em formar o Museu de Arte Moderna de São Paulo’, segundo está registrado em carta enviada a Milliet por Nelson Rockefeller, em novembro de 1946. (AMARAL, 2006, vol. 2, p. 240)

A Biblioteca Municipal de São Paulo, nessa época, era local de encontro de intelectuais e artistas que se ligariam ao movimento moderno, e contava com algumas obras de arte na sua Seção de Artes. Havia também, outras instituições culturais voltadas às artes, como o Liceu de Artes e Ofícios e o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Porém, ambos associavam-se às produções artísticas acadêmicas.

O MAM SP, entre 1948 e 1958, e o MASP, de 1947 a 1967, ocuparam partes de um mesmo prédio, aquele dos Diários Associados, localizado a Rua Sete de Abril, de propriedade de Assis Chateaubriand, figura importante quando da criação do MASP.

O centro de São Paulo, onde esses museus primeiramente foram instalados, concentrava desde o início do século XX as atividades comerciais e financeiras da cidade assim como sua vida cultural¹⁷. Por ali ocorreram anteriormente mostras de arte, inclusive de artistas que tomariam parte no movimento moderno paulista e na própria *Semana de Arte Moderna*, esta realizada no Teatro Municipal, em 1922. Anita Malfatti, por exemplo, fez sua primeira exposição, em 1914, na Casa Mappin, à Rua XV de Novembro, na qual, um aspecto a se destacar é que seus quadros apareciam sobre fundo de cor mais neutra e com maior espaçamento entre si. Em 1917, a artista concebeu outra mostra intitulada *Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti* onde agrupou suas pinturas por temas e incluiu obras de outros artistas para contextualizar seu próprio trabalho em uma cena internacional¹⁸.

Amaral afirma que, após a mostra de Malfatti, o grupo de artistas, poetas e intelectuais que daria início ao *Modernismo* da década de 1920, uniu suas forças para a realização de uma “revolução formal nas artes plásticas, na poesia, na literatura, na música e

17 O *Triângulo*, região formada pelas ruas XV de novembro, Direita e São Bento, abrigava a maior parte das atividades (lojas, restaurantes, redações de jornais, escritórios etc.) de São Paulo no início do século XX, sendo frequentado pela elite da cidade. Surgiram ali também nesses anos, as primeiras galerias de arte e salas de exposições. Nestas últimas, inclusive, havia mostras de artistas que integraram o movimento modernista brasileiro. A partir de meados da década de 20, as atividades da cidade e inclusive aquelas culturais expandiram-se para outras partes do centro e também para outros bairros. (CINTRÃO, 2011, p. 20, 25, 111).

18 A mostra causou estranhamentos. Recebeu a famosa crítica de Monteiro Lobato, *A propósito da Exposição de Malfatti*, escrita no jornal O Estado de S. Paulo, na qual ele diz: “[...] se notam accentuadissimas tendências para uma attitude esthetica forçada no sentido das extravagancias de Picasso e companhia [...] Entretanto, seduzida pelas theorias do que ella [Malfatti] chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilissimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova especie de caricatura.”(LOBATO, 1971 Apud CINTRÃO, 2011, p. 170).

na arquitetura” (AMARAL, 2006, vol. 1, p. 24), que culminaria na *Semana de Arte Moderna*, realizada no mesmo ano da comemoração do Centenário da Independência.

O modernismo paulista, em acordo com Micelli (2003, p. 20), era uma arte “nacional estrangeira”, pois associava temáticas relativas ao Brasil, sua história, peculiaridades culturais, sociais e políticas a estilos de representação plástica importados.

A defesa dos modernistas brasileiros pelas peculiaridades locais, pela constituição de uma identidade brasileira evidencia-se, como afirma Sevcenko, no

[...] esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Essa busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente da sua originalidade vidente e confiante num destino de expressão superior. (SEVCENKO, 1992, p. 237)

Na década de 1930, o modernismo vivia sua consolidação. Foram fundadas em São Paulo, em 1932, as agremiações artísticas *Sociedade Pró-Arte Moderna* e o *Clube dos Artistas Modernos*. Também foram realizadas mostras que se propunham a criar espaços para as pesquisas artísticas em arte moderna, como os *Salões de Maio* de 1937, 1938 e 1939¹⁹. Esses, dentre outros eventos, eram “vistos como precursores do Museu de Arte Moderna e, portanto, das bienais” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 24-25).

A constituição do MAM SP foi apoiada por vários participantes do movimento moderno. Além de Mário de Andrade, os artistas Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, entre outros, também foram signatários do registro público de fundação do Museu, que vinha ao encontro de anseios dos primeiros modernistas, de “levar o moderno para o cotidiano por meio da institucionalização” (LOURENÇO, 1997, p. 123).

O MAM SP organizou-se seguindo certos modelos do MoMA. João Batista Vilanova Artigas foi o arquiteto responsável pela adaptação do espaço destinado a abrigar o Museu, no prédio dos Diários Associados. Em acordo com Lourenço (1997), Artigas também concebeu uma museografia em formato de meia lua privilegiando a circulação dos visitantes. As pinturas foram fixadas em painéis colocados paralelamente às paredes, pintados em cores neutras, e as esculturas dispostas sobre suportes geométricos.

19 As agremiações artísticas formadas nesse início da década e que promoveriam eventos em torno das produções modernas logo acabariam com o advento do Estado Novo em 1937, momento em que o Estado se encarregaria dessas e de outras atividades.

A estrutura multidepartamental do MoMA também foi ali seguida, através de atividades voltadas para a música, teatro, cinema etc., além da pintura e escultura. O Museu promoveria exposições, cursos de história da arte e iniciação artística, programas de incentivo aos artistas, publicações, abrigando inclusive uma escola de artesanato, entre 1952 e 59.

O MAM SP e o MASP tiveram importante atuação na vida cultural paulistana e mesmo do Brasil, por meio do dinamismo das atividades que desenvolveram.

É importante lembrar que, próximo ao surgimento desses museus, foram criados a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1945, que constituiu a Divisão de Museus e Patrimônios Históricos, e o Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 1946. Ambos tiveram colaboração no incentivo aos museus do mundo inteiro, possibilitando intercâmbios e discussões internacionais. Na década de 1950, disseminou-se através deles a ideia de museu como difusor de conhecimento, pensamento que iria influenciar diretamente as instituições museológicas paulistas naquele período.

Por trás das negociações para a criação do MAM SP esteve a figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, que era um importante industrial e colecionador de obras de arte. Como afirma Amaral (2006, p. 240), “foi o mecenato o responsável por nossos principais museus de arte no Brasil contemporâneo”. Ciccillo, como era chamado, e sua esposa Yolanda Penteado iriam atuar intensamente na área cultural brasileira, sendo responsáveis pela criação da Bienal de São Paulo, que estaria inicialmente vinculada ao MAM SP. Também tiveram influências junto ao MAC USP.

Sobre o surgimento da Bienal, Alambert e Canhête relatam que:

[...] desde a criação do MASP e do MAM, o projeto da elite cultural e de certos empresários paulistas era criar em São Paulo um polo cultural fundado na ultramodernidade como referência até mesmo mundial, ao mesmo tempo que poderia contribuir para internacionalizar (ou ‘exportar’) a arte brasileira. E para isso, precisavam ‘importar’ referências. De fato, é desse projeto que surge a Bienal. Na história de nossa cultura, fomos importando tudo até chegar a importar, no segundo surto industrial dos anos 1940-1950, a Bienal de Veneza [...] Isso não quer dizer que não existissem ‘alternativas’ ou criações no nível dos projetos e exposições de arte pensadas por aqui [...] como a Escola de Artes de Augusto Rodrigues e Ivan Serpa ou o trabalho pioneiro de Nise da Silveira que irá gerar a ideia do Museu do Inconsciente [...] Esses projetos, que em nada se parecem com a espetacularização do que seria a Bienal, são contemporâneos e por ela serão incorporados e divulgados [...] Ao lado disso, e em oposição ao elitismo da arte ‘culta’ tanto quanto ao ‘ocidentalismo’ da arte europeia ou norte-americana, surgia na época das bienais um renovado interesse pela arte indígena e popular como contraparte do imperialismo. (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 33-34)

Em 1951, foi realizada, então aos moldes da Bienal de Veneza, a *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* em área do Trianon, na Avenida Paulista, onde futuramente seria construída a nova sede do MASP.

No ano seguinte à abertura da Bienal, a Avenida Paulista, que na década de 1930 era zona exclusivamente residencial, conheceria o início de uma profunda modificação que a consolidaria como emblema da cidade, segundo Freire (1997). Uma mudança na legislação permitiria a construção de prédios institucionais e de serviços na região, transferindo para lá grande parte das atividades financeiras da cidade.

Ainda em 1951, Ciccillo Matarazzo foi convidado a presidir a comissão reunida para organizar os festejos do *IV Centenário da Cidade de São Paulo*²⁰ que ocorreriam dali a quatro anos. A comissão formada por Ciccillo encarregou-se da escolha e construção do local onde seriam feitas as comemorações e assim foi constituído o Parque do Ibirapuera.

O arquiteto Oscar Niemeyer foi convidado a fazer o projeto, reafirmando o ideário moderno que estava por trás dos pensamentos de Ciccillo naquele período. Desse modo, vários pavilhões²¹ foram construídos no parque, sendo que uma parte deles foi interligada por uma grande marquise. Dentre eles estava o Pavilhão das Indústrias que, a partir do ano 1957, quando foi realizada ali a IV Bienal, passaria a abrigar as Bienais de São Paulo. Também o MAM SP foi transferido para o Parque do Ibirapuera, em 1958, ocupando primeiramente o Museu da Aeronáutica e depois uma parte do pavilhão que sediava as Bienais.

Sobre a construção do parque, Macedo e Escobar afirmam que:

[...] o Parque do Ibirapuera nasceu a partir da união do ideário que embasa as comemorações do IV Centenário, enfatizando-se a construção da imagem da cidade de São Paulo, como o *carro-chefe* do país, acrescido pela afirmação da arquitetura modernista brasileira. A equipe de Oscar Niemeyer vem concretizar o projeto do Ibirapuera realizando um conjunto arquitetônico, cuja grandeza e importância tornou-se um marco da modernidade, sendo considerado, na ocasião, um dos maiores conjuntos do gênero no mundo. O Parque se torna a apresentação do cenário das exposições da produção industrial, agrícola, da arte e da cultura

20 Sobre essas comemorações, Lofego afirma que: “Ao adentrar os anos 50, a sociedade paulistana reelabora sua perspectiva norteadora e se prepara para a comemoração dos quatrocentos anos de sua existência, editada na forma de grande espetáculo. Os valores construídos no passado, agora, consolidam-se principalmente no campo da produção cultural. A locomotiva, o espírito bandeirante, o pioneirismo eram, então, parte de um alicerce a sustentar novas investidas que fossem portadoras de uma identificação que espelhasse o novo tempo que se iniciava [...] aspectos que poderiam ser projetados, como problemas, inerentes a grandes aglomerados urbanos, transformam-se em orgulho, enobrecidos ao erguerem-se no pedestal da prática econômica”. (LOFEGO, 2000, p. 303).

21 Entre eles estavam: o Pavilhão Japonês; o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, ou Oca, antiga sede do Museu da Aeronáutica e do Museu do Folclore; e os Palácios das Nações e dos Estados.

brasileiras, sintetizadas como paradigma da história paulistana, comemorada em 1954. (MACEDO; ESCOBAR)²²

As Bienais de São Paulo constituíram-se como importantes meios de contato entre a produção artística brasileira, o público local, incluindo-se nele também artistas, críticos e estudiosos das artes, com produções artísticas de várias partes do mundo, principalmente aquelas recentes – o que possibilitava confrontações, revisões e discussões em torno das trajetórias tomadas pela arte. Também essas mostras foram, e até hoje são, meios de projeção do Brasil no exterior.

As primeiras Bienais, até 1954, destacaram-se pela exibição de produções artísticas referentes ao início dos movimentos modernos europeus. Esses trabalhos passariam a ocupar *salas especiais* nas edições realizadas na década seguinte, que iriam voltar-se mais às “vanguardas tardias do pós-guerra que indiciavam pouco a pouco o esgotamento do projeto moderno em arte” (FABBRINI)²³. Prevaleceriam, assim, nas Bienais, entre as décadas de 1950 e 60, preocupações em torno de exibir as origens dos movimentos modernos e também seus desdobramentos.

Sobre isso, Fabbrini explica que:

Seu objetivo [referindo-se à Bienal] de mostrar a cada dois anos os rumos da arte moderna em todo o mundo, inclusive do Brasil, pressupunha uma dada concepção de temporalidade histórica: a lógica do desenvolvimento retilíneo, herdado das vanguardas artísticas do início do século, que apesar de tão diferentes entre si compartilhavam uma mesma estratégia: a de pelo *choc* [...] romper com a dita ‘tradição artística’.

A Bienal contribuiu, desse modo, para difundir no Brasil o imaginário vanguardista: a crença de que a arte tem uma função prospectiva, um poder de antecipar na forma artística e no gesto uma nova realidade. (FABBRINI)²⁴

A Bienal de São Paulo em função de sua estrutura – mostra de olhar panorâmico ao universo das produções artísticas – reflete mudanças que ocorrem no meio artístico.

As usuais sistematizações e categorizações em torno da arte, inclusive aquelas que classificavam manifestações que estavam fora da chave das artes plásticas, como o teatro, a dança, a música, começavam a diluir-se e a relativizar-se com o surgimento de novas produções e reflexões artísticas.

22 In: Arquitextos, ano 5, fev. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/507>. Acessado em 13 jun. 2014.

23 In: Revista USP “Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo”, n. 1, mar./mai/ 1989, p. 48.

24 In: Revista USP “Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo”, n. 1, mar./mai/ 1989, p. 50.

As produções que apareciam nesse momento contrariavam as teorias formalistas centradas na autorreferência da arte e resgatavam ideias presentes nas experiências dadaístas e de Marcel Duchamp. Este, com seus *ready made* já apontava, no início do século XX, para questionamentos em torno das concepções de arte e regras que a orientavam até então, procurando problematizar novos sentidos à condição da arte, dos objetos artísticos, dos artistas.

Ribeiro, ao analisar as relações entre arte e política no Brasil, faz uma breve síntese das condições artísticas locais entre as décadas de 1950 e 1960, até a ditadura militar brasileira, que teve início em 1964 e seus períodos mais duros entre 1968 e 1978, quando foi decretado o Ato Institucional número cinco (AI-5). Este limitava diversas atividades além das políticas, passando a restringir inclusive a liberdade de manifestações culturais.

Assim, Ribeiro afirma que:

Os discursos dos críticos se inseriram no debate intelectual sobre cultura brasileira, centrando-se nas questões desenvolvimentistas durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), voltando-se para as questões nacionais populares no governo de João Goulart (1962-1964) e concentrando-se na defesa das liberdades democráticas durante o regime militar (1964-1984). Na primeira metade da década de 60 as propostas artísticas se integraram aos projetos estatais, através da ação do movimento concretista que despontou na gestão de Kubitschek e culminou na construção de Brasília, ou então se voltaram para os Centros Populares de Cultura (CPC), os quais propugnavam uma arte popular revolucionária impulsionada pelas mobilizações sociais que acompanhavam as reformas nacionalistas de João Goulart. Já na segunda metade da década, após o Golpe Militar de 1964, configurou-se um antagonismo radical entre as propostas questionadoras das neovanguardas artísticas e a ‘política cultural’ do Estado, resultando na articulação de uma cultura artística alternativa de resistência ao autoritarismo da ditadura. Essas novas vanguardas questionavam não somente a política autoritária do Estado Militar como também colocavam em xeque o projeto moderno brasileiro, reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, relação esta pautada pela formulação de novas poéticas que consideravam a importância da cultura de massas, dos avanços tecnológicos, buscando a inserção da arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos. (RIBEIRO, 1995, p. 402-403)

A VI Bienal, de 1961, teve como seu organizador Mário Pedrosa, então diretor do MAM SP. Apesar de não ter sido uma mostra de cunho político, segundo Amarante (1989), apresentaram-se ali pela primeira vez obras vindas da União Soviética, Hungria, Romênia e Bulgária. João Goulart, presidente do Brasil na época, discursou na abertura da mostra fazendo aproximações entre arte e política, conforme se observa em excerto a seguir:

A democracia traduz as formas mais belas da convivência humana, da qual a arte é uma superior expressão. Ambas exigem, para florescer, o mesmo clima de liberdade. E, para serem autênticas, não se podem desvincular de sua raiz comum, a vida do povo. É uma frente popular, em que uma e outra – a democracia e a arte

– nascem da sua permanente seiva vital e renovadora. (GOULART Apud AMARANTE, 1989, p. 107)

O clima em torno dessa edição da Bienal apresentava-se diferente, pois em junho daquele mesmo ano Mário Pedrosa, também secretário do Conselho de Cultura, redigiria um projeto de lei que tornaria a Bienal uma instituição pública (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

Em 1962, a Bienal foi separada do MAM SP, tornando-se uma entidade autônoma que seria mantida por uma fundação. Havia problemas de ordem econômica tanto no Museu quanto na Bienal, porém, esta última com maior prestígio e visibilidade internacional recebeu apoio financeiro governamental e também continuou sob a presidência de Cicillo Matarazzo, que abriu mão da direção do Museu.

Em função dessa separação entre as instituições, o MAM SP, que já vinha tendo dificuldades em sua manutenção²⁵, perdeu ainda mais verbas e força quando “o acervo pessoal de Cicillo – que era (ou se confundia com) o acervo do Museu” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 15) foi doado para a USP, que formou a partir dele o Museu de Arte Contemporânea, inaugurado em 1963.

Após a doação de seu acervo, o MAM SP ficou sem uma sede própria até 1969, quando, passou a ser alocado em prédio localizado sob a marquise do Parque do Ibirapuera, cedido pelo prefeito Faria Lima. Ali começaria a se recuperar da crise vivida no início daquela década.

No entanto, conforme aponta Louzada (2013), essa crise fez com que o MAM SP não participasse das discussões artísticas que ocorriam no período. A reestruturação do Museu se deu, então, em torno de preocupações centradas em uma museologia mais tradicional, distante das discussões em torno da problemática do museu extrovertido e voltado ao seu entorno, que guiariam instituições como o MASP e o MAC USP.

Também a Bienal enfrentou uma crise, iniciada em fins dos anos 60 e que se estenderia por quase toda a década de 1970. Com o enrijecimento da ditadura militar brasileira, começaram a ser censurados diversos eventos, exposições e salões em torno das

25 Nascimento comenta que o MAM SP estava tendo problemas desde sua mudança para o Parque do Ibirapuera: “A descentralização das atividades e a mudança de local privilegiado podem ter contribuído para diminuir o contato entre os intelectuais e, talvez, criar diferentes relações entre arquitetos e artistas. A transferência do MAM para o Parque do Ibirapuera também constituiu duro golpe para a instituição: apesar de ter conseguido tecnicamente uma sede mais ampla com espaço para abrigar todo o acervo – a localização do Parque era muito longe em relação aos equipamentos a que o MAM estava sintonizado no momento [...]”. (NASCIMENTO, 2003, p. 176).

artes, como o caso da *II Bienal da Bahia*, em 1968, que teve seus organizadores presos e diversos trabalhos artísticos, considerados subversivos, censurados. Ainda nesse ano, a censura fechou uma mostra, organizada por Pierre Restany no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de artistas brasileiros selecionados para compor a representação brasileira na *VI Bienal de Jovens de Paris*, e também proibiu o envio dessas obras à exposição francesa.

As ações abusivas do governo brasileiro foram discutidas pela comunidade artística dentro e fora do país. Pierre Restany organizou uma mobilização internacional de artistas, críticos e intelectuais, como protesto contra as radicalizações da censura brasileira e assim ocorreu o boicote à Bienal de São Paulo²⁶, iniciado em 1969, na ocasião da sua décima edição.

Esse boicote inicialmente contou com a adesão de artistas de vários países que não enviaram suas obras à mostra, como a União Soviética, a Suécia, a Itália, os Estados Unidos, a França, entre outros. Mário Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, conduziu protestos contra a censura e liderou tal boicote no Brasil, o que contaria com o apoio de vários artistas convidados a participarem da Bienal naquele ano. Entre eles, estavam: Carlos Vergara, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Sérgio Camargo. O boicote perduraria pela década de 1970 tendo ora mais ora menos adesões de artistas e países.

Apesar da crise da Bienal ou até por ocasião dela, ganhavam mais força em São Paulo e no cenário artístico brasileiro, nesse momento, outros espaços voltados às artes, à produção e disseminação de reflexões em torno das produções artísticas. Dentre eles estavam o MASP e MAC USP.

Após breve recorrido em torno especialmente de aspectos do cenário artístico e museológico paulista que contextualizam as instituições sobre as quais esta pesquisa debruçou-se, passa-se à apresentação dos conteúdos relativos aos capítulos desta dissertação.

O **primeiro capítulo** apresentará duas iniciativas que aproximaram as figuras de Zanini e Pietro M. Bardi, em 1966, com a *AMAB* e de Zanini e Lina Bo Bardi, em 1968, com o projeto do *Trem de Arte*. São projetos que mobilizaram a problemática dos museus de arte e suas estratégias para ampliar seu alcance e adequarem-se às condições de um país periférico.

26 A Bienal era mantida pelo governo brasileiro, na época.

O **capítulo dois** será dedicado a esboçar elementos dos primeiros anos do MASP buscando analisar escritos de Pietro Maria Bardi e de Lina Bo Bardi com relação a algumas exposições e projetos do Museu. Será feito também nesse capítulo um breve exame sobre as atuações de Lina na Bahia, que são importantes para esclarecer aspectos das atividades que a arquiteta realizaria junto à nova sede do Museu, em 1968 e 1969 e que serão estudados em maior profundidade, como a exposição da pinacoteca do Museu sobre os cavaletes de vidro e a mostra *A mão do povo brasileiro*.

O **capítulo três** examinará a atuação do MAC USP por meio da análise de suas atividades e dos escritos de seu primeiro diretor, Walter Zanini. Será feito um estudo mais detalhado das mostras *V JAC*, *Amélia Amorim Toledo*, *Donato Ferrari e Mira Schendel*, ambas de 1971, *Acontecimentos* e *Ambiente de Confrontação*, de 1972 – pois se entende que elas foram emblemáticas no início do projeto experimental que será intensamente trabalhado no Museu na década de 1970.

1. ENCONTRO EM TRABALHOS: ASSOCIAÇÃO DOS MUSEUS DE ARTE DO BRASIL E TREM DE ARTE

1.1 Antecedentes: exposições itinerantes do MAC USP

A aproximação do MAC USP ao MASP nesta pesquisa foi sugerida a princípio pelo estudo de duas iniciativas de Walter Zanini que conjugaram suas ações às de Pietro Maria Bardi – com a *AMAB* (1966) – e às de Lina Bo Bardi – com o projeto para o *Trem de Arte* (1968).

Ambos os planos estavam ligados a uma faceta do trabalho desenvolvido no MAC USP cujo propósito era expandir os muros do Museu, sair da sua sede em São Paulo e ir para outras localidades, conectando-o a outras instituições museológicas ou ligadas às artes de várias partes do Brasil.

A iniciativa de Zanini que daria origem aos dois trabalhos que o aproximaram ao casal Bardi foi o programa das exposições itinerantes do MAC USP, inaugurado no ano da abertura do Museu, em 1963. Foi realizado até o final da gestão de Zanini e contabilizou algumas centenas de exposições²⁷ levadas gratuitamente a diversas cidades do país.

A mostra inaugural²⁸ do programa de itinerantes teve como principal preocupação a didática, que seria a característica marcante também de muitas outras mostras. Contou com oitenta e três obras da coleção do MAC USP que compunham um recorrido cronológico acerca dos vários momentos da produção artística moderna internacional e nacional.

Na imagem 1 pode-se observar Zanini e os visitantes presentes nessa primeira itinerante do MAC USP intitulada *Pintura e Escultura Contemporâneas*, realizada no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

²⁷ No Boletim Informativo n. 115, de 11 jul. 1969, o Museu comemorava a centésima exposição itinerante. (FREIRE, 2013, p. 59).

²⁸ A exposição recebeu diferentes títulos nas várias cidades em que passou: *Pintura e Escultura Contemporâneas*, *Coleção MAC* e *Exposição de Arte do Século XX*. Circulou pelo interior de São Paulo entre julho de 1963 e janeiro de 1964.

Imagem 1: Vista parcial da exposição *Pintura e Escultura Contemporâneas*.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

A ação de Zanini através das exposições circulantes evidencia o intuito de tornar a difusão de conhecimentos sobre arte e acerca do acervo do Museu de fato acessível à população, especialmente aquela de cidades que, muitas vezes, não possuíam nenhum tipo de acesso a essas temáticas naquele momento, problema existente até a atualidade em diversas localidades. Desse modo, observa-se a preocupação do diretor do MAC USP em divulgar de forma mais introdutória os assuntos da arte em várias das mostras.

Na imagem 2 pode-se verificar uma vista parcial da exposição *Meio Século de Arte Nova*, realizada no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1966, na qual Zanini encontra-se junto aos visitantes.

Imagem 2: Vista parcial da exposição *Meio Século de Arte Nova*.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Incentivador e estudioso das produções emergentes, Zanini também fez circular pelo país as mostras *Jovem Desenho Nacional*, *Jovem Gravura Nacional* e as primeiras edições da *JAC*, concebidas pelo MAC USP com o objetivo de impulsionar tais produções no Brasil. As obras com suporte de papel foram priorizadas nos anos iniciais dessas exposições justamente pela facilidade de transporte, pois se previa exibi-las nas mostras itinerantes.

Sobre a circulação da produção jovem através das exposições do MAC USP, Zanini, em seu texto de apresentação da *I JAC*, em 1967, comenta que:

Foi o Museu de Arte Contemporânea [...] que instituiu no país, em 1963, este tipo de manifestação para artistas até 35 anos, inicialmente circunscritas ao desenho e à gravura.

[...] desde a 1ª exposição do gênero o museu deu-lhe o caráter itinerante que espera continuar a manter não obstante sejam agora mais complexos os problemas técnicos com o transporte e a montagem.

A contribuição dos artistas emprestando ao museu suas obras para circularem no país durante um ano ou mais tem trazido duplo benefício, de um lado para o público e artistas de várias cidades, de outro para os participantes que assim veem sua obra amplamente divulgada. (ZANINI, 1967)²⁹

Desse modo, diferentes períodos da história da arte eram exibidos em várias cidades: pinturas e esculturas modernas, estrangeiras e nacionais, gravuras, desenhos e objetos dos jovens artistas, entre outros.

Ennio Marques Ferreira, secretário do Departamento de Cultura do Paraná, ressalta a importância dessa ação de Zanini:

De indiscutível destaque é o papel desempenhado pelo Museu de Arte Contemporânea [...] na difícil e importante tarefa de despertar a curiosidade pública para os variados problemas estéticos. Seria essa uma das atribuições específicas do Museu Nacional de Belas Artes, se fosse atualizado e dinamizado. Todavia, enquanto permanece ele fora do alcance de uma considerável parcela do nosso povo, vai o MAC, temerariamente, dispondo das preciosas obras de seu acervo para a realização de mostras itinerantes em todo o território nacional. Não é de hoje que o seu diretor tem procurado agitar a calma dos centros culturais da província com um trabalho catalizador que o seu inconformismo reclama. É sobretudo tonificante o intercâmbio por ele empreendido, com o qual pretende tornar a obra dos nossos artistas mais conhecida dos próprios brasileiros³⁰.

As exposições circularam principalmente pelo interior de SP (Campinas, Marília, São José do Rio Preto, Rio Claro, Piracicaba, Araraquara), mas também viajaram para outros locais do país (Belo Horizonte, Curitiba, Recife, Campo Grande, Porto Alegre, Natal, Brasília, Juiz de Fora).

Zanini inseriu o MAC USP inclusive em circuitos internacionais, recebendo exposições do MoMA e de outras instituições, além de organizar mostras ou a representação brasileira em eventos que circulariam em vários países.

Em 1964, o Museu abrigou a exposição *Homenagem ao quadrado* de Josef Albers, organizada pelo MoMA. Outra mostra feita pelo museu norte-americano que foi exibida no MAC USP foi *Cartier-Bresson: Fotografias recentes*. Zanini conseguiu que essa exposição circulasse pelo Brasil, sendo enviada a Brasília, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Apesar da pouca verba, havia publicação de pequenos catálogos ou folders explicativos das mostras, nos quais se evidencia a preocupação constante com a didática e a divulgação das exposições.

Geralmente as obras que iriam ser exibidas nas mostras seguiam dentro da Kombi do MAC que as levava e buscava nas cidades mais próximas a São Paulo. Em muitas localidades não havia museus ou instituições culturais que pudessem abrigá-las, então associações de comerciantes, centros acadêmicos, salões municipais eram utilizados para a montagem das mostras e era nesses espaços, muitas vezes improvisados, que Zanini e outros

30 FOLDER da exposição *Meio Século de Arte Nova*: junho a agosto de 1967. Curitiba.

importantes intelectuais como Aracy Amaral e Mario Schenberg, por exemplo, davam palestras e cursos como programação conjunta à exposição.

Na imagem 3 pode-se ver um registro da palestra proferida por Pedro Caminada Manuel-Gismondi, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto, na ocasião da mostra de trabalhos de Emiliano Di Cavalcanti, em 1965.

Imagem 3: Vista do auditório, São José do Rio Preto.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Vale ressaltar que a exposição acerca da coleção de guaches e desenhos de Di Cavalcanti pertencente ao Museu foi exibida em torno de trinta e três vezes em aproximadamente treze estados do país, durante a gestão de Zanini. Através das imagens 4 e 5 podem-se observar os diferentes tipos de expografias adotadas nas mostras realizadas na Associação Mato-grossense de Artes, em Cuiabá, e na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Penápolis.

Imagem 4: Vista parcial da exposição *Di Cavalcanti*, Cuiabá - MT, 1968.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Imagem 5: Vista da exposição *Di Cavalcanti*, Penápolis - SP, 1968.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Foram incontáveis os esforços de Zanini para organizar a ida das exposições às diversas localidades. Cartas e mais cartas eram enviadas e reenviadas para prefeituras, departamentos de cultura, museus, faculdades, associações etc. No conteúdo das correspondências observam-se todos os mínimos detalhes para a realização das mostras: explicações sobre o projeto das exposições, descrições de obras, balanços e negociações acerca das despesas, manutenção da segurança e limpeza, entre outros assuntos, eram incansavelmente discutidos.

Através desses contatos, Zanini conseguiu articular uma rede de comunicação com diversos museus do Brasil, o que tornou possível a circulação de exposições também concebidas por outras instituições. Foi assim que ele logrou a organização de reuniões entre diretores de museus de arte do país.

1.2 Zanini encontra P. M. Bardi: *AMAB*

Em 1966, foi realizado o 1º Colóquio de Diretores de Museus de Arte do Brasil, que reuniu Zanini e P. M. Bardi a outros dirigentes de instituições museológicas, como Ulpiano Bezerra de Menezes, na época, orientador científico do Museu de Arte e Arqueologia da USP, Ennio Marques Ferreira, diretor do Departamento de Cultura da Secretaria da Educação do Paraná, Conceição Piló, representante do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, Carlos Scarinci, do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Carlos Humberto Corrêa, do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, Lourdes do Amorim Cedran, do Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Também estavam presentes, a crítica de arte Aracy Amaral, e Flávio Motta, professor de História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU USP).

Apesar da promoção dessas reuniões ter sido facilitada pelos contatos firmados através das mostras itinerantes, seus objetivos voltaram-se para outra esfera, relacionada à administração dos museus. Com as circulantes, Zanini enfrentou a dura realidade das artes e das instituições museológicas a elas ligadas no Brasil: sujeitas a uma burocracia pública que nada entendia acerca do seu funcionamento e das suas necessidades, as obras de arte eram alocadas em prédios precários, sofria-se com falta de funcionários capacitados, entre outros problemas.

Exemplos desse quadro foram listados nas discussões transcritas nas atas dessa primeira reunião dos diretores de museus, como se pode observar a seguir:

[Conceição Piló] - O nosso museu é mantido por uma verba municipal; ficamos assim sujeitos ao prefeito e sua sensibilidade. Gostaríamos de ser incluídos numa lei, para maior autonomia. [...] Não temos equipe de trabalho, gostaríamos de formar [...]

[Walter Zanini] – Também no nosso museu não podemos contratar funcionários [...]

[Carlos Humberto Corrêa] – O n[osso] museu faz parte do Departamento de Cultura, é considerado repartição pública, não pode abrir domingos e feriados[...] não tem sala para administração; o acervo está atrás de uma cortina [...]

[Ennio Marques Ferreira] - Sou diretor do Departamento de Cultura, interesse-me por artes plásticas, eu saindo, talvez o museu corra o risco de morrer. Noto no Paraná um desinteresse enorme pelas artes plásticas, agora melhorando um pouco com a criação do curso de arquitetura em Curitiba [...] Fora o Fernando Veloso, não tenho um funcionário. Há 4 anos estamos tentando um curso de Formação de Professores de Desenho, ainda não foi possível. Assim vejo com bons olhos a realização deste Colóquio [...] ³¹.

Por trás dessa iniciativa de Zanini constata-se uma preocupação em organizar profissionalmente as estruturas das instituições museológicas brasileiras e em garantir que elas adquirissem um caráter oficial perante o poder público e a sociedade. Através dessa empreitada, pode-se vislumbrar uma ação na direção de sanar certas condições informais e amadorísticas que estavam presentes na realidade de muitas instituições museais e dos profissionais a elas ligados. Nesse sentido, tornava-se necessário diagnosticar as situações dos museus, para sistematizar ações que pudessem aprimorar suas atuações e viabilizar propostas conjuntas que tivessem maior abrangência.

Para o primeiro encontro, Zanini convidou alguns diretores para fazerem uma discussão inicial acerca desse quadro, conforme explica:

O Museu de Arte Contemporânea da USP propõe que sejam discutidos temas relativos às condições dos diferentes museus de arte e às finalidades que têm a cumprir em nosso meio desigual, que sejam apresentadas sugestões sobre orientação e preparo de profissionais especializados; sobre como desenvolver um programa de intercâmbio que contribua realmente a uma evolução artístico-cultural do país e sobre como fazer interessar mais as autoridades governamentais pelas dificuldades que os museus enfrentam na sua atividade eminentemente pública [...]

De um debate entre os participantes sem dúvida poderá resultar em condições que venham a favorecer o desenvolvimento museológico-artístico no Brasil e uma articulação crescente entre as entidades disseminadas em nosso país ³².

31 ATA 1º Colóquio de Diretores de Museus de Arte do Brasil. São Paulo, MAC USP, set. 1966.

32 CARTA de W. Zanini a Conceição Piló (Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte). São Paulo, 9 set. 66. Nº de Ofício MAC 481/66. Carta convite para participar da reunião dos dirigentes de museus.

Ao se analisar as atas das reuniões, observa-se o descontentamento dos participantes acerca das circunstâncias em que suas instituições se encontravam, resultantes do descaso a nível governamental com relação aos museus do país, como evidenciado no excerto a seguir:

[Aracy Amaral] – O Ministério da Cultura está ausente dos problemas das artes plásticas.

[Ulpiano B. Meneses] – O Ministério deveria ter pelo menos o cadastramento dos museus.

[W. Zanini] – Tudo deve ser dito aqui – O Itamarati não responder nem às cartas (caso da Exposição presa na Alfândega) [...] ³³.

[P. M. Bardi] – Precisamos criar um verdadeiro movimento nacional, pegar um grupo de deputados, dizendo a eles que os artistas são muitos, dão votos, e procurar uma lei orgânica que irá disciplinar isso tudo; como na Itália, onde tudo isso é disciplinado por lei [...]

[Ennio M. Ferreira] – O que existe de difícil no setor cultural é a falta de um político, que faça a política de cultura, que trate diretamente dos assuntos culturais.

[Carlos Scarinci] – A solução real seria transformar em autarquia o Departamento de Cultura, para poder aferir lucros [...] ³⁴.

Verifica-se ainda nas atas que a falta de cuidado do poder público acabou gerando além da situação bastante precária dentro dos próprios museus, a venda de muitas obras pertencentes a coleções particulares nacionais para pessoas e instituições estrangeiras, em função da falta de legislações que as mantivessem no Brasil:

[P. M. Bardi] – [...] Estamos pobres de arte e todos os ricos mandam as coisas para fora: avaliei no Rio [de Janeiro] um Murilo [...], já vendido e tudo pronto no Ministério da Educação – o quadro podia sair. Nisto é que a lei do Patrimônio é ridícula, porque cobre somente as coisas brasileiras [...] Deve-se conseguir que se tombe[m] também as coisas de fora. Metade das coisas do Paulo Prado já foram embora.

[W. Zanini] – A Y[...] tinha 3 Brancusi, foram embora para a Suíça [...]

[P. M. Bardi] – Deveríamos pleitear que a lei do tombamento seja estendida às todas as coisas estrangeiras que estão no n[osso] país, como acontece na França, Inglaterra, etc. ³⁵.

Em função dessa ausência de leis, muitas vezes, também o mecenato acabava por intervir nos museus de forma prejudicial. Foram feitos relatos de casos de mecenas que

33 ATA 1º Colóquio de Diretores de Museus de Arte do Brasil. São Paulo, MAC USP, set. 1966.

34 ATA da reunião 1º Colóquio de Diretores de Museus do Brasil – parte da manhã. São Paulo. Museu de Arte, 28 set. 1966.

35 ATA da reunião 1º Colóquio de Diretores de Museus do Brasil – parte da manhã. São Paulo. Museu de Arte, 28 set. 1966.

se utilizavam das instituições para benefício próprio, ao invés de realmente trabalharem para sua melhoria.

Ao tratar da realidade do estado do Paraná, os diretores discutiram a urgência de se fundamentar o ambiente artístico brasileiro em bases sólidas de conhecimentos sobre arte, cultura e museu, que contemplassem também as peculiaridades do país no que diz respeito tanto às produções artísticas antigas quanto às emergentes:

[Ennio M. Ferreira] – A Secretaria de Educação [do Paraná] realiza o que o Museu de Arte deveria realizar. Não recebemos verbas específicas; no meu caso particular, o Departamento de Cultura tem se ocupado quase que exclusivamente das artes plásticas, embora tenha feito outras coisas.

[W. Zanini] – Aliás o Paraná tem feito bastante coisa.

[Ennio M. Ferreira] – Os salões são feitos com o maior sacrifício

[W. Zanini] – O ano passado foi realizado em Blumenau o 1º Salão de arte Nova, foi a 1ª vez que se procedeu um levantamento de artistas catarinenses – 60 participantes, 25 aceitos – de Florianópolis e Blumenau. Bastante razoáveis. Muitos visitantes se recusavam a assinar o ato de presença. O salão foi depredado – arte degenerada – embora o prefeito tenha apoiado.

[P. M. Bardi] – Daí a necessidade de esclarecer: o que é cultura; o que é museu; porque se faz, etc.

[Aracy Amaral] – O museu talvez seja hoje mais importante que a biblioteca [...]³⁶.

A nomenclatura dos museus recebeu especial atenção nas discussões, evidenciando aspectos das concepções de arte dos presentes na reunião. O Brasil não possuía vastas coleções de arte de determinados períodos históricos para poder ter museus com nomes muito específicos, como, por exemplo, *Museu de Arte Antiga*. Na maioria das instituições, pequenos conjuntos de objetos históricos conviviam com peças mais recentes e de variadas tipologias, o que não permitia uma restrição na terminologia utilizada em seus nomes. Dessa forma, a solução encontrada foi a de nomear mais genericamente os museus, sem delimitar seus campos de ação.

Bardi propôs não separar arte moderna e contemporânea, argumento que usou para justificar o nome dado ao MASP, conforme se observa a seguir:

Acho ainda que uma das coisas a frisar é o divórcio que existe entre arte e arte moderna e contemporânea, arte é toda uma só. Os museus de arte contemporânea deveriam fazer algumas vezes exposições de arte antiga. Precisamos sempre lembrar que somos a síntese do passado³⁷.

36 ATA da reunião 1º Colóquio de Diretores de Museus de Arte do Brasil - período da manhã. São Paulo. MAC USP, set. 1966.

37 ATA da reunião 1º Colóquio de Diretores de Museus do Brasil – parte da manhã. São Paulo. Museu de Arte, 28 set. 1966.

Em torno de 1951, Bardi escrevia sobre essa questão da segregação das produções artísticas em categorias fechadas e sem diálogo entre si, dizendo que os museus foram importantes contribuintes para isso. O excerto a seguir ilustra a problemática que orientou as diretrizes dos primórdios do MASP:

O museu nos velhos moldes é, por natureza e por constituição, incapaz de servir e de reconstruir, de uma maneira viva, a unidade fundamental das artes, o que é indispensável, não somente para responder a uma necessidade histórica, mas ainda para dar à própria vida um senso mais elevado de harmonia, de coesão, de equilíbrio e de poesia [...] A unidade das artes significará: participação da arte na sociedade e contribuição para sua sistematização futura. (BARDI, P. M., 1951)³⁸

Zanini, durante a discussão, ressaltou que as instituições deveriam prever a inserção das novas produções artísticas em suas coleções – preocupação que o acompanharia em grande parte das suas atividades no MAC USP. Dessa forma, de fato não caberia uma nomenclatura delimitada que fechasse a instituição ao que ainda viria a ser produzido. Zanini afirmou também que os nomes *Museu de Arte Moderna* ou *Contemporânea*, seriam ambíguos e que o nome *Museu de Artes Plásticas* não poderia ser usado já naquele momento. As produções artísticas que surgiam na época transpassavam as categorias tradicionais de artes plásticas, artes cênicas, música, cinema etc. Assim, o diretor do MAC USP sugeriu:

Acho que Museu de Artes Plásticas não serve [...] O que pode ser sugerido para os Estados que ainda não têm museus: Museu de Arte do Estado tal. Surgindo amanhã a possibilidade de se criar museus regionais, passariam a chamar: Museu de Arte de Londrina, Museu de Arte de Campinas e assim por diante. O nome melhor seria o mais amplo de todos: Museu de Arte do Paraná. Estes museus devem se preocupar com o presente, [...] parece que na situação deste país, esses museus não podem querer voltar em movimentos passados³⁹.

Como uma decorrência dessa discussão, em 1970, houve a mudança no nome do antigo Museu de Arte Moderna de Florianópolis para Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) (PINTO, 2011). Também em concordância com a tese defendida por Zanini, o MASC abriria suas portas às novas linguagens artísticas, principalmente ao abrigar várias das itinerantes do MAC USP, como por exemplo, a mostra *II JAC*, em 1969.

38 TENTORI, 2000, p. 190.

39 ATA 1º Colóquio de Diretores de Museus de Arte do Brasil - período do tarde. São Paulo. MAC USP, set. 1966.

A realização de um levantamento das situações das instituições museológicas do país – com o objetivo de tornar possível a elaboração de um diagnóstico dos problemas e uma análise de soluções viáveis – foi outro resultado desse primeiro colóquio. Bardi, autor da ideia, discorre sobre isso:

[P. M. Bardi] – Antes de mais nada, deveria ser feito um levantamento positivo de todos os museus, para se conhecer o que existe entre nós, Estado por Estado. Seja de museu funcionando ou os que estão sendo organizados [...] Este levantamento deverá obedecer a um formulário [...] Até aqui os museus aparecem por vaidade de determinadas pessoas, sujeitos um belo dia a desaparecerem [...] Proponho assim um levantamento geral, dizendo como vive o museu e quais as qualidades dos que estão atrás dos mesmos [...]

[W. Zanini] – A proposta do Prof. Bardi é muito importante – levantamento do museu. Este encontro é justamente para que os problemas sejam expostos [...]

[Ulpiano B. de Meneses] – A publicação do livro branco [referindo-se ao levantamento dos museus] é de extrema necessidade.

[P. M. Bardi] – Se não tivermos coragem disso, então é melhor não fazermos mais nada.

Uma espécie de constatação: então ficaremos sabendo que o Museu de B.H. funciona, o do Paraná não, etc. Dizer francamente, objetivamente, dissecar... é essencial⁴⁰.

Também, fez-se, a partir dessa primeira reunião, o planejamento de futuros encontros e trabalhos conjuntos entre esses dirigentes e suas instituições. O segundo colóquio seria realizado no ano seguinte, em Porto Alegre, quando houve a fundação da AMAB. Porém, apenas em 1968, no III Colóquio dos Museus de Arte do Brasil, realizado em Florianópolis, a entidade foi instituída legalmente e Zanini foi eleito seu diretor, cabendo ao MAC USP ser sua sede provisória.

A AMAB surgiu então com o objetivo de congregar instituições museológicas de Arte e afins de todo o Brasil, contribuindo para a reciprocidade de suas ações, estudo e solução de problemas em comum. Assumiu a responsabilidade de divulgar as diversas finalidades (científicas, educacionais e culturais) das entidades que representava, buscando promover seu reconhecimento como organismos especializados.

Dentre as atividades que realizou estavam, além do cadastramento de museus, já mencionado, o levantamento da legislação referente a museus do Brasil, a promoção das mostras itinerantes⁴¹, a organização de palestras, conferências sobre museus, estruturação de setor de documentação relativo aos problemas dos museus, manutenção de contatos com

40 ATA 1º Colóquio de Diretores de Museus de Arte do Brasil - período da manhã. São Paulo. MAC USP, set. 1966.

41 O MAC USP teve um aumento significativo do seu programa de circulantes nos anos de maior atuação da AMAB – 1969 e 1970.

outras entidades similares e organização dos colóquios anuais acompanhados de mostras de arte.

A proposta de descentralização do Salão Nacional de Arte Moderna, realizado sempre no Rio de Janeiro, foi feita por Ennio M. Ferreira já na primeira reunião dos diretores, em 1966. Para ele o Salão deveria circular pelas várias partes do país. Bardi sugeriu que uma comissão formada pelos dirigentes dos museus se encarregasse da escolha das obras de vários estados e concebesse uma exposição circulante acerca da produção brasileira.

Essa discussão reflete uma preocupação em consolidar a disseminação em nível nacional sobre assuntos artísticos através de exposição cuidadosamente preparada por pessoal de fato especializado no assunto.

Assim, mostras acerca da produção artística do Brasil foram realizadas nas cidades em que ocorreram os colóquios subsequentes da AMAB. A *Primeira Exposição Nacional de Artes Plásticas* foi exibida em 1968, no Museu de Arte Moderna de Florianópolis, em decorrência do III Colóquio da AMAB. A *Segunda Exposição Nacional de Artes Plásticas* foi feita no ano seguinte, no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. E a *Terceira Exposição Nacional de Artes Plásticas* foi aberta em 1970, em Curitiba.

Outra questão abordada desde o início das reuniões foi a da falta de preparo especializado de funcionários de museus. Em São Paulo, não havia curso de formação de museólogos até aquele momento.

Desse modo, uma iniciativa de Zanini e Ulpiano B. de Meneses de formatação de um curso de museologia, datada de 1965, foi analisada também no primeiro colóquio, como se observa a seguir:

[W. Zanini] – Colocaremos algumas ideias [...] Problemas dos museológicos [sic] no Brasil. Como achamos que devem ser formados esses museológicos [sic]?

[Ulpiano B. de Meneses] – Sugestões baseadas no bom senso apenas. No Rio houve reação a essas sugestões [...] Sentimos que se esvasia da profissão todo o s[eu] conteúdo; o museológico [sic] está se transformando num técnico polivalente. Com a criação do Instituto de Comunicações Visuais, os problemas se agravam. Quanto aos outros cursos de museologia, parecem com[o] uma espécie de “Lareira” museológica – formação inócua [...]

[Ulpiano B. de Meneses] – O currículo do Museu H. Nac. [Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro] é um pouco mais modesto, mas com a mesma pretensão.

[C. Scarinci] – Eu não acredito que esses cursos tenham dado qualquer resultado [...]

[P. M. Bardi] – Qual é o moço que vai enfrentar 2 anos de pós-graduação, para depois fazer o que? Qual a perspectiva?

[W. Zanini] – Acho que podemos ter possibilidade.

[P. M. Bardi] – No museu tem livre 2 cargos:... aqui neste museu já passaram diversos moços que depois abandonaram o cargo, por causa do pouquíssimo ordenado; isso acontece com o maior museu brasileiro!

[C. Scarinci] – Podemos pensar naquele currículo, acho uma necessidade se criar esse curso.

[P. M. Bardi] – Acho já bom que a USP lance a ideia de curso – o importante é começar. Eu simplificaria um pouco o s[eu] currículo, por exemplo qto. a “Expertise” da obra de arte [...]

[W. Zanini] – Estamos esperando este sacrosanto Instituto de Artes, para que se possa fazer qualquer coisa.

[P. M. Bardi] – Sem o contacto com obras de arte, não se forma diretor nenhum.

[W. Zanini] – Esta proposta do Prof. Bardi poderá ser estudada, todos estão de acordo.

[P. M. Bardi] – Ou curso de 2 anos ou mais rápido, intensivo de 1 ano.

[W. Zanini] – Evidente[mente] se pode conseguir verba; Divulgação Cultural.

[C. Scarinci] – Porque não se faz em caráter fundamental um curso, para depois ser desenvolvido.

[P. M. Bardi] – Poderia ser um curso de Introdução... dedicado so[mente] a Museu de Arte.

[Carlos Scarinci] – Isso poderia ser uma solução.

[Ulpiano B. de Meneses] – Os cursos de Divulgação Cultural da USP não passam por ciclos de conferências...

[W. Zanini] – Sobre esse curso reunião nos próximos dias⁴².

Na proposta escrita para um curso de especialização de dois anos em museologia para museus de arte⁴³, Zanini e Meneses afirmam que em São Paulo houve preocupação com o ensino relacionado às temáticas das artes tanto no MASP quanto no MAM SP, porém, nenhum deles buscou enfrentar a constituição de um curso de formação em museologia. Na Universidade de São Paulo tal questão também não recebeu atenção. Ali o interesse pelas artes era recente naquele período.

Para Zanini e Meneses:

[...] o museólogo não é um funcionário especializado num museu, mas sim um especialista em determinado domínio de cultura e que se preocupou com o problema da documentação e com tornar disponível, por intermédio do museu, esse domínio de cultura. (ZANINI; MENESES, s/d)⁴⁴

A AMAB ao longo de sua atuação conseguiu organizar algumas ações no sentido de formação em museologia. No entanto, o curso planejado por Zanini e Meneses não foi concretizado.

42 ATA da reunião 1º Colóquio de Diretores de Museus do Brasil – parte da tarde. São Paulo. Museu de Arte, 28 set. 1966.

43 O curso teria um ciclo básico de disciplinas acerca da história do colecionismo; museografia brasileira; finalidades, funções, problemas técnicos, organização administrativa, instalação e funcionamento dos museus; e um ciclo especializado em museus de arte, que trataria de assuntos relativos à documentação, catalogação, classificação, exposição, preservação, restauro e difusão. Também seriam abordadas as questões da “expertise” da obra de arte e o mercado artístico.

44 Provavelmente o texto foi apresentado no Colóquio da Guanabara, em 1965, p.1.

Realizou-se um seminário sobre *Documentação Museológica*, em 1969, com Yvonne Oddon, chefe do Centro de Documentação UNESCO/ICOM e, em 1970, um curso de *Introdução à Museologia*, com o diretor do Departamento de Estudos Museológicos da Universidade de Leicester, H. R. Singleton. Também tomaram parte das atividades de formação profissional realizadas pela AMAB, o diretor do Museu de Łódź, na Polônia, Ryszard Stanislawski – cujas ideias inovadoras com relação ao papel do museu de arte eram compartilhadas por Zanini – e Dietrich Mahlow diretor dos museus de Nuremberg, na Alemanha.

No início dos anos 70, a AMAB perdeu força. Segundo Zanini⁴⁵, a Associação durou basicamente seis anos. Houve falta de recursos financeiros para sua manutenção, apesar de os próprios museus participantes muitas vezes cobrirem gastos pontuais⁴⁶ da instituição. No entanto, também não houve empenho e cooperação dos participantes. Há documentação sobre a AMAB, até o ano de 1976, quando foi realizado seu X Colóquio, no Arquivo do MAC USP (PINTO, 2011, p. 177).

Vale observar que itens presentes na carta de princípios⁴⁷ da AMAB eram preocupações antigas de P. M. Bardi – escritas nas décadas de 1940 e 50 – e que continuavam a constar da luta dos museus brasileiros, mesmo tendo-se passado tanto tempo⁴⁸.

As inquietações acerca da postura engessada dos tradicionais museus – pautados nos preceitos característicos dos museus do século XIX – surgem em vários pontos da carta de princípios, como é possível notar a seguir:

Contudo, não deve o museu de arte limitar-se a uma posição estática no seio da sociedade: deve ser, também, agente propositor de situações. A vocação do museu de arte, aliás, é tornar-se cada vez mais um ponto de referência e articulação para as atividades criadoras da cidade do futuro⁴⁹.

Essas questões também preocupavam P. M. Bardi quando assumiu a direção do MASP, conforme se observa em seu texto *Um museu fora dos limites*, de 1951, que prega que o museu seja uma estrutura ativa e dinâmica:

⁴⁵ Entrevista concedida por Zanini a Dária Jaremtchuk. In: JAREMTCHUK, 1999, p. 18. Dissertação de Mestrado.

⁴⁶ PIMENTEL, Jonas. Exposições itinerantes MAC/USP (1963/1978). São Paulo. 2011. Artigo não publicado, p. 4-5.

⁴⁷ Documento norteador das ações da instituição, escrito em 1968, no III Colóquio de Museus de Arte.

⁴⁸ Infelizmente sabe-se que certas situações vividas pelas instituições museológicas naqueles anos permanecem até hoje.

⁴⁹ CARTA de Princípios da AMAB, 1968. Grifo nosso.

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: **organismos em atividade**, não com o fim estreito de informar mas de **instruir** [...] A **tarefa de um museu deve ser a de fazer ressoar**, interpretar com perspicácia e técnica adequada os monumentos que cantam [...]. (BARDI, P. M., 1951)⁵⁰

Outro importante ponto defendido pela AMAB e que seria preocupação constante nas gestões de Zanini e Bardi diz respeito à arquitetura adequada para os museus. Após descrever todas as explicações acerca do que é um museu de arte, quais são suas especificidades e finalidades, a Carta de Princípios da AMAB prevê que:

[...] A aceitação das finalidades que justificam e impõem a existência de um museu de arte implica na aceitação de exigências mínimas, de ordem material, para que ele possa atingir tais finalidades.

A base física – espaço conveniente, instalações e equipamento adequados – deve ser admitida, ao lado de disponibilidades orçamentárias mínimas, como condição *sine qua non* da própria existência de um museu. O caso típico entre nós, de museus em luta constante para resistir à condição de instituições desprestigiadas e marginalizadas, sobrevivendo à custa de expedientes e soluções fortuitas, deve ser considerado como de suma gravidade⁵¹.

O tema da arquitetura de museus de fato somente poderia ser colocado após esclarecimento e fundamentação das definições e funções dos museus. Essa problemática acaba sendo inferior quando comparada com as dificuldades enfrentadas pelas instituições no que diz respeito à compreensão quase geral acerca das suas bases existenciais.

P. M. Bardi teve suas defesas por prédios apropriados aos museus contempladas na construção do edifício próprio do MASP na Avenida Paulista. Para ele,

Um museu [...] prevê antes de tudo, uma **arquitetura capaz de conter suas múltiplas atividades**. Uma arquitetura sistematizada de modo a tornar possível o **desenvolvimento orgânico de uma pedagogia** [...] Não uma arquitetura-prisão mas **uma arquitetura livre** [...]. (BARDI, P. M., 1951. Grifo nosso)⁵²

O MASP contou com um fator que facilitou bastante a adequação de suas instalações físicas, mesmo quando provisórias, que foi a presença da arquiteta Lina Bo Bardi desde o início das atividades do Museu.

Lina entendia que a construção de museus deveria ser prevista desde o planejamento de uma cidade, conforme explica:

50 TENTORI, 2000, p. 188.

51 CARTA de Princípios da AMAB, 1968.

52 TENTORI, 2000, p. 190.

Uma planificação urbanística não pode prescindir dos problemas culturais se a construção de novos bairros, de novas casas é a base do projeto de uma cidade (nas casas queremos incluir mercados, escolas, serviços coletivos, como saúde, correios etc.) – o programa, ou melhor, a planificação de uma cidade não pode esquecer dois edifícios públicos, que ainda hoje são considerados um luxo intelectual: o Museu e a Biblioteca. (BARDI, Lina Bo, 1958)⁵³

Já Zanini, apesar das inúmeras tentativas, não logrou um prédio apropriado para receber o MAC USP. Desde a fundação do Museu, Zanini solicitava um prédio adequado para abrigá-lo, na Cidade Universitária, uma vez que um museu universitário deveria servir primeiramente ao público universitário.

Quando surgiu, o MAC USP foi alocado provisoriamente no terceiro andar do pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera, espaço que ocupa até hoje. Na década de 1970, a instituição chegou a vislumbrar a construção de sua sede, que foi projetada por Jorge Wilhelm e Paulo Mendes da Rocha em acordo com o *Programa de Necessidades do Museu*, elaborado por seu diretor, conforme se observa a seguir:

A ideia de um museu cuja estrutura possa permitir a coexistência de funções tradicionalmente caracterizadas – coleta, preservação, estudo e exposição de obras – e de novos tipos de atividade que impliquem em sua participação direta no processo artístico e sua comunicação, é sem dúvida de se preconizar como uma solução altamente realista. Nesta perspectiva de conceito, o Museu de Arte Contemporânea deixaria de apoiar-se exclusivamente na realidade que o antecede – a obra de arte – para atuar concomitantemente – junto ao artista, em seus empreendimentos isolados ou de motivações interdisciplinares. O próprio sentido processual que marca importantes tendências da arte do presente, de similaridades evidentes com a pesquisa científica, induz a instituição museológica a um comportamento revolucionário. Não sendo mais apenas o órgão à espera dos fatos, o museu deve envolver-se no próprio ato criador – sem todavia assumir qualquer atitude protetora. Oferecendo ao artista uma série de recursos (espaços, instrumental adequado – assim como uma atmosfera múltipla de relacionamentos – colegas, pessoal museológico, críticos, pesquisadores de outras áreas, o público) e, por sua vez, usufruindo da presença ativa de todo esse elemento humano, o museu ganhará uma nova e decisiva dimensão de interesse, descaracterizando-se com o exclusivo centro receptor e de admiração contemplativa, inserindo-se, portanto, no contexto mais vivo da transformabilidade da arte. (ZANINI, 1973)⁵⁴

A fértil vida que a AMAB teve durante aquele momento tão duro da ditadura civil-militar brasileira⁵⁵ provavelmente só foi possível por causa da persistência de pessoas encorajadas a encarar as dificuldades do período e do trabalho com artes por confiarem na

53 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 98.

54 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 208.

55 Ainda mais enrijecida pelo AI-5.

cooperação solidária nutrida pela Associação. A congruência de ideias entre esses dirigentes possibilitou a construção coletiva de ações que transpuseram as enormes distâncias do país.

1.3 Zanini encontra Lina Bo Bardi: *Trem de Arte*

Em paralelo aos trabalhos da AMAB e como mais uma decorrência do programa das exposições itinerantes, Zanini pensou em um *Trem de Arte*, que levaria as mostras às várias cidades, ampliando a abrangência do programa de exposições circulantes através da malha ferroviária. Em 1968, firmou-se um convênio entre o MAC USP e a Companhia de Paulista de Estradas de Ferro do Estado (CPEF) de São Paulo ressaltando o “benefício educacional e cultural”⁵⁶ de tal ação.

Em carta ao presidente da Companhia, Zanini fez uma divisão de tarefas para a concretização do projeto, a qual previa: as adaptações físicas de um ou dois vagões de trem que seriam cedidos pela CPEF para receber as exposições; o uso de profissionais técnicos do MAC USP para a montagem das mostras com o auxílio de funcionários da CPEF; limpeza dos vagões e a segurança, sendo que esta última seria requisitada junto ao governo do Estado, entre outros aspectos.

Além disso, Zanini sugeriu que o vagão do *Trem de Arte* fosse alocado em desvios dentro das estações das cidades que o receberiam, em locais seguros e de fácil acesso para os visitantes. O trabalho conjunto de ambas as instituições também dizia respeito à divulgação prévia das mostras nas localidades através de rádios, cartazes e outros meios.

Para fazer a adaptação do vagão de trem, Zanini contatou Lina Bo Bardi, conforme é evidenciado em justificativa que o diretor deu ao Conselho do MAC USP:

Discutem a seguir o problema do ‘Trem de Arte’ e em princípio todos se mostram de acordo. A propósito da indicação do arquiteto Lina Bo Bardi para o estudo do aproveitamento do espaço, o prof. Zanini informa ter solicitado a colaboração do referido profissional pelo fato de o mesmo reunir a qualidade de arquiteto e sua experiência no Museu de Arte Moderna da Bahia e no Museu de Arte de São Paulo, parecendo-lhe, portanto, a pessoa que em nosso meio melhor poderia incumbir-se da tarefa⁵⁷.

⁵⁶ BOLETIM Informativo n. 107, 18 dez. 1968.

⁵⁷ ATA do Conselho Administrativo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, 20 abr. 1969, p. 13 B.

Lina ficou então responsável por tal projeto e para isso tanto a arquiteta quanto Zanini fizeram visitas aos depósitos de vagões da CPEF onde estaria o vagão que poderiam reformar, em Rio Claro. Lina elaborou o projeto (Imagens 6 e 7) juntamente com um relatório descritivo.

Imagem 6: Estudo para anteprojeto do *Trem de Arte* – Corte.
Autoria: Lina Bo Bardi. ILBPMB.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
CURSO DE ARQUITETURA
PROFESSOR: LINA BO BARDI
ALUNO: LINA BO BARDI
TÍTULO: MAC USP
DATA: 1968
ESCALA: 1:50

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
CURSO DE ARQUITETURA
PROFESSOR: LINA BO BARDI
ALUNO: LINA BO BARDI
TÍTULO: MAC USP
DATA: 1968
ESCALA: 1:50

DETALHES

Imagem 7: Planta Trem de Arte
Autoria: Lina Bo Bardi. Arquivo MAC USP.

Assim, o *Trem de Arte* contaria com um vagão que abrigaria um ambiente expositivo de modo que a mostra já teria suas instalações garantidas, sem depender de outros espaços físicos para ser aberta ao público. Além disso, também eram previstos, um pequeno recinto para descanso e um compartimento com trainéis para a guarda das obras durante as viagens. No espaço expositivo também seriam feitas palestras e distribuições de catálogos e folders.

Sobre as ações em torno do *Trem de Arte* e o desfecho dessa história, Zanini comenta:

Eu conversei com a Lina Bo Bardi. Ela se prontificou a fazer o projeto. Eu fui procurar um diretor da Estrada de Ferro Paulista. Ele me deu permissão de visitar Rio Claro. E em Rio Claro estavam os grandes pátios ferroviários da Paulista. Lá, andamos pelos vagões do trem e era necessário reformar [...]. Que pena [...] o Conselho do Museu não foi de acordo, já era outro, tinha mudado o Conselho do MAC. Não conseguimos votos suficientes [...] ‘ah, é que há despesas...’, várias coisas foram ditas, havia a despesa e a Paulista não ia fazer isso para nós. E a Lina tinha feito um projeto com um belo de um compartimento, havia instalações para quando a pessoa chegava, bem confortável, e tinha pensado, quando chegava em uma estação, tinha conversado nas estações como fazer quando o trem chegava. Estava tudo muito bem encaminhado. Eu achava que ia atrair mais gente [...]. (ZANINI apud FREIRE (Org.), 2013, p.71)⁵⁸

Apesar da impossibilidade de realizar o projeto – em função da falta de apoio do Conselho do Museu, da falta de verba e considerando-se que a situação política brasileira nesse período não era favorável⁵⁹ – houve uma ampla difusão sobre ele na mídia impressa.

Entre janeiro e fevereiro de 1969, foram publicadas notícias a respeito em jornais de várias cidades do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, Campinas, Belém, Brasília), saltando aos olhos a quantidade de publicações em jornais paulistas e cariocas⁶⁰. Títulos como *Museu de Arte irá ao povo via paulista*⁶¹, *Trem de arte da Paulista trará arte contemporânea*⁶², *A arte vai de trem*⁶³, *Museu de São Paulo mostra*

58 Entrevistas concedidas por Walter Zanini a Cristina Freire, entre 2008 e 2009, em São Paulo.

59 As ações de Zanini acerca do *Trem de Arte* iniciaram-se em dezembro de 1968, com a carta enviada ao presidente da CPEF, mesmo mês em que foi instaurado o AI-5.

60 No Arquivo do MAC USP encontram-se diversos clippings de jornais paulistas e cariocas acerca do tema, como: em São Paulo há publicações no *Diário da noite*, edição Matutina de 26 dez. 1968, *Folha do Estado de S. Paulo* de dez. 1968, *Diário da Noite*, *Diário de São Paulo*, *Diário Popular*, *Popular da Tarde*, *A Gazeta*, *O Estado de S. Paulo*, *Última hora*, todos datados de janeiro de 1969; já no Rio de Janeiro há notícias no *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *O Globo*, todos de janeiro de 1969 e na *Última hora*, em fevereiro de 1969.

61 *DIÁRIO da Noite*, São Paulo, 1 jan. 1969.

62 *CORREIO Popular*, Campinas, 15 jan. 1969.

63 *DIÁRIO de Pernambuco*, Recife, 23 fev. 1969.

*arte em trem*⁶⁴, *Trem de arte em São Paulo*⁶⁵ evidenciam a acolhida que a tentativa de disseminação das artes e da cultura empreendida por Zanini recebeu pela imprensa em diferentes partes do país. Curioso notar que tais notícias tratam apenas do projeto que seria realizado e não falam sobre a impossibilidade de sua concretização.

O *Trem de Arte* reafirmava o plano museológico pensado por Zanini para o MAC USP, conforme explica Freire:

Ao notar o sentido congruente das várias iniciativas de Walter Zanini, para a coleção do Museu, sobretudo as diversas redes que idealizou para sua extroversão, tornar-se-ia mais claro como buscou com a coleção do museu instalada em um trem, uma estratégia para acionar múltiplos dispositivos de reunião entre as regiões do país, multiplicando as comunicações e viabilizando intercâmbios. Antes mesmo das sociedades em rede terem se tornado condição de existência no mundo globalizado vê-se aí mais uma estratégia precursora de Zanini.

O Trem de Arte de Zanini seria o índice concreto desse dispositivo de deslocamento em rede capaz de integrar pessoas e lugares para favorecer o acesso às coleções e aos bens culturais de modo a ampliar o domínio do público sobre o privado. (FREIRE (Org.), 2013, p. 69)

Esse trabalho estava em concordância com ações do MASP, em especial com pensamentos de Lina no que diz respeito ao acesso dos brasileiros às coleções dos museus, preocupação também presente na afirmação de Zanini a seguir:

A gente levava (as exposições itinerantes) para escolas profissionais em Araraquara, para clubes, as sociedades, os pequenos museus, as escolas em Ribeirão. Mas **eu achei que nas estações de trem ficaria mais popular, com mais gente**. Mas ficou só o projeto [...]. (ZANINI apud FREIRE (Org.), 2013, p. 71. Grifo nosso)⁶⁶

A importante atuação de Lina e Pietro no sentido de viabilizar o uso do museu pelas diversas camadas da população vem desde o início de seus trabalhos no Brasil. Na primeira sede do MASP, o caráter didático das mostras que a arquiteta projetou, bem como seus textos acerca das funções dos museus já revelavam tal inquietação, conforme constata-se no excerto a seguir:

[...] nos países em cultura de início, desprovidos de um passado, o público, aspirando a instituir-se preferirá a classificação elementar e didática. É nesse sentido que se constituirá o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige

64 JORNAL do Brasil, Rio de Janeiro, 3 jan. 1969.

65 CORREIO do Povo, Porto Alegre, 10 jan. 1969.

66 Entrevistas concedida por Walter Zanini a Cristina Freire, entre 2008 e 2009, em São Paulo.

especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada. (BARDI, Lina Bo)⁶⁷

Vale ressaltar que em fins da década de 1940, no início das atividades do MASP – anos antes de Zanini conceber o *Trem de Arte* – Lina fez o projeto de um caminhão que levaria mostras didáticas e obras da coleção para serem exibidas em outras localidades. (ver imagem 8).

Imagem 8: Estudos para fixação e para caminhão de exposições itinerantes do MASP.
Autoria: Lina Bo Bardi. Fonte: FERRAZ (Org.), 1993, p. 45.

Apesar de restarem poucos documentos acerca desse trabalho específico – apenas um desenho do caminhão e dos encaixes dos suportes – pode-se observar que a difusão do acervo do MASP também era pensada através da estratégia de ultrapassar os muros do Museu⁶⁸.

Quando Lina encontrou o local onde seria construída a sede permanente do MASP – na Avenida Paulista – também justificou a escolha em função da acessibilidade:

[...] pensei que aquele era o único, único lugar onde o Museu de Arte de São Paulo podia ser construído; o único digno, pela **projeção popular**, de ser considerado a 'base' do primeiro Museu de Arte da América Latina. (BARDI, Lina Bo. Grifo nosso)⁶⁹

As inquietações acerca da extroversão dos museus e de suas potencialidades em gerar cultura foram constantes nas trajetórias tanto do MASP quanto do MAC USP evidenciando-se em diversas de suas práticas uma museologia almejada por democracia.

⁶⁷ In: Revista Habitat, n. 1. São Paulo, out./dez. 1950, p. 17.

⁶⁸ Sabe-se que o MASP organizou mostras itinerantes pela Europa durante a década de 1950 para divulgação de sua coleção.

⁶⁹ In: Revista Mirante das Artes Etc., 20 anos de museu – a IX Bienal. São Paulo. N. 5, set./out 1967, p. 20.

2. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

2.1 Ideias e ações: o casal Bardi à frente da estruturação do Museu

O MASP foi criado no ano de 1947⁷⁰, a partir de uma parceria entre um italiano, o jornalista, crítico de arte e galerista, Pietro Maria Bardi e o jornalista e empresário Assis Chateaubriand. Essa dupla logrou para o Museu uma importante coleção com itens relativos a vários períodos da produção artística ocidental, até inícios do século XX, e inclusive algumas peças orientais.

A primeira sede da instituição ocupou o segundo andar do prédio dos Diários Associados, de propriedade de Chateaubriand, localizado no centro de São Paulo. Importante ressaltar que foi feita uma reforma para adaptar as salas do edifício às necessidades do Museu.

Lina Bo Bardi, arquiteta italiana esposa de P. M. Bardi, foi responsável pela projeção não só das adaptações e construções de edifícios que abrigaram e abrigam a instituição, mas também de muitas exposições ali realizadas.

Sobre o projeto de reforma da primeira sede do MASP, afirma que:

O critério que informou a arquitetura interna do Museu, restringiu-se às soluções de ‘flexibilidade’, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estreita economia que é própria de nosso tempo. Abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo, como o aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia [...], mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. Assim também, as obras de arte modernas, em uma standardização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha vista [...] Também as molduras foram eliminadas (quando não eram autênticas da época) e substituídas por um filete neutro. Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte da vida de hoje, o quanto possível [...] O Museu é provido de dois auditórios com cabine cinematográfica [...], que funciona para conferências, lições e espetáculos cinematográficos. (BARDI, Lina Bo)⁷¹

70 Foi inaugurado em 2 de outubro de 1947.

71 In: Revista Habitat, n. 1, São Paulo, out./dez. 1950, p. 17.

O excerto associa a preocupação com a arquitetura às ideias que guiariam o desenvolvimento das atividades do Museu e que se concretizariam de forma plena com a construção da nova sede na Avenida Paulista.

O MASP nesse momento contava com duas salas expositivas, uma para as mostras periódicas e outra para as exposições didáticas, além de um auditório para cursos, conferências e concertos. Lina desenhou um modelo de cadeira dobrável para o auditório, de modo que pudessem ser guardadas sem ocupar muito do pequeno espaço que abrigava a instituição. (Imagens 9, 10, e 11)

Imagem 9: Vista da *Exposição Didática* com o auditório ao fundo.
Fotógrafo: P. C. Scheier. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Imagem 10: Vista do auditório com cadeiras dobráveis.
Fotógrafo: P. C. Scheier. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Imagem 11: Vista da Pinacoteca do MASP.
Fotógrafo: P. C. Scheier. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Em torno de três anos depois da sua criação, o MASP ocupou mais andares do edifício dos Diários Associados. A flexibilidade criada com os suportes móveis no interior do Museu possibilitou que abrigasse múltiplas atividades e não somente aquela de apenas exibir passivamente obras de arte (Imagem 12).

Imagem 12: Vista da Pinacoteca após reformulação da antiga sede do MASP.
Fotógrafo: Roberto Maia. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

No texto *Um museu fora dos limites*, Pietro Bardi avalia os museus do mundo como sendo organismos estáticos, que precisam ser renovados, a começar pelas suas instalações arquitetônicas, uma vez que a maioria das instituições europeias da época ocupavam prédios históricos que não eram adaptados às funções de um museu:

Creio que chegou o momento de **reformular os museus**, de refazê-los **de modo a que eles sirvam às pessoas**, que orientem a formação de seu gosto, que as coloquem diante do antigo, ou seja, diante das premissas de suas próprias vidas, para dali tirarem energias vitais, úteis para o futuro. (BARDI, P. M., 1951. Grifo nosso)⁷²

Nesse texto, ainda, Bardi faz considerações acerca das suas concepções de arte e de museu, que serão fundamentais para o entendimento das ações do MASP durante sua direção:

[a arte] nasce como ato fecundo, sem fim, sem limites, sem tempo e quer ser conservada, mas como **germe de vida**, não como relíquia. Nós queríamos a arte guardada não num velho museu do século XVIII, do jeito que nós todos conhecemos, mas num **museu escola de vida** [...] Um museu para todo o mundo,

72 In: TENTORI, 2000, p. 190.

que interesse a todos, não somente aos especialistas estudiosos e à distração dos turistas. (BARDI, P. M., 1951. Grifo nosso)⁷³

As reflexões acima descritas permearam a constituição do MASP como um centro de formação em artes, uma *escola de vida*. Tanto Pietro como Lina priorizaram as preocupações com a didática nas transmissões de informações sobre arte. As ações do Museu nesse sentido desenvolveram-se através de exposições, apresentações de cinema, dança, música, teatro e moda, cursos e palestras. Mas, vale lembrar que a expressão *museu escola de vida*, ao envolver a palavra *vida*, prevê uma dimensão que transcende condições controladas e pré-concebidas, que, por exemplo, estão por trás da preparação de uma exposição ou de um curso. Vida também diz respeito a acontecimentos que só o *estar vivo* proporciona: situações de acaso, relacionadas ao não determinado. Somente a circunstância de *ser e estar* no museu poderia ofertar determinados tipos de experiências aos visitantes. As pessoas em um museu estão colocadas em situação distinta daquelas que têm normalmente em suas rotinas e isso obviamente pode se constituir em vivências únicas.

As primeiras mostras projetadas por Lina ainda na primeira sede do MASP, em 1947 - *Exposições Didáticas* e *Vitrine das Formas* - condensam importantes reflexões do casal Bardi com relação aos museus de arte e as maneiras de inseri-los, como já foi dito⁷⁴, nos “[...] países em cultura de início, desprovidos de um passado [...]”, nos quais “[...] o público, aspirando a instituir-se, preferirá a classificação elementar e didática” (BARDI, Lina Bo)⁷⁵.

Pietro Bardi situa a organização das mostras em meio aos seus pensamentos e ações em torno das funções dos museus:

[o museu] não deveria constituir um local de mera satisfação da curiosidade, mas um centro de cultura viva. Cada obra que enriquece o Museu não pode ser abandonada em seu isolamento casual, mas deve ser situada, ‘moldada’[sic] e amadurecida, se desejarmos que ela revele todo o mundo que encerra. Surgiu, assim, a ideia de criar uma secção didática ampla, ‘móvel’ e permanente. Tendo sido impossível materializar essa ideia no Brasil, encarregou-se de sua execução o ‘*Studio dell’Arte Palma*’ de Roma.

Ficou, assim, resolvido realizar-se uma série de mostras didáticas de história, adaptadas a um público sem diferenciação. O critério e a finalidade foram sugeridos pela consideração de que o homem não é um ser isolado entre outros homens, mas que é vivo tão ‘somente’ na medida em que vivem os demais. (BARDI, P. M. apud POLITANO, 2010, p. 251)⁷⁶

73 In: TENTORI, 2000, p. 189.

74 Ver capítulo 1, p. 41.

75 In: Revista Habitat, n. 1, São Paulo, out./dez. 1950, p. 17.

76 RELATÓRIO apresentado ao Congresso Internacional dos Museus, realizado pela UNESCO, Cidade do México, nov. 1947.

No texto acima se observa uma preocupação em cercar o acervo do MASP por meio de outras iniciativas que auxiliassem na sua extroversão. Através das *Exposições Didáticas* demonstrava-se que as obras de arte contidas na coleção do Museu formavam parte de uma situação mais ampla, contextualizando-a no campo artístico e também considerando aspectos culturais, históricos etc. Essas mostras destinavam-se especialmente aos visitantes que não conheciam a extensão e a complexidade desse campo.

Sobre isso escreveu o crítico de arte Geraldo Ferraz:

Indiscutivelmente, esta iniciativa do Museu de Arte [...] se ajusta como nada que ainda tivemos de semelhante, à necessidade de uma informação coordenada, inteligente e expressiva, de uma grande idoneidade lógica, de que sempre se ressentia o meio. Paradoxalmente, seguindo uma orientação revolucionária no plano tradicional museológico, este Museu de Arte é um Museu vivo. Ele possui indicações nítidas, conjugações completas, acompanhando em todas as suas modulações a obra de arte, exemplificada no Museu, de tal maneira que uma luminosidade meridiana ampara o visitante, o contemplador, o estudioso de cada peça, de cada quadro, de cada trecho do Museu, com uma história e um ambiente, graficamente representados na parte didática. É como se cada um dos quadros da pintura antiga ou moderna estivesse emoldurado pela atmosfera do seu tempo, os índices de civilização que o caracterizam, os exemplares contemporâneos na arquitetura e na escultura. A parte didática do Museu de Arte é assim um instrumento de trabalho, de que devemos nos servir, no sentido de alimentar o interesse pela “leitura viva” da obra de arte de todos os tempos. (FERRAZ apud POLITANO, 2010, p. 274)

As *Exposições Didáticas* (Imagem 13) consistiram em sequências de painéis compostos por uma multiplicidade de imagens e textos prensados entre duas folhas de vidro sustentadas por tubos metálicos fixos entre o chão e o teto da sala. Reproduções fotográficas, desenhos, gravuras apresentavam elementos da história da arte, obras de arte, variadas formas de objetos e arquiteturas junto a textos introdutórios e críticos, que levantavam questões acerca das noções estilísticas, formalísticas e iconológicas. Na imagem 14 pode-se observar a formatação do conteúdo em um dos painéis.

Imagem 13: Vista da *Exposição Didática*, 1948.
Fotógrafo: P. C. Scheier. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Imagem 14: Detalhe de painel sobre Grécia Antiga.
Fotógrafo: P. C. Scheier. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Os critérios de flexibilidade mencionados por Lina nas suas explicações sobre as adequações do prédio para receber o Museu constam na expografia dessas mostras: os painéis eram facilmente encaixados e desencaixados dos suportes em vidro e estes também podiam ser soltos dos tubos de aço. Inclusive o conteúdo textual e imagético das pranchas era composto de modo a permitir várias reformulações. Pode-se observar a montagem das placas nas imagens 15 e 16.

Imagem 15: Lina Bo, Gregori Warchavchik e P. M. Bardi observando pranchas da *Exposição Didática*, 1947. Fotógrafo: Sasha Harnish. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Imagem 16: P. M. Bardi e auxiliares na montagem das *Mostras Didáticas*.
Fotografia dos Diários Associados. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

A partir de uma divisão geral elaborada por Politano (2010), pode-se inferir que foram realizadas quatro grandes edições das mostras didáticas. No entanto, como os painéis eram independentes, foram organizadas distintas configurações entre eles, as quais não necessariamente fazem parte dessa divisão geral proposta pela autora. Essa acompanha a seguinte ordem: a primeira *Exposição Didática da História da Arte*, datada da inauguração do Museu, em 2 de outubro de 1947⁷⁷, a segunda *Da pré-história e povos primitivos*⁷⁸, exposta provavelmente em 1950, a terceira exposição parece não ter nome definido⁷⁹ e a quarta, relativa ao período entre o Renascimento e as Vanguardas do século XX.

A primeira mostra exibiu recorridos históricos sobre objetos artísticos e não artísticos, proporcionando que o visitante observasse e compreendesse de maneira geral o processo de criação humana – desde suas origens até a contemporaneidade.

⁷⁷ Schincariol (2000) denomina tal mostra de *O Panorama da História da Arte*.

⁷⁸ A mostra abordava “o período entre a história e apogeu cultural e artístico do Mediterrâneo (Mesopotâmia, Egito, Creta, Grécia, Helenismo, Etruscos, Roma). Aspectos da arquitetura, escultura, artes decorativas, técnicas e instrumentos, ciência, economia, política eram mostrados junto com fotografias de sítios arqueológicos, dos objetos de arte e de ilustrações”. (POLITANO, 2010, p. 51).

⁷⁹ “Compreendia o período de Roma até a Idade Média, além da influência artística e cultural das grandes culturas monoteístas, fundamentais para a formação da Europa, Israel, Pérsia e Islão”. (POLITANO, 2010, p. 51).

A importância dada por Pietro Bardi aos diálogos entre passado e presente está evidenciada nessas exposições assim como nos debates que, anos depois, estabeleceria com os diretores de museus através da AMAB acerca da nomenclatura de museus⁸⁰. Suas explicações sobre isso podem ser verificadas a seguir:

Uma geração não vive apenas do concurso de sua própria realidade contingente, mas da contribuição de todas as civilizações passadas, das quais é uma expressão e um remate [...] não existem saltos na história do desenvolvimento humano. Cada acontecimento, fato ou gesto tem a sua razão, que o liga ao passado numa espécie de ressonância viva. O homem civilizado, que pertence à chamada “civilização completa”, forma-se e pode ‘progressar’ [sic] só na medida em que se torna ‘conciente’ [sic] de suas relações com todo o desenvolvimento da humanidade. O homem está todo na ‘consciência’ [sic] e no conhecimento de seu passado, que é, ao mesmo tempo, sentimento da continuidade da vida e organicidade de suas expressões fundamentais, das formas nas quais se revela e se torna concreta, visível, sensível e duradoura. Destas formas, a mais alta é a artística, que é a atuação expressiva por excelência. (BARDI, P. M. apud POLITANO, 2010, p. 251)⁸¹

Percebe-se que o pano de fundo presente nas mostras, em especial na primeira, relacionava-se ao intuito de evidenciar a expressão artística como sendo algo incessante e simultâneo a outros elementos componentes do meio social, como aspectos econômicos e políticos, por exemplo. Mostrava-se ali a transformação da forma plástica, colocada como aspecto fundamental à compreensão da história da arte.

A exposição não enfatizava as grandes produções artísticas canonizadas, mas sim demonstrava a infinitude que unificaria as artes, uma vez que não se poderia apartar a forma concebida por uma visão artística daquelas existentes na vida cotidiana.

Bardi afirma suas reflexões a respeito no excerto a seguir:

A arte introduz na história uma realidade que é a mais alta e concreta de todas as congêneres isoladas, porque é incessante, inalienável, co-existente. Acrescenta às ordenações da história uma ordem que resume e completa todas as outras, tornando-as gerais e ‘accessíveis’. A arte inventa a forma, e é só com essa forma que a vida se opõe às forças cegas da desagregação. Na renovação das formas, a vida se renova, num processo cerrado, estrito em torno de um vácuo caótico. A forma domina o espaço e o tempo, não os das atividades corriqueiras, mas dos ideais, das harmonias. A arte opera a mais forte modificação da natureza, pela ação mais profunda, a experiência mais perfeita e humana que possa ser realizada. É preciso tornar o homem moderno inteiramente ‘consciente’ desse fato. (BARDI, P. M. apud POLITANO, 2010, p. 251-252)⁸²

80 Discussão levantada no primeiro capítulo deste trabalho.

81 RELATÓRIO apresentado no Congresso Internacional dos Museus, realizado pela UNESCO, Cidade do México, nov. 1947.

82 RELATÓRIO apresentado no Congresso Internacional dos Museus, realizado pela UNESCO, Cidade do México, nov. 1947.

Assim, observa-se que, para o diretor do MASP, a arte era intrínseca ao processo de existência humana. O homem moderno não só seria herdeiro, mas também seria parte da produção artística.

A *Vitrine das Formas* compunha juntamente à Pinacoteca do Museu, às *Exposições Didáticas* e às mostras temporárias⁸³, o centro cultural do casal Bardi. Na imagem 17 observa-se uma vista geral de uma das salas do Museu, na qual se vê pinturas do acervo do Museu expostas de um lado da *Vitrine das Formas* e a exposição temporária sobre Le Corbusier do outro.

Imagem 17: Vista das exposições em sala da primeira sede do MASP.
Fotógrafo não identificado. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Como uma espécie de materialização das representações contidas na *Exposição Didática*, de acordo com Politano, a *Vitrine das Formas*:

⁸³ Exemplos delas são as mostras individuais de Ernesto de Fiori (1948), Alexander Calder (1948-49), Flavio de Carvalho (1948), Portinari (1948), Le Corbusier (1950), entre outras.

[...] possuía um sentido museológico diferente: não pretendia ser apenas uma reunião de objetos antigos, mas um conjunto orgânico de formas variadas, criadas por civilizações diferentes ou originadas simplesmente por casuais circunstâncias, mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação e na modificação dos materiais, dentro de um contínuo impulso renovador. (POLITANO, 2010, p. 91-92)

As diversas formas apresentadas nas vitrines incluíam peças arqueológicas, obras de arte, objetos de uso cotidiano, inclusive artesanais, objetos industrializados daquele período, como máquina de escrever, talheres, entre outros. Percebe-se, assim, que o olhar abrangente do casal Bardi para as várias formas de produções humanas, do artesanato aos objetos industrializados, estava presente desde os primórdios do MASP. (Imagem 18)

Imagem 18: Vista da *Vitrine das Formas*, 1950.
Fotógrafo: P. C. Scheier. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Sobre tal concepção expográfica, Schincariol afirma que:

A primeira montagem [da *Vitrine das Formas*] apresentava objetos egípcios, da renascença italiana, vasos gregos, dentre outros, lado a lado com uma máquina de escrever recém fabricada. Essa aproximação deixa emergir um questionamento mútuo, exatamente na linha de separação entre o que é considerado arte e o que é, ou já foi, objeto vinculado às atividades diárias. A transparência potencializa a tensão, partilham o mesmo espaço das esculturas e pinturas, visualmente sempre presentes como um fundo, colocando-se em contraponto na comunicação. (SCHINCARIOL, 2000, p. 111)

Outra frente integrante desse caráter didático que o MASP assumia para formar o público em assuntos da arte foi aquela relativa aos cursos e palestras. Estes tinham ampla abrangência, tratando desde as práticas de gravura, desenho, fotografia, jardinagem, até abordagens teóricas sobre história da arte, música e teatro.

Dessa maneira, o Museu mostrava a sua visão panorâmica da arte, conforme bem resume o artigo de jornal a seguir:

Uma visão panorâmica da arte – nas suas várias manifestações ao longe da evolução histórica – é o que pretende ser o Museu de Arte, desvendando aos olhos do espectador o mundo de formas e de cores por meio das quais tentou expressar-se a sensibilidade humana, extravasando na pedra ou através do pincel, as emoções que dela a vida arrancou, ou refletindo os aspectos cambiantes de que se compõe o espetáculo na natureza externa. Em cada época, a sensibilidade, condicionada pelo meio e pela educação, tem um modo especial de reação ao contacto do mundo exterior. Visa o Museu de Arte, reunindo nas suas secções trabalhos do passado e obras do presente, proporcionar uma visão global do que foi, do que tem sido, do que é, a sensibilidade do homem nas suas várias fases de evolução e através de diversas expressões artísticas⁸⁴.

Também foi criado junto ao MASP, em 1951, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC). O primeiro curso ali realizado foi o de Desenho Industrial, idealizado por Lina. Essa iniciativa buscava “proporcionar uma base cultural, técnica e artística sólida para jovens para o exercício do desenho industrial” (Revista Habitat, n. 3, São Paulo, p. 62). Assumindo-se seguidor do curso do Instituto de Design de Chicago⁸⁵ e representante indireto da Bauhaus, o IAC objetivava a profissionalização de uma atividade nova, porém, em crescimento em São Paulo, naquele momento de otimismo econômico e industrialização.

Sobre a relação entre o IAC e a Bauhaus, Leon explica:

⁸⁴ A sensibilidade humana através das manifestações da arte. *Diário de S. Paulo*, autor não identificado, 2 out. 1947 apud POLITANO, 2010, p. 44.

⁸⁵ Instituto fundado em 1937 por László Moholy-Nagy, designer e professor, conhecido por ter lecionado na Bauhaus.

A necessidade da melhoria dos padrões artísticos da produção industrial era uma questão na Alemanha desde os primeiros anos do século XX, como demonstram os debates da Deutscher Werkbund. O papel de uma escola para nutrir essa indústria fazia parte dos objetivos de Van de Velde ao formar a escola de artesanato em Weimar, que Gropius retomou no pós Guerra. Ou seja, não foi a Bauhaus fundada a pedido de um grupo de industriais, mas foi formulada por Gropius e sancionada pelos dirigentes políticos de Weimar. O programa foi, de fato, uma iniciativa de artistas que inferiam a necessidade de unir arte e indústria. A formação da Bauhaus, nesse sentido, é muito próxima da formação do IAC. (LEON, 2006, p. 144-145)

Eram estudados ali princípios das artes plásticas em favor da coletividade através de uma grade para dois anos de curso, no qual a primeira parte seria composta por seis disciplinas⁸⁶ relativas a discussões sobre cultura e conhecimentos técnicos e artísticos e a segunda fase seria voltada à aplicação prática das informações adquiridas.

A inauguração do IAC ocorreu no mesmo ano em que se abriu no MASP a exposição sobre o arquiteto e artista plástico suíço Max Bill, que também teria suas obras expostas na *1ª Bienal de São Paulo*, naquele mesmo momento⁸⁷. Bill, segundo Santiago (2009), pode ser considerado o líder intelectual do concretismo. Seus pensamentos acerca da concepção teórica da forma baseada em princípios matemáticos aplicados ao campo estético foram difundidos através da sua atuação na Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha.

O IAC teve curta duração. Seu fechamento deu-se em 1953, apesar da grande procura de alunos pelas poucas vagas oferecidas⁸⁸. Aparentemente os motivos em torno do encerramento de suas atividades junto ao MASP foram justificados por falta de recursos financeiros.

Sobre a importância do IAC no cenário artístico paulista, Santiago afirma que:

A divulgação do trabalho de Max Bill contribuiu diretamente na formação do concretismo paulista, assim como as atividades do instituto [IAC]. Entre seus alunos estavam os futuros concretistas: Alexandre Wollner, Antonio Maluf e Mauricio Nogueira Lima. (SANTIAGO, 2009, p. 23)

86 As disciplinas listadas foram: História da Arte, sob responsabilidade de P. M. Bardi; Elementos da Arquitetura, ministrada por Lina Bo Bardi; Composição, por J. M. Ruchti; Conhecimentos de materiais e processos técnicos, por O. Bratke; Desenho a mão livre e pintura, por R. Sambonet e Geometria descritiva, por A. Osser.

87 Há divergências sobre as datas de realização da mostra sobre Max Bill no MASP. Seguimos o estudo feito por Leon (2006, p. 42 notas), que após análise documental, afirma que a exposição foi inaugurada em 1951.

88 A edição de número 3 da Revista Habitat, diz que a primeira turma do curso contou com 25 alunos selecionados entre mais 200 candidatos.

O IAC de certa forma tornou efetivas as preocupações do casal Bardi com relação à capacitação de pessoal para atuação nesse limiar entre arte e técnica voltado à indústria ou ao campo tecnológico, ao qual se referem os termos desenho industrial e design.

Segundo Grinover (2010), a partir de suas experiências com docência e coordenação das atividades no IAC, Lina acabou assumindo o cargo de professora de composição junto à FAU USP, em 1953. Em 1957, participou sem sucesso do concurso para a cadeira de Teoria da Arquitetura preparando a tese *Contribuição propedêutica ao ensino da arquitetura*.

O fato de Lina não ter logrado o ingresso na FAU USP parece não estar bem esclarecido. Ainda em acordo com Grinover, não houve candidato selecionado e o concurso foi cancelado de maneira pouco clara. Já, Rubino (2002) tem outra interpretação; afirma que Lina atuou como professora temporária junto à FAU USP entre 1955 e 56, porém, não conseguiu a vaga por falta de documentação requerida para tal.

2.2 Miradas de Lina ao universo popular brasileiro

Verifica-se ao longo da trajetória de Lina, que o seu interesse pelo estudo da forma transcende a forma arquitetônica em si e perpassa por outras facetas da produção humana relativas, por exemplo, a objetos, sejam eles artísticos, artesanais, funcionais ou rituais.

Nesse sentido, Lina afirma que logo após o término de seu curso junto à Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, foi para Milão para *adquirir prática* profissional. Ali trabalhou no escritório de Gio Ponti, “líder do movimento pela valorização do artesanato italiano, diretor das Trienais de Milão e da Revista ‘Domus’” (BARDI, Lina Bo)⁸⁹. Ainda em meio à intensa atuação que a arquiteta teve na área editorial italiana, no início da década de 1940, junto às revistas populares semanais, *Tempo*, *Grazia*, *Vetrina*, realizou também atividades de pesquisa tanto acerca do artesanato quanto do desenho industrial para os *Quaderni di Domus*.

Em 1944, Lina, em seu artigo *Disposição dos ambientes internos*, discorre sobre um histórico da relação entre arte e técnica ou entre arte e vida, ao tratar de decoração,

89 In: FERRAZ (Org.), 1993, p. 9.

evidenciando mais uma vez seu interesse pela forma e aproximando as Belas Artes do que futuramente seria o chamado desenho industrial.

Lina afirma que os preceitos antigos ligados à academia de belas artes excluíram os artistas da produção manufaturada e industrial, encerrando a arte em si mesma. Com o passar do tempo, em especial, posteriormente à segunda metade do século XIX, tal relação foi sendo quebrada e observou-se um acercamento entre artistas e o mundo industrial, conforme explica:

Surgiam demandas por produtos esteticamente atraentes e viáveis econômica e tecnicamente. Somente os técnicos não podiam satisfazer tais exigências, e os desenhos ‘artísticos’ demonstraram-se absolutamente insuficientes porque eram produzidos por artistas muito distantes do mundo real e despreparados em relação à técnica, impossibilitados de adequar a **forma** aos processos práticos da produção. O método do desenho tradicional se perdeu; a evolução contínua da técnica traz hoje uma rápida transformação do velho modo de vida, afastando a expressão das formas tradicionais.

[...]

O belo artesanato que floresceu em outras épocas foi substituído pela máquina. Ficou provado pela experiência que o desenho imitativo artístico aumentava o custo da produção. A máquina podia revestir os produtos de novas qualidades estéticas. Arquitetos e desenhistas de todos os países desenhavam exclusivamente tendo em vista a potencialidade da máquina em relação à estética e à economia. Ambos objetivos [...] requerem simplicidade de **forma** e bom acabamento. Consequentemente está surgindo nas indústrias uma expressão artística da qual o arquiteto pode tirar proveito. (BARDI, Lina Bo, 1944. Grifo nosso)⁹⁰

Provavelmente uma das relações entre Lina e as questões relativas à produção humana – contida nas manifestações ditas artística, industrial e artesanal – está pautada em seu interesse pela forma – a forma elaborada pelo homem a partir de sua atividade intelectual e manual/prática. Tal interesse de Lina possivelmente foi um fator de peso, que a levou a se debruçar mais detidamente sobre a produção popular brasileira⁹¹, o que dará origem aos trabalhos por ela desenvolvidos intensamente a partir do final da década de 1950.

Esse olhar da arquiteta revela-se em vários de seus estudos. Por exemplo, ao analisar soluções arquitetônicas encontradas para a construção de casas modernistas em diversos tipos de paisagens, observa que havia casas em determinadas regiões que

90 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 56-62.

91 Sabe-se que o interesse da arquiteta por esse universo também está associado a outras linhas de pensamento, conforme Rossetti explica: “A abordagem que Lina Bo Bardi desenvolve sobre a cultura popular, se estrutura simultaneamente ao seu contato com produção manufatureira do Nordeste e com o debate intelectual sobre a função política do povo. Ferreira Gullar dá o tom para compreender este debate – entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60 – quando o fazer cultural e a ação política eram instâncias de uma mesma postura. Tanto mais importante quanto teorizar sobre a cultura popular, era necessário agir sobre esta cultura e atuar com seu vetor, o povo, a fim de conquistar mudanças sociais significativas e coletivas para o país. A argumentação de Lina segue de modo híbrido entre as preocupações da esquerda brasileira e aspectos do discurso de Antonio Gramsci” (ROSSETTI. In: Arquitectos, ano 3, 2003).

conservaram a pureza das formas espontâneas e primordiais contidas nas moradias que as antecederam:

O instinto primordial que inspirou as cabanas de palha e galhos, os abrigos em **forma** de cones, de cubos de blocos de pedra maciços, se encontra de novo hoje, através de uma evolução profunda, nas arquiteturas de casas que, embora adaptadas às severas leis de funcionalidade e essencialidade da arquitetura moderna, conservam sempre a ‘pureza’ das **formas** espontâneas e primordiais das quais derivam: conservam ainda na pedra regular, na madeira trabalhada, aquele sentimento ‘puro’, ‘natural’ na qual elas estão inseridas, radicadas à terra onde nasceram [...]. (BARDI, Lina Bo, 1943. Grifo nosso)⁹²

Em 1951, Lina fez um balanço da produção arquitetônica brasileira. Considerou que tal produção ainda era muito jovem naquele momento e não havia tido tempo para maturação. Sua evolução parecia ter sofrido alguns saltos, para logo assumir os avanços técnicos modernos; apesar disso, concorda com certas realizações já empreendidas, por exemplo, por Oscar Niemeyer.

Lina parece procurar no histórico da manifestação arquitetônica brasileira origens de algumas de suas características naquele período, conforme se observa a seguir:

A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do ‘pau a pique’ do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos na floresta, provém da casa do ‘seringueiro’, com seu soalho de troncos e o telhado de capim. [...]

Para se concretizar, escolheu a arquitetura brasileira os meios de Le Corbusier [...] meios poéticos, não contidos por pressuposições puritanas e por preconceitos. Esta falta de polidez, esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações, é a força da arquitetura contemporânea brasileira, é um contínuo possuir em si, entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva; por isso não concordamos com nossos amigos da Europa sobre o fato de a arquitetura brasileira estar no caminho da academia. (BARDI, Lina Bo, 1951)⁹³

Esse olhar da arquiteta que resgata as preocupações com continuidades entre passado e presente foi característica marcante nos seus estudos sobre o popular. E, como foi dito, sua mirada talvez tenha recaído sobre as temáticas do popular, a princípio em função dos estudos das formas de objetos. Mas, Lina lidaria com tal produção buscando entendê-la a partir de diversos vieses, inserindo-a no contexto político e social da época, por exemplo.

Ao fazer um balanço sobre a história da produção manual da civilização brasileira *popular*, a arquiteta considera que:

92 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 48.

93 In: RUBINO; GRINOVER. (Org.), 2009, p. 72.

O reexame da história recente do país se impõe [...] Este balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço ‘visto do outro lado’, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro [...] é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. Esta urgência, este não poder esperar mais, é a base do trabalho do artista brasileiro, uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fatura cultural ao alcance das mãos, uma riqueza antropológica única, com acontecimentos históricos trágicos e fundamentais. O Brasil se industrializou, a nova realidade precisa ser aceita para ser estudada. A volta a corpos sociais extintos é impossível, a criação de centros artesanais, o retorno a um artesanato antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país é errada. Porque o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil [...] O que existe é um pré-artesanato doméstico [...] O levantamento cultural do pré-artesanato brasileiro poderia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa era ainda possível. Neste caso, as opções culturais no campo do Desenho Industrial poderiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país [...]. (BARDI, Lina Bo, 1994, p. 12-13)

A *Revista Habitat*, editada em São Paulo, pelo casal Bardi e da qual Lina foi diretora⁹⁴, também trazia estudos e históricos sobre tais produções. Pode-se entender que a edição das revistas *Habitat* e *Mirante das Artes* e as matérias feitas por Lina para o *Diário de Notícias de Salvador* eram um meio de divulgação de suas reflexões sobre arte, design, cultura, arquitetura, entre outros assuntos, tanto locais quanto estrangeiros. As publicações cobriam também grande parte das atividades realizadas no MASP e nos museus em que Lina atuou na Bahia.

No prefácio do primeiro número da *Revista Habitat*, de 1950, Lina Bo Bardi demonstrou sua preocupação em fazer uma revista que contribuísse para que o Brasil conhecesse sua própria realidade, evidenciando seus estudos sobre as especificidades do país:

A história do Brasil continua ainda em grande parte inédita [...] Assim é que o passado tão rico em temas para a reevocação e a efervescente atividade do presente não encontraram ainda uma documentação e uma informatização adequadas à realidade e à sua importância, embora dia a dia aumente o desejo de se conhecer o que se faz no país e fora dele em matéria de arte. Basta para tanto refletir sobre o extraordinário incremento da arquitetura moderna, o impulso dado à cultura pelos novos museus, as afirmações da pintura, o surto das artes industriais, para não falar da difusão da música [...] e do entusiasmo com que está sendo encarado o problema do teatro e do cinema, para se avaliar em que termos o Brasil colocou o problema e pretende resolver a questão das artes como fator educativo [...] A beleza imaginativa de uma floresta, de uma cabana de pau-a-pique, de um pote marajoara, de uma igreja barroca, o Aleijadinho, os ourives da Bahia, os

94 Lina foi diretora da *Revista Habitat*, entre 1950 e 52. Realizou a edição dos números de 1 a 9. Flávio Motta assumiu a direção editando os números de 10 a 13. Nos números 14 e 15, do ano de 1954, Lina e Pietro Maria Bardi apareciam como seus diretores, porém, no número 15, anunciam seu pedido de demissão da Revista.

movelheiros manuelinos de Recife, os epígonos da missão francesa, os arquitetos do teatro de Manaus e os do Ministério da Educação e Saúde do Rio, os pintores caipiras e os artistas de renome, ceramistas, os gameleiros do litoral, indígenas, africanos, descendentes de conquistadores, emigrantes, todos os que contribuíram, continuam contribuindo e participam de alguma forma da arte no Brasil terão suas atividades divulgadas em 'Habitat' com o empenho de quem sabe apreciar o que de mais característico tem o país. (BARDI, Lina Bo apud PEREIRA, 2008, p. 37-38)

Diversas reportagens feitas em várias edições da *Habitat*, no início da década de 1950, evidenciam a preocupação de Lina em estudar e divulgar questões relativas à arquitetura, à produção artesanal, aos costumes, aos aspectos culturais e históricos, entre outros temas, relativos aos habitantes de várias partes do Brasil e que remetem ao olhar que a arquiteta direciona à problemática do *popular*. Títulos de matérias ilustram tal foco dado pela direção da revista: *Ex-votos do Nordeste*⁹⁵, *O índio modista*⁹⁶, *Cerâmicas do Nordeste*⁹⁷, *Arte Popular*⁹⁸, *Cerâmica dos Carajás*⁹⁹.

Sobre as aproximações de Lina às temáticas que envolvem o *popular*, Pereira diferencia sua atuação na *Revista Habitat* do que faria nos anos seguintes, quando na Bahia:

[...] há uma diferença entre essas duas fases, relacionadas a estadia em São Paulo e depois em Salvador, que se faz notar. A experiência em Salvador resulta num discurso preciso e num projeto de intervenção elaborado por Lina a partir da definição e uma conceituação clara sobre as ideias de artesanato, pré-artesanato, do personagem *povo*, da discussão sobre o binômio preservação-transformação cultural. No que diz respeito à experiência com *Habitat*, São Paulo, o trabalho da arquiteta limita-se apenas ao registro e à chamada de atenção para a existência das manifestações artísticas e culturais populares, ou não-eruditas, a partir de sua associação a um valor ético e estético, fruto da simplicidade, um valor quase sempre procurado pela arte moderna e que, neste caso, decorre das condições econômico-materiais dessas camadas sociais. (PEREIRA, 2008, p. 43)

Vale destacar, entretanto, que além das atividades desenvolvidas na *Revista Habitat* e durante sua estada na Bahia, Lina veio a São Paulo e realizou um importante trabalho expográfico por meio do qual suas ideias e estudos sobre a temática do *popular* – através da análise de objetos e características culturais, sociais etc. – foram mais amplamente difundidos.

A arquiteta concebeu, em parceria com Martim Gonçalves, representante da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, a mostra *Bahia*, realizada entre

95 HABITAT n. 1, out./dez. 1950, p. 72-74.

96 HABITAT n. 1, out./dez. 1950, p. 87.

97 HABITAT n. 2, jan./mar. 1951, p. 72-76.

98 HABITAT n. 5, out./dez. 1951, p. 55-56.

99 HABITAT n. 7, abr./jun. 1951, p. 61-70.

setembro e dezembro de 1959, no Parque do Ibirapuera, junto à *V Bienal de Arte de São Paulo*.

A exposição teve como proposta problematizar aquilo que era definido como arte *popular, primitiva, menor*, questionando os limites do que era considerado como Arte com “A” maiúsculo, segundo Lina. O texto presente em seu catálogo inicia-se levantando esses questionamentos:

Aquilo que geralmente se define como ‘arte popular’, ‘folklore’, ‘arte primitiva’ ou ‘espontânea’, implica ainda que tacitamente numa classificação de arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio. Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta ‘terra de ninguém’, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugere esta Exposição.

Qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou ‘condescendente’), das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva?

Qual o seu significado? Porque existe arte popular, e não a dos funcionários públicos, dos engenheiros e dos bancários? Aquilo que se chama ‘povo’ é a única classe não inibida por esquemas e conceitos ‘culturais’, a única talvez que conserva o hábito de explicações naturais do homem estético.

O termo ‘folklore’ define – visto e classificado pelos homens ‘cultos’ – necessidade e a capacidade de manifestações estéticas do homem culturalmente ‘isolado’ (sempre que se use o termo ‘cultura’ em sentido tradicional). Mas arte parece reivindicar hoje seus valores humanos, abandonando esquemas e procurando, para além da própria arte, a plenitude de sua expressão. Da volta, do desejo de auto anulação, começa uma época em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão material, está ligada a uma lucidez crítica e a uma autonomia, que não mais admite divisões em categorias ou compartimentos estanques, uma época que não pode mais negar ao homem, em nome de nenhum credo e de nenhum mito, o direito de viver nessa sua plenitude. (BARDI, Lina Bo; GONÇALVES)¹⁰⁰

Não é por acaso que *Bahia* foi apresentada à cidade de São Paulo paralelamente a uma Bienal Internacional de Arte de São Paulo, que era e é vista como uma das mostras mais importantes acerca de produções artísticas consagradas mundialmente, consideradas ícones históricos ou contemporâneos da Arte.

O texto do catálogo de *Bahia* devolve a arte à sua condição de simples manifestação humana, buscando lembrar que as origens dela são inerentes à vida humana. A dialética entre arte e vida está no homem. Somente esse ser que é humano vê, pensa e faz arte. A estética existe em função dele.

Na mostra, objetos populares, artesanais, rústicos, de uso cotidiano, ritual e decorativo, apareceram expostos no mesmo ambiente em que estavam capoeiristas, baianas

100 In: FERRAZ (Org.), 1993, p. 134

vendedoras de comidas e ainda, seguindo certos padrões expositivos semelhantes àqueles utilizados em exposições dedicadas à Arte com “A”, como por exemplo, os usados na Bienal para exibir pinturas, desenhos e esculturas. (Imagens 19, 20 e 21).

Imagem 19: Vista parcial da exposição, obras de Lygia Clark, *Planos em Superfície Modulada Serie B*, 1958. 5ª Bienal (1959). Fotógrafo não identificado. Arquivo Histórico Wanda Svevo - FBSP.

Imagem 20: Vista parcial da exposição *Bahia*. Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

Imagem 21: Vista da exposição *Bahia*.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

Na mostra de Lina, o universo da Bahia podia ser experimentado pelos visitantes por meio de diversos aspectos da vida bahiana – festas, crenças, música, arquitetura, cidades – evidenciados através da exposição dos já mencionados objetos, fotografias, danças, comidas, músicas, entre outros.

As peças foram dispostas no espaço expositivo de maneira a ficarem mais afastadas entre si, o que acabava por ressaltá-las, mas também permitia que se formassem nichos temáticos quando havia objetos mais próximos uns dos outros, conforme se observa na planta a seguir. (Imagem 22)

Imagem 22: Planta da exposição. Pavilhão Bahia-Parque do Ibirapuera.

Fonte: FERRAZ (Org.), 1993, p. 137.

As variadas peças (carrancas, tapeçarias, ex-votos, santos barrocos, vestimentas) foram expostas de maneira simultânea num único salão, com cortinas que cobriam as paredes laterais do teto ao chão. Este estava repleto de folhas secas de eucalipto, que proporcionavam, além de um estímulo visual, também um estímulo olfativo aos visitantes. Além disso, a música, a dança e a culinária baiana ali presentes também possibilitavam modos de percepção dos conteúdos da mostra, calcados nos vários sentidos do espectador e não apenas na visão, como usualmente era feito em exposições de arte mais tradicionais.

Sobre isso Ribeiro diz que:

Mais do que uma exposição formal de arte, a experiência de Bahia no Ibirapuera é em alguns momentos quase um happening, como os realizados na mesma época por John Cage no Black Mountains [sic] College ou as exposições irreverentes de Willem Sandberg no Stedelijk Museum de Amsterdam. (RIBEIRO)¹⁰¹

A concepção de arte como sendo uma produção única, sem categorizações foi afirmada de maneira acentuada pela mostra, conforme se verifica na declaração com tom quase panfletário, presente em seu catálogo:

O gênio poderá criar relações ‘fixas’, a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem ‘só’, precário em suas manifestações artísticas julgadas ‘colaterais’, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das ‘categorias’, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética ‘não-privilegiada’; a produção folclórica, popular e primitiva

perderá seu atributo (mais ou menos explícito hoje) de manifestação consciente ou de transição de outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos nos ‘instruídos’, mas que sobreviveu como semente viva, pronta para germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios.

Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta Exposição. (BARDI, Lina Bo; GONÇALVES)¹⁰²

Aparecem na mostra aspectos do que Lina chamou de *Arquitetura Cênica* (PEREIRA, 2008, p. 100), entendida como uma fusão dos conceitos de arquitetura e teatro (através da cenografia). Lina foi responsável por conceber cenografias para várias peças teatrais¹⁰³. A expografia adotada buscava indicar, através de múltiplos recursos expositivos, aspectos da ambientação original, de onde o objeto ou as temáticas ali apresentadas foram retirados. Ou seja, elementos da vivência desses objetos foram estudados para serem compostas no espaço expositivo características presentes nesse *uso*¹⁰⁴ que era feito dos objetos pelos homens que os criaram e para os quais foram criados.

Pereira faz uma análise dessa característica cênica da mostra:

[...] logo no início, o visitante se depara com um Exu, uma escultura de Mário Cravo que guarda a entrada do galpão, ocupando o mesmo lugar que essa divindade tem nos terreiros do Candomblé e reproduzindo a sua função no espaço religioso, que é a de proteger, fazer a sentinela do local. O visitante, ao ingressar no pavilhão, depara-se com [...] o chão coberto de folhas de eucalipto e o seu perfume envolvendo o ar e, então, vão-se seguindo os exemplos dessa forma de expor contextualizando [...] O conjunto de *carrancas* se encontram na entrada da exposição sobre bases cúbicas, reconstituindo a sua posição nas proas dos barcos [...] a indumentária do candomblé é apresentada com o uso de bonecos de pano e palha colocados sobre bases cúbicas [...]

As imagens de santos barrocos são as representações *Cristo na Coluna* [...] do século XVIII, e *Nossa Senhora das Dores* [...] século XIX. Ambas são apresentadas tendo como fundo um *plano parede* revestido de material dourado, fazendo alusão ao ouro que reveste as igrejas, de onde as imagens foram retiradas. (PEREIRA, 2008, p. 105)

102 In: FERRAZ (Org.), 1993, p. 134.

103 São exemplos das cenografias desenvolvidas por Lina: *Ópera dos Três Tostões*, em 1960 e *Calígula*, em 1961, na Bahia; *Na Selva das Cidades*, em 1969 e *Gracias Señor*, 1971-72, em São Paulo.

104 O termo ‘uso’ é utilizado aqui não apenas no sentido do verbo usar ou utilizar, mas também para indicar a apropriação feita pelos homens daquele objeto tanto no seu contexto de criação quanto após ter sido criado ou ainda para expressar a relação por meio da qual se efetivava o contato entre homem e objeto.

Foram diversos os referenciais que compuseram os recursos utilizados por Lina para elaborar a *arquitetura cênica* da exposição. As peças eram apresentadas em suportes que ora lembravam aqueles utilizados nos museus modernistas, como os cubos para esculturas e paredes lisas nas quais objetos eram pendurados de maneira espaçada entre si, como pinturas (Imagem 23 e 24), ora insinuavam o resgate da realidade de produção precária daqueles objetos, como os ex-votos que apareciam presos por ganchos em uma parede de tijolos pintada. (Imagem 25).

Imagem 23: Vista da exposição *Bahia*.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

Imagem 24: Vista parcial da exposição *Bahia*.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

Imagem 25: Detalhe da parede com ex-votos na exposição *Bahia*.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

Ao longo de uma das extensas paredes da sala expositiva havia suportes que lembravam as estruturas metálicas das *Exposições Didáticas* ou aquelas nas quais eram presas as pinturas da coleção do MASP. Mas, na mostra *Bahia* eles eram feitos em madeira, material que se aproximava mais ao contexto de produção simples das peças em exibição. Sobre esses suportes foram fixadas fotografias¹⁰⁵ que retratavam a Bahia, juntamente com algumas peças, como cestas, chapéus, vasos, bolsas, entre outras. Tais estruturas em madeira acompanhavam o visitante por toda a exposição (Imagem 26). A ideia de apresentar a Bahia através de imagens fotográficas paralelamente aos objetos resgata aquela das mostras didáticas do MASP, que buscavam contextualizar as obras do acervo.

105 Rodrigues (2008, p. 24) identificou os fotógrafos autores das imagens ali exibidas; dentre eles estão: Pierre Verger, Marcel Gautherot, Alice Brill, Silvio Robato e Ennes Mello.

Imagem 26: Vista da exposição *Bahia* com as fotografias sobre estruturas de madeira à esquerda.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

Outro elemento que dialogava com a expografia feita no MASP era uma vitrine dentro da qual foram colocados objetos referentes à produção afro-brasileira. A transparência do vidro permitia a contemplação dos objetos de maneira isolada – dentro da vitrine – ou também possibilitava o estabelecimento de associações entre eles e outras peças, que estavam do lado de fora da vitrine, mas que somente poderiam ser avistadas por meio da transparência de seu vidro (Imagem 27).

Imagem 27: Detalhe da vitrine na exposição *Bahia*.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

2.3 Lina e suas vivências baianas

A complexidade levantada pela exposição *Bahia* evidencia o adensamento das reflexões e relações que Lina estabelecia com a temática do *popular*. Pode-se pensar que tal mostra seria uma condensação das experiências vividas no primeiro ano de Lina em Salvador. Para esclarecer ainda mais o contexto de concepção de *Bahia* e de algumas exposições realizadas pela arquiteta em momentos posteriores, iremos tratar brevemente do período em que viveu no Nordeste.

Em abril de 1958, Lina foi convidada para proferir palestras sobre a problemática do espaço na arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Em agosto do mesmo ano, a arquiteta retornaria à Bahia para ministrar três meses de curso sobre Teoria e Filosofia da Arquitetura, na mesma universidade.

Nos seus escritos para a primeira aula do curso, Lina Bo Bardi caracteriza a definição da *personalidade* de um arquiteto:

[...] é um operário qualificado que conhece o seu ofício não só prática como *teórica e historicamente*, e tem precisa consciência que a sua humanidade não é fim em si mesma, mas se compõe, além da própria individualidade, dos outros homens e da natureza. (BARDI, Lina Bo, 1958)¹⁰⁶

Observa-se aí, entre outros aspectos, uma preocupação em instruir os futuros arquitetos acerca de uma linha de atuação que unisse o conhecimento teórico com a prática. Lina, em seu texto *Arte industrial*, levanta esse questionamento:

É um problema urgente que deriva justamente do fim da era artesanal: a cisão entre técnico e operário executor. O arquiteto que projeta um edifício não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou o ferreiro. O desenhista de objetos domésticos, com o ceramista, o vidraceiro [...] Cada um por conta própria. O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é aviltado pela falta de satisfação ética do próprio trabalho. (BARDI, Lina Bo, 1958)¹⁰⁷

Ainda em sua aula, fala sobre o cuidado que o arquiteto deve ter na realização de trabalhos que estabeleçam diálogos e satisfaçam as necessidades locais, de onde estiverem sendo feitos. E, afirma que:

106 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p.82.

107 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 109.

Depois do racionalismo, a arquitetura moderna retoma contato com o que de vital, primário, anticristalizado existe no homem, e estes fatores são ligados aos diferentes países, e o verdadeiro arquiteto moderno pode resolver, quando chamado, as realidades de qualquer país, [...] chegar àquela compreensão e formulação dessas realidades que às vezes os próprios arquitetos que ali nasceram não alcançaram. (BARDI, Lina Bo, 1958)¹⁰⁸

Conforme se pode observar nas citações, o curto período de docência de Lina revela uma dedicação em transmitir para seus alunos os princípios e preocupações que permearam seus próprios trabalhos arquitetônicos. Aspectos discutidos no curso podem ser observados, por exemplo, na projeção e construção da sede do MASP, realizadas entre 1957 e 1968, na Avenida Paulista e nas suas atuações junto a museus, em São Paulo e na Bahia, nos quais ainda voltaremos a nos deter nesta pesquisa.

Como uma espécie de solução ao problema da cisão entre o técnico e o operário executor levantado em seu curso e em seus escritos, Lina propõe no artigo *Arte industrial* a criação de um museu:

O assunto central poderia ser colocado na base da colheita imediata de todo o material artesanal antigo e moderno existente em cada país, na criação de um grande museu vivo, um museu que poderia se chamar de Artesanato e Arte Industrial e que constituísse a raiz da cultura histórico-popular do país.

Esse Museu deveria ser completado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contato entre técnicos, desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido de moderno, aquilo que foi o artesanato, preparando novas levadas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem: o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe 'ler' uma planta [...]

Não queremos, assim, desvalorizar a obra de ajuda oficial a grupos artesanais. Essa ajuda é uma transição, uma fase de transição necessária, enquanto o artista popular é artista pura e simplesmente e não pode sofrer influências dirigidas.

A nossa é uma época coletiva. Ao trabalho do artesão-dono substitui-se o trabalho de equipe e os homens têm que estar preparados para esta colaboração. Sem distinção hierárquica entre projetistas e executantes. [...] Uma participação coletiva e não mais individual; o resultado técnico do artesanato dos nossos dias: a indústria. (BARDI, Lina Bo, 1960)¹⁰⁹

Esse cuidado apontado por Lina, no excerto, com relação ao estudo e apresentação dos objetos e os conteúdos que os envolviam pode ser observado na exposição *Bahia*, por exemplo. Ali se evidenciou essa preocupação que o museu, proposto em seu texto, deveria ter com relação à colheita de material artesanal antigo e do presente.

Ainda nesse artigo, a arquiteta define as diferenças entre os termos *artesanato*, *artesão* e *artista popular* que vão pautar seus discursos nesse momento:

108 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 85.

109 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 111.

O que é artesanato? A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital modesto, que lhe permite trabalhar a matéria-prima e vender o produto acabado, com lucro material e satisfação espiritual, sendo o projeto projetado e executado por ele mesmo.

O que é artesão, hoje? É um executor, um especialista sem capital que empresta o próprio serviço a quem lhe fornece a matéria-prima, ou seja dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução [...]

Que é arte popular, quando verdadeira? É Arte, com A maiúsculo. (BARDI, Lina Bo, 1958)¹¹⁰

A proposta de museu descrita por Lina no texto *Arte industrial* foi trabalhada nas atividades que desenvolveu junto ao Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e ao Museu de Arte Popular do Unhão, no início da década de 1960. Essas instituições buscaram se tornar centros de reunião cultural e também centros de formação, sempre rememorando aspectos dos trabalhos desenvolvidos no MASP, anteriormente discutidos. No Museu de Arte Popular do Unhão, Lina aproximou-se ainda mais da proposta feita em seu artigo acerca do museu relacionado à produção popular.

O MAMB foi fundado em 6 de janeiro 1960, e Lina assumiu sua direção desde então. O Museu ocupou o espaço do antigo Teatro Castro Alves, localizado no centro de Salvador e adaptado por Lina. Ali a arquiteta estava confiante de que poderia colocar em prática suas ideias. Sobre isso diz que:

Três fatores permitiram pensar num possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional de cultura: a existência duma universidade em expansão (cujo reitor, embora não progressista, podia ter sido aproveitado ao máximo se o corpo estudantil não tivesse tomado posições de intransigência verdadeiramente opostas aos interesses políticos e universitários), uma classe estudantil que, embora confusamente, e agindo às vezes em sentido contrário aos próprios interesses, estava no caminho mais certo para uma tomada de consciência política e cultural, mas, sobretudo, o caráter profundamente *popular* da Bahia e de todo o Nordeste. (BARDI, Lina Bo, 1967)¹¹¹

Nesse período Edgard Santos estava à frente da reitoria da universidade baiana e criara um ambiente propício para o surgimento de novas reflexões e ações, mas que não parecem ter penetrado na Faculdade de Arquitetura, onde Lina lecionou. Desse modo, pode-se entender a breve passagem de Lina pela Faculdade de Arquitetura e a maior aproximação que teve com relação a outros nichos intelectuais, onde esse ambiente vivo e comprometido com o social foi de fato constituído. A esse respeito discorre Pereira:

110 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 107-108.

111 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 132.

A Universidade da Bahia, neste período sob a reitoria de Edgard Santos, é referida por muitos que tiveram algum envolvimento com a mesma, como um vivo centro produtor de cultura com a iniciativa de seu reitor de incentivar novos cursos de arte e de cultura, bem como a implementação de novas didáticas, as quais redimensionariam, inclusive, a relação entre a comunidade acadêmica e a urbana de Salvador.

Dentre os novos cursos criados por Edgard Santos, devem aqui ser citados a Escola de Teatro, os Seminários Livres de Música e a Escola de Dança [...] como uma possibilidade de concentração de esforços educacionais compromissados com as informações mais atualizadas sobre a arte e a cultura, isto é compromissada com a produção de vanguarda [...]. (PEREIRA, 2008, p. 68)

Entre agosto e setembro de 1958 a arquiteta organizou nove edições da página dominical *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais* do jornal Diário de Notícias, de Salvador, a convite do seu editor, Odorico Tavares, que também era parceiro de Chateaubriand (GRINOVER, 2010). Ali Lina buscava ampliar o debate acerca do ambiente cultural da cidade e indicaria reflexões sobre a necessidade de criação de instituições voltadas a isso, através de textos que discutiriam projetos culturais e educacionais¹¹².

As edições contavam com publicações de Lina Bo Bardi e também com artigos de pessoas que estiveram muito próximas a ela nesse período, como Martim Gonçalves, o escultor Mario Cravo, o maestro Hans Joachim Koellreutter e o cenógrafo Gianni Ratto, entre outros, o que evidencia um diálogo entre a arquiteta e o ambiente baiano dito de vanguarda, ligado à Universidade. Os textos produzidos por esses autores irão tratar de muitos temas, como, música, arquitetura, teatro, artes plásticas. Porém, revelam, segundo Pereira (2008), uma temática comum acerca da defesa das bases populares tradicionais na constituição de uma sociedade legítima no sentido artístico e cultural.

Lina Bo Bardi buscou, desse modo, o apoio da Universidade e dos estudantes através de um trabalho símile ao desenvolvido no MASP, cujos objetivos centrais enfocavam a formação de um museu didático voltado ao povo.

Em seu artigo *Casas ou museus?*, a arquiteta discorre sobre o tipo de orientação que considerava adequada a uma instituição museológica para que ela lograsse ocupar um lugar vital para os homens, a ponto de ser tão necessária quanto as casas o são para eles. Assim, explica os direcionamentos que iria seguir durante seus trabalhos nos museus baianos:

112 Dentre os títulos estão: *Cultura e não cultura* de 7 set., *Inatualidade da cultura* de 21 set., *A escola e a vida* de 28 set., *Casas ou museus?* de 5 de out. e *Arte industrial* de 26 de out. de 1958.

O que é um museu? Correntemente, quando se quer designar uma pessoa, uma coisa, uma ideia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer 'é uma peça de museu'. Querendo indicar com essas palavras o lugar que, no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa, lugar poeirento e inútil. [...] O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência [...]

O complicado problema de um museu tem que ser hoje enfrentado na base 'didática' e 'técnica'. Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil. [...]

De fato qual a significação de uma peça isolada, uma obra de arte, mesmo se exposta com a mais perfeita técnica museográfica, se esta obra é 'fim em si mesma', isolada no tempo e no espaço, sem nenhuma ligação com o nosso tempo, sem continuidade histórica? Os visitantes, especialmente os jovens, olharão superficialmente os objetos, sem conseguir compreender a sua significação, a sua lição histórica, fornecedora dos meios para compreender o presente. As esculturas barrocas, os santos, as pratas, os azulejos, as pinturas, os altares serão para os visitantes meras curiosidades artísticas. Em termos, quais serão esses meios didáticos? Evidentemente, comentários escritos, breves e sumarentos, acompanhados de fotografias com referências não 'doutorais', uma espécie de comentário cinematográfico. Somente satisfazendo tais necessidades didáticas. (BARDI, Lina Bo, 1958)¹¹³

A arquiteta procurou elaborar o museu-centro educacional e formador cultural da população levando em conta suas instalações arquitetônicas. Por exemplo, uma sala auditório-cinema foi colocada na rampa de acesso ao Museu, para a realização de conferências, projeções de filmes etc., adaptando o seu espaço às atividades que iriam ser desenvolvidas ali.

Lina Bo Bardi explicou o título de *Museu de Arte Moderna* que foi dado àquela instituição, apesar de ela ter sido iniciada sem possuir um acervo próprio que justificasse a nomenclatura, e acabou por esclarecer pensamentos que guiaram as atuações do Museu, no excerto a seguir:

Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programada segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É neste sentido que adotamos a palavra Museu. É preciso também chegar-se a um acordo sobre a palavra Moderno. Passada a época da revolta contra as correntes reacionárias da arte, cessada a necessidade do 'choque', do escândalo, chegando ao ponto em que a arte moderna é aceita por todos, é necessário começar-se a construir considerando encerrado o período da necessária 'destruição', sob pena de se fazer parte das 'vanguardas retardatárias' e se ser colocado fora da realidade moderna. (BARDI, Lina Bo, 1960)¹¹⁴

O acervo inicial da instituição foi formado por um pequeno conjunto de obras cedidas pelo Museu do Estado. O MASP fazia empréstimos de obras para serem ali expostas

113 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 98-100.

114 In: FERRAZ (Org.), 1993, p. 139.

e, de acordo com Lina, o MAMB chegou a adquirir uma coleção importante de artistas brasileiros e alguns estrangeiros. (BARDI, Lina Bo, 1967)¹¹⁵

Segundo Lourenço (1997), o MAMB inaugurou-se exibindo três mostras: uma referente a obras do seu acervo moderno, outra dedicada às pinturas abstratas em guache e óleo de Antônio Bandeira e uma exposição composta por esculturas e quadros de Degas, emprestados pelo MASP. A autora ainda aponta que as atividades da instituição seriam pautadas pelo trinômio: “valorização do acervo, evento temporário selecionado para a ocasião e obras trazidas em empréstimo [...]” (LOURENÇO, 1997, p. 206).

Entre 1960 e 63, anualmente, eram organizadas mais de vinte exposições em torno de pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, tapeçarias, objetos de uso cotidiano, artesanais ou não, de artistas brasileiros, muitas vezes com mostras dedicadas especialmente aos baianos, e de artistas estrangeiros, do acervo do MAMB ou emprestados de outras instituições – especialmente do MASP.

Também foram realizadas *Exposições Didáticas*¹¹⁶, muitas vezes no mesmo padrão¹¹⁷ como eram concebidas aquelas do MASP. Estas mostras foram uma solução encontrada no sentido de amparar o visitante com relação às obras de arte da coleção do Museu e aos assuntos da arte em geral. As exposições eram usadas como ferramentas para situar, tanto as obras da coleção quanto assuntos outros acerca das artes, em contextos mais amplos do que apenas exibir as obras isoladamente sem quaisquer referências. Um exemplo de *Exposições Didáticas* realizadas no MAMB: *Ver a pintura e Arte como História* (ca. 1960).

A mostra permanente do Museu, chamada *Formas Naturais* (ca. 1960) revela-se como uma estratégia para apresentar conceitos da arte moderna incorporando para isso a exibição de elementos naturais¹¹⁸. O texto de Lina a seguir, trata da exposição e esclarece isso:

Estas formas naturais, que a primeira vista podem apresentar uma analogia equívoca em relação a certas criações da arte moderna, são, ao contrário, expostos aqui com a intenção bem clara de distinguir a Natureza da Arte. A Natureza, é, com efeito, a ‘matéria prima’ que o homem encontra na terra, é o necessário, o ‘útil’ para ser trabalhado. O que é na verdade aquilo que chamamos de

115 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 131. Sobre a aquisição do acervo do MAMB, ver LOURENÇO, 1997, p. 206 e 207.

116 Essas mostras foram feitas entre 1960 e 1963.

117 As mostras eram concebidas através de sequências de painéis que continham mosaicos de imagens reproduzidas a partir de obras de arte e arquitetônicas, peças de uso cotidiano etc. combinadas a textos críticos e didáticos, utilizados para debater a temática a partir da qual a mostra havia sido pensada.

118 Segundo Glauber Rocha (apud PEREIRA, 2008, p.129) a mostra seria composta por pedras recolhidas nas praias e formas minerais e vegetais.

‘civilização’ senão esta matéria prima natural modificada e forjada pela mão (mão aqui também quer dizer ‘mente’) do homem através de séculos e séculos, milênios de trabalho e sacrifício? A Arte não é, como muitos creem, uma atividade diferente, metafísica, privilegiada ou misteriosa, a Arte é um trabalho, um trabalho especial, o TRABALHO por excelência que mais exprime o sentido do Homem: transformar a natureza.

E a Arte transforma a natureza não apenas por necessidade física, fala diretamente ao espírito, é o mais nobre dos trabalhos. O grande cristal, a grande pedra polida pelo mar, as raízes, os frutos, a forma calcárea que faz lembrar uma escultura do grande escultor Brancusi não são arte, são elementos naturais, belíssimos como todas as coisas naturais, mas não são arte. Falta-lhes ‘a história’, a vida profunda que é a essência da obra de arte, que sempre existe, até mesmo quando uma obra de arte aparentemente se assemelha a uma pedra trabalhada pelo mar ou a uma raiz. É uma forma solitária em um mundo sem homens. O grande pintor holandês Vincent Van Gogh dizia não conhecer mais bela definição da Arte que: ‘A arte é o Homem somado à Natureza.’ Neste sentido são expostas essas formas naturais, como introdução às obras que o visitante encontrará no Museu. (BARDI, Lina Bo apud PEREIRA, 2008, p. 134)

As explanações presentes no excerto citado aprofundam as concepções de Lina sobre a produção humana (arte, desenho industrial, entre outros) dando um melhor embasamento ao olhar cuidadoso da arquiteta sobre a produção popular. Dessa forma, conforme aponta Pereira (2008), Lina entende a obra de arte como um *trabalho especial* – o termo *trabalho* é entendido, nesse caso, como uma atividade intelectual e/ou manual do homem realizada com relação à natureza, no sentido de modificá-la.

Outra mostra realizada no Museu foi *Nós e o passado* (ca. 1960). Segundo se pode inferir da pesquisa de Pereira (2008), a exposição enfocou uma mirada acerca de produções artísticas anteriores àquelas que seriam consideradas como a prioridade de um museu de arte moderna. Assim, foram apresentadas peças, como por exemplo, pinturas dos séculos XIII e XVII emprestadas de outras instituições e colecionadores – dentre eles P. M. Bardi – juntamente a textos explicativos acerca do período ou do artista, autor da obra. O intuito desse tipo de exposição era mais uma vez aquele ligado à instrução do público, mas de maneira a esmiuçar momentos anteriores aos do modernismo, como um meio necessário para o esclarecimento da cultura moderna – foco do Museu.

A estreita relação mantida entre o MAMB e a Universidade Federal da Bahia e em especial com a Escola de Teatro, possibilitou a realização de várias peças teatrais no Museu, como *A ópera dos três tostões*¹¹⁹ e *Calígula*¹²⁰, cujas cenografias foram concebidas por Lina. Também no espaço ocupado pela instituição, jovens cineastas, como Glauber Rocha reuniam-se e faziam suas atividades, como construção de cenários para filmes.

119 Peça de Bertold Brecht encenada em 1960, no MAMB.

120 Peça de Albers Camus, encenada em 1961, no MAMB. Lina fez também o desenho dos trajes dos atores.

Além disso, a parceria entre o Museu e a Universidade possibilitou a criação de cursos de formação artística destinados à população da cidade de Salvador. O MAMB abrigou uma escola de iniciação artística para crianças e jovens. Os cursos oferecidos não eram somente relacionados às artes plásticas, mas também à música.

A *Escola da Criança no MAMB* contou com a presença de aproximadamente cem inscritos e sobre isso afirma Glauber Rocha, cineasta amigo de Lina que, como já mencionamos, acompanhou e também participou das atividades que a arquiteta desenvolveu na Bahia:

O que é a ‘Escola da Criança’? Em primeiro lugar, não é uma ‘escolhinha de arte’ que planeja criar meninos prodígios. D. Lina não acredita em arte infantil. Acredita, isto sim, nas possibilidades de desenvolvimento da personalidade infantil. Martim Gonçalves, que é psiquiatra além de diretor teatral, orienta o curso para criança e para professores. A escola desenvolve os sentidos e as possibilidades de ação, de auto-conhecimento da criança. É uma escola nova, onde esquemas dirigidos, onde a liberdade total da infância [...] é o motivo fundamental. *Criança do povo, criança da classe média e criança da burguesia estudam nesta escola. A ausência de preconceitos estabelece nesta Escola uma igualdade social. E parte da infância bahiana encontra um sentido de vida educada.* (ROCHA, 1960 apud PEREIRA, 2008, p. 158-159)

Através desse conjunto de iniciativas, observam-se aspectos presentes na orientação crítica de Lina com relação ao universo das artes. Há uma busca por desfazer as categorizações e dogmas que cercaram os olhares tradicionais sobre as manifestações artísticas e as isolaram entre arte popular e arte erudita, ou arte antiga e arte moderna. Lina procurou “[...] restabelecer a presença do homem na obra de arte” (BARDI, Lina Bo, 1960)¹²¹ – o homem seria a condição primeira para a existência da produção artística, conforme já discutimos anteriormente.

Pereira analisa esse posicionamento crítico ao afirmar que Lina:

[...] coloca a produção artística como experiência necessária ao ser humano e rompe com os sistemas tradicionais de classificação da produção artística em que a mesma aparece listada sob categorias e com valores distintos: arte erudita, arte popular ou arte industrial. Para Lina, todos esses são empreendimentos humanos, e mesmo um motor de avião cuja finalidade é apenas ligada à questão funcional é capaz de proporcionar uma experiência estética, no sentido de fornecer dados para a construção de uma poética. Rompendo com o tradicional sistema de elitização da obra de arte, a intenção de Lina é estabelecer o seu valor exatamente no ato de sua realização pelo homem. Dessa forma cada objeto apresentado deve ser lido como um ato de realização humana diferenciado apenas pelas condições em que o homem se encontra social e economicamente organizado ou pelas relações que estabelece com a natureza. Dessa forma, poderia se justificar a presença no MAMB de exposições com

características tão distintas entre si em vez da apresentação apenas de pinturas ou esculturas modernas, como seria de se esperar de um *Museu de Arte Moderna*. (PEREIRA, 2008, p. 127-128)

Quando Lina iniciou a reconstrução do Teatro Castro Alves – buscando restaurá-lo como um *teatro popular moderno* – o MAMB teve que se mudar dali. Para abrigar o Museu, a arquiteta conseguiu, com o auxílio do governo do Estado, a restauração do conjunto do Unhão, construção do século XVI que havia conhecido por intermédio de Martim Gonçalves, em 1958. Inaugurou-se o Museu de Arte Popular do Unhão, em 1963, mesmo ano em que o MAC USP também iniciava suas atividades.

Sobre o projeto de museu que ali funcionaria, a arquiteta faz apontamentos que revelam uma síntese de seus escritos presentes no artigo *Cinco anos entre os “brancos”*:

[...] março de 1963, o conjunto estava praticamente pronto; nele iriam funcionar o Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão, centro de documentação de arte popular (não folclore) e centro de estudos técnicos visando a passagem dum pré-artisanato primitivo à indústria, no quadro de desenvolvimento do país. [...] O Museu de Arte Popular do Unhão pertencia ao Museu de arte Moderna da Bahia e tinha como programa o levantamento do artesanato (pré-artisanato) popular de todo o país. (BARDI, Lina Bo, 1967)¹²²

Assim, a ideia de Lina era constituir um museu que seria um espaço de armazenamento, registro e estudo acerca da produção popular do país. E que, em função disso, possibilitasse, também dentro de seu programa de atuação, a criação de uma escola de desenho industrial, entendida como uma demanda do mundo moderno – signo de possibilidade de desenvolvimento do país – mas que tivesse como base os elementos populares. O Museu de Arte Popular do Unhão seria então uma ponte entre a identidade cultural do país e a inevitável evolução tecnológica, vinda com a industrialização do Brasil e o espírito de modernização vivido na época.

Enquanto Lina fazia as obras de restauração do edifício do Unhão também se articulava, tanto em Salvador quanto em outros Estados, a pessoas que estavam ligadas às questões do popular, para a realização de um inventário que abrangesse tal produção em todo o Nordeste.

A mostra inaugural do Museu de Arte Popular do Unhão, na Bahia, chamada de *Nordeste* (1963) exibiu esse levantamento da produção popular nordestina, empreendido por Lina. Esses pensamentos e iniciativas foram abordados no início de seu texto de apresentação da mostra:

122 In: RUBINO; GRINOVER (Org.), 2009, p. 134-135.

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização Nordeste. **Civilização.** Procurando tirar da palavra o sentido áulico da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente, (mesmo se a palavra ‘técnico’ define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas. (BARDI, Lina Bo, 1994, p. 35)

A maior parte dos objetos apresentados na mostra eram funcionais e elaborados a partir de necessidades cotidianas de pessoas que viviam na precariedade e utilizavam-se do ato criativo, de seus referenciais culturais – como crenças e valores – para conceber peças úteis que possibilitassem a realização de suas atividades diárias, fossem elas ligadas ao cozinhar, caçar, vestir-se ou às religiões. Apesar da ênfase na funcionalidade, pode-se pensar que os objetos ali expostos não estavam destituídos de valores estéticos e poéticos. Lina discorre sobre isso:

Cada objeto risca o limite do ‘nada’ da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do ‘útil e necessário’ é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. (BARDI, Lina Bo, 1994, p. 35)

Rodrigues analisa a mostra ressaltando os limites entre certas categorizações ali problematizadas por Lina:

Qual o sentido da exposição *Nordeste*? Ela pode ser o resultado do levantamento documental dentro dos objetivos do *Centro de Documentação sobre Arte Popular*, material de suporte ao *Centro de Estudos Técnicos do Nordeste*. *Nordeste*, no entanto, não é somente uma exposição documental ou antropológica, ou uma exposição de arte, ou ainda, uma exposição de design, mas tenciona todos esses limites. Assim como na exposição *Bahia*, onde Lina testa os limites da arte, em *Nordeste* ela se permite enxergar na produção popular exposta uma possível lógica do desenho industrial: a criação de padrões, uma ideia de série, repetição de um módulo, a escolha dos materiais, o desenvolvimento da forma aliado a noções como função e característica dos materiais [...]. (RODRIGUES, 2008, p. 40)

Nos pavilhões laterais do Museu, concomitantemente à mostra *Nordeste*, foi montada uma exposição que, segundo Pereira (2008, p. 197), também fazia parte dela. Ali se encontravam aproximadamente duzentos trabalhos de artistas plásticos nordestinos¹²³, iniciantes e já consagrados. Os suportes utilizados para a apresentação das pinturas lembravam aquele da pinacoteca do MASP – tubos metálicos encaixados entre o teto e o

chão, nos quais as obras eram presas. Porém, no Museu de Arte Popular do Unhão, Lina substituiu os metais por madeiras, conforme se observa na imagem 28.

Imagem 28: Vista parcial da exposição *Nordeste*. Artistas Modernistas.
Foto: A. Guthmann. Fonte: Pereira, 2008, p. 201.

A exposição *Nordeste* também ocupou mais dois andares do museu (Imagem 29). No térreo a apresentação das peças aproximava-se daquela concebida para a exposição *Bahia*: peças colocadas em suportes de maneira mais isolada e dentre os mobiliários expográficos estavam estruturas de base de concreto e tubo metálico para sustentá-las, como se pode observar na imagem 30.

Imagem 29: Vista da exposição *Nordeste* em dois pavimentos do Museu.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

Imagem 30: Vista parcial da exposição *Nordeste*. Pavimento térreo: carrancas, pilões e janelas do casarão. Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

Os suportes utilizados para expor os objetos, os aproximam em certa medida de seus contextos originais, como estantes e prateleiras de madeira, presentes tanto em ambientes domésticos quanto comerciais, ou em outros. No segundo andar da exposição, a *arquitetura cênica* da mostra foi inspirada nas feiras populares e nas lojas baianas (Imagem 31). Assim, observa-se que através da contextualização das peças, a mostra acercou-se da população local não só pelo seu conteúdo, que diz respeito ao cotidiano das pessoas, mas também, pelas maneiras de organizá-lo.

Sobre a disposição das peças e os recursos expográficos utilizados, Machado e Santos explicam:

Através das fotografias é possível perceber dois ambientes distintos no edifício principal do Solar do Unhão na exposição “Nordeste”. O térreo aparentemente abrigava os objetos de maior destaque, como as carrancas, pilões e jangadas, tendo seu caráter escultórico destacado pelo próprio projeto museográfico. Já o piso superior tentava reproduzir a ambiência das feiras e mercados populares, nas quais parte dos objetos foi encontrada. Para isso Lina construiu rústicas estantes de madeira para expor os objetos, peças menores agrupadas sistematicamente segundo sua tipologia, finalidade prática e materialidade. Parte importante do ambiente das feiras, seu movimento e desordem característicos, desaparece, cedendo lugar para outra organização [...]. (MACHADO; SANTOS)¹²⁴

¹²⁴ Disponível em: http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/22.pdf . Acessado em 13 de abr. de 2014.

Imagem 31: Vista parcial da exposição *Nordeste*. Segundo pavimento do Museu.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

A estratégia utilizada, por exemplo, ao apresentar em sequência diversos exemplares de um mesmo tipo de peça, propicia a percepção da proposta da exposição qual seja, a de evidenciar aspectos relativos ao design da produção local. As variações de características presentes em objetos pertencentes a uma mesma categoria, por exemplo, colheres ou cumbucas ou ex-votos, são ressaltadas quando eles são colocados próximos uns dos outros, em sequência, possibilitando comparações entre suas formas, texturas, dimensões, cores etc. Esse importante aspecto da concepção da mostra pode ser melhor observado na imagem 32, em uma prateleira repleta de ex-votos, e na imagem 33, que mostra diversas redes penduradas no teto na sala.

Imagem 32: Ex-votos na exposição *Nordeste*.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

Imagem 33: Redes na exposição *Nordeste*.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

O conjunto exposto na mostra *Nordeste* passaria a compor o acervo do Museu, complementado por uma programação que abrangeria diversas manifestações populares coletivas, como: apresentações teatrais, musicais, de danças, capoeira, samba, entre outras.

Segundo Pereira (2008), o *Centro de Estudos e Trabalho Artesanal* seria o último projeto da arquiteta durante sua permanência na Bahia. Tal centro seria uma etapa final, para a qual convergiriam as ações que Lina Bo Bardi vinha desenvolvendo no Nordeste. Esse centro produtor de conhecimentos e técnicas que interligaria a cultura popular com a produção industrial foi pensado para pautar a modernização do país em bases, consideradas por Lina, sólidas, uma vez que direcionariam tal desenvolvimento do país a partir de suas especificidades, podendo atender melhor suas necessidades.

Assim, Lina afirma no Projeto da Escola de Artesanato sua análise acerca das relações entre artesanato brasileiro e o desenho industrial, explicando os princípios sobre os quais seria fundada a escola:

A ESCOLA INDUSTRIAL PARA PROJETISTAS E MESTRES DE OFÍCIO

A Escola se propõe eliminar a fratura Projeto-Execução no campo do Desenho Industrial (DI), (fratura existente também, e em proporção maior, na arquitetura contemporânea), visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comparado ao excessivo intelectualismo despidido de qualquer ligação diretamente prática, do trabalho de projeção [...]

Sem voltar as Catedrais e ao Romantismo literário de Ruskin e Morris é hoje, imprescindível, implantar sobre a 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.

O Brasil não começou ainda uma produção nacional original de objetos industriais limitando-se apenas à importação de formas e desenhos estrangeiros. Uma produção nacional não pode ser criada sem a ligação com a herança cultural do passado e sem ser fundada no terreno da realidade e das necessidades efetivas do país.

A eliminação da Utopia e Metafísica na criação duma Escola desse tipo é o primeiro requisito, indispensável para o seu sucesso no plano das necessidades práticas. Exemplo: uma Escola tipo Bauhaus ou Hulm metafísico-experimental seria inútil a um país jovem, com uma civilização de fatores fortemente primitivos e diretamente ligados à terra, fatores moderníssimos do ponto de vista cultural exclusivamente industrial que produziriam desenhos para as indústrias que na maioria dos casos ainda não existem ou estão em fase de início, experimental. Terceiro: não se poderia tomar conhecimento da atividade artesanal fortemente ativa no Nordeste do país, atividade que tem que ser estudada através dum levantamento efetivo valorizado na sua realidade nas suas diretas possibilidades econômicas no mercado nacional e internacional, nos seus valores culturais que **DEVERAM ESTAR NA BASE DA FUTURA FORMAÇÃO ESTÉTICA DO FUTURO DESENHO INDUSTRIAL NACIONAL [...]**

A 'mise a point' da situação do artesanato brasileiro do Nordeste (no nosso caso do Estado da Bahia). A sua seleção sem violência, sem sugerimentos e correções artificiais. A tomada de consciência desse artesanato sem nostalgias (quer dizer sem as injeções reacionárias para mantê-lo de pé quando, através da pequena indústria abandonará as suas formas para tornar-se indústria, quer dizer mudar

historicamente de forma com as transformações econômico-sociais, sem violências anti-históricas).

A seleção tem que ser feita através da imediata tomada de conhecimento ‘direto’. Através da criação sobretudo dum Museu de Arte Popular a função documentária histórica e não saudosista paternalista.

A valorização tem que ser feita através de exposições nacionais e internacionais como as futuras Bienais Nacionais da Bahia ou a Bienal Internacional de São Paulo. Ou no estrangeiro, a Trienal de Milão.

O contato da Escola de Desenho com a realidade criará indispensavelmente a atmosfera necessária à criação de novas formas, acompanhando a inevitável transformação econômica.

Do ponto de vista econômico-social o Museu de Arte Popular e a Escola criarão o ‘interesse’ em volta da produção artesanal, criando em consequência a DEMANDA econômica, com o relativo desenvolvimento dum trabalho de inteiras zonas artesanais. (BARDI, Lina Bo, ca. 1963)¹²⁵

Apesar da precariedade financeira e material recorrentes no meio em que estavam as instituições museológicas em que Lina Bo Bardi trabalhou na Bahia e da abrupta interrupção de suas atividades em função do Golpe Militar, em 1964, a arquiteta logrou a constituição, ali, de um importante legado cultural.

Tornou disponível um repertório artístico e cultural bastante amplo e crítico, pautado nas variadas frentes da produção humana – desde obras consagradas pela tradicional história da arte advindas muitas vezes da coleção do MASP, até produções artesanais locais e de outras partes do país, referências das produções históricas do homem etc. – que puderam ser observadas e analisadas através das diversas exposições, cursos, peças teatrais, recitais, sessões de cinema, entre outras atividades realizadas nos museus que dirigiu. Lina vislumbrava uma contribuição mais ampla, que transpassava o Nordeste e remetia ao desenvolvimento do Brasil, o qual somente seria realizado em bases sólidas se fosse consolidado a partir das raízes culturais originárias remanescentes de regiões como o Nordeste.

Assim, nas palavras de Lina fica registrado o balanço desse curto e intenso período baiano:

Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil.

No período de 58 a 60 e poucos, a Bahia viveu o esplendor de um conjunto de iniciativas que representou uma esperança muito grande para o país todo [...]: a Escola de Teatro, de Dança, a Escola Superior de Música e o Museu de Arte Moderna.

O discurso era outro. Era um discurso sócio-político, ligado diretamente à economia e à história do Brasil. Foi um processo que ocorreu não só na Bahia, mas no Nordeste todo, e que não pode ser abolido. [...]

O Museu de Arte Popular do Unhão, não foi pensado como Museu Folclórico, isto é: documentação estética da cultura popular julgada pela 'alta' cultura.

Devia ter sido o Museu de 'Arte' como 'Artes', isto é, o 'fazer', os 'fatos', os acontecimentos do cotidiano. [...]

Uma série de acontecimentos impediram o cumprimento do programa. [...]

O Brasil entrou, queira ou não queira, na era da industrialização.

E aquilo que era 'aproveitável' naqueles anos, hoje é história.

Que a página seja virada, e que o esforço continue com a sinceridade que nos pusemos na pesquisa das forças básicas do País. (BARDI, Lina Bo)¹²⁶

2.4 Uma nova sede para o MASP

Em 1968¹²⁷, inaugurou-se a nova sede do MASP – na Avenida Paulista – o *museu popular moderno* de Lina Bo Bardi. A arquiteta buscou unir ali seus conhecimentos relativos ao modernismo junto às experiências adquiridas na sua vivência no Brasil, especialmente na Bahia; afinal, o MASP foi construído durante a intensa atividade desenvolvida por Lina na região Nordeste. Desde o início dos estudos para o projeto de construção do Museu até a sua inauguração passaram-se em torno de dez anos (1957-1968).

Lina conceituou como *arquitetura pobre* o trabalho que desenvolveu no prédio do Museu. Não utilizou essa expressão em sentido pejorativo, mas sim para definir as soluções simples e econômicas tanto das formas quanto dos materiais utilizados naquela construção. A ideia de coletividade esteve por trás de todo o processo de projeção, conforme se observa no excerto a seguir:

Procurei uma arquitetura simples, [...] que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de 'monumento', isto é, o sentido de 'coletivo' [...]. Aproveitei a experiência de cinco anos no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre [...] Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural [...] optando por soluções diretas e despidas. (BARDI, Lina Bo, 1997, s/p.)

¹²⁶ In: FERRAZ (Org.), 1993, p. 153.

¹²⁷ Vale lembrar que o Museu foi inaugurado, em 1968, com a presença da Rainha Elizabeth da Inglaterra. Porém, apenas em 1969 abriu suas portas ao público.

O Museu teve sua sede projetada exclusivamente para atender as suas necessidades. Assim, um edifício de “setenta metros de luz” (BARDI, Lina Bo, 1997, s/p.) constituído basicamente de concreto e vidro foi erguido no Trianon.

O enorme vão livre, conseguido através da suspensão de dois andares do prédio, suportados por quatro pilares, foi a solução encontrada para respeitar a exigência dos doadores do terreno, de manter a vista que dali se tem para o centro da cidade. Dessa forma, as salas destinadas às exposições flutuam em meio à Avenida Paulista. O segundo piso recebeu a coleção do Museu e o primeiro abrigou além das salas para exposições temporárias, os escritórios dos funcionários e a biblioteca. No subsolo, foram constituídos espaços que receberiam exposições e outras atividades, além de dois auditórios: um “grande teatro-auditório” e um “pequeno auditório-sala de projeções” (BARDI, Lina Bo, 1997, s/p.). para apresentações teatrais, concertos, conferências e projeções de filmes (Imagem 34).

O programa do MASP publicado na *Revista Mirante das Artes Etc.* de início de 1968 tratou das futuras atividades a serem desenvolvidas ali, como, por exemplo:

[...] 1. apresentação da Pinacoteca em termos didáticos; 2. cinco grandes exposições temporárias de problemas da arte antiga e contemporânea; 3. representações teatrais, musicais e cinematográficas no Teatro Trianon; 4. Instituto de História da Arte; 5. Instituto de Restauro. (REVISTA Mirante das artes, jan./fev. 1968, n. 7, p. 11)

Imagem 34: Vista do MASP.

Fotógrafo: Luiz Hossaka. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Os pisos suspensos possuem duas das quatro paredes que os formam compostas por vidro. A sala da Pinacoteca apresentava-se imersa na paisagem da cidade, tendo apenas a fina camada transparente de vidro a separá-la da imensidão da São Paulo que cercava o que seria seu futuro coração: a Avenida Paulista, local que logo receberia o centro financeiro da cidade através das sedes de grandes bancos e empresas nacionais e estrangeiras. (Imagem 35).

Imagem 35: Vista aérea do MASP.

Fotógrafo: Luiz Hossaka. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

O Trianon foi considerado por Lina como o lugar ideal para receber a instituição, justamente pela facilidade de acesso da população. A arquiteta tinha o intuito de tornar o Museu um ponto de encontro das pessoas, que fosse aberto não somente às manifestações culturais, mas a quaisquer manifestações coletivas. (Imagem 36)

Imagem 36: Desenho do MASP.

Autoria: Lina Bo Bardi. ILBPMB.

Segundo Freire (1997), a vocação do Trianon de ser ponto de encontro social era apontada nos escritos de Mário de Andrade, do começo da década de 1920, que ali se reunia juntamente com outros intelectuais e artistas. Reale (1982, p. 116) afirma que o belvedere construído, em 1916, em dois níveis, no Trianon, com um restaurante e salões de baile e chá no piso inferior e um bar no piso superior foi o local onde “[...] se realizaram as melhores festas e os maiores banquetes”.

Em 1950, o belvedere do Trianon foi derrubado e, como já mencionado, abrigou no ano seguinte a primeira *Bienal de Artes de São Paulo*. Ainda em acordo com Freire (1997, p. 269), “a notícia de que o Museu de Arte de São Paulo passaria a ocupar o local do Trianon causou uma recepção positiva dos que o conheceram em seus áureos tempos”.

Em 1960, iniciou-se a construção do MASP, propondo novamente, segundo Lina (1967)¹²⁸, “[...] na sua simplicidade monumental, os temas, hoje tão impopulares, do racionalismo”. A arquiteta entendia o monumental, não como algo grande e chamativo, mas sim em um sentido simbólico, ali relacionado à ideia de coletividade – pautada no pensamento de que o prédio poderia estar presente na consciência coletiva e seria apropriado por todos. Freire embasa nossas inferências ao afirmar que:

A concepção de monumentalidade de Lina Bo era inovadora. De fato, o prédio que inaugurava em 1968 deu um novo marco referencial para a cidade, consolidando uma modificação que transcendia os seus muros [...] dando um novo perfil para a cidade [...]

Monumental para Lina era a possibilidade de se diferenciar na paisagem, favorecendo a apropriação coletiva, em uma palavra: tornar-se *lugar*. (FREIRE, 1997, p. 295-296)

O coletivo, para Lina e Pietro Bardi, incluía a ideia de museu como o lugar que não pertencesse somente aos letrados ou intelectuais, mas que fosse um espaço de todos. Essa reflexão também guiou tanto a projeção do edifício quanto a concepção das exposições com as quais ele seria inaugurado.

Sobre isso o diretor do Museu afirmou na época da inauguração na nova sede:

Desde o início procuramos fazer um museu em função do público, ou melhor do “não-público”, porque o público que visita e está sempre nas pinacotecas conhece as obras, sabe analisá-las e tem conhecimento através dos livros da vida dos artistas etc. O “não-público” precisa de um museu funcional, simples com informações precisas e ligeiras sem questões de filosofia, de composição cromática e da tal da estética. Foi essa finalidade desde a sua fundação e as novas instalações

apesar de muito criticáveis por alguns dos mais ortodoxos, vieram ao encontro de nossos anseios. (BARDI, P.)¹²⁹

O vão livre do MASP, até hoje, é tomado como ponto para realização de muitos eventos de reunião pública: passeatas, sessões de cinema, feira ou grupos de pessoas que perambulam por ali. (Imagem 37).

Imagem 37: Miscelânea de imagens referentes à utilização atual do vão livre do MASP.
Fonte: sites da internet¹³⁰.

Lina Bo Bardi ressaltou o pensamento relativo aos *novos museus* que seriam dirigidos aos não especialistas e opôs-se à ideia de museu baseado somente na conservação e na especialização, como se pode observar no excerto de texto a seguir:

Um recanto da memória? Um túmulo para múmias ilustres? Um depósito ou um arquivo de obras humanas que, feitas pelos homens para os homens, já são obsoletas e devem ser administradas com um sentido de piedade? Nada disso. **Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova.** É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada. (BARDI, Lina Bo, 1997, s/p. Grifo nosso)

129 O museu que a rainha vai inaugurar hoje. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 de nov. 1968, s/p.

130 <http://noticias.uol.com.br/album/2013/04/02/marcha-da-maconha.htm>, acessado em 31 de abr. de 2014; <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2011/09/meditacao-coletiva-no-vao-livre-do-masp-marca-dia-mundial-da-paz.html>, acessado em 31 de abr. de 2014; http://35.mostra.org/wp-content/uploads/2011/10/MASP_MP_0009.jpg, acessado em 31 de abr. de 2014; <http://teoriacritica13ufu.wordpress.com/2010/12/21/fernanda-cunha-e-nathalia-assis/>, acessado em 31 de abr. de 2014.

A construção do novo MASP marcou um importante momento na trajetória da arquiteta, pois foi “[...] a primeira obra de grande envergadura que Lina Bo Bardi executa”, segundo Oliveira (2006, p. 259). De fato, não se pode separar a concepção da exposição dos cavaletes de vidro e a construção do edifício. Em acordo com isso, Aldo Van Eyck afirma que:

A questão é que esses dois gestos extraordinários – o exterior e o interior [do edifício] – são interdependentes, pertencem um ao outro, afinados como estão pelo mesmo diapasão mental: a **inflexível arte e arquitetura** de Lina Bo Bardi, **simultânea – solidária com o povo**. (EYCK. Grifo nosso)¹³¹

2.5 Cavaletes de vidro

O segundo andar do edifício, destinado a abrigar a coleção do Museu, apresentou parte de sua pinacoteca pendurada em cavaletes de cristal. Cada pintura estava presa em uma placa de vidro temperado fixada em uma base de concreto em formato cúbico (Imagem 38).

Imagem 38: Esboço do cavalete de vidro.
Autoria: Lina Bo Bardi. ILBPMB.

A maioria dos cavaletes era disposta por toda a extensão do enorme salão do Museu, de modo que a frente de cada pintura pudesse ser avistada da entrada da sala e o verso somente pudesse ser observado se o visitante circundasse o cavalete. (Imagem 39)

Imagem 39: Sala da Pinacoteca, 1968.

Fotógrafo: Luiz Hossaka. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Anelli afirma que as transparências tanto da fachada do edifício quanto dos suportes dos cavaletes de vidro,

[...] estabelecem uma continuidade entre obra de arte e vida quotidiana, que enterra de vez qualquer pretensão aurática [...] São recursos complementares no esforço de popularização do museu. Uma popularização pedagógica, no sentido de ajudar a ‘despertar uma natural consciência’[...]¹³².

A pinacoteca não era apresentada em acordo com a tradicional linearidade cronológica da História da Arte Ocidental. Pinturas das mais variadas localidades, épocas, estilos e movimentos foram reunidas no mesmo espaço. Exemplares do modernismo brasileiro, como *Cinco Moças de Guaratinguetá* (1930), de Di Cavalcanti e *A Estudante* (1915-1916), de Anita Malfatti apareciam próximos da *Ressurreição de Cristo* (1499-1502), do pintor renascentista Raffaello Sanzio e da *Virgem com o Menino Jesus* (1310-1320) do Maestro di Palma.

132 ANELLI, Renato. Em defesa do MASP. S/ local, maio de 1998. (ILBPMB – Localização: 01.487.1)

Essa iniciativa de colocar diferentes tipos de objetos – no caso distintos estilos e escolas artísticas representadas através das pinturas da Pinacoteca – em um mesmo espaço, no qual inclusive o mobiliário expositivo utilizado proporcionava esse tipo de aproximação entre os objetos, lembra o modo como foi feita a reunião das peças presentes nas exposições *Bahia* e *Nordeste*. Guardadas as devidas diferenças, uma vez que as exposições sobre a produção popular traziam desde objetos considerados obras de arte – como esculturas e pinturas – até peças funcionais resgatadas das rotinas de casas e comércios, por exemplo, e, no caso da Pinacoteca, as peças possuíam naturezas similares: eram todas obras de arte, pinturas da coleção do MASP.

O que distinguia entre si esses trabalhos apresentados sobre os cavaletes de vidro eram os parâmetros utilizados pelas tradicionais metodologias de pesquisa em História da Arte para categorizá-los. Com essa reunião, o MASP e Lina reafirmam enfaticamente a concepção acerca da arte ser uma produção única – dependeria do ato criativo humano para existir e não precisaria, em função disso, de hierarquizações ou distinções temporais ou estilísticas.

Sobre isso Lina diz 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 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 propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação. (BARDI, Lina Bo, 1997, s/p. Grifo nosso)

A transparência do vidro dos cavaletes contribuía para a eventual sobreposição dessas pinturas, tão diferentes entre si, ou permitia que o espectador visse uma e outra como se estivessem lado a lado. Isso pode ser observado na imagem 40.

Imagem 40: Vista parcial da Pinacoteca MASP, 1968.
Fotógrafo: Luiz Hossaka. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

A reunião de obras de distintos períodos, técnicas, estilos e materiais resgata a discussão levantada por Malraux (2000, p. 10), em *O museu imaginário*. Como já mencionado, para ele o museu é “[...] uma confrontação de metamorfoses”.

Entende-se, a partir da análise de seu texto, que as obras de arte passam por metamorfoses ao longo da história; essas metamorfoses podem estar relacionadas a vários aspectos: aos estudos que delas se fazem e que podem mudar a maneira de percebê-las, ou às novas condições em que elas são colocadas, quando houve o surgimento dos museus no século XIX, por exemplo, e se impôs uma nova relação entre espectador e obra, dentre outros.

Nessa perspectiva de Malraux, a mostra em análise é exemplar, pois proporcionava, através do uso da transparência, um ambiente que propunha uma intensa confrontação entre as várias metamorfoses evidenciadas pelas obras ali expostas.

A configuração da pinacoteca não permaneceu intacta nos vinte e oito anos da sua existência. Havia certa rotatividade das obras. As principais pinturas da coleção normalmente estavam expostas, porém, as demais eram trocadas de tempos em tempos. Em

determinados momentos verificou-se que esculturas também eram colocadas em meio aos cavaletes.

A concepção dos cavaletes de vidro resgatou vários aspectos trabalhados em exposições anteriores, projetadas pela arquiteta, tanto no próprio MASP quanto em outras instituições. Algumas dessas características aparecem na nova sede do Museu de uma forma mais solidamente elaborada e amadurecida.

Elementos presentes nas exposições da primeira sede do MASP e que podem ser pensados como antecessores dos cavaletes de vidro são as estruturas que Lina desenvolveu como suportes para uma das primeiras configurações da pinacoteca do MASP, entre as décadas de 1940 e 50. Estas afastavam as obras das paredes do Museu, dando a possibilidade ao visitante de ver alguns dos versos das pinturas, como se pode observar nas imagens 41 e 42.

Imagem 41: Vista parcial da pinacoteca na primeira sede MASP. Suportes expositivos desenhados por Lina Bo Bardi. Fotografia: Diários Associados. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Imagem 42: Vista parcial da pinacoteca na primeira sede do MASP. Suportes expositivos desenhados por Lina Bo Bardi. Fotógrafo: Edgar Peine (Diários Associados). Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Entre outros arquitetos italianos, Franco Albini¹³³ foi uma grande referência para Lina e Pietro Bardi na concepção de exposições, a começar pelas suas ideias sobre democratização da arte e as soluções expográficas que encontrou para tal fim. Os trabalhos desenvolvidos tanto por Lina quanto por Albini evidenciam um gradual afastamento das obras de arte das paredes ou dos painéis opacos (Imagem 43). Segundo Anelli,

[...] foi na mostra do artista italiano Il Scipione, realizada na Galeria de Brera (Milão, 1941) que [Albini] transportou para o campo das artes plásticas a experiência acumulada nas exposições comerciais e políticas. Nesta mostra [...] trabalhou com o curador Guglielmo Pacchini, que fora um dos primeiros reorganizadores de museus italianos a seguir critérios modernos [...] Em meio ao velho edifício de Brera, Albini soltou os quadros no espaço das salas, estruturando-os em delgados perfis metálicos apoiados com a extremidade inferior no chão e a superior em uma grelha de cabos de aço, impedindo que eles encostassem no teto. (ANELLI, s/data, v. 14, p. 97)

Imagem 43: Vista parcial da Mostra de Il Scipione. Suportes expositivos desenhados por Franco Albini. Milão, 1941. Fonte: ANELLI, s/d.

Essa solução expositiva foi anteriormente utilizada pelo arquiteto na *Mostra da Aeronáutica Italiana*, em 1934. Como se pode observar na imagem 44.

Imagem 44: Vista da Sala da Medalha de Ouro na *Mostra da Aeronáutica Italiana*. Milão, 1934. Fonte: ANELLI, s/d.

Outra ideia que também aproximou os trabalhos de Lina Bo Bardi e Albini é em relação aos suportes das obras que remetem à ideia dos cavaletes utilizados pelos artistas no momento da concepção das pinturas. Esse tipo de base foi concebido por Lina para as exposições *Bahia e Nordeste*. A imagem 45 apresenta um desenho de cavalete feito por Lina e a imagem 46 refere-se aos cavaletes concebidos por Albini.

Imagem 45: Croqui de suporte para pinturas, MASP 7 de abril.
Autoria: Lina Bo Bardi. ILBPMB.

Imagem 46: Vista parcial da Galeria Palazzo Bianco, 1951.
Franco Albini, revista Habitat n. 15, p.30.

É possível perceber outra coincidência entre os pensamentos de Albini e de Lina, quando o primeiro afirmou em artigo da revista *Habitat*, que:

A arquitetura deve se tornar intercessora entre o público e a obra exposta: por isso ela deve dar o máximo de valor ao ambiente, como poderoso elemento de sugestão sobre o visitante; deve se dirigir mais para as soluções espaciais, do que para as soluções plásticas; deve criar espaços arquitetônicos, ligados numa absoluta unidade com as obras expostas, agir através do ar e da luz sobre os vazios e imprimir vibrações à atmosfera, na qual o visitante deve se achar imerso e empolgado. (ALBINI, 1954, p. 30)

Pode-se pensar que a estreita relação estabelecida entre os cavaletes de vidro e o edifício do Museu como uma espécie de síntese da fala de Albini. No MASP, a arquitetura do prédio encontrava a unidade com as obras expostas, como proposto por Albini, através dos suportes em vidro e concreto projetados por Lina.

As ideias de trabalhar com o ar, a luz e vazios nos espaços expositivos são aspectos que ambos os arquitetos exploraram. No caso da pinacoteca sobre os cavaletes de cristal, o vidro dava a sensação do vazio, do não existente. Através da sua transparência aparentava não estar ali, deixava a luz, que atravessava as *paredes de vidro* do edifício, perpassá-lo, confundia-se com o ar. Mas a sua materialidade rígida constituía-se numa resistência tátil, que o ar, por exemplo, não possui. Dessa forma, o vidro causava um ruído no vazio do espaço expositivo. A sensação de pinturas e esculturas pairando no ar devia-se a essas características do material. A atmosfera descrita por Albini, na qual o visitante imerge, é conseguida por Lina através do uso da transparência; as pessoas permaneciam imersas em um mar de obras de arte flutuantes enquanto visitavam a exposição.

O espaço expositivo com os cavaletes de vidro foi criado de maneira a envolver o visitante, permitindo que ele perpassasse livremente por entre as obras, podendo observá-las individualmente – tanto pela sua frente quanto pelo verso – mas, ao mesmo tempo, também podendo olhá-las como um conjunto. O espectador não era guiado pela exposição, em um caminho unidirecional, mas estava livre para fazer o percurso que desejasse, com as associações ou até dissociações que surgissem durante sua estada naquele ambiente. A visão podia ser confundida, pois de certo modo, quando se desviava o foco da obra à frente, podia-se olhar para várias outras obras ao redor. Era como se a visão fosse bombardeada por uma imensa quantidade de imagens sobrepostas. (Imagem 47)

Imagem 47: Vista da pinacoteca.
Fotógrafo: Luiz Hossaka. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

A presença do público confundia-se com as obras e o conjunto da mostra. Quando inseridos no espaço expositivo, os visitantes também se tornavam partes integrantes da exposição. Esta formava junto com eles uma composição única. A visão que um visitante podia ter de uma obra dentro do complexo expositivo sempre tinha a interferência das outras obras, bem como de outros espectadores que estavam por lá. (Imagem 48)

Imagem 48: Cavalete de vidro e visitante.
Fotógrafo não identificado. ILBPMB.

A exposição foi disposta no espaço de forma a favorecer o *acaso*. As obras eram combinadas, ou não, dependendo da direção que o olhar do visitante tomasse; isso não era definido. Sobre essa questão, Van Eyck, ao descrever a exposição do MASP, faz as seguintes afirmações:

Nós nos tornamos cientes do fato de que a apreciação da arte, assim como sua 'história', recebe de novo *permissão para mover-se*, expandir-se, através do confronto **espontâneo** e da justaposição **inesperada**, pois é isto que a *simultaneidade* planejada da exposição efetua: *a unidade envolvendo uma diversidade* além das categorias estabelecidas. (EYCK. Grifo nosso)¹³⁴

Dessa forma, não havia na exposição um controle pré-estabelecido da apreensão do visitante. Enfatizava-se a integração das pessoas com os objetos. O entendimento da mostra não dependia apenas do olhar, mas da reflexão e da sensibilidade: o espectador era entendido como um sujeito ativo e vivo.

No verso das obras presas nos cavaletes de vidro havia pranchas com textos explicativos, informações técnicas e imagens de outras obras que se relacionavam com aquela, como se verifica na imagem 49. Essa preocupação com a didática da mostra pode ser entendida como uma continuidade das propostas presentes nas *Exposições Didáticas* e *Vitrine das Formas*.

Imagem 49: Vista do verso dos cavaletes na sala da Pinacoteca.
Fotógrafo: Luiz Hossaka. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Dessa forma, o espectador visualizava a obra sozinha, sem etiquetas informativas conduzindo a sua interação com a peça. E previa-se uma atitude investigativa por parte do visitante que quisesse saber mais informações, pois ele precisaria ter uma conduta ativa de locomover-se até o verso do cavalete para encontrar os dados técnicos e textos.

Pode-se estabelecer aqui uma relação com os estudos de O'Doherty sobre espaços expositivos do século XX. O ambiente composto nessa exposição proporcionou condições de percepção opostas às ligadas aos parâmetros associadas ao termo *cubo branco* e ao controle do olhar do visitante.

Tais padrões de percepção eram direcionados por meio da disposição das obras de forma que os elementos, os quais se queria que o observador percebesse¹³⁵, pudessem ser apreendidos de maneira “clara” e “objetiva”. Enfatizava-se a separação na relação entre o observador e o objeto.

Lina criou um novo ambiente no Trianon, não relacionado a esse museu considerado como templo, que sacraliza a obra de arte: a arquiteta a devolveu a sua condição de objeto manufaturado. Colocar as pinturas sobre cavaletes foi um esforço no sentido de não apresentar um objeto sagrado, mas um trabalho feito com as mãos e o esforço de uma pessoa. Lina Bo Bardi, ao fazer esclarecimentos sobre a exposição, diz que:

O museu é popular, demonstrava-nos os milhares de visitantes dos sábados e domingos [...] que olham um quadro com os mesmos olhos com que olham uma vitrina em liquidação, mas que graças à vida e à alegria da Pinacoteca do Museu, conseguem tomar parte, mesmo sem ‘bases culturais’[...] Como responsável pelo projeto do cavalete (porque é um cavalete e um quadro nasce no ar, num cavalete) com painel didático, para exposição dos quadros, quero esclarecer que no projeto do Museu, foi minha intenção destruir a aura que sempre circunda um museu, apresentar a obra de arte como trabalho, como profecia de um trabalho ao alcance de todos. Revitalizar um quadro tirando-o do papel de múmia [...]. (BARDI, Lina Bo, 1970, p. 28)¹³⁶

Essa reflexão de Lina, como já discutimos, aproxima a obra de arte de qualquer outra peça produzida pelo homem. E é para esse sentido que apontaram muitas das questões levantadas pela arquiteta nas suas atuações com relação à produção popular. Essa importante faceta do trabalho desenvolvido ao longo da carreira de Lina foi inserida na inauguração da nova sede do MASP com a mostra *A Mão do Povo Brasileiro*.

135 Os elementos a serem percebidos pelo observador eram normalmente relacionados a aspectos das Teorias Modernistas do crítico Clement Greenberg, enfocando elementos formais das obras de arte. Assim, as obras eram dispostas de maneira espaçada entre si em paredes de cores neutras e em salas fechadas com iluminação artificial que favoreciam tal visualização.

136 EXPLICAÇÕES sobre o Museu de Arte. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, abril de 1970, p. 28.

2.6 A mão do povo brasileiro

Aberta ao público em 1969¹³⁷, ocupou o espaço de exposições temporárias do primeiro andar do edifício concomitantemente à exposição dos cavaletes de vidro. Essa mostra resgatava a atividade de Lina voltada à temática do popular e a todo o projeto interrompido de constituição da Escola de Desenho Industrial no Nordeste.

Rodrigues localiza a mostra nesse momento da vida da arquiteta ao dizer que:

[...] a volta de Lina para São Paulo em 1964 é um ponto fundamental para sua trajetória, é como o fim de um sonho não realizado. A atuação de Lina nos próximos anos estará diretamente ligada a este momento. Em 1965, tenta levar a exposição *Nordeste* para a Itália com ajuda de contatos pessoais no país, estimulada pelo próprio Itamaraty, a mostra intitulada *Nordeste do Brasil* que seria realizada na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* de Roma com alguns dos objetos que permaneceram com Lina e Lívio Xavier da exposição *Nordeste*. Porém, a exposição acusada de subversiva foi impedida de ocorrer por ordens proibitivas da Embaixada Brasileira. (RODRIGUES, 2008, p. 25)

A mostra *A mão do povo brasileiro* foi organizada por Lina e Pietro Bardi, Martim Gonçalves e Glauber Rocha¹³⁸. Apresentou peças expostas na exposição *Nordeste*, mas também outras, conseguidas por empréstimos com colecionadores, antiquários e museus¹³⁹. Porém, desta vez os objetos eram de várias localidades do Brasil e não de uma única região, como o seu próprio título sugere.

Uma vez que os objetos exibidos na mostra foram tomados por empréstimo de coleções, considera-se que estavam destituídos de seus significados e funções primeiros, pois, em certo sentido, já tinham adquirido nova categoria quando entraram para coleções particulares e institucionais.

Em edição de abril de 1969, o Estado de S. Paulo publicou notícia a respeito do MASP solicitando empréstimo de objetos para a montagem da mostra:

O objetivo é o de demonstrar o engenho e a criatividade popular em escala nacional. Serão expostas as seguintes peças: mobiliário, instrumentos de trabalho, transporte e de uso comum, ferragens, tecidos e rendas, adornos litúrgicos e profanos, brinquedos, vestuário, cerâmica, vidro, tipografia (artes gráficas), diversões, amostras, armas, e uma seção dedicada à vasta produção de esculturas e pinturas: carrancas, ex-votos, imagens, amostras.

137 No dia 21 de junho.

138 Conforme indica RODRIGUES, 2008, p. 56.

139 Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, o Museu de Arte e a Universidade do Ceará e o Museu do Estado da Bahia.

O museu está solicitando a todos que possuam objetos de produção utilitária ou de arte popular, especialmente antigas, o seu empréstimo. O apelo é dirigido especialmente a fazendeiros e colecionadores¹⁴⁰.

Vale ressaltar que a sala de exposições temporárias do MASP era constituída por paredes brancas que impossibilitavam o diálogo entre o espaço interno do Museu e a cidade, como ocorria com o salão da Pinacoteca. Além disso, a iluminação era toda artificial. Criava-se ali um ambiente expositivo mais neutro, que não interferia de modo tão significativo na contemplação das peças apresentadas.

O salão tinha dimensões retangulares e a mostra foi projetada de modo que da entrada da sala avistavam-se três fileiras de suportes expositivos paralelas às suas paredes laterais, conforme se observa na planta da mostra e nas fotografias a seguir. (Imagens 50 e 51).

Imagem 50: Planta expográfica. ILBPMB. / Fotografia: Vista geral da exposição *A mão do povo brasileiro*. Fotógrafo: Hans Günter Flieg. Acervo Instituto Moreira Salles.

140 MOSTRA de arte popular. *O Estado de S. Paulo*. 19 abr. 1969, p. 10.

Imagem 51: Vista parcial da exposição *A mão do povo brasileiro*.
Fotógrafo: Hans Günter Flieg. Acervo Instituto Moreira Salles.

O mobiliário expográfico foi construído com tábuas de pinho reutilizadas. Havia bases quadradas e retangulares baixas para apoio de objetos de tamanhos médios a grandes. Ao longo das duas paredes laterais da sala, apareciam sob o mesmo alinhamento, ora espécies de estantes cheias de peças, ora painéis, também em madeira, que revestiam a parede; ali os objetos eram fixados. O conjunto da mostra lembrava as feiras populares nordestinas, que já haviam inspirado Lina na exposição *Nordeste*. (Imagens 52 e 53)

Imagem 52: Croqui da exposição *A mão do povo brasileiro*.
Autoria: Lina Bo Bardi. ILBPMB

Imagem 53: Vista parcial da mostra *A mão do povo brasileiro*.
Fotógrafo: Hans Günter Flieg. Acervo Instituto Moreira Salles.

Logo na entrada, dois bonecos gigantes do carnaval de Pindamonhangaba¹⁴¹ recebiam os visitantes que passavam por entre eles e avistavam a sua frente uma escultura de

141 Segundo Rodrigues (2008, p. 62), os bonecos intitulados “Maria Angu” e “Zé Pereira” foram emprestados pelo Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo.

São Jorge com sua armadura, colocada sobre um suporte coberto com pano, que ocupava a posição do seu cavalo. (Imagem 54)

Imagem 54: Detalhe de um dos bonecos na entrada da exposição *A mão do povo brasileiro*.
Fotógrafo não identificado. Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

Nas estantes e painéis estavam colocados vários pequenos objetos. À esquerda da entrada da mostra apareciam fixados instrumentos feitos em ferro como tesouras, anzóis, forma de bolo, pás etc.; à sua frente, sobre a base de madeira mais próxima, encontravam-se mais peças feitas em metal, como grades com formas de arabescos, lamparinas e raladores. Seguindo pela mesma parede encontravam-se elementos de adorno indígenas presos ao painel. No teto da sala, desse mesmo lado, estavam presos redes e cestos.

Na fileira central da exposição exibiam-se peças maiores, como mobiliários, uma moenda de cana-de-açúcar, moedores de mandioca, entre outros objetos. (Imagem 55).

Imagem 55: Vista parcial da exposição, fileira central da mostra *A mão do povo brasileiro*.
Fotógrafo: Hans Günter Flieg. Acervo Instituto Moreira Salles.

Ao fundo da fileira central encontrava-se o único suporte que se distinguia das demais bases: uma estrutura piramidal feita com a sobreposição de caixotes com tamanhos variados. Ali eram expostos ex-votos, e no caixote que formava a ponta da pirâmide havia um candelabro. Em cima do suporte via-se um Cristo na posição de crucificação. (Imagem 56)

Imagem 56: Fotografia: Suporte piramidal com ex-votos. Fotógrafo: Hans Günter Flieg. Acervo Instituto Moreira Salles. / Desenho: Suporte piramidal. Autoria: Lina Bo Bardi. ILBPMB.

Segundo Rodrigues:

Figuras de animais, caras e bonecos como esculturas estão no sexto e sétimo suportes, seguidos das três carrancas do Rio São Francisco que introduzem o setor final da exposição ligado à prática do catolicismo com a apresentação de imagens de santas, santos, ex-votos, figura de Cristo e crucifixos [...] Em uma linha transversal ao sentido maior da sala, alinham-se as carrancas (fileira esquerda), as figuras de bumba-meu-boi e zebra, e as demais carrancas (fileira direita). (RODRIGUES, 2008, p. 63-64)

Na parede ao fundo da sala expositiva, visualizavam-se sete colchas de retalhos penduradas como se fossem pinturas. Elas já haviam sido expostas da mesma maneira na exposição *Nordeste*.

Objetos representativos da exposição, como carros de boi, ocuparam o vão livre do Museu, onde também estavam colocadas as obras de outros artistas, como *Playgrounds* de Nelson Leirner e *Carrossel* de Maria Helena Chartuni e Carlos Blanc.

Sobre os objetos expostos em *A mão do povo brasileiro*, P. M. Bardi diz que:

Soluções geniais no criar utensílios – bastará lembrar a reutilização das lâmpadas elétricas queimadas, como lamparinas a óleo –, a fantasiosa e arguta literatura de cordel, a cerâmica de enfeite que se vende nas feiras, para atribuir àquela gente o apelido de mestres. Na exposição que realizamos no Museu de Arte de São Paulo intitulada ‘A Mão do Povo Brasileiro’, cujo slogan era ‘quem não pode caçar com cão, caça com gato’ foi demonstrado qual o alto teor de capacidade artesanal e de nível de gosto de quem resolve os problemas existenciais e da comunhão com os mistérios com genialidade e talento, nestes últimos decênios [...] ¹⁴².

A exposição foi uma homenagem ao diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Melo Franco de Andrade, que havia falecido naquele ano. Em texto, que se segue, explica-se a importância dessa figura e sua relação com a mostra:

No começo do nosso século, o Brasil cultural era um satélite da Europa. A então sociedade culta baseava-se em normas importadas, ocultando cada vez mais as nossas raízes. Em rebeldia a isto deu-se então, mais precisamente em 1922, a chamada Semana de Arte Moderna que em seu conteúdo voltava-se ao Brasil como Cultura.

Mas para que isto fosse realmente firmado, no que se haveria de apoiar, se não em testemunhos de nossa cultura? Surgiu então a necessidade da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que em 1937 estruturou-se para proteger aquilo que havia de histórica e artisticamente importante, e de alguém capaz de dirigir tal máquina. Este homem, pertencente ao mesmo grupo de Mário de Andrade, Carlos Drummond e outros, era Rodrigo de Melo Franco de Andrade. [...] Durante a fase de sua direção 20 museus foram criados, 30 revistas e livros entregues ao público. Cidades como Olinda, Ouro Preto, Sabará, são conhecidas

142 BARDI, P. M. Esboço de texto sem título, 1969, 1 p. (Biblioteca e Centro de Documentação do MASP - Dossiê Exposição *Mão do Povo Brasileiro* - B – Pasta 4).

em todo o mundo. Trabalho de toda uma existência, que encaminhou-nos não só para a definição de uma cultura, mas de uma civilização brasileira. Que seu exemplo seja seguido pelos que o sucederam e que outras exposições como ‘A mão do povo brasileiro’ sejam montadas, seguindo a trilha cavada por este homem¹⁴³.

José Roberto Höfling, assistente da exposição, escreveu a respeito da mostra evidenciando pensamentos presentes nos discursos feitos por Lina, inclusive para outras exposições anteriormente analisadas nesta pesquisa, e ainda em seus planos para a criação do Centro de Documentação e Pesquisa acerca da arte popular, no Museu de Arte Popular do Unhão. Além disso, observa-se nesse texto a ideia de arte como trabalho intimamente relacionado ao ato criativo, característica inerente ao homem, também debatida por Lina:

[A mostra] [...] deve ser considerada como um importante subsídio para a sistematização das produções populares brasileiras.

O material apresentado [...] constitui notável documentação, para o estabelecimento em novas bases, de uma história da arte do povo do Brasil. Trata-se, como se sabe, da própria memória nacional, condição essencial para a continuidade da cultura, sofrendo rápida e irreversível desintegração, pela simples falta de registros, de obras e agentes. Há que se situar os objetos de arte (e aquilo tudo que é manufaturado com liberdade assim deve ser chamado) em seu complexo sócio-cultural, descobrir a função que exercem no grupo, explicando suas origens e relação com o meio.

Fugindo aos conceitos que se fizeram tradicionais, por uma crítica estranha ao pensamento contemporâneo, de ‘Arte’, ‘bom-gosto’, ‘mau-gosto’ e comunicação com o público, esta mostra apresenta o que se fez no Brasil nos últimos duzentos e cinquenta anos, em matéria de criatividade. Não pretendendo esgotar o assunto, nem aspirando ao enciclopedismo, procurou-se reunir uma amostra significativa das várias regiões do Brasil, e recriar o espaço social onde os fatos estavam inseridos. A cronologia no caso, era perfeitamente dispensável [...]

A montagem de Lina Bo Bardi é despojada, e portanto, humanizada; dispostos sobre lenho nu e pinho, os objetos se mantêm livres de qualquer interferência formal, envolvidos apenas pela onipresença pressentida dos autores. Assim, poder-se-á constatar a assombrosa magia dos Ex-votos, a ingênua monumentalidade das carrancas-proas do S. Francisco, as milenares ferramentas, prolongamento indispensável das mãos, a incrível funcionalidade do mobiliário [...]

A matéria prima da confecção além daquela, impalpável, a mesma que impulsionou o último dos grandes macacos a arrancar um galho de árvore e transformá-lo em arma, executando assim o primeiro ato de cultura e iniciando a longa aventura humana, é em grande parte constituída pelo ‘lixo cultural’, isto é, aquilo que a sociedade industrial (onde tudo se torna obsoleto com incrível rapidez), joga fora. São pneus velhos, latas de produtos de amplo consumo, sucata, trapos, material de demolições, que o artista com sua sensibilidade e forte senso de poupança (nem tudo é azul), colhe e reutiliza. (HÖFLING)¹⁴⁴

143 A Mão do Homem Brasileiro dedicada à Rodrigo Mello Franco de Andrade. Datilografado, sem autor, s/ data e local. 1 p. (Biblioteca e Centro de Documentação do MASP - Dossiê Exposição *Mão do Povo Brasileiro* - B – Pasta 5).

144 A mão do Homem Brasileiro: como fazer as coisas sem ter com que além de si próprio. Datilografado, s/ data e local, p. 1-3. (Biblioteca e Centro de Documentação do MASP - Dossiê Exposição *Mão do Povo Brasileiro* - B – Pasta 4).

Em anotações pessoais de Lina, pode-se ler um excerto que trata da mostra e evidencia que os objetos ali reunidos partiram da ideia concebida pela arquiteta de que se tratava de Arte, com o “A” maiúsculo, ou seja, eram objetos já considerados como pertencentes à categoria Arte. Pode-se inferir a partir disso que, nesse momento, a arquiteta não mais questionava ou reivindicava o lugar ocupado pela produção popular nas categorizações feitas pelas tradicionais metodologias da História da Arte, como havia feito no texto de apresentação de *Bahia*. Acerca disso, observa-se:

Falamos de artesanato e arte popular. No Museu de Arte de São Paulo montamos uma exposição que inclui todos esses problemas. A esta exposição o diretor do Museu deu o título de ‘A Mão do Povo Brasileiro’: é uma homenagem ao Povo do Brasil.

A exposição é apenas uma apresentação de criatividade e de possibilidades. Não é uma exposição da Arte como consolação, não queríamos fosse interpretada neste sentido, não é tampouco um convite à sobreavaliação de uma produção que exprime difíceis condições de vida. Estamos convencidos de que tudo aquilo que pode compatibilizar a miséria deve ser destruído. (BARDI, Lina Bo, 1969)¹⁴⁵

A combinação das características do ambiente expositivo no qual a mostra foi feita – mais próximo daquilo que seria um ambiente de exposições de arte mais tradicional¹⁴⁶ – às especificidades dos trabalhos apresentados – peças de coleções – contribui para pensar que o processo de realização de *A mão do povo brasileiro* girou muito mais em torno de um universo da produção popular já previamente institucionalizado¹⁴⁷ e não no universo da descoberta, estudo e divulgação daquela produção, presente tanto em *Bahia* quanto em *Nordeste*.

Mas, a partir da análise da mostra, observa-se que ainda há como pano de fundo a ideia de sistematização, registro e divulgação de informações relativas a tal produção, mesmo que agora seja através de exposições e não mais de um conjunto de ações ligado a um projeto mais amplo, como o centro de documentação e pesquisa, programado por Lina Bo Bardi no Museu de Arte Popular do Unhão.

O contexto da produção de *Nordeste* no Museu de Arte Popular, por exemplo, é diferente da mostra do MASP, pois lá, a exposição estava inserida em um propósito maior, relativo à criação de um movimento para valorização das especificidades locais com o

145 In: FERRAZ (Org.), 1993, p. 192.

146 Este resgatava algumas poucas características do que se cunhou como *cubo branco*: sala fechada, com paredes em tons neutros, iluminação artificial, bases e suportes para apoio das peças em formas mais retas etc.

147 No sentido de fazer parte de instituições museológicas ou coleções particulares – ambientes distintos daqueles nos quais foram originados.

intuito de contribuir para o desenvolvimento do país a partir do desenho industrial pautado em elementos do universo da produção popular.

Em *A mão do povo brasileiro* Lina Bo Bardi, mais uma vez, reuniu peças das mais variadas naturezas, de forma a não criar hierarquizações entre elas. Evidencia, nesse momento, e mais amplamente o entendimento do universo que diz respeito à criação humana e, portanto, também relacionado à arte, como algo que vai além de categorias temporais e espaciais, pois esse ato criativo é inerente à existência humana, independente do local ou do período no qual o homem esteja vivendo.

Ao cunhar a mostra de *A mão do povo brasileiro* enfatizou-se o fazer manual do povo, o que aproxima Arte e trabalho. O trabalho entendido como forma de modificação da natureza pelo sentir, pensar e agir do homem relaciona-se também com a Arte.

2.7 O museu popular moderno de Lina e a arquitetura da liberdade

Observa-se na trajetória de trabalhos expográficos da arquiteta aqui referidos, que, desde as experiências na primeira sede do MASP, passando pelas exposições realizadas na Bahia e em São Paulo, especialmente em *Bahia* e *Nordeste*, são concebidos diferentes recursos expográficos, estudados de maneira a dialogar com as especificidades de cada objeto a ser exibido e com os propósitos das mostras.

Os materiais normalmente utilizados para montagem de exposições das pinturas da coleção do MASP envolveram suportes metálicos, de vidro ou cimento – nunca paredes de alvenaria. Com os objetos populares, o uso da madeira é mais recorrente. Certos designs utilizados nos suportes em madeira lembram aqueles usados com o metal e o vidro no MASP, como se verificou na exposição dos pintores modernos em *Nordeste*.

Nas mostras relacionadas à produção popular também há forte presença de estantes e painéis com objetos fixados, o que os acerca mais dos contextos originais de muitos deles – como as feiras populares, por exemplo.

Outro aspecto comum às mostras em análise é a ideia da composição de conjuntos de peças simultâneos, ou seja, todas elas eram colocadas juntas em um mesmo espaço. Não havia ênfase no isolamento de qualquer objeto. Não havia divisão entre eles, criada através de estruturas físicas, como paredes.

Mais outra aproximação que se faz entre as exposições, *A mão do povo brasileiro* e a pinacoteca do Museu sobre os cavaletes de vidro, está associada à flexibilidade proporcionada pelos tipos de design dos suportes, que ampliam as possibilidades de maneiras de expor. São suportes bastante distintos entre si, tanto pelos materiais utilizados quanto pelos seus desenhos.

O cavalete de cristal, apesar da simplicidade da composição – um painel de vidro preso a um cubo de concreto –, apresentou enorme sofisticação através da ambiência criada pela transparência do vidro, que rompia com a percepção normalmente tida pelos espectadores com relação a uma obra de arte presa em uma parede.

A mão do povo brasileiro também foi concebida com mobiliário expográfico bastante simples: bases quadradas e retangulares, painéis e estantes feitos em madeira reutilizada. Estes pareciam ressaltar o ambiente mais precário e rústico com o qual aqueles objetos expostos no MASP dialogavam, em sua origem. Essa forma expositiva também rompia com os recursos expográficos tradicionais, ao levar para o museu suportes e materiais distintos das paredes e bases lisas, com cores mais neutras, para exibição de pinturas e esculturas.

As peças ali exibidas, ao serem encontradas dentro de uma instituição museológica, recebiam de certa forma um olhar que as colocava próximas ao patamar ocupado por outros objetos da coleção do Museu, e em uma situação completamente diversa daquela em que habitualmente eram vistos e utilizados.

Rodrigues afirma com relação aos suportes utilizados nas exposições que:

[...] ambos apresentam uma flexibilidade grande diante do que devem expor, o vidro do cavalete se amplia no caso de um quadro grande, assim como a base de concreto pode ser duplicada, também os caixotes de madeira se agrupam a medida do que devem expor. Apesar dos agrupamentos, alargamentos do vidro ou duplicações das bases de concreto, sempre permanece o que é essencial e característico à esses suportes, como em um módulo que se repete e rearranja, são um único suporte que ao mesmo tempo são todos os suportes, seja nesta exposição, seja na Pinacoteca. (RODRIGUES, 2008, p. 57-60)

As pinturas e esculturas da coleção aproximavam-se de painéis, ex-votos, carrancas, toalhas, cestos, colares e vice-versa, ao serem exibidos nas mostras inauguradas concomitantemente à nova sede do MASP. Dessa forma, mais uma vez, o Museu afirmava-se como um museu de arte, sem categorizações.

Na nova sede do MASP, e através das duas exposições em análise, Lina Bo Bardi debruçou-se novamente sobre o problema com o qual começou a lidar intensamente

entre as décadas de 1950 e 60, e que anunciou, através de seu trabalho com exposições, com a mostra *Bahia*. O texto a seguir evidencia isso:

A exposição [Bahia] visa apresentar um dos problemas básicos da arte moderna: a expressão estética como totalidade da personalidade do homem e não como “privilégio”. Este problema que toda a arte moderna denuncia desde os ismos até as últimas obras da jovem geração, que usa para se expressar, materiais comuns e humildes; problema que enquadra criticamente perto das obras de grandes artistas a arte das crianças, dos países primitivos, dos loucos, este problema tem que ser imposto e enfrentado pela crítica de arte contemporânea¹⁴⁸.

Como se pode verificar, as experiências tidas por Lina na Bahia continuaram muito vivas no trabalho desenvolvido após sua volta a São Paulo. Observa-se isso não somente através da concepção das mostras do MASP, mas também no apoio a publicações sobre tal temática nas revistas *ArteVogue* e *Mirante das Artes*, nos desenhos de cenografias para peças teatrais e filmes. Dentre outros projetos arquitetônicos, destaca-se a atuação de Lina frente ao SESC Pompéia, no final da década de 1970 e primeira metade dos anos de 1980, tanto no comando do projeto de restauro e adaptação das estruturas da fábrica que abrigaria o centro de lazer, quanto na sua direção e na promoção das exposições que ali seriam realizadas.

Lina afirma a respeito de quando fez o anteprojeto de restauração e readaptação da fábrica da Pompeia, em 1977, que:

[...] eu pus tudo aquilo que era minha bagagem de experiências coletivas, que era bastante grande, feita especialmente – lhe disse – no Nordeste, na Bahia em particular, antes de 64. Eu trabalhei com a SUDENE, queria entrar no II Plano Diretor e tínhamos um programa que era não de Museu, mas era um Lazer no sentido de cultura. Cultura talvez não, que é uma palavra muito desgastada que eu não estou usando mais: no sentido de participação coletiva. Por exemplo, o restaurante, que eu teria feito e estava projetado no Unhão, era uma coisa de estudantes e popular: quem devia fazer era a Olga do Alaketo, com todo o pessoal de lá¹⁴⁹.

O trabalho realizado no SESC Pompeia, em certo sentido, parece reunir novamente e de maneira mais amadurecida as experiências que Lina teve ao longo de sua trajetória junto ao MASP, em São Paulo e à Bahia.

Sobre sua trajetória frente ao SESC, a arquiteta afirma que:

148 RELEASE datilografado, s/local e s/data, atividade de curadoria. “Bahia” (ILBPMB -1.1026.1.)

149 Entrevista concedida por Lina a Fábio Malavoglia em 23 e 26 de ago de 1986, p. 10. (ILBPMB - 1.1327.1)

Bem, num certo sentido é uma pequena experiência socialista. Isto é, em geral, muito difícil de se comunicar, com seu sentido humano, num prédio de arquitetura importante. Na Pompéia a gente procurou [...] ver se certas barreiras [...] enfim, se podiam ser superadas não num sentido romântico, doméstico, mas em um sentido verdadeiramente social importante. E isso acho que nós conseguimos. Quer dizer: comer, sentar, falar, andar... Andar! Ficar sentado tomando um pouquinho de sol. As crianças correndo entre os pés das pessoas de mais idade, dançando, e os jovens também dançando juntos.... é todo um mundo. Quer dizer, foi uma coisa que demonstrou que a arquitetura não é somente uma utopia, mas é um meio para alcançar certos resultados coletivos. Não uso a palavra ‘sociais’ porque está desgastada. Agora, tenho que dizer que – neste sentido – nos deixaram realizar nossas ideias, pelo menos por um certo período. O que deu um resultado notável, como pode se ver por aquilo que ainda continua: se o pessoal faz uma fila para comer, como uma fila de pobres, e estão todos alegres, então é uma coisa importante. Então há certas esperanças que a arquitetura continha nos tempos importantes da arquitetura moderna, que não foram realizadas por causa da II Guerra Mundial e por causa que a social-democracia é uma experiência de classe média alta, à qual será possível dar continuidade neste caminho¹⁵⁰.

No entanto, é importante observar as repostas de Lina quando questionada com relação ao seu trabalho junto a segunda sede do MASP:

FM: Agora, você falou do significado social do SESC Pompeia, do que você acha que é o significado social desta arquitetura. Gostaria que você falasse um pouco do significado pessoal dela para você. Quer dizer, dentro da evolução do teu trabalho como você coloca? Depois do Unhão, depois do MASP, você chega a essa formulação. Como você encaixa isso dentro da visão pessoal do teu trabalho?

LBB: Bem, o MASP está separado. O projeto é de 1957 e pertence ainda a um período que foi o da minha formação, que é ligada à Bauhaus e à arquitetura suíça e de Milão, e que estava ligada a certos esquemas. Aquilo que foi importante na minha vida foi a minha viagem ao nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil. Aí, quando realizei o Unhão, eu tinha uma segurança, uma coisa importantíssima para um futuro. Não eu – todos nós tínhamos esperança. Quando eu fui chamada para realizar a Pompéia, a restauração e o prédio novo, eu utilizei toda a minha experiência brasileira. Devo ao Brasil esta libertação da prancheta, das régua e dos esquadros¹⁵¹.

Pelo que se pode inferir das análises apresentadas, o trabalho desenvolvido no MASP aparenta ser um momento em que Lina experimenta mesclar os referenciais da arquitetura moderna àqueles adquiridos junto à realidade que encontrou no Brasil. No entanto, a partir das declarações que Lina faz na citação, observa-se que ela ainda o associava ao seu período mais ligado à Bauhaus.

150 Entrevista concedida por Lina a Fábio Malavoglia em 23 e 26 de ago de 1986, p. 3-4. (ILBPMB - 1.1327.1)

151 Entrevista concedida por Lina a Fábio Malavoglia em 23 e 26 de ago de 1986, p. 4. (ILBPMB - 1.1327.1)

A busca pela liberdade talvez tenha sido um mote de vida para Lina. Desde o início de sua atuação profissional seguiu ideais de caráter libertário ao utilizar-se, por exemplo, de preceitos da arquitetura moderna em seus trabalhos. Porém, esse seu olhar em busca de liberdade parece ter sido de fato alimentado na Bahia.

No MASP já aparecem, por entre a liberdade mais programática associada à arquitetura moderna, as soluções que a arquiteta aprendeu em seu encontro com o universo popular brasileiro, quando cunhou, por exemplo, o termo *arquitetura pobre*, para definir as soluções arquitetônicas simples que encontrou para a concepção do Museu, inspiradas na simplicidade das soluções vistas nas produções populares. As *arquiteturas cênicas* das exposições, aqui analisadas, também foram pensadas a partir da simplicidade no uso de materiais e desenhos, além de serem destinadas especialmente aos públicos leigos.

Em depoimento à FAU USP, em 1989, Lina respalda nossa inferência de que elementos de seu encontro com a liberdade já aparecem na concepção do edifício do MASP e das expografias ali desenvolvidas em fins dos anos 1960, ao afirmar que:

Quando o músico John Cage veio a São Paulo, de passagem pela avenida Paulista, mandou parar o carro na frente do MASP, desceu e, andando de um lado a outro do belvedere, os braços levantados, gritou: 'É a arquitetura da liberdade!'. Acostumada aos elogios pelo 'maior vão livre do mundo, com carga permanente, coberto em plano', achei que o julgamento do grande artista talvez estivesse conseguindo comunicar aquilo que (eu) queria dizer quando projetei o MASP: o museu era um 'nada', uma procura da liberdade, a eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre frente às coisas. (BARDI Lina Bo)¹⁵²

O MASP, desde sua estrutura física, trabalhou com a questão da liberdade. A possibilidade de apropriação do Museu dava-se desde o seu vão livre, projetado de forma a ser utilizado pela população de várias maneiras, como disse Lina:

Procurei enfim recriar um 'ambiente' no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Até crianças, ir brincar no sol da manhã e da tarde. (BARDI, Lina Bo, 1997, s/p.)

A escada e os elevadores davam acesso direto ao Museu por esse vão livre, convidando as pessoas para ali adentrarem¹⁵³. A sala da pinacoteca expandia-se para cidade ou a deixava entrar, estabelecendo um diálogo entre as obras de arte ali apresentadas e a vida da cidade que acontecia lá fora. Aos não conhecedores dos assuntos das artes, o Museu

152 In: MASP: a cor da paixão pela arte/ MASP: the color of passion for art. São Paulo: MASP, 1990, s/p.

153 Na época não havia ali a bilheteria, nem os painéis de vidro que circundam hoje a entrada no Museu.

disponibilizava informações no verso dos cavaletes que exibiam as obras de forma a não interferir na contemplação delas, como as etiquetas normalmente o fazem quando são colocadas ao lado da peça. A realização de exposições como *A mão do povo brasileiro* que mantinham um olhar estudioso, crítico e defensor completamente direcionado às especificidades locais brasileiras complementava esse cuidado com o *coletivo* no país.

O amplo conjunto de ações do Museu pautou-se no cuidar das artes pelo viés da coletividade, ou seja, considerando as múltiplas características que as produções artísticas podem ter, bem como as variadas especificidades dos públicos para os quais o museu deve se voltar.

Assim, o MASP tecia seu olhar sobre a arte buscando mostrar produções já consagradas pelas tradicionais linhas de investigação em História da Arte, mantendo um posicionamento crítico, mas também procurando levantar, estudar e divulgar as múltiplas frentes da produção nacional, entendidas não como elementos isolados, mas sim, como integrantes de um ambiente social, político, econômico e cultural multifacetado.

3. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP

3.1 Os anos iniciais do Museu

O MAC USP foi criado em 1963 a partir do acervo do antigo MAM SP que havia sido doado à USP. Seu primeiro diretor foi Walter Zanini. Na época em que foi nomeado para tal cargo, ministrava aulas de História da Arte junto ao departamento de História da USP.

Havia recém-chegado de um longo período de estudos na Europa, onde finalizara seu doutorado intitulado: *La peinture à Ferrare et ses rapports avec les écoles contemporaines dans la seconde moitié du XVe siècle*¹⁵⁴.

Foi também Zanini, o responsável por fazer o inventário da coleção inicial doada à USP por Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, e que também viria a fazer parte do acervo do MAC USP.

Sobre o período inicial de organização do Museu, Zanini comenta que:

Logo depois que eu cheguei à USP, houve essa questão da crise no MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) no meio cultural de São Paulo. O MAM estava em crise, porque quem o sustentava, a rigor, era o Matarazzo. Havia dificuldades para manter o Museu no Ibirapuera. Havia vários associados e o Matarazzo já tinha doado a coleção dele [...]. Tinha uma parte da coleção dele e da Yolanda que ficava com ela. Picasso, Braque, Modigliani, uma série de obras que eles resolveram doar somente depois da morte. Então, essa coleção do Matarazzo foi para lá, eram muitas obras. E eu estava na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e ia à Bienal, no terceiro andar, para arrolar as listas, fazer inventários e conferir, porque iam passar para a USP [...]

Naquela época, o reitor da USP era o Ulhôa Cintra. Ele tinha voltado dos Estados Unidos, onde esteve em visita oficial, e conheceu esses museus americanos que têm comissões, o que é muito comum lá, e voltou muito impressionado com isso. Coincidentemente, estava havendo a crise no MAM, surgida com os seus associados, que decidiram numa reunião extraordinária passar o acervo do museu para a USP. A transferência das obras não foi fácil, embora esse reitor tenha ajudado muito. As artes sempre ficam um pouco de lado [...]

O Matarazzo disse para levarmos as obras para o Pavilhão da Bienal enquanto o prédio do museu não ficava pronto. Daqui a pouco vai fazer um século e onde está o prédio? Vai ficar tudo onde era o Detran?

Existe uma grande dificuldade em se construir museus no Brasil. No caso da construção do MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), conseguiram, depois de muitos anos, a Lina Bo Bardi [...]

154 Tese orientada por André Chastel. Apresentada em 1961 à Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris.

O nome ‘Museu de Arte Contemporânea’ foi o Sérgio Buarque de Holanda quem deu... nós fazíamos as reuniões na casa dele [...] E certa vez o Matarazzo disse, referindo-se ao Pavilhão da Bienal, onde a coleção doada estava provisoriamente abrigada: “Vocês ficam aqui, provisoriamente, mas quando chegar a Bienal vocês têm que sair”. Por duas ou três Bienais tínhamos que recolher todas as obras do depósito. E ficamos lá, provisórios. Tínhamos um bom Conselho. O Sérgio, o Matarazzo, faziam parte do Conselho. O que aconteceu foi o seguinte: o MAM sentiu-se no direito de guardar seu nome, e era uma coisa sensata e justa. Assim, o Museu da USP precisava ter outro nome. Então, muito perto de moderna é contemporânea [...] Eu sentia isso, já se falava disso nos museus. E o Sérgio (Buarque de Holanda) disse “não vamos brigar por isso”, “resolvemos logo o assunto”. Todos aceitaram o nome e se resolveu ficando “Museu de Arte Contemporânea da USP”[...]. (ZANINI apud FREIRE (Org.), 2013, p. 24 e 25)¹⁵⁵

Conforme Zanini explica, o MAC USP foi instalado temporariamente no Pavilhão da Bienal, no parque do Ibirapuera. (Imagem 57) No entanto, o Museu ali permaneceria durante os quinze anos da gestão de Zanini, apesar das inúmeras tentativas empreendidas pelo diretor para que o Museu tivesse sua sede própria na Cidade Universitária.

Imagem 57: Entrada do MAC USP na lateral do prédio da Bienal, abril 1973.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Zanini entendia que um prédio adequado às especificidades de um museu era um aspecto de importância a ser considerado nos planos dirigentes das instituições museológicas, segundo explica:

[...] sua arquitetura, o acesso ao museu, a apresentação das obras, a recepção e orientação de visitantes, as exposições temporárias, a frequência e participação em manifestações, como os acontecimentos, sua biblioteca, os cursos de integração e educação ampla, as publicações, são todos eles ponderáveis e obrigatórios a considerar quando imaginamos um museu atraente ao público – um revitalizador de energias culturais e espirituais. Ele pode ir além de ser um órgão visitável, porém visitante. Pelas exposições itinerantes, palestras, cursos e eventos em intercâmbio longe da sede etc., ele cumprirá mais largamente suas finalidades. (ZANINI, 1969)¹⁵⁶

O perfil de museu descrito acima por Zanini pode ser identificado nas ações do MAC USP desde seu primeiro ano de funcionamento, muito embora, nesse momento, o Museu tenha realizado parte de suas atividades em outras instituições. Esse deslocamento ocorreu porque o Museu foi instado a ceder suas instalações para a realização da *VII Bienal de Arte de São Paulo* (1963).

Naquele mesmo ano criaram-se a Biblioteca do Museu – a primeira especializada em arte dentro da USP – e o Centro de Documentação – local onde foram reunidos documentos referentes às suas atividades, desde exposições e cursos, até contatos com artistas, críticos e participações em comitês, congressos etc.

A primeira exposição concebida em torno de obras da sua coleção foi itinerante. Intitulada de *Pintura e Escultura Contemporâneas*, consistiu em um amplo recorte que proporcionava um recorrido didático pelas várias produções artísticas do início do século XX¹⁵⁷. Contou com obras de Flavio de Carvalho, Alexander Calder, Marc Chagall, Max Ernst, Fernand Léger, Ivan Serpa, Lygia Clark, Wassily Kandinsky, Cândido Portinari, entre outros. Foi inaugurada na cidade de Campinas em julho de 1963 e depois seguiu para Ribeirão Preto, Araraquara e Marília. Juntamente a essa mostra foram organizados ciclos de conferências proferidas por professores da USP e por artistas. As mostras itinerantes, como já considerado, foram importante frente do plano de atividades do Museu.

Ainda nesse ano o Museu recebeu a mostra *Pintura Contemporânea do México* que circulava pela América Latina. Realizou também a *Exposição Didática: 14 reproduções em sistema Color Collotype de obras de pintores americanos*, na FAU USP. Ocorreram exposições individuais de *Almir Mavignier* e *Flavio-Shiró*, ambas em espaço cedido pela

¹⁵⁶ In: FREIRE (Org.), 2013, p. 114.

¹⁵⁷ Conforme já mencionado no capítulo 1, p. 20.

FAAP (Faculdade Armando Álvares Penteado), onde também foi exibida a *I Exposição do Jovem Desenho Nacional* que se voltava às produções de jovens artistas. Dentre aqueles que participaram dessa edição, pode-se citar Wesley Duke Lee, Donato Ferrari, Helena Wong, Tomoshige Kusuno. Essa mostra também circulou pelo interior do estado São Paulo.

O programa de exposições do Museu constituiu-se em várias frentes, uma delas enfatizava sua coleção de obras modernas. Nesse âmbito também foram concebidas exposições individuais de artistas como Antônio Gomide (1968), Vicente do Rego Monteiro (1971), Flavio de Carvalho (1973), Jef Golyscheff (1965 e 1975) e Ernesto de Fiori (1976). Por vezes o trabalho desenvolvido com relação a alguns desses artistas foi realizado no sentido de resgatar legados esquecidos, como aquele de Jef Golyscheff¹⁵⁸, por exemplo, e sempre resultavam de investigações aprofundadas por parte de Zanini.

Suas pesquisas direcionaram-se também às produções emergentes naquele período, especialmente por meio dos programas de mostras *Jovem Desenho Nacional*, realizado entre 1963 e 65, *Jovem Gravura Nacional*, de 1964 a 66 e *JAC*, entre 1967 e 74. Essas exposições incentivavam manifestações de jovens artistas, ao mesmo tempo em que renovavam o acervo do Museu através dos prêmios-aquisição.

Sobre essas mostras Zanini afirma que:

Os objetivos das exposições para jovens do Museu de Arte Contemporânea [...] são diversos daqueles do *salon* tradicional. Este visa ao recenseamento dos extratos mais definidos e a sua consagração. Com o limite de idade em torno de 35 anos, as mostras destinadas às gerações ascendentes voltam-se aos estreantes já com base mínima de valor criativo e para os que se encontram em evidente processo de afirmação. Provoca-se assim um confronto estimulador e em larga escala que permite conhecer novas problemáticas em jogo e conjecturas sobre seu futuro, embora se reconheça a instabilidade da pesquisa que caracteriza nesse século essa etapa da evolução artística. (ZANINI, 1967)¹⁵⁹

Dessa forma, Zanini buscava tanto dar visibilidade às obras modernas, quanto fazer com o que MAC USP abrisse espaço para sua vocação contemporânea. Dentre as diferentes facetas do trabalho desenvolvido, promoveram-se tendências artísticas que começavam a afirmar-se no Brasil, nas décadas de 1960 e 70. Algumas eram pouco conhecidas e até marginalizadas e tornaram-se posteriormente importantes, como a arte

158 Ucraniano, nascido em 1897, teve importante atuação como pintor e músico. Frequentou o Clube Dadá de Berlim, movimento que influenciou toda a sua produção pictural. Fez estudos sobre música dodecafônica, compondo o *Trio para Cordas*, em 1914. Viveu em São Paulo entre as décadas de 1950 e 60, quando foi redescoberto por Zanini, que o inseriu novamente no circuito artístico europeu. Em 1966, estabeleceu-se em Paris até seu falecimento, em 1970.

159 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 225.

postal, a poesia visual e a videoarte. Através de exposições, eventos, palestras e publicações foram sendo colocados em discussão os papéis do museu, do artista, da obra de arte e até a própria concepção tradicional de história da arte.

Em entrevista Zanini fez considerações sobre a disciplina História da Arte que esclarecem os pressupostos teóricos que estavam por trás da acolhida que ele, através do Museu, fez, naquele período, com relação a novas e diversificadas produções:

A História da Arte é um território relativamente recente, do século XIX, e desenvolveu-se muito no século XX. É uma disciplina que tinha interesse, uma tendência, uma prática de querer ser autônoma, ela está ligada ao homem, à sociedade, ao que está em volta. No entanto, manteve uma característica muito forte de autonomia, de estudo da forma que deu na abstração. Mas, na historiografia artística, encontram-se historiadores com pensamentos de uma arte pura, fechada nela mesma, como Wölffling. Também há historiadores que pensam no conteúdo, mas as coisas são ligadas. Houve muitas situações na História da Arte em que se tratava a qualidade como a grande característica, então se distinguia o valor dos artistas em função dela. Essa divergência de valorizar, cotejar e fazer a seleção que vem de um passado remonta ao mundo ocidental, mas no momento em que houve uma transdisciplinaridade, a História da Arte passou a se conjugar com outras disciplinas como a Sociologia, a Psicologia [...]. Na década de 1950, já era um momento em que se passava de uma História da Arte fechada em si para algo mais transdisciplinar e eu vivia isso. E com isso veio a questão das novas mídias na arte. A obra única deu lugar para diapositivos, vídeos, filmes, fotografias, para qualquer coisa, muitos outros materiais, e a questão da vida na arte e também do espectador, que antes era considerado mais passivo. Há a ideia de uma interação, de uma situação nova entre espectador e obra [...] além do que a arte adquiriu uma dimensão mundial [...]. (ZANINI apud FREIRE (Org.), 2013, p. 80. Grifo nosso)¹⁶⁰

Zanini (1972, p. 2) considerou que o museu, além de suas funções tradicionais de seleção, preservação e difusão da obra, deveria ter uma “forma [...] de participação ativa e direta no contexto criador”. Essa é a essência da ideia de museu como *espaço operacional*: um museu que abrigaria variadas manifestações artísticas, que seria espaço para o desenvolvimento da atividade criativa e possibilitaria a participação real do espectador, até mesmo de modo efetivo, no processo da arte.

Tal forma de atuação da instituição estava em consonância com discussões internacionais referentes às artes e aos museus, em torno das quais Zanini constituiu grande parte do cabedal teórico que o orientou em sua trajetória frente ao Museu. Nesses ambientes, o diretor do MAC USP também estabeleceria redes de contato e trocas com renomados intelectuais da época, especialmente com os europeus Pierre Gaudibert, que teve importante

atuação junto ao Museu de Arte Moderna de Paris naquele período, Jean Cassou, Ryszard Stanislawski, René D'Harnoncourt, Werner Hofmann e outros.

Zanini relata aspectos do histórico de suas participações nesses encontros:

[...] em 1963, numa reunião em Paris, sob a presidência de Jean Cassou e com a presença de René D'Harnoncourt, Pontus Hulten, Hans Jaffé, Werner Hofmann, entre outros, discutimos teses como a necessidade de os museus de arte moderna 'encararem todas as possibilidades de relação com os artistas'. Essas questões sobre a renovação dos museus de arte moderna foram retomadas sistematicamente a seguir. No encontro do CIMAM em Bruxelas (1969), travou-se um verdadeiro duelo entre, de um lado, Hofmann, Gaudibert, Ryszard Stanislawski, entre outros dirigentes, aos quais me juntei, e, de outro, alguns museólogos que defendiam ideias conservadoras. Em 1972, o colóquio da Polônia foi, acredito, um dos grandes momentos do debate, dirigido para o tema "O Museu de Arte Moderna e os Artistas" [...]. A problemática da renovação dos museus de arte moderna continuaria a ser agitada nos colóquios posteriores do CIMAM em Nova York (1974), em Bolonha-Prato-Parma (1976) e depois em Paris (1979), quando se tratou mais a fundo de uma arquitetura condizente com a evolução do museu. **Sem dúvida, os anos de 1960 foram fundamentais para abrir perspectivas diferenciadas às atribuições do museu.** Em São Paulo, desde o início dos anos de 1970, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, com atividade nacional e internacional, tornara-se centro de atividades único na cidade para os artistas que ali se manifestavam com plena liberdade de ação, mas obviamente correndo riscos, como o museu, em momento de repressão política. (ZANINI, 1985, p. 42. Grifo nosso)¹⁶¹

Em 1964, em texto denominado *Problemas Museológicos*, Zanini descreveu um desses muitos encontros que o ajudaram a pensar o perfil que guiou o MAC USP durante os quinze anos de sua gestão:

Recentemente, com a presença de delegados de vários países, o Comitê da França do ICOM (Conselho Internacional de Museus) promoveu em Paris um colóquio especial, consagrado ao estudo dos problemas dos museus de arte moderna. A iniciativa é inédita: pela primeira vez na história dessas instituições — já desfrutando o prestígio de certa tradição — os seus dirigentes resolvem reunir-se para confrontar suas teses e encontrar soluções adequadas às suas dificuldades. O êxito do congresso estaria simplesmente assegurado pelo valor de trabalhos como os apresentados por Jean Cassou (*Função do museu de arte moderna*), René d'Harnoncourt (*Civilização industrial e arte contemporânea*), Werner Hofmann (*Conteúdo do MAM*) e Adrian A. Gerbrands (*Arte no mundo de hoje*). Mas as múltiplas intervenções no decorrer dos debates, em que sobressaiu a grande experiência museológica de alguns diretores do museu, agitaram questões vitais à organização do museu, conjugando uma contribuição das mais importantes. Desde logo, **a preocupação foi a de definir o objeto do museu de arte do século 20. Qual é a singularidade desse museu? É a de que ele tem o interesse concentrado na arte do presente com uma perspectiva aberta para o futuro, ao contrário do museu de arte antiga orientado exatamente no sentido inverso. Ampliando mais essa observação, digamos que é um museu que deve seguir o curso da vida atual.** [...]

¹⁶¹ Os museus de arte em seus anos de transformação. Folha de S. Paulo, São Paulo, 16 fev. 1985. Folha Ilustrada, p. 42.

Mas é, sobretudo, o **dever de apresentar a arte nas extremas afirmações de sua vanguarda que deve distinguir o museu em causa** “dos museus de arte antiga para (o) aproximar, ao contrário, dos museus científicos e técnicos, dos museus de *arts et métiers*, dos museus de arquitetura e obras públicas, dos *palácios da descoberta*, cujas funções são as de nos dar consciência do progresso nos diversos domínios da atividade humana. “[...] **Os museus de arte moderna testemunham uma civilização no ato de se fazer** [...], reunindo obras, cujo valor é discutido pela crítica e pelo gosto ainda não estabelecido e definido pela história.” (Cassou). **O objetivo desse museu sendo o de conservar e classificar (característica do museu de um modo geral), é o de, sobretudo, ser um “laboratório experimental”, de atividade presidida pelo “espírito de vida”, pelo “estilo de presença e de presente”,** afirma o Diretor do Musée National d’Art Moderne de Paris. (ZANINI, 1964. Grifo nosso)¹⁶²

Assim, como já mencionado, Walter Zanini, desde a inauguração do Museu, participou de debates internacionais que abordaram intensamente as reformulações dos museus de arte. Ali se levantaram e estudaram maneiras de lidar com os novos delineamentos tomados pelas produções artísticas daquele período, o que abrangia também as discussões acerca das formas como essas produções seriam expostas nos museus.

Convém lembrar que o MAC USP, entre 1963 e 1971, manteve uma constância na forma de apresentação das obras, o que remete a certos aspectos expositivos que se aproximam daqueles definidos pelo termo *cubo branco*: obras penduradas de maneira espaçada umas das outras em paredes ou painéis opacos pintados com cores neutras, como o tom branco, e esculturas/objetos apoiados no chão ou sobre suportes. Muitas vezes as enormes janelas de vidro que havia no Museu eram em parte tampadas com os painéis, o que impedia o visitante de ver a paisagem em volta do prédio e também diminuía a incidência de luz solar nas obras. (Imagens 58, 59, 60 e 61).

Imagem 58: Vista parcial da mostra *I JAC*, 1967.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Imagem 59: Vista parcial da mostra *II JAC*, 1968.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Imagem 60: Vista parcial da mostra *III JAC*, 1969.
Lorca Fotógrafos Ltda. Arquivo MAC USP.

Imagem 61: Vista da mostra *IV JAC*, 1970.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Aspectos dessa forma de apresentação das obras de arte eram e ainda são comuns na maioria das instituições museológicas brasileiras. No entanto, o que se observa ao longo da trajetória do MAC USP é que ali também foram sendo experimentadas outras formas de exhibir os objetos.

3.2 O MAC USP vislumbra novos horizontes

Pode-se pensar que os anos de 1971 e 1972 marcaram o início da prática de um projeto experimental de renovação do museu de arte moderna dentro do MAC USP e, conseqüentemente, isso também se evidenciou na forma como foram concebidas parte das mostras realizadas nos anos seguintes. Nesses anos, uma série de atividades expográficas revelaram, em maior ou menor escala, os pensamentos que Zanini vinha gestando e discutindo, desde o início da década de 1960 e que podem ser observados em seus escritos acerca do papel do museu de arte e as maneiras como poderia lidar com as mudanças que vinham ocorrendo intensamente no meio artístico.

Ao se considerar que a exposição concentra características que a tornam a etapa última dos processos museológicos, entende-se que ela é, portanto, o resultado final desse complexo percurso, que é dinâmico e altera-se em vários momentos ao longo do histórico das instituições. Uma vez que esses processos são modificados, há enormes possibilidades de câmbios também nas concepções das exposições. O MAC USP, nesse período, deparou-se com o surgimento de novas manifestações artísticas. Zanini e outros estudiosos da época observaram a necessidade dos museus de arte conceberem diferentes estratégias para estabelecer diálogos com tais produções.

Assim, entende-se que as exposições *V JAC* (1971), *Amélia Amorim Toledo*, *Donato Ferrari*, *Mira Schendel* (1971), *Acontecimentos* (1972) e *Ambiente de Confrontação* (1972), realizadas sequencialmente naquele Museu, evidenciam uma primeira sucessão de reflexos dessa linha de pensamento que seria ali desenvolvida de maneira intensa ao longo da década de 1970.

As palavras de Walter Zanini presentes no catálogo da *VI JAC*, exposição subsequente a esse grupo de mostras, reforçam as inferências acerca do início dos experimentalismos no Museu:

O que se intentava de um modo geral [na *VI JAC*] – e que o próprio MAC já procurara realizar ao menos parcialmente em manifestações anteriores – era tornar possível uma ampla e direta vinculação do artista com o museu visando ao mesmo nível a uma nova fórmula de aproximação com o público. (ZANINI, 1972)¹⁶³

3.3 *V Jovem Arte Contemporânea*

Foi na *V JAC*, realizada entre 25 de agosto e 26 de setembro de 1971, que ocorreu no MAC USP a primeira apresentação de produções artísticas, que surgiam naquele período, ligadas à arte processual, à arte conceitual, entre outras, além das tradicionais pintura e escultura, conforme diz o texto presente em seu catálogo:

A 5ª JAC revela uma coexistência hostil: posições “conservadoras” da arte representativa e apresentativa que parecem delinear-se internacionalmente neste início de década, justapõem-se/antepõem-se aos novos processos explorativos da sensibilidade, a desvendamentos sensoriais, à atuação sociológica da arte, à

implicação da existência, à incorporação da natureza e dos eventos urbanos, à comunicação/informação envolvente do espectador. (ZANINI, 1971)¹⁶⁴

Apesar das mostras *JAC* posicionarem-se, desde seu início, contrariamente aos preceitos dos tradicionais salões de Belas Artes que consagravam obras e artistas, a estrutura das *JACs* até a sua quinta edição foi pautada em uma configuração mais próxima daquela dos salões: havia um júri que selecionava obras inscritas e obras vencedoras, restrições quanto à nacionalidade e idade dos participantes e das técnicas das obras que poderiam ser escolhidas, entre outras características. Tal perfil de exposição tornava-se incompatível diante das novas manifestações artísticas que surgiam na época, juntamente com reflexões e questionamentos que suscitavam no meio artístico.

Dária Jaremtchuk posiciona tal mostra na trajetória do Museu, no trecho a seguir:

Na V Jovem Arte Contemporânea foram exibidas obras em suportes comuns, como pinturas e esculturas, e trabalhos efêmeros, como intervenções e ambientes. Por dividir-se entre estes dois tipos de produção e pelas mudanças que ocasionou, **a V JAC pode ser considerada um ponto de inflexão na trajetória das exposições. Portanto, no ano de 1971, o MAC abriu-se às manifestações de caráter experimental, que serão expressões privilegiadas nas JACs seguintes.** (JAREMTCHUK, 1999, p.45. Grifo nosso)

Participaram da exposição cerca de 160 obras de 55 artistas. Os trabalhos premiados denotam essa abertura aos experimentalismos. Foram selecionadas como prêmios-aquisição, que entraram para o acervo do MAC USP, as seguintes obras: *Id*, pintura de Irene Buarque de Gusmão; *Natureza Morta*, pintura figurativa em tinta acrílica de Gilda Vogt Maia Rosa; *Objeto*, de Paulo Andrade; *English Heritage, nº 333* fotografia, guache e impressão sobre papel com referenciais da arte *Pop* de Aieto Manetti Neto; *Hotel*, pintura de Dudi Maia Rosa; *Menfis Blue*, objeto feito em latão, tecido e madeira, de Victor Ribeiro.

A *cerca da natureza*¹⁶⁵ foi uma produção concebida pelo Grupo Conceitual formado por Lydia Okumura, Francisco Iñarra, Genilson Soares e Carlos Asp, que também recebeu um prêmio, porém, por tratar-se de uma intervenção efêmera, não pôde ser

164 In: Catálogo da exposição *V JAC*, agosto a setembro de 1971. São Paulo, s/p.

165 O trabalho consistiu em três painéis de madeira, que foram distribuídos um a um em cada parte dos três lances da rampa de acesso ao MAC USP. O primeiro, colocado no início da rampa tinha uma paisagem pintada com folhas, nuvens e um arco-íris; o segundo, localizado no segundo lance de rampa possuía vestígios da pintura do anterior; no terceiro painel, colocado no último lance de rampa, mais próximo da entrada do Museu, a pintura tornava-se abstrata mantendo apenas as cores verde e azul. Segundo Jaremtchuk, “o trabalho aludia à memória da paisagem do parque que o espectador abandonava ao entrar no museu” (1999, p. 53). O visitante para poder acessar o Museu e a exposição passava pelos painéis através de portas.

adquirida para o acervo. Os jurados instituíram como premiação para esse grupo, uma verba para pesquisa que não constava no regulamento inicial da mostra.

Jaremtchuk (1999) descreve outros trabalhos participantes da mostra como efêmeros. Dentre eles, estão: *Dramatizações*, porém este fez parte da programação conjunta à exposição que será tratada a seguir, *T1 -14h = Eu e o sol...*, *A vinda de Messias*, *REVER...*, *Paulo e No Mundo do Nada*, *Nada Existe*.

Na imagem 62 pode-se observar uma vista da expografia adotada na V JAC.

Imagem 62: Vista parcial da mostra V JAC, 1971.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

A V JAC englobou também manifestações ligadas à música, teatro, dança, poesia e cinema, além de promover, concomitantemente, debates e palestras sobre vários tipos de produções artísticas existentes no país naquele momento. Para tanto, especialistas dessas diversas áreas foram convidados pelo Museu e estiveram presentes às atividades realizadas em torno da mostra.

Ao criar um ambiente expositivo que não era restrito apenas à função de exibir obras de arte, mas que também possibilitou o fazer e o pensar a arte através das várias manifestações, Zanini constituía, através da mostra, uma “manifestação cultural múltipla”¹⁶⁶.

Na abertura da V JAC foram distribuídos aos visitantes, os catálogos da exposição. Estes consistiam em sacolas de papel que continham folhas soltas nas quais se encontravam imagens e listas de nomes das obras participantes da mostra, além do texto de apresentação feito por Zanini, referido acima, e folhetos que tratavam das demais atividades programadas para o período de duração da exposição.

Em uma das folhas, que tem por título *Entra ou não entra?* encontram-se fotografias do processo de seleção de obras feito pelo júri, conforme se pode observar na imagem 63. Esse título refere-se às inquietações que estavam em discussão na época acerca da necessidade de selecionar obras para participarem de exposições como as JACs bem como os critérios utilizados pelos jurados, entre outros aspectos.

Imagem 63: Partes do catálogo da exposição V JAC. Biblioteca MAC USP.

O artista Donato Ferrari, autor do catálogo, concebeu outros títulos para as fotografias que o ilustram e também fez alguns recortes em forma de círculo em partes das folhas. Quando os recortes são recolocados em seus lugares originais, compõem imagens e/ou frases de efeito irônico. Essas intervenções discutiam aspectos da exposição que vinham sendo problematizados e seriam pautas do debate público planejado por ocasião da *V JAC*: a presença do júri e os critérios de seleção, como já mencionado, o papel e a função das obras de arte, dos artistas e do museu, entre outros temas.

Em outra folha, Ferrari em acordo com Zanini colocou um texto do artista conceitual americano Carl Andre, que traz justamente questionamentos advindos desde o dadaísmo e dos *ready made* de Marcel Duchamp, e que afloraram intensamente no meio artístico daquele momento, com as produções desmaterializadas, conforme segue na imagem 64.

Imagem 64: Detalhe do catálogo da exposição *V JAC*.
 Biblioteca MAC USP.

Segundo Freire,

A existência da aura (ou sua ausência), o significado do contexto (no caso a exposição e/ou museu) assim como o papel reservado ao artista se formulam em novas bases nessas poéticas conceituais. A obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até físico no espectador. (FREIRE, 1999, p. 29)

Através dos questionamentos presentes no catálogo da mostra, bem como em outras atividades desenvolvidas junto a ela, colocou-se em revisão uma noção tradicional de arte advinda de fundamentos renascentistas relacionados à ideia de objeto de arte autônomo, que se encerra em si mesmo.

A parte externa da sacola formava uma espécie de capa do catálogo com a seguinte frase nela escrita: *consumo de uma situação artística*. Os visitantes recebiam essas sacolas e perambulavam com elas pela exposição durante a sua abertura. (Imagem 65)

Imagem 65: Vista parcial da abertura da mostra V JAC.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Criava-se uma situação aparentemente incongruente, até mesmo irônica, ao se oferecer uma sacola-catálogo para as pessoas carregarem pela exposição, como se estivessem em um *shopping center*.

A sacola, que é um objeto facilmente associável à ideia de consumo, estabelece uma relação direta com os dizeres *consumo de uma situação artística*, escritos na sua parte externa, e ao mesmo tempo contrapõe-se aos questionamentos existentes nas frases e nas composições fotográficas que questionam a posição da obra de arte, do artista, do júri etc. presentes em seu interior. Questionam também a posição de passividade inerente a quem consome: aquele que consome, via de regra, pouco questiona, apenas deseja e sacia seu desejo.

Ainda na inauguração da exposição, Carlos Trafic e Alícia Monteiro apresentaram o espetáculo corporal intitulado *Dramatizações*. O *folder* com a programação da V JAC diz sobre ele:

Estes movimentos contidos no ‘aqui’ e ‘agora’ dramáticos pretendem expor condutas humanas como uma montagem subliminal nos contextos cada vez mais complexos da sociedade atual. Desenvolvem-se constantemente na conduta ambivalente, que o homem sempre liberta de seus sonhos. Sua possibilidade diante do mistério cotidiano, frente ao inacessível e seu aspecto mais necessário para sobreviver: a realidade. O tema deste trabalho é a realidade implacável dos sonhos. A técnica, a exploração do tema através do corpo e suas emoções. Este trabalho, “Dramatizações”, é proposto como uma possibilidade de reflexão ativa¹⁶⁷.

Jaremtchuk aproxima esse espetáculo ao que seria chamado de *performance*, embora ela mesma faça a ressalva de que o termo não era usado na época:

Os artistas procuraram relacionar a arte com a vida. Para Glusberg, o performer integra em sua ação os elementos aparentemente mais distintos, como o nível gestual, comportamental, cinestésico, libertando o corpo das convenções e cumprindo desta forma uma função social. (JAREMTCHUK, 1999, p. 48)

Também fez parte das atividades realizadas na abertura da exposição, a audição *Eufonia, Tufonia, Antifonia*, do grupo de música experimental, formado por alunos da ECA USP, orientados pelo professor Willy Corrêa de Oliveira, sob a regência de George Olivier Toni. O processo de elaboração de tal composição musical foi descrito por uma notícia de jornal, que segue:

167 FOLDER da exposição V JAC, 1971. São Paulo, *Dramatizações*.

[...]

Quem for hoje à noite ao Museu de Arte Contemporânea verá uma moça vestida de Valkiria – como numa ópera de Wagner – dançar um flamengo [...]

Em vez de dar uma prova para os seus alunos, no final do semestre passado, o compositor Willy Corrêa de Oliveira pediu a eles que compusessem, coletivamente, uma obra musical levando em conta os dados ‘estrutura’ e ‘pluralidade de acontecimentos sonoros’. Assim, os estudantes deveriam salientar, no trabalho, o aspecto sintático (estrutural) da música, ao mesmo tempo em que precisariam pensar numa composição complexa, que revelasse um mínimo de inventividade.

Semanas depois, todos apresentaram peças que exigiam vozes, instrumentos, gravadores e até rádios portáteis para a sua execução. Um dos alunos [...] a partir de peças recebidas de seus colegas, [...] ficou encarregado de dar uma ordenação ao material.

A forma final de Eufonia, Tufonia, Antifonia foi sugerida pela manipulação desse material inventado. E como a maioria dos rapazes desconhecia a peça que os outros colegas estavam escrevendo, o resultado final não deixou de ser uma surpresa a todos.

[...]

As várias partes da obra mostram, numa espécie de síntese, a maioria das preocupações dos músicos contemporâneos do setor experimental.

Assim, há momentos em que todos os parâmetros do discurso musical – altura, intensidade, timbre e duração dos sons, por exemplo – são determinados com absoluta precisão. Já em outros instantes, deixa-se uma larga margem de possibilidade para a intromissão do acaso e à própria inventividade do interprete. E finalmente há trechos da obra que conjugam essas duas maneiras de compor.

[...]

A peça, que dura mais ou menos vinte minutos, será seguida de uma improvisação, também coletiva. Dependendo do estado emocional dos intérpretes no instante do concerto, a improvisação poderá demorar de um minuto a uma hora¹⁶⁸.

Essas manifestações juntamente com outras, como a improvisação coletiva que contou com a participação de Solange Camargo Metri¹⁶⁹ e a audição do pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, da Universidade de Brasília, junto à violoncelista Valeska Hadelich, a pianista Berenice Menegale e o barítono Eladio Pérez-González, foram apresentadas ao público em vários momentos do período em que a mostra permaneceu aberta.

Conjuntamente à *V JAC*, foi concebida uma exposição com trabalhos de 23 poetas. Produções datilografadas e impressas selecionadas pelos críticos literários Alfredo Bosi e José Paulo Paes compuseram o *Mural da Jovem Poesia*. Podem-se observar detalhes do modo como esse mural foi elaborado na imagem 66.

168 O público pode até levar um susto hoje a noite no MAC. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 ago.71, s/p. Arquivo MAC USP – Pasta 0100/002 V.1.

169 Bailarina, aluna de Maria Duschenes.

Imagem 66: Vista parcial do mural da Jovem Poesia, 1971.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Outra parte da programação da *V JAC* contou com uma série de projeções de filmes experimentais organizada por Bernardo Vorobow¹⁷⁰ e com o curso de extensão universitária e divulgação cultural denominado *Situações*, que abordou a situação das artes no Brasil naquele momento. Durante dois meses foram proferidas palestras no auditório do MAC USP pelos especialistas: Paulo Emílio Salles Gomes¹⁷¹ sobre a situação do cinema, Paulo Mendes da Rocha sobre a situação da arquitetura, Alfredo Bosi sobre a situação da poesia, George Love sobre a situação da Fotografia, Paulo Affonso de Moura Ferreira sobre a situação da música, Sabato Magaldi sobre a situação do teatro e Walter Zanini sobre a situação das artes plásticas.

O debate realizado em 18 de setembro de 1971 no contexto da exposição contou com a presença de artistas, críticos e do público em geral. Dentre os assuntos tratados, especial atenção foi dada aos preceitos organizadores que regiam a exposição. Alguns dos temas abordados foram, como já referido: a existência e eficácia do júri de seleção das obras, a estrutura adotada para a mostra, os limites de idade para participação na exposição, entre outros.

Os debates da *V JAC* evidenciam um movimento de abertura do Museu para diálogo com seus frequentadores acerca de vários dos aspectos que estavam sendo colocados

170 Cineasta atuante junto à Cinemateca Brasileira.

171 No Boletim Informativo do MAC USP n. 157, de 27 ago. 1971, e em carta de Zanini ao Reitor Miguel Reale, de 4 ago. 1971, MAC 641/71sc, aparece o nome de Paulo Emílio como responsável pelo curso *Situação do Cinema*. No entanto, há uma programação no arquivo MAC USP sem data em que aparece o nome de Ismail Xavier como sendo professor do curso.

em questão com as transformações na produção artística, como as funções do museu de arte, do artista e do espectador, as relações das instituições e dos artistas com o restante do sistema artístico, inclusive com o mercado, entre outros. O museu constituía-se nesse momento como um fórum de discussão e disseminação das ideias aberto a quem quisesse ali tomar parte.

Foram transcritas algumas discussões em torno da estruturação da mostra ocorridas durante o debate:

Grupo de estudantes da F.A.A.P.: Porque a exposição se chama Jovem Arte Contemporânea? É dedicada aos jovens? para os jovens? Porque se é de jovens deveria ter também um júri jovem – “Um júri jovem para uma arte jovem. Em vez de comprar a obra do jovem não seria melhor dar o dinheiro para esse jovem pesquisar?”

Pessoas desconhecidas: “O júri não poderia ser aberto, isto é, discutir com o artista o ‘por quê’ da sua inclusão ou não inclusão?”

Professor Buongiorno: “Em relação a pergunta ‘Porque obras não entraram’ eu acho que primeiro deveríamos perguntar ‘Porque certas obras entraram’. Acho que deveria-se fazer um pronunciamento público a respeito destes motivos”.

Professor e artista Donato Ferrari: “[...] Para resolver o problema de ‘compras’, na minha opinião, o MAC não precisa de júri, já que ele já possui uma Comissão Técnica que está acostumada a fazer compras vultosas, logo pode vir a fazer as compras da JAC. Quanto ao júri de seleção, este não tem validade. Sou sim a favor de um Grupo Organizador, que não só teria o encargo de convidar jovens a exporem, como também participaria da exposição. Se a exposição fosse um fracasso eles fracassariam junto. Se não usassem de responsabilidade nas escolhas dos participantes, ficariam eles também desmoralizados¹⁷²”.

O artista Carlos Asp, participante da *V JAC*, escreveu uma carta ao júri na qual também apontou melhorias que poderiam ser feitas no Museu para adaptá-lo à guarda das produções artísticas que surgiam naquele momento, como se observa no excerto a seguir:

Gostaria ainda, aproveitando a ocasião, de fazer ver a necessidade de criação urgente de um sistema de documentação de obras perecíveis, já que este museu parece se preocupar mais com as obras não perecíveis. Isto chegaria mais perto das finalidades atuais de um museu, creio eu, pois entraria em maior contato com as coisas que marcam (mais) a passagem de seres criadores (profissionais da criação (visual?) em sua máxima contemporaneidade, questão esta que pode ser discutida, mas nunca negada ou esquecida (posta de lado)¹⁷³”.

No catálogo da mostra também foi incluída a sugestão de dois membros do júri, Anésia Pacheco e Frederico Nasser, de aceitar todos os artistas inscritos, eliminando o

172 DEBATES da 5ª JAC. Falas de estudantes, professores e pessoas desconhecidas registradas por escrito no documento, 18 de setembro de 1971. Arquivo MAC USP. Arquivo MAC USP 100/002 V1.

173 CARTA de Carlos Asp aos membros do júri da *V JAC*. São Paulo. 13/07/1971.

sistema de seleção através de júri. A proposta não foi aceita na ocasião da *V JAC* em função da falta de espaço e da necessidade de uma melhor organização de montagem da exposição.

As sugestões, críticas e questionamentos levantados durante o debate, e apontados pelos frequentadores do Museu, foram considerados nas ações que o Museu desenvolveria futuramente. A instituição, que já demonstrava abertura aos seus frequentadores, como evidenciam cartas destinadas ao Museu como aquela de Asp, ao abrir suas portas para discutir problemas internos em um debate público, buscou uma unidade de ação junto aos artistas, estudiosos e espectadores.

Zanini descreve aspectos referentes às novas possibilidades de orientações dos museus frente às transformações das artes, que podem ser observados nas atividades desenvolvidas no MAC USP durante a *V JAC* e seguem no excerto:

Digamos que o museu já começou a conhecer uma fase de transição: se ainda permanece como uma instituição de seleção e preservação da obra tradicional, **a sua função receptiva** começa a franquear lugar a uma forma revolucionária de participação ativa e direta no contexto criador. Uma atitude profunda e que se generalizada na arte atual diverge da exclusividade da obra única no propósito de originalidade, dotada de consistência física e, claro, feita para ser abrigada no museu. Ela demonstra a posição do artista consciente de sua própria vinculação com a realidade social que trabalha no sentido da experimentação e cujas soluções, a exemplo da pesquisa científica, surgem como um processo de desenvolvimento ininterrupto, em aberto. Diante da celeridade dessas manifestações de natureza efêmera, possuidoras de uma carga extraordinária de informação e onde são implícitas as motivações interdisciplinares, o museu obviamente não poderá guardar o distanciamento de outrora, permanecendo como um júri meta à espera dos fatos. **A estrutura do museu deverá possibilitar os meios para a sua realização enquanto órgão interessado no próprio ato da criatividade. Entre seus objetivos deverá estar os do proporcionar aos artistas espaços novos de exposições, recursos para ações e, em certos casos instrumentais, de converter-se em um núcleo de energia que permita encontros de artistas e relacionamentos destes com estudiosos e o público em geral.** As formas de organização da atividade que ultrapassam seu espaço arquitetônico e projetem-se no espaço urbano interessam ainda em máximo grau ao artista, como ao público. (ZANINI, 1972)¹⁷⁴

Na *V JAC* o MAC USP assumiu sua essência de instituição *receptiva* à realidade na qual está inserida, através das manifestações artísticas que abrigou, dos diálogos que estabeleceu com seus frequentadores (artistas, estudiosos, público em geral etc.) e das estratégias criadas por meio da mostra para lograr esse tipo de interação com seu entorno. Exemplo disso foi a abertura que o Museu deu para que especialistas de várias áreas pudessem ali adentrar e auxiliar na seleção de trabalhos, como no caso do *Mural da Jovem*

Poesia, na organização do curso *Situações* e da programação de cinema experimental, nas apresentações musicais e corporais.

Vale ressaltar também que o conjunto de ações realizadas na *V JAC* demonstra mais uma iniciativa do MAC USP, de estudar e divulgar outras produções não somente relacionadas às artes plásticas. As manifestações artísticas naquele período acabavam por perpassar as barreiras impostas pelas categorias que definiam o que seria entendido como artes plásticas, teatro, dança, música, entre outras. Esse movimento foi abordado pelo Museu em toda a programação lançada pela *V JAC* e em ações que iria implementar na sequência.

Zanini previa esse perfil institucional já em 1964 quando afirmou que:

Nesta mesma perspectiva de uma síntese museológica coloca-se a relação das artes visuais com todas as demais expressões artísticas. Os museus, sem procurar o detalhe exaustivo, devem correlacionar suas coleções de artes plásticas com a música, a arquitetura, a literatura etc. É evidente que o recurso à fotografia será em muitos casos de um valor inestimável. (ZANINI, 1964)¹⁷⁵

Zanini facilitou tal correlação, referida no excerto, através da constituição de uma série de *Setores* especializados em diferentes expressões artísticas além das artes plásticas, dentro do Museu, a partir do início da década de 1970. Esses *Setores* visavam o estudo e o planejamento sistematizado de atividades, que já vinham sendo feitas desde a inauguração da instituição.

Em 1970, criou-se o *Setor de Fotografia* composto de um corpo consultivo formado por especialistas na área. Ainda nesse ano o MAC USP recebeu a mostra circulante *Cartier-Bresson: fotografias recentes* (1970), organizada pelo MoMA. Esta foi realizada junto a um debate de título *A fotografia: linguagem e comunicação*. Em 1971, o Museu teria uma verba destinada especificamente para a aquisição de fotografias. Dentre outras exposições organizadas está *O Fotógrafo Desconhecido*, de 1972, elaborada a partir de trabalhos feitos por fotógrafos anônimos, possibilitando que não artistas também tomassem parte da mostra.

Sobre essa exposição, Freire afirma que:

Tal proposição confirma a atitude antecipatória e crítica de Zanini acerca da produção e circulação de imagens no mundo atual. A inclusão indiscriminada de todos no circuito de exibição das imagens fotográficas, antecipa a lógica de circulação de imagens nos meios digitais e seus dispositivos de acesso virtual como *Facebook* ou *Instagram*, que possibilitam a emergência de milhares de

imagens de “fotógrafos desconhecidos”, disponíveis na rede mundial de computadores.

Em relação à fotografia, Zanini volta seu interesse também para trabalhos que se valem do registro de ações efêmeras e adquire diretamente dos artistas, diapositivos não raro realizados como apresentações audiovisuais. Os diapositivos funcionaram, conceitualmente, na história da arte contemporânea como dobradiças técnicas e conceituais entre a fotografia, o filme de artista e a instalação. (FREIRE, 2013, p. 80)

Em uma vista parcial da exposição observa-se a expografia adotada diante do volume de fotografias que chegaram ao Museu. (Imagem 67)

Imagem 67: Vista da exposição *O Fotógrafo Desconhecido*, 1971.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

O *Setor de Cinema* oficializou-se no ano de 1971, apesar das exibições de filmes fazerem parte da programação do Museu desde 1963. Muitas vezes as projeções eram realizadas conjuntamente a exposições de artes plásticas e muitos dos filmes estrangeiros eram conseguidos junto a consulados e embaixadas, como por exemplo, a *Mostra de cinema suíço* (1963) ou a exposição de filmes referentes à mostra *Arte Gráfica Holandesa* (1969). Como parte das atividades desse *Setor* estavam palestras e exposições como: *Mostra de Cinema Clássico* (1971), *Mostra de Cinema Clássico Brasileiro* (1973) e *O Nascimento do Cinema* (1975).

Ainda em 1971 formalizou-se o *Setor de Arquitetura*, constituído a partir de uma doação de trabalhos e projetos participantes de exposições realizadas pelo Instituto de

Arquitetos Brasileiros e a Fundação Bienal, desde 1951. O Museu abrigou já em seu início exposições e palestras referentes ao tema. Dentre as mostras estão: *Arquitetura Finlandesa* (1964), *Arquitetura Polonesa Contemporânea* (1970), *Anteprojeto do Edifício do MAC no campus da USP* (1975) e *Projeto Edifício do MAC* (1976).

Posteriormente, em 1975, foi criado o *Setor de Música* que promovia conferências, como *John Cage e a música conceitual*, e uma série de apresentações, como concertos em torno de repertórios que incluíram música de vanguarda. Junto ao surgimento do *Setor*, passou a funcionar o Coral MAC. No ano de 1976 constituiu-se o *Setor de Vídeo*, o qual será tratado em breve.

Embora não tenha sido formalizado enquanto um *Setor*, o design recebeu significativa atenção em várias ações do MAC USP. Desde 1963, com a mostra *Mavignier – cartazes, telas e serigrafias*, essa temática começou a ser abordada. Foram constantes as exposições que se dedicavam ao assunto, dentre as quais estavam: *Cartazes Poloneses, Suíços e Norte-americanos* (1966), *80 Cartazes Suíços* (1968), *Arte Gráfica da Holanda* (1969), *Nova Gráfica Alemã* (1971) e *O Cartaz no Cinema Brasileiro* (1973).

3.4 Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari e Mira Schendel

Ainda dentro do plano do Museu de ampliar suas atividades no sentido de abrir-se aos seus frequentadores e aproximar-se mais das novas produções artísticas, foi realizada a mostra temporária *Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel*, entre 21 de outubro e 7 de novembro de 1971, como demonstra o trecho do Relatório de Atividades daquele ano:

[...] procurou o MAC ampliar suas atividades culturais. Foi visada neste ano uma maior integração entre o Museu e a Universidade de S. Paulo, fundamental ao espírito e objetivos que animam a direção do MAC. [...] **É o desenvolvimento de um programa que será intensificado nos próximos anos, tornando o Museu um centro cada vez mais ativo de comunicação, documentação e pesquisa a serviço dos estudantes. Ao mesmo tempo, o Museu se tem aberto aos artistas, estudiosos e ao público em geral, através de suas coleções nacionais e estrangeiras – acrescidas de novas aquisições e doações – de exposições temporárias, cursos, visitas-dirigidas, manifestações musicais, espetáculos de dança, ciclos de cinema [...].**

Dando início a um programa de incentivo à pesquisa, o MAC convidou os artistas Mira Schendel, Amélia Amorim Toledo e Donato Ferrari a realizarem uma exposição especial oferecendo sua assistência financeira¹⁷⁶.

Foram apresentados nessa exposição trabalhos desenvolvidos por esses artistas que já possuíam representatividade na cena artística brasileira da época e interessavam-se pelas novas linguagens experimentais. Eles tiveram no Museu um incentivador para realizarem investigações e exporem-nas em seu espaço. Dessa forma, o MAC USP buscava um relacionamento mais direto com o artista e seu trabalho.

Em comunicado expedido ao reitor da USP, Zanini justifica a despesa com a verba destinada à pesquisa dos artistas convidados para a mostra:

[...] o pensamento de Sua Magnificência vem de encontro aos objetivos que tínhamos em mente ao **proporcionar o incentivo necessário aos interessados como estímulo à criatividade artística**.

A exposição, já realizada, demonstrou um alto nível de pesquisas dos artistas convidados a se apresentarem, tendo sido visitada por grande número de artistas, além de estudantes da Universidade de São Paulo, de escolas de arte de S. Paulo e de outros Estados¹⁷⁷.

Em notícia de jornal é citada uma declaração de Zanini justificando a escolha dos três artistas para essa mostra, conforme se verifica:

São três dos artistas mais representativos da arte no Brasil de hoje. Ao mesmo tempo, a carga de informação – comunicação que aparece em suas obras, os coloca num plano de linguagem internacional. Não há uma homogeneidade nos trabalhos que eles irão expor. Para mim, Amélia, Mira e Donato se harmonizam no plano de ideias novas e por serem artistas que pensam, que questionam demais. Eles têm toda uma base teórica para o que fazem¹⁷⁸.

O Boletim Informativo do MAC USP traz reflexão sobre a mostra que evidencia referências às linguagens experimentais presentes nos trabalhos dos artistas:

Ao organizar a presente exposição, o MAC deliberadamente abriu mão de afinidades óbvias. Pouco importa que as proposições apresentadas por Donato Ferrari, Mira Schendel e Amélia Toledo pareçam descontínuas: **o importante é que fique o objeto (quem sabe mudado em sua essência)**. Talvez nada devesse

176 RELATÓRIO Sucinto das atividades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1971. Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 165, p.1, dez. 1971. Grifo nosso.

177 COMUNICADO. Walter Zanini ao Reitor da USP. São Paulo. 24 nov. 1971. Número de ofício: MAC 922/71mc. Grifo nosso.

178 ZANINI apud Artistas do Brasil de hoje. Folha de S. Paulo. 22/10/1971, s/ página. Arquivo MAC USP.

ser dito além do que está dito (e não dito) nos trabalhos apresentados. Porém é inquestionável que documentamos e anotamos impressões de um viver vertiginoso e que aceitar o desafio é lutar realmente contra um mundo que renunciou à utopia e ao debate ideológico. Diante da ameaça à condição humana, talvez melhor do que competir em termos de forma pura seja tentar, em conjunto, redescobrir novos códigos: uma provocação se não mesmo uma imposição do viver no Brasil – 1971¹⁷⁹.

A exposição foi dividida em três nichos: um com obras de Donato Ferrari, outro com trabalhos de Amélia Toledo e um terceiro com aqueles de Mira Schendel.

O artista italiano Donato Ferrari começou a trabalhar junto ao MAC USP quando ainda era recém-chegado ao Brasil, na década de 1960. Prestou diversos serviços ao Museu na área de restauro e na programação gráfica, fez montagem de exposições e design para inúmeros catálogos e cartazes de exposições, entre outras atividades.

Zanini discorre sobre o momento inicial da produção artística de Ferrari no Brasil:

Entre as linhas monódicas devem ser localizados artistas como Donato Ferrari [...] vindo de precoce afirmação em Roma, superou o Expressionismo abstrato numa sequência de trabalhos que valoram a matéria (entre a pintura, a escultura, o relevo e o objeto). O espaço de representação é convertido numa espécie de ruína em tiras dilaceradas que faz conviver ironicamente com *objets trouvés* e se converte em peça tridimensional. Raros artistas do período terão alcançado no Brasil maior carga dramática na formulação de um modo derruído em contradições morais. Mais tarde, Ferrari, motivar-se-ia pela arte conceitual. (ZANINI (Org.), 1983, p. 749)

Para essa mostra, o artista apresentou trabalhos que eram pesquisas de caráter conceitual concebidas a partir de fotos, desenhos, filmes, objetos e instalação. Ferrari declara que essas obras representaram “a abertura de uma linha de pesquisa nas minhas realizações artísticas que se prolonga até hoje, renovando somente os meios” (FERRARI, 1999, p. 28). São elas: *Copocrílico Vivencial Coisificado*, *Catálogo dos catálogos*, *Bolinhas*, *O valor do objeto*, *Coluna*, *O canto*, *Para os formalistas* e *36 situações*. Os trabalhos estavam reunidos num mesmo espaço da exposição como se observa na imagem 68.

179 BOLETIM Informativo MAC USP, n. 159. Sem data. Grifo nosso.

Imagem 68: Vista da exposição *Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel*, 1971.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

No *folder* da mostra consta o seguinte texto de Ferrari, colocado próximo a uma lista de suas proposições:

Um objeto, uma forma finita, que representa e inclui todas as estruturas técnicas, sociais e humanas.
Uma provocação senão mesmo uma imposição.
Aceitar o desafio, é lutar, radicalmente, contra um mundo que renunciou à utopia e ao debate ideológico, para competir em termos de forma pura: proponho a quebra das formas finitas.
O importante é que fica o objeto mudado na essência para entrar em um universo infinito.

A obra chamada de *Copocrílico* já havia sido apresentada na mostra *Arte-Objeto* realizada no Paço das Artes e fechada logo após a sua abertura. Esta instalação iniciava-se com uma linha, feita com fita adesiva escura, que deveria partir da rua e seguir para dentro do Museu; passava por uma bandeja próxima ao chão na qual havia a primeira frase que compunha a obra, de autoria do próprio artista, *uma linha, um modo de representar o impossível*, conforme se observa na imagem 69. Essa linha seguia marcada nas folhas de plástico que formavam uma espiral na qual o visitante podia entrar.

Antes de adentrar nessa espécie de caracol, formado pelas folhas plásticas, o visitante deparava-se com a segunda frase, de autoria de Borges, *os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número de homens*, que estava em um espelho.

A instalação ocupava uma área de cerca de quatrocentos metros quadrados, sendo que a espiral consistia de um corredor que se formava por entre folhas de plástico semitransparente. À medida que as pessoas caminhavam para o centro, iam se transformando em sombras para quem as observava de fora da instalação.

No centro da espiral foi colocado um cubo preto com iluminação interna que refletia as cores verde e amarela. Ainda, dentro do cubo, viam-se em um plano superior, um acrílico transparente no qual estava impresso um trabalho de César Baldaccini junto com a frase de Klee, *a arte não reproduz o visível, ela torna visível*, e, em um plano inferior, um cocô de plástico.

Imagem 69: Vista *Copocrílico*, exposição Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel, 1971.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Sobre a obra, Donato diz:

A linha tem um sentido simbólico, é só o traço de um percurso e [...] esse percurso que vai desde a rua e vai coincidir com o cubo preto e uma bandeja e nesta bandeja já nasce a dúvida ou uma certa fantasia que depois é amargurada com este outro texto do Borges. Eu interliguei esses três textos. Eu comecei [com] este texto mais poético [de autoria do artista], o outro é irônico e crítico [texto de Borges] e o outro é um texto artístico do Klee e eu fiz questão de enlaçar a arte na parte vida e na parte da característica social. (FERRARI)¹⁸⁰

180 Entrevista concedida por Donato Ferrari ao GEACC (Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu). São Paulo, 27 fev. 2013.

Também nessa exposição houve apresentações de manifestação artística distinta daquelas definidas como artes plásticas. O grupo de dança de Ruth Rachou executou uma *performance*, cujo roteiro era de Ferrari e na qual os bailarinos interagiam com o *Copocrílico*. Segundo o artista relata, os integrantes do grupo fantasiaram-se, pintando inclusive os rostos para a apresentação. Faziam o percurso traçado pela linha de fita adesiva ora em conjunto, ora sozinhos. Ferrari fez a filmagem da *performance* e esta daria origem ao seu filme que recebeu o mesmo nome da instalação.

Os dizeres de Donato presentes nesse trabalho repetem uma inserção gráfica que ele havia feito para a capa de um catálogo do MAC USP, referente à mostra *IV JAC*, de 1969. (Imagem 70)

Segundo o artista:

Esta obra [referindo-se ao design do catálogo], que se origina de uma reflexão sobre o ato de desenhar, será o início de uma série de trabalhos conceituais, que, mais tarde, integrarão o corpo mais significativo da minha obra artística. (FERRARI, 1999, p. 20)

Imagem 70: Capa do catálogo da exposição *IV JAC*.
Biblioteca MAC USP.

Nota-se que o trabalho gráfico desenvolvido por Donato junto ao MAC USP começa a influenciar fortemente sua produção artística. Evidencia-se, portanto, decorrências da liberdade de criação viabilizada por Zanini ao artista, o que pode ser considerado como

um exemplo do modo como o diretor conduzia ações que estavam encaminhando o Museu para tornar-se o *espaço operacional*, que atuaria junto ao artista e criaria um ambiente propício a sua atividade criativa.

Importante ressaltar em um breve apontamento que desde o início das atividades do Museu, Zanini pode contar com o auxílio de muitos artistas que junto a ele desenvolveram diversas ações. Dentre os artistas, destacava-se também a figura de Tomoshige Kusuno¹⁸¹. O Museu constituía-se assim como um espaço de trocas com os artistas que ali estavam, tanto aqueles que, como Donato e Tomoshige, ocupavam muitas vezes o posto de funcionários, quanto os que ali estavam para estudar o acervo ou desenvolver suas pesquisas artísticas. Sobre isso, Zanini afirma que:

A atividade dos artistas dentro do MAC em parte foi possível, mas foi muito precária [...] Foi mais uma convivência que foi possibilitada e a ideia de também realizar exposições feitas pelos artistas dentro do próprio museu. Havia muitos encontros de artistas, discussões, colóquios, palestras e exposições. Muitas exposições sucessivas, com atos deles que às vezes eu nem sabia que estavam acontecendo e aconteciam [...] Eles tinham liberdade, mas não é que virava um caos absoluto. Tinha um lado de não ser só aquela coisa institucionalizada. Juntava também a música. Aliás, já foi muito discutido isso em congressos; a introdução da música, do cinema, do teatro que já eram admitidos dentro do museu na década de 1960 [...]. (ZANINI apud FREIRE (Org.), 2013, p.34)¹⁸²

Zanini inclui as transformações na produção de Ferrari, que resultaram em obras exibidas nessa mostra do MAC USP, como o *Copocrílico*, em um balanço que faz no excerto a seguir:

Na capital paulista os anos 70 mostraram uma vitalidade exemplar [...] Donato Ferrari moveu-se para a arte ambiental ('A Coluna Ferida', 'Copocrílico' etc.), assim como para o *happening*. Amélia Toledo exercia-se na época em tarefas de decidida prioridade semântica. (ZANINI, 1983, p. 774)

Amélia Toledo apresentou quinze trabalhos reunidos no *folder* catálogo da mostra sob o título de *Analogias e Dedicatórias*. Tal denominação refere-se às homenagens que a artista faz ao dedicar cada uma das produções apresentados a pessoas cujos nomes também estão ali especificados. Em texto, presente no *folder*, Toledo explica:

O conjunto de trabalhos apresentado cresceu na medida em que os primeiros esboços de cada peça foram sendo vistos e discutidos com várias pessoas. Ideias novas se geraram durante este processo.

181 Artista japonês que se transferiu ao Brasil também no início da década de 1960.

182 Entrevistas concedidas por Walter Zanini a Cristina Freire, entre 2008 e 2009, em São Paulo.

Resultou em um trabalho de grupo, colaborações espontâneas que se agregaram sucessivamente.

Já não sei mais se qualquer das partes do conjunto que apresentamos pode ser somente atribuída à minha autoria. Só sei que a cada passo a família foi crescendo, tanto ao nível da proposição, como da execução e montagem final.

Participaram deste trabalho nas suas várias etapas: Ripper, Wilson, Luiz, Raul, Ana Lúcia e Cristiano, Luís Cláudio, Ruth e Mo.

Agradeço a Ely, Mira, Gerchamn, Rafael e Mercado¹⁸³.

Dentre as obras estavam: *Projeto para “Paisagem Brasileira”, Paisagem Brasileira* – que foi apresentada naquele mesmo ano na Bienal de Middelheim, na Bélgica –, *Lunetas, Poço da Memória - dedicado ao meu pai, Ioiô, Baixos Falantes, Bruxaria, Faca de dois gumes, Peso, Café da manhã*, entre outras.

A imagem 71 mostra a disposição dos trabalhos de Toledo no espaço expositivo, no qual ainda havia, em uma das paredes, o seguinte escrito:

Eu me pergunto – não deverá se calar o poeta diante de tanto horror? ... E mesmo assim eu canto porque é preciso viver o canto... partir com os homens, não deixar-se ficar... não medra o poeta que fica a um canto espreitando, medroso e cético. É preciso viver o canto... partir com os homens... não deixar-se ficar...

(Guarnieri – Castro Alves Pede Passagem)

Imagem 71: Vista da exposição *Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel*, 1971.

Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

183 FOLDER da exposição *Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Cindiu*, outubro a novembro de 1971. São Paulo, s/p.

Boa parte dos trabalhos da artista constituía-se em formas geométricas e em diferentes materiais, como aqueles de superfície espelhada que refletiam o ambiente, e evidenciava o caráter lúdico da obra, que convidava à manipulação e reforçava a ideia de mescla entre arte e vida. Pode-se observar a interação do público com obras, como as *Lunetas*, na imagem 72.

Imagem 72: Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel, 1971. Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Zanini analisa a produção da artista nesse período:

Talvez o traço de maior peculiaridade na obra de Amélia Toledo [...] seja a criatividade que demonstrou na dimensão de objetos lúdicos manipuláveis, em diferenciados materiais, projetados para a produção em série. Do aço inoxidável à água, do óleo às resinas, do tecido aos objetos achados, ela lançou mão de materiais e técnicas renovadas demonstrando visão especulativa de coerente intelectualidade. Amélia elaborou estruturas metálicas, construiu ambientes de íntimos valores sensoriais, colocando-se ao lado de um selecionado grupo de artistas que, em nosso meio, alargou os limites da arte. (ZANINI, 1983, p. 447)

Mira Schendel mostrou uma parte de sua série *Cadernos* sobre uma mesa baixa com almofadas para as pessoas sentarem, o que formava um ambiente mais intimista, apropriado para a manipulação dos livretos da artista.

No *folder* da mostra Schendel não intitula cada caderno, apenas diz: *cada um dos cadernos expostos tem por título um elemento (ou um dos elementos) de si próprio*¹⁸⁴. Sobre o trabalho da artista Zanini comenta:

184 FOLDER da exposição Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel, outubro a novembro de 1971. São Paulo, s/p.

Mira Schendel, anteriormente citada enquanto pintora de organizadas composições geométricas, conduziu em profundidade uma própria experiência gráfica. Sua obra teve sequência em fases distintas, acopladas, entretanto, por uma percepção que essencializa a experiência adquirida. A escritura desta artista abrange campos vários de valores semânticos. Signos gráficos ou a utilização de letras como puras existencialidades espaciais. (ZANINI, 1983, p. 764)

A exposição *Amélia Amorim Toledo, Donato Ferrari, Mira Schendel* evidencia uma frente de trabalho que Zanini conduziu nesse momento da trajetória da instituição no sentido de aproximar-se das linguagens artísticas que surgiam. Parte do estudo acerca dessas produções fez-se no convívio entre Zanini e os artistas convidados durante o processo de investigação de elementos para a realização ou para o amadurecimento das proposições e também no processo de exibição dessas pesquisas no Museu.

Zanini, em 1969, já demonstrava a preocupação descrita ao falar sobre as funções que os museus de arte vinham adquirindo naqueles tempos, como aquela de atuarem também como centros de pesquisa.

Mas o museu de atividades de arte ganhou e está ganhando dia a dia outras dimensões, em desdobramentos de atividades crescentes. No caso do museu de arte antiga, as finalidades apropriativas e apresentativas são prioridades incontestáveis. **No caso do museu de arte contemporânea, as tarefas estendem-se ao sentido prospectivo: ele deve ser um centro permanente de pesquisa [...], atento a estruturas já definidas, porém, consciente dos processos criativos em andamento.** Não apenas o órgão de coleta, mas um agente mesmo de transformação. (ZANINI, 1969. Grifo nosso)¹⁸⁵

Essa preocupação em estudar a produção artística da época também se relacionava com outras atividades inerentes ao processo museológico, como aquela da aquisição de obras, sobre a qual Zanini discute:

Quando passamos **a questão da aquisição** de obras recentes para o enriquecimento do acervo, as dificuldades financeiras parecem até tornar-se em parte menos graves, surgindo, em outro domínio, as **dificuldades de ordem crítica. De um lado, há a produção maciça e um terreno instável. De outro, a sensibilidade do diretor que se esforça em descobertas voltadas às ordenações que articulem a visão complexa, correspondente ao *esprit d'époque*.** Hofmann reuniu os dados para uma análise do problema da opção: 'É o conflito entre dois polos de atração que eu desejaria opor para melhor poder pintar suas diferenças: de um lado, a obra-prima, de outro, o documento de época'. Um é exceção à regra, o outro uma testemunha de seu tempo. Afastando o problema de saber qual dos dois nos ensina melhor sobre o curso dos acontecimentos, Hofmann conclui que não nos cabe avançar julgamentos definitivos [...]

Na verdade não há muito a objetar a Hofmann, é impossível admitir julgamentos definitivos. Cada diretor de museu, obedecendo a certos critérios, procederá a escolhas, sem, contudo, centralizar a sua atividade segundo a noção da obra-prima. ‘É essa uma diferença considerável entre nossos museus e os de arte antiga’. (ZANINI, 1964. Grifo nosso)¹⁸⁶

Em acordo com Dária Jaremtchuk (1999, p. 17), “[...] seria, sobretudo, com as mostras experimentais *Acontecimentos* e *Ambiente de Confrontação*, que o museu efetivar-se-ia como espaço operacional para os artistas”.

3.5 *Acontecimentos*

O evento comemorativo do nono aniversário do MAC USP, realizado em 7 de abril de 1972, chamado de *Acontecimentos*, reuniu diversos tipos de ações artísticas. Segundo Ferrari¹⁸⁷, o evento foi uma idealização de Zanini, para o qual convidou artistas que trabalhavam com instalação e *performance*. Foram chamados Nelson Leirner, Donato Ferrari, Amélia Toledo e Lydia Okumura que executaram trabalhos com a proposta de ressignificação do espaço museológico.

Curioso observar que houve também intervenções não programadas realizadas por outros artistas. Isso evidencia uma relação de proximidade entre o Museu e os artistas, de modo que eles podiam tomar parte da programação da instituição sem impedimentos. Podemos observar no *folder* do evento, que Zanini incluiu a ação, não programada, de Sparapan, em suas considerações:

Não tendo sido convidado, mas não querendo marginalizar-se diante das ações, Sparapan introduziu significados de sua “arte anônima” e de seu jogo: cobriu de tinta o nome dos autores e grafou largo e áspero traço em vermelho no solo circunscrevendo os grupos integrados nos acontecimentos, na manhã seguinte transformado em vestígio arqueológico. (ZANINI, 1972)¹⁸⁸

Além de apresentar trabalhos bastante distanciados das produções artísticas tradicionais, esse evento foi estruturado de maneira inusitada: o tempo de sua duração foi similar ao de uma abertura de exposição e a disposição de obras e ações fizeram com que o

186 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 108

187 Entrevista concedida por Donato Ferrari ao GEACC. São Paulo, 27 fev. 2013.

188 MAC 7.4.1972. Documento datilografado, s/ data, s/ local. (Arquivo MAC USP 0129/002)

público tomasse parte das propostas. O Boletim Informativo do Museu convidava os visitantes a isso, conforme segue:

Por ocasião da passagem do seu 9º aniversário, o MAC fará realizar em sua sede no Ibirapuera, entre às 21 horas do dia 7 de abril e a primeira hora do dia 8 de abril, uma série de Acontecimentos.

Como convidados especiais do Museu atuarão os artistas Amélia Toledo, Lygia Okuruma, Donato Ferrari e Nelson Leirner.

O MAC convida o público em geral, assim como a crítica e os artistas, para participarem ativamente dos Acontecimentos¹⁸⁹.

Dentro desse novo perfil de museu proposto por Zanini o espectador era visto como sujeito ativo, que não o visitaria apenas para observar obras, conforme explica:

Quanto ao expectador, o museu de arte do século XX não mais preencherá suas funções (científicas, culturais, educacionais) caso se prender tão somente a servir a hábitos de contemplação passiva. (ZANINI, 1969)¹⁹⁰

No espaço destinado às exposições temporárias do Museu foram montados os trabalhos de Ferrari, Toledo e Leirner. Okumura apresentou, também ali, um comunicado intitulado *Faça algo antes do fim do 3225º dia*, que foi lido por ela própria durante o evento juntamente com a distribuição de um papel no qual estava escrita a mesma frase que nomeava o texto.

Zanini descreve a disposição dos trabalhos dos artistas na sala:

O que se podia ver era a forma de 3 espécies de grandes cubos esparsos, uma unidade formal de conjunto sem importância, produto do acaso das proposições individuais não coordenadas. Amélia Toledo e Nelson Leirner visavam ao simples engajamento do público na participação. Mas Donato Ferrari pensava no acontecimento e na provocação. (ZANINI, 1972)¹⁹¹

Donato Ferrari concebeu uma enorme estrutura cúbica (125 m³) envolta por fina camada de papel craft, dentro da qual havia inúmeros balões coloridos e no centro, uma mesa. Donato¹⁹² relata que colocou sobre a mesa uma poesia: *Doar o ar doar*. E ainda afirma que a peça era semelhante a um objeto minimalista, mas não o era porque o artista sabia que viriam pessoas que teriam curiosidade em adentrar a estrutura.

Sobre esse trabalho e a participação do público junto a ele Zanini diz que:

189 BOLETIM Informativo MAC USP, n. 168, 5 abr. 1972. Grifo nosso.

190 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 112.

191 MAC 7.4.1972. Documento datilografado, s/ data, s/ local. (Arquivo MAC USP 0129/002)

192 Entrevista concedida por Donato Ferrari ao GEACC. São Paulo, 27 fev. 2013.

[...] o cubo insolente de Donato Ferrari [...] criava pelas suas proporções mesmas e a fragilidade evidente um núcleo de tensão em todo o espaço adjacente. O objeto convidava, até certo ponto, à indagação, ao desvendamento pacífico do “que é?”, “por que?”, mas, em muitos espíritos, havia a intenção da devassa à força e foi o que irremediavelmente aconteceu. Um grupo mais impaciente e agressivo do público não suportou a instigação e investiu de forma fulminante contra a indefesa estrutura e grande parte dos presentes acompanhou o gesto, não encontrando senão a irresistência de milhares de balões coloridos, destruídos em menos de 60 segundos. A ação estrepitosa revelou diversificados tipos de comportamento refreados e desencadeados por vezes no seu ponto/limite extremo, equivalendo-se à premeditação do principal conceitualista de São Paulo que, depois de seu contato com Beuys, ampliou com novos recursos técnicos e com muita coerência dialética sua linguagem dramática e explosiva dos anos 60. (ZANINI, 1972)¹⁹³

Vestígios que sobraram da estrutura após a interferência do público podem ser observados na imagem 73. Na imagem 74 pode-se observar o momento em que as pessoas ainda entravam na estrutura.

Imagem 73: Vista *Acontecimentos*, 1972.

Fotógrafos: Gerson Zanini e Derli Barroso. Arquivo MAC USP.

Imagem 74: *Acontecimentos*, 1972.

Fotógrafos: Gerson Zanini e Derli Barroso. Arquivo MAC USP.

Nelson Leirner propôs um objeto (2,30 alt. X 4,20 nos lados), denominado de *Cinética do Cotidiano*, que formava uma espécie de caixa suspensa a alguns centímetros do chão, onde as pessoas deitavam-se e entravam embaixo da estrutura – atraídas pelo feixe de luz que dali se disseminava – porém eram impedidas de erguer-se no seu interior em função de uma trama metálica. O objeto funcionava ao som de música eletrônica e, em seu interior, efeitos óticos eram criados através dos vários reflexos de luzes coloridas projetados por espelhos. As pessoas usavam óculos escuros que serviam para obter tais efeitos. (Imagem 75)

Imagem 75: Visitantes em *A cinética do cotidiano. Acontecimentos*, 1972.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Acontecimentos foi iniciado com as luzes da sala expositiva apagadas – à pedido de Leirner – e somente foram acesas quando a *Cinética do Cotidiano* começou a funcionar.

Sobre esse trabalho, Zanini comenta que:

O “enfant terrible” da arte brasileira, que rondava atentamente os seus muitos atores e co-autores, estava outra vez usando toda a capacidade de seu espírito lúdico nesse novo invento *op*, submetendo-os às regras de um jogo fisiológico/psicológico para tornar-lhes permissível um máximo de fruição livre. (ZANINI, 1972)¹⁹⁴

Amélia Toledo concebeu um labirinto, também em formato quadrado, composto por divisórias semitransparentes e flexíveis feitas em tecido organdi preto, o que permitia que os visitantes percorressem caminhos aleatórios e tivessem seus sentidos táteis e visuais aguçados pelo contato com o material utilizado.

Sobre tal obra Zanini faz uma breve análise:

194 MAC 7.4.1972. Documento datilografado, s/ data, s/ local. (Arquivo MAC USP 0129/002)

As profundas características psicológicas e o senso de poesia [...] estavam demonstrados no apelo ao público de Amélia Toledo [...] No silêncio e na semi-obscuridade, os passantes, em formas vagas e esquivas, entreviam-se nos meandros velados, tateando véus e identidades. (ZANINI, 1972)¹⁹⁵

Carlos Trafic, que havia realizado *Dramatizações* na V JAC, novamente fez uma apresentação em torno da expressão corporal em conjunto com Roberto Granados. Nesse espetáculo houve também a intervenção de Tomoshige Kusuno que, com uma venda nos olhos, abordava problemáticas relativas à visão, utilizando-se de seu corpo em uma série de ações nas quais também tomaram parte Lydia Okumura e Circe Bernardes. Na imagem 76 pode-se observar Kusuno realizando sua intervenção.

Imagem 76: *Acontecimentos*, 1972.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Zanini cita *Acontecimentos* como exemplo de uma atividade que demonstra o novo perfil que determinadas instituições museológicas deveriam assumir, como segue no texto:

[o museu] deve encontrar maior coragem na organização de espaços para atuar, objetivando satisfazer a criação ativa, ou seja, as formas de expressão reconhecidas como processos de busca contínua. Seria conveniente mencionar a este respeito o

195 MAC 7.4.1972. Documento datilografado, s/ data, s/ local. (Arquivo MAC USP 0129/002)

ato organizado em função do nono aniversário da criação do Museu de Arte Contemporânea [...] Foi preparado por jovens artistas seriamente empenhados na arte conceitual, partidários do *happening* e que buscam a cooperação espontânea do público. (ZANINI, 1973)¹⁹⁶

3.6 Ambiente de Confrontação

Ambiente de Confrontação também se inseriu nesse momento da trajetória do Museu, no qual há abertura da instituição para que artistas e jovens estudiosos pudessem atuar e produzir ali com maior liberdade. A manifestação, conforme a denominou Zanini, realizada entre 26 de setembro e 8 de outubro de 1972, teve como organizadores Alan Meyer¹⁹⁷ e Gabriel Borba Filho¹⁹⁸, os quais fizeram o que foi chamado de *uma reposição crítica*¹⁹⁹ dos trabalhos dos demais artistas participantes: Anna Bella Geiger, Anésia Pacheco e Chaves, Luiz Paulo Baravelli, Ely Bueno, Savério Castellano e Claudio Tozzi. A elaboração tanto dos suportes nos quais as obras seriam exibidas quanto a concepção conceitual que estava por trás dessa organização espacial foi feita pelo grupo.

Segundo Zanini, em carta na qual faz o convite aos artistas para participarem do evento,

A experiência [remetendo-se à *Ambiente de Confrontação*] visa à troca de informação estética de trabalho (de mostragem) e vice-versa e à efetivação desta informação no público observador.

A experiência se estenderá a vários níveis de realização, por exemplo: ocupação de mostragem por um grupo de teatro sob assistência de público ora selecionado, ora não; crítica por escrito do público, etc.²⁰⁰.

Tal exibição aparece descrita em documentos²⁰¹ como sendo uma manifestação prevista no cronograma de atividades do Museu com o objetivo de refletir acerca da exposição tradicional, seguindo seu novo programa. O Boletim do MAC USP trata disso:

196 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 118.

197 Único dos participantes que não produziu interferências plásticas na exposição. Era integrante do grupo de dança Maria Duschenes e frequentava o grupo de Villém Flusser, de quem Gabriel Borba era assistente.

198 Arquiteto e artista plástico.

199 FOLDER exposição Ambiente de Confrontação, setembro a outubro de 1972. São Paulo, s/p.

200 CARTA de Walter Zanini a Ely Bueno. São Paulo, 17 jul. 1972. Nº de Ofício MAC 464/72 (Arquivo MAC USP). Convite para participar da mostra Ambiente de Confrontação. Cartas similares foram enviadas a Claudio Tozzi, Anna Bella Geiger, Luiz Paulo Baravelli, Savério Castellano e Anésia Pacheco e Chaves.

201 BOLETIM Informativo do MAC USP, São Paulo, n. 183, 20 set. 1972.

O Museu [...] apresentará [...] **uma manifestação de caráter experimental, integrado no seu plano de promover a cada dois meses um acontecimento que levante questões em torno da exposição tradicional.**

O Museu escolheu para iniciar esta experiência as obras de 6 artistas gráficos, a montagem (considerada como outra obra), **um debate aberto a críticos e público** [...].

Esta programação está de acordo com o novo espírito museológico: o do museu que além da memória seja, também, laboratório²⁰².

O MAC USP visava, através dessa experiência expositiva, criar um momento, ou meio, para reflexão em torno de aspectos pertencentes à lógica museal, neste caso, a exposição tradicional. Essa manifestação – que parece estar no limiar entre uma exposição de arte e um trabalho artístico – foi um espaço criado pelo próprio Museu para pensar a si mesmo, a sua condição com relação às novas ideias acerca do museu de arte. Essa reflexão foi feita através da percepção de artistas que ocuparam e organizaram esse espaço, levando também em conta a participação do público visitante.

Foi a partir da peça teatral *Gracias Señor*²⁰³, criada pelo grupo de José Celso Martinez Correa, que se iniciaram as reflexões que levariam à proposta da experiência no MAC USP. Essa peça marcou uma importante mudança na trajetória do grupo Oficina, quando este se aprofundou na vertente do teatro vivencial, considerando as produções das peças como produtos coletivos. Essas, entre outras características, marcariam as criações posteriores do Oficina e também de outros grupos de teatro. Lina Bo Bardi fez a cenografia da peça, através da qual buscou proporcionar um ambiente propício ao diálogo e interação direta com o público, requeridos pelo espetáculo.

Gracias Señor responde à equação teatro e vida proposta pelo *Living Theatre*. Havia um momento da peça, chamado de *A Confrontação* em que os atores cessavam a atuação, anunciando o fim do teatro e o início da vida real. Encostados no fundo do palco convidavam o público para ir até lá confrontar-se com eles. A exposição *Ambiente de Confrontação* estabeleceu uma relação direta com esse trecho da peça.

Gabriel Borba fazia parte do elenco e levou Alan Meyer e as artistas Anésia Pacheco e Chaves e Ely Bueno para uma das apresentações. A partir disso, o grupo começou a pensar em fazer algo que fosse mais dinâmico e vivo em artes plásticas.

202 BOLETIM Informativo do MAC USP, São Paulo, n. 183, 20 set. 1972. Grifo nosso.

203 *Gracias Señor* começou a ser construída em 1970, em meio a apresentações das peças *Galileu*, *Galilei*, *Pequenos Burgueses* e *O Rei da Vela* na região nordeste do país. Foi encenada pela primeira vez em uma cidade do interior de Pernambuco e depois no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1972, quando foi proibida pela censura federal.

Borba e Meyer relacionam a exposição com o momento vivido naqueles anos, associando-a tanto ao contexto sociopolítico, de repressão pela ditadura militar brasileira, quanto ao cenário das artes, no qual se colocava em cheque a tradicional condição da obra de arte.

Borba diz que a *Ambiente de Confrontação* foi o retrato do ambiente da época, permeado de “patrulhas ideológicas” (BORBA)²⁰⁴. Ainda com relação à exposição afirma que:

[...] sei que tem muito a ver com o início dos anos 1970, com a repressão que sempre nos assustava, com avaliações das posições ditas burguesas; com a rebeldia generalizada e justifica[da]; com o engajamento em criações coletivas; com a formação de comunidades (este substantivo designava coisa bem diferente do que designa hoje); essas coisas. (BORBA, 2012, p. 2)

Meyer contextualiza a mostra dizendo que:

[...] naquela época a gente discutia muito essa questão da arte. Quem é que dava o tom da arte, quem é que manda na arte, quem diz que isso é arte e isso não é arte, porque isso tem sucesso e aquilo não. A obra aberta tinha a ver com isso também, das interferências. Havia toda essa ideia da reprodutibilidade da obra de arte, a questão da aura, do sagrado em volta da obra de arte e todas essas questões. A ideia da exposição era romper com a ideia da obra como algo solitário e mostrar um pouco como o ambiente em que ela está inserida modifica o modo como você a vê. Ela se transforma em outra coisa. (MEYER)²⁰⁵

A montagem da manifestação, evidenciada na Imagem 77 a seguir, é bastante distinta de outras anteriormente concebidas no MAC USP. Obras que tradicionalmente eram presas nas paredes ou dispostas de maneira isolada no chão do espaço expositivo, ali apareciam fixadas entre folhas retangulares de plástico transparente, dispostas verticalmente entre o teto e o chão da sala, configurando um espaço labiríntico. Barras fixadas no teto da sala funcionavam como suportes a partir dos quais pendiam as várias folhas de plástico. Esses suportes ficavam posicionados como eixos, compondo o formato aproximado de uma estrela.

204 Entrevista concedida por Gabriel Borba a Adriana Palma, em 27 jun. 2012, em São Paulo.

205 Entrevista concedida por Alan Meyer a Adriana Palma, em 3 ago. 2012, em São Paulo.

Imagem 77: Vista da exposição *Ambiente de Confrontação*.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

O público presente à mostra, como demonstra a imagem 77, podia tanto circundar o seu conjunto, mantendo a condição de um observador externo a ela, quanto caminhar por entre os plásticos e obras.

Segundo Gabriel Borba (2012)²⁰⁶, a exposição foi estruturada em um esquema espacial concêntrico, dividido em três camadas: o que seria a camada mais central ou o “miolo” da exposição foi denominado de *inter*, a camada intermediária chamada de *mater* e a camada mais externa, *exter*. Borba esclarece que as obras foram dispostas nessas camadas de acordo com suas “vocações”, ou seja, a camada *inter* era relativa ao “intimismo espiritual”, a *mater* referia-se ao “processo de materialização da forma expressiva” e a *exter* estava associada ao mundo das coisas concretas. A fala de Borba evidencia a estreita relação entre a proposta conceitual da exposição e sua disposição espacial, sendo que esta última pode ser observada na imagem 78.

206 E em entrevista concedida por Gabriel Borba a Adriana Palma, São Paulo, 29 mar. 2012.

Imagem 78: Vista da exposição *Ambiente de Confrontação*.
Fotógrafo não identificado. Fotografia cedida por Gabriel Borba.

As produções intimistas de Ely Bueno (Imagem 79), de acordo com Borba, foram postas na camada *inter* e as obras de Claudio Tozzi (Imagens 80 e 81), por tratar-se de artista cujo olhar crítico voltava-se ao mundo concreto a partir do referencial da arte *Pop*, ficaram na *exter*.

Imagem 79: Vista da obra de Ely Bueno na exposição. Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Imagem 80: Vista da obra de Claudio Tozzi.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Imagem 81: Obra de Claudio Tozzi. *O astronauta*, 1970. Serigrafia sobre papel. Fotógrafo não identificado. Fotografia cedida por G. Borba.

Borba fez desenhos em preto e vermelho em alguns dos plásticos, considerando a possibilidade de estabelecer diálogos/confrontações entre os seus desenhos e os trabalhos dos demais artistas que estavam em volta. Eram desenhos de contornos retangulares, linhas, e também imagens, que ele chamou de *Imagens de Urgência*²⁰⁷.

No centro da Imagem 82 é possível observar um dos objetos de Pacheco e Chaves apoiado no chão e ao lado dele, mais ao fundo da fotografia, uma *Imagem de Urgência* desenhada em preto no plástico, como se fosse uma pessoa agachada com manchas avermelhadas próximas ao que seria o rosto, que segundo o artista seriam lágrimas de sangue.

207 Segundo Borba, ele e outros artistas brasileiros fizeram produções de imagens “dramatizadas” a partir da observação de fatos nas ruas ou de imagens de jornais, revistas etc. da época, tendo o referencial da arte *Pop*. Eram imagens de denúncia e revolta diante do ambiente instaurado na época no Brasil e no mundo, como o regime militar brasileiro e a Guerra do Vietnã, por exemplo. As imagens das folhas plásticas da exposição são resultado desse tipo de ação. (Borba, 2012).

Imagem 82: Vista parcial da exposição *Ambiente de Confrontação*.
Fotógrafo não identificado. Fotografia cedida por G. Borba.

Desde a concepção da exposição previam-se apresentações de teatro e dança em seu espaço expositivo. O grupo de dança que se apresentou ali foi o de Maria Duschenes. Meyer era participante desse grupo e afirma que:

[o grupo de] Maria Duschenes tinha tudo a ver com esse tipo de exposição [referindo-se à *Ambiente de Confrontação*], [...] porque o que se fazia lá não era bem dança, era o que se chamava de expressão corporal [...]. A ideia toda era que os movimentos são espontâneos, eles surgem daquilo que você faz [...]. Esse elemento de você descobrir-se a si mesmo na expressão pelo movimento. Não tem uma regra interna que impõe o movimento [...]. (MEYER)²⁰⁸

A proposta do grupo para a apresentação na manifestação era a de dançar com relação às obras, como se pode observar na imagem 83.

208 Entrevista concedida por Alan Meyer a Adriana Palma, em 3 ago. 2012, em São Paulo.

Imagem 83: Apresentação do Grupo Maria Duschene na exposição *Ambiente de Confrontação*.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Também houve a apresentação do grupo Teatro Novo (Imagem 84). A ideia era realizar cenas resultantes de improvisações, baseadas em possibilidades de dramatização a partir de interações com o espaço da mostra. Após a encenação ocorreram debates entre os atores e o público presente, como previsto na programação da exposição.

Imagem 84: Apresentação do grupo Teatro Novo na exposição *Ambiente de Confrontação*.
Fotógrafo não identificado. Fotografia cedida por G. Borba.

Os artistas que organizaram essa experiência criaram um ambiente de diálogo e de interferências entre várias manifestações artísticas vindas das artes plásticas, do teatro e da dança. Segundo Meyer, a ideia era ver as obras de arte através de várias situações: por entre os plásticos, por meio da sobreposição das figuras de Borba, através das danças do Grupo Maria Duschenes, das encenações do Teatro Novo e com a interferência do próprio público.

A proposta de questionar os padrões tradicionais de exibição da obra de arte daquela época, calcados na solidez das paredes, tornadas personagens fundamentais na contextualização da obra de arte em uma mostra, encontrou uma importante solução na transparência dúbia do plástico: ao mesmo tempo em que permitia a visão através dele, não permitia que se visse de maneira completamente nítida, como, por exemplo, quando se observa algo através do vidro transparente de uma vitrine de loja. A imagem 85 evidencia isso.

Imagem 85: Vista parcial da exposição *Ambiente de Confrontação*.
Fotógrafo não identificado. Fotografia cedida por G. Borba.

O público ou até mesmo os bailarinos e atores misturavam-se com o conjunto da mostra e pareciam se tornar partes integrantes dela. A visão que um visitante podia ter de uma obra dentro do complexo expositivo sempre tinha a interferência das outras obras e desenhos, bem como de outros espectadores que estavam por lá. Podemos observar isso na imagem 86.

Imagem 86: Vista parcial da exposição *Ambiente de Confrontação*.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Havia uma dinâmica de estímulos vindos por parte das instalações da mostra que se sobrepunham como em uma rede e podiam tanto integrar-se quanto desintegrar-se ou diluir-se em função do ambiente criado. Assim, não era possível controlar a interferência do olhar das pessoas. A compreensão ou a experiência por parte do visitante com relação às instalações era fruto de uma infinidade de combinações e/ou “des”combinações desses diversos estímulos. Dessa forma, cada indivíduo poderia compor uma percepção peculiar daquele ambiente.

Nesse sentido, observa-se que o *acaso* é um elemento que aparece fortemente nessa manifestação. O *acaso* é um aspecto recorrente nos estudos de artistas desde o Surrealismo. Mais próximo temporalmente da mostra em questão, John Cage, por exemplo, iria tratar desse aspecto nas suas pesquisas que enfatizavam a arte para além da sua materialidade ou dos padrões ligados principalmente ao universo mercadológico. Segundo Freire,

[...] usando o milenar livro chinês do *I Ching*, John Cage introduz procedimentos do **acaso** na arte, como uma técnica para distanciar-la do egocentrismo característico da produção estética desde o Renascimento. Cage pensou a consciência como um processo no qual a arte estaria necessariamente envolvida com o **acaso**, a **indeterminação** e aspectos casuísticos da natureza e da cultura. (FREIRE, 2006, p. 17. Grifo nosso)

O ambiente – criado através das instalações de plástico que envolviam as obras dos vários participantes, o público visitante, os bailarinos e atores durante suas apresentações – ao mesmo tempo em que podia ser entendido como uma exposição de arte cujos *curadores* eram artistas, também podia ser entendido como um trabalho artístico, que se constituía em diferentes acontecimentos à medida que distintas pessoas por ali passavam. O que gerava uma dúvida acerca dos limites entre a arte e as ações museológicas: onde acabava uma e começava a outra?

O excerto de Zanini a seguir ilustra aspectos desse momento do percurso do Museu:

Sua [referindo-se ao museu] presença deve ser praticamente concomitante à atividade artística de onde se origina uma modificação fundamental de sua conotação com o artista e o público, *ativados* em seu processo de participação dialética. (ZANINI, 1974)²⁰⁹

Dessa forma, o museu e suas atividades, como a de expor, e os processos artísticos, misturavam-se durante a manifestação proposta pelo MAC USP diante dos olhos e do corpo do público, que também acabava sendo inserido nesse complexo ao entrar por entre os plásticos. O Museu, através dessa experiência, evidenciou-se mais fortemente como centro aberto à pesquisa, à criação e à crítica.

3.7 A efetivação do MAC USP como um *espaço operacional*

No mês seguinte à realização da *Ambiente de Confrontação* foi feita a VI JAC. Exposição essa que pode ser pensada como um marco no percurso das atividades do Museu. Considera-se que ali se concretizou, de forma plena, importante parte das ideias presentes nas produções teóricas de Walter Zanini, as quais vinham sendo preparadas na prática com o trabalho desenvolvido de maneira intensa nas quatro mostras analisadas anteriormente.

As proposições referentes à mescla entre a figura do artista, o seu trabalho e a instituição museológica, anunciadas em *Ambiente de Confrontação*, apareciam na VI JAC como parte da essência da mostra, que, segundo Zanini, deslocando “[...] o interesse pela obra feita para o da presença pessoal do artista no museu, provocou ao mesmo tempo uma

situação moral de trabalho em comunidade em que se previa também a intervenção do público”. (ZANINI, 1972)²¹⁰

A sexta edição da *JAC* enfatizou as significações do processo de criação artística e não o objeto pronto, conforme evidenciado por Zanini. Dessa forma, priorizaram-se ali as manifestações artísticas ligadas às novas linguagens e tendências artísticas, como as processuais e conceituais. A aproximação que vinha sendo estabelecida pelo Museu com tais aspectos já era evidenciada em outras atividades expositivas, como nas quatro exposições aqui estudadas.

A estrutura da mostra, tão discutida nos debates realizados na *JAC* anterior, foi modificada: o júri de seleção das obras e o requisito etário foram abolidos. O prêmio em dinheiro seria a princípio destinado à pesquisa, porém, foi direcionado para a edição de um catálogo que documentou a exposição, contendo as propostas concebidas e executadas pelos artistas além de comentários críticos feitos pela imprensa escrita da época.

O espaço expositivo do Museu foi loteado e sorteado entre os artistas inscritos. Os projetos de trabalhos feitos para os lotes foram iniciados no dia em que o Museu abriu suas portas ao público, permitindo-lhe observar a realização das propostas e até participar dela. A imagem 87 é uma das páginas do catálogo que traz a planta do museu com a subdivisão dos lotes e o calendário de atividades a serem desenvolvidas durante o evento.

Imagem 87: Página do catálogo da mostra VI *JAC*.
Biblioteca MAC USP.

Observa-se que nessa mostra a participação dos visitantes no contexto criador foi efetivada de modo a que eles pudessem acompanhar todo o processo criativo e não apenas interagir com proposições previamente concebidas, como ocorria no caso daquelas apresentadas em *Acontecimentos*, *Ambiente de Confrontação* e *Amélia Amorim Toledo*, *Donato Ferrari*, *Mira Schendel*.

As propostas a serem desenvolvidas durante a mostra podiam ser realizadas por equipes ou individualmente. E, nos dias subsequentes à montagem, houve apresentação dos trabalhos executados e das performances previstas nos projetos, além de debates públicos. Assim, o museu evidenciou-se como espaço aberto à convivência das ideias e ações de seus frequentadores. (Imagem 88)

Imagem 88: Vista parcial da montagem dos lotes na VI JAC.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Nesse momento, os esforços de Zanini no sentido de transformar o MAC USP em um *espaço operacional* estavam sendo efetivados, conforme ele próprio deduz em seu texto:

Não se tratava de uma ‘exposição’ para ser vista em cinco minutos ou em uma solene noite de inauguração; **era um tipo de manifestação para ser acompanhada na sua vivência, no seu crescimento diário, no diálogo entre uns e outros, na procura da compreensão de cada atitude, de cada comunicação, por mais hermética ou ingênua que se revelasse, no entendimento dos seus resultados ou frustrações.** Até a trivialidade de certas propostas ganhava no contexto uma dramaticidade raramente transmitida por uma exposição. **Foi uma mostra duramente amarrada à existência diária, válida, autêntica, impressionante na sua verdade.** Mesmo a ausência de maior senso de integração por parte de uns poucos, não afetou o resultado global a elaboração dos lotes e das *performances*. (ZANINI, 1972. Grifo nosso)²¹¹

A concepção da *VI JAC* foi feita em conjunto por artistas e estudiosos e a ideia de sortear lotes foi pensada e colocada em prática pelo artista Donato Ferrari. Também houve a participação do sociólogo Laonte Klawe e do programador visual Raphael Buongiorno Netto, que participavam de diversas outras atividades do MAC USP. Dessa forma, observa-se mais uma vez o movimento que Zanini vinha fazendo desde mostras anteriores, como na *Ambiente de Confrontação*, de dar maior liberdade aos artistas e frequentadores do Museu para poderem ali pensar e atuar em conjunto. Assim, o diretor do MAC USP não centralizava a vida da instituição na sua figura, mas a distribuía entre as várias pessoas que se interessassem em ali estar.

Zanini localiza a *VI JAC* em suas reflexões no excerto:

Em verdade, marcado pelo período de transitoriedade que atravessa, o museu torna-se um complexo heterogêneo de ambas as coisas: de *templo* e de *fórum* [...] A propósito reporto-me aqui à experiência realizada no [...] MAC USP, em fins de 1972 [...] A manifestação em seu desenvolvimento ganhou, sobretudo importância enquanto expressão polivalente de conjunto. Falou-se então, justamente, de uma enorme atividade que lembrava a psicoterapia de grupo [...] O que se assistiu foi a criação de uma atmosfera reveladora de grande vitalidade intelectual e moral diante dos problemas que assomam as novas gerações. Nas imediações dos espaços destinados às coleções históricas do museu, estabeleceu-se um campo dinâmico de agregação de experiências, capaz de associar com uma funcionalidade nova, museu, artista e ainda o público, provocando formas revolucionárias de comportamento em cada um desses elementos. (ZANINI, 1974)²¹²

A dualidade do museu que deveria tanto ser *templo*, ao lidar com as produções artísticas ditas históricas por Zanini, quanto ser *fórum*, ao ter espaços destinados às novas manifestações, foi um forte traço da atuação do diretor do Museu durante toda a década de 1970.

211 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 238.

212 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 120-122.

Para a sétima edição da *JAC*, em 1973, foram realizados novos debates no Museu, dos quais inúmeros artistas tomaram parte. Dentre eles estavam Donato Ferrari, Nelson Leirner, Nicolas Vlavianos, Regina Silveira, Julio Plaza, Tomoshige Kusuno, Carmela Gross, Amélia Toledo, Lydia Okumura, Genilson Soares e Francisco Iñarra. Também estavam presentes intelectuais e críticos atuantes no meio artístico da época, como Carlos Scarinci e José Geraldo Vieira. A artista Anna Bella Geiger fez contatos entre o MAC USP e artistas cariocas, possibilitando a sua participação na mostra.

Novamente enfatizaram-se as linguagens artísticas experimentais e procurou-se nova proposta organizativa para a exposição. Desta vez a mostra deixava de ser um evento pontual dentro da programação anual do MAC USP para transformar-se em uma atividade constante que seria “peculiarizada pela sua abertura” (ZANINI, 1973)²¹³, porém se desdobraria, depois disso, em pequenas mostras sequenciais que integrariam o conjunto da programação do Museu ao longo do ano de 1974.

Zanini descreve a estruturação da *VII JAC* a seguir:

No curso dos debates para a fixação de princípios atualizados foram entre outras significativas as intervenções de Carmela Gross e Nicolas Vlavianos, os quais, vindo ao encontro dos propósitos do MAC, puseram-se em defesa da *JAC* enquanto *atividade contínua*. Essa tese acabaria por prevalecer na forma mais específica de uma *programação constante*, tarefa complexa e delicada para um museu que ainda não possui instalações e meios adequados nem dispõe de um corpo expressivo de técnicos e funcionários. A ideia, entretanto, será posta em execução dado o compromisso assumido pelos artistas de prestarem toda a colaboração possível. Aos que se inscrevem – e a afluência de candidatos é animadora – exige-se a definição precisa de suas propostas (anunciação da ideia, meios técnicos e materiais utilizados, necessidades de espaço e tempo), dependendo de seu estudo (da verificação de seus caracteres de linguagem), o escalonamento da apresentação. É claro que se faz ressalva a casos de inviabilidade técnica, material ou de espaço e tempo, o que, por outro lado, não impede a exposição das propostas, assegurando a participação. (ZANINI, 1973)²¹⁴

Assim, durante o período da realização da mostra, o Museu seria ocupado como laboratório para a execução de trabalhos artísticos. Uma comissão constituída por artistas, representantes do museu e intelectuais da área não faria o papel de júri, apenas avaliaria a viabilidade das proposições apresentadas. Dessa forma, todo artista que quisesse, poderia participar da mostra independentemente da sua idade ou nacionalidade.

Zanini justifica a exposição no excerto a seguir considerando preocupações anteriormente apontadas nas mostras analisadas neste trabalho:

213 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 241.

214 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 241.

Promovendo este tipo de manifestação, o MAC procura uma vinculação mais intensa com o artista, que, para uma apresentação *tout court*, não depende de atitudes impositivas do museu, o qual desempenha exclusivamente uma função ordenadora. Ao público, assegura-se o direito de acesso à informação – não mais barrada por elites ou pseudo elites – das diferentes sendas e qualidades de expressão atual. (ZANINI, 1973)²¹⁵

A primeira etapa da mostra foi feita entre 20 de novembro e 10 de dezembro de 1973 e contou com significativa participação de artistas estrangeiros (JAREMTCHUK, 1999). A segunda etapa estava prevista para abril de 1974, porém não ocorreu em função de diversos fatores, entre os quais estavam a falta de infraestrutura do Museu para proposta cuja execução era mais complexa e a ausência de funcionários para isso.

Essa mostra destaca-se também pela presença de obras feitas com diapositivos e em vídeo. Dentre as aquisições realizadas pelo Museu, estão algumas delas: *Deconstrução, Versão III*, trabalho apresentado por Gabriel Borba, no qual se utilizou de diapositivos; esse material também foi usado pelo artista suíço Jean Otth e pela dupla Diego Miguel Buser e Nelson P. de Andrade que o combinaram com filme super 8 na proposição de nome *Exploração gráfica e ambiental do ovo*; Analivia Cordeiro apresentou o *M3X3*, um filme 16mm, baseado em uma *computer-dance*, elaborada a partir de um sistema de coreografia para vídeo criado através de computador, que faz uma seleção dos movimentos para cada bailarino envolvido, de acordo com programas individualizados.

O trabalho do francês Fred Forest não foi adquirido para a coleção, mas deve ser citado por ser o primeiro vídeo apresentado no Museu. Intitulado *Passeio Sociológico pelo Brooklin* registra a ação que o artista realizou por tal bairro em São Paulo.

Na imagem 89 observa-se a exibição de diapositivos no ambiente expositivo.

Imagem 89: Exibição de diapositivos na mostra VII JAC.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Em 1974, foi realizada a última edição da *JAC*, a qual voltou a ser um encontro único e anual, porém manteve as diretrizes estabelecidas na edição anterior, com ausência de júri e premiações. Os artistas que quisessem participar enviavam descrições detalhadas de suas propostas com o planejamento das atividades.

Sobre o tipo de proposição apresentada na mostra, Zanini comenta que:

Dentre o material enviado, decidimos programar trabalhos e propostas de prevalente endereçamento para o conceitual, resultando um evento de ideias que é evidentemente um pouco fragmentário. Entretanto, nenhuma manifestação com tal ensejo de abertura parece-nos poder escapar agora destas condições que todavia só causarão transtornos aos espíritos desinformados. Estamos fora do representacional e num território pós-formalista, preocupados com a proposição da linguagem ao nível semiológico. Sua imaterialização abre-se à multiplicidade dos métodos comunicativos o que a indispõe com a problemática estética da arte/objeto. A implicação crítica que caracteriza as dimensões de sua investigação, seja ela circunscrita ao fato artístico ou de envolvimento no que é amplamente universal, provoca a substituição do posicionamento tradicional do receptor da mensagem pelo de sua participação inter-ativa no processo. (ZANINI, 1974)²¹⁶

Dentre as proposições apresentadas na exposição, vale destacar a presença do vídeo, temática para a qual Zanini orientou muitos dos seus estudos e ações até o fim de sua vida. Em 1975, o diretor afirmou sobre a presença de tal produção no meio artístico:

A pesquisa das dimensões metodológicas do sistema desta linguagem, detentora de uma tradição decenal, mas só impulsionada pelo conceitualismo recente, constitui o fato relevante: reflexões sobre a existência *sui generis* do tempo ideal; invenção de efeitos eletrônicos puramente formais e cromáticos; interação e desdobramento no tempo de imagens evanescentes; situações descritivas e selecionadas de registros ambientais; exploração introspectiva ou social da figura, essas possibilidades de prospecção são múltiplas e incalculáveis.
[...]

O acesso dos artistas a esta *mídia* privilegiada é obviamente muito maior nos países desenvolvidos. Mas sua irradiação é inevitável. Seu aproveitamento ademais não poderá configurar-se como moda. Estamos apenas no limiar de uma linguagem a que, fatalmente, os artistas deverão recorrer como um dos recursos decisivos de intervenção mais ativa na cultura e no meio. (ZANINI, 1975)²¹⁷

Na *VIII JAC* foram exibidos trabalhos que fariam parte da representação brasileira, cujo preparo estava a cargo de Zanini, na mostra internacional *Video Art*, realizada em 1975, no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia (EUA). Também participaram dessa última os pioneiros da videoarte, Nam June Paik, Vito Acconci e Rebecca Horn.

216 In: Catálogo *VIII JAC*, dezembro de 1974. São Paulo, s/p.

217 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 145.

Declaração em Retrato, de Anna Bella Geiger, *Documentação da Ação em Condição Limite*, de Sônia Andrade, *Versus*, de Ivens Olinto Machado, *Você É Tempo*, de Fernando Cocchiarale, e *Exercícios sobre Mim Mesmo*, de Ângelo de Aquino, entre outros vídeos, estiveram presentes na VIII JAC, sendo que os quatro primeiros foram enviados aos EUA.

Na imagem 90 podem-se observar as instalações que foram feitas na VIII JAC para a exibição dos trabalhos.

Imagem 90: Vista parcial da mostra VIII JAC.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Zanini enfatizou a preocupação presente desde o início das atividades do Museu em inseri-lo nos circuitos de trocas artísticas internacionais:

A repercussão internacional de PROPECTIVA'74, comprovada pela densa presença individual de artistas de numerosos países, abre a meu ver um caminho que sob aspectos importantes parecia fechado nestes últimos anos ao nosso país. Um diálogo profundo poderá estabelecer-se com os artistas brasileiros. O MAC tem procurado incessantemente facilitar este contato com a área mundial, como atestam suas exposições e sua atuação no estrangeiro. (ZANINI, 1974)²¹⁸

Observa-se a intensificação da internacionalização do Museu também através de mostras realizadas entre 1974 e 76. Antes mesmo de abrir a oitava edição da JAC, o Museu promoveu, a partir do trabalho conjunto de Zanini e do artista Julio Plaza, a exposição internacional *Prospectiva'74* que contou com a participação de aproximadamente cento e

cinquenta artistas do mundo inteiro²¹⁹. Uma vez mais, apresentaram-se ali proposições ligadas aos experimentalismos, através do uso de novos *media*, tais como: xerox, diapositivos, fotografias, filmes 16mm e super 8. Não houve júri ou premiações. Os convites para participação foram enviados por correio para vários artistas, muitos dos quais Plaza havia contatado para exposição de semelhante caráter que fez em 1971 quando ainda vivia em Porto Rico (FREIRE, 2011, p. 9), e que também poderiam estender o convite a outros.

A maior parte dos trabalhos chegaram ao MAC USP por via postal. Assim, montou-se um mosaico de envelopes e cartões diretamente fixados em um dos painéis do Museu, conforme se observa na imagem 91 a seguir:

Imagem 91: Detalhe de painel presente na *Prospectiva '74*.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

A mesma estratégia expositiva foi utilizada com outros trabalhos apresentados na mostra. Como se pode observar na imagem 92, os trabalhos ficavam presos diretamente às paredes do Museu ou fixados em folhas de papel, presas a elas. A essência precária presente em proposições experimentais desse período, como as conceituais, transpassava-se

219 Dentre eles estavam: Wolf Vostell e Karl Vogt (Alemanha), Valcárcel Medina e Antoni Muntadas (Espanha), Hervé Fischer (França), Or-Ner Dov (Israel), Artur Barrio (português atuante no Brasil), Regina Silveira (Brasil), entre outros.

para soluções expositivas que buscavam respeitar a natureza dos trabalhos de forma a não criar hierarquizações ou sacralizações, como normalmente ocorria e ainda acontece quando instituições museológicas exibem obras realizadas em suportes tradicionais, como pinturas e esculturas, por exemplo. A imagem 92 evidencia aspectos dessas soluções expositivas utilizadas na *Prospectiva* '74.

Imagem 92: Vista parcial da exposição *Prospectiva* '74.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Zanini explica o tipo de produção exposta na mostra no excerto a seguir:

A mail art demonstra-se como uma das alternativas encontradas pelos artistas para explorar novos recursos perceptivos e ao mesmo tempo para descobrir novas possibilidades de fazer sentir sua presença na coletividade. Verifica-se a utilização de um media que se presta ao relacionamento à distância – e que impõe a periodicidade – entre emissor e receptor, mas que na verdade vai além desta convenção. A mensagem é, com efeito, reciclada passando desse estágio da correspondência a dois ou mais participantes para o domínio exterior, como o demonstram as várias exposições de arte postal realizadas no decorrer desta década. (ZANINI, 1977)²²⁰

Para os trabalhos participantes da mostra, feitos em vídeos e diapositivos, o Museu fez uma programação composta por sessões para suas exibições, intitulada *PROSPECTIVA* '74 *Sessões Especiais de Filmes e Diapositivos*²²¹.

Outra exposição feita pelo Museu com perfil semelhante ao da *Prospectiva* '74 foi a *Poéticas Visuais*, de 1977. Em texto presente em seu catálogo, Zanini a explica:

²²⁰ In: FREIRE (Org.), 2013, p. 257.

²²¹ BOLETIM Informativo MAC USP, n. 237. 21 ago. 1974.

Visando um recenseamento da atividade de artistas e organizações de artistas que se comunicam predominantemente por meio de circuitos interindividuais ou cujo trabalho – embora exceções – tem poucas possibilidades de extravasar ambientes dos mais restritos, *Poéticas Visuais* concentra-se, portanto, nos múltiplos *media* de que se valem, alternada ou simultaneamente, da imagem como da palavra. A mostra oferece vasta cobertura dos recursos tecnológicos hoje manipulados, instrui sobre a variedade das pesquisas no campo da intersemiotividade, revela novas investigações estruturais da palavra e da imagem, confronta, em suma a criatividade desta teorização/prática não submetida aos condicionamentos da obra tradicional. (ZANINI, 1977)²²²

O Museu novamente recebeu por via postal as obras que seriam exibidas na mostra. Em acordo com a natureza das proposições, o público podia obter exemplares delas em xerox. Na imagem 93, pode-se observar uma vista parcial da exposição.

Imagem 93: Vista parcial da exposição *Poéticas Visuais*.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Sobre a presença da arte postal no Museu, Freire afirma que:

[...] com entrada em cena de maneira definitiva dos meios de reprodução, como o xerox, a heliografia, o fax; sobretudo com a arte postal, que torna o correio o canal privilegiado de transmissão de conteúdos artísticos.

A arte postal, explica Ulises Carrión, “usa o correio como suporte, assim como as outras formas de arte usam tela, papel, ferro e madeira”.

Se a arte postal tornou possível a participação do MAC USP em um circuito internacional de trocas viabilizou também exposições com a presença de um grande número de artistas estrangeiros, cujos trabalhos não se teriam notícias aqui, não fosse essa estratégia de trocas fora do mercado. Como consequência da participação do MAC USP nessa rede foi angariada a mais importante coleção pública de arte de orientação conceitual do Cone Sul, uma coleção fora dos padrões modernos, de caráter multimídia sustentando a lógica da rede como princípio operatório. (FREIRE, 2013, p.73)

A ação de artistas estrangeiros no Museu também pode ser observada através de mostras individuais que muitas vezes puderam contar com a sua presença. Em 1975, Hervé Fischer veio ao Brasil e apresentou no MAC USP a mostra *Arte e Comunicação Marginal – Carimbos de Artistas* juntamente com outra exposição referente aos trabalhos do grupo de que participava: *Exposição Coletiva do Grupo de Arte Sociológica de Paris*. Esta reuniu documentos, catálogos e outras publicações do coletivo formado por ele, Jean Paul Thenot e Fred Forest em torno de estudos que aproximavam a investigação sociológica, da pedagogia e da antropologia, para discussões acerca dos meios de comunicação de massas. Fischer também realizou uma ação no centro da cidade de São Paulo, denominada *Farmácia Fischer e Cia* a qual teve seus registros expostos juntos as outras mostras suas no Museu.

Ainda em 1975, Fred Forest realizou uma exposição coletiva, intitulada *Bienal do Ano 2000*, da qual participaram também artistas brasileiros²²³. Séries de proposições multimídia discutiam o circuito artístico da época estabelecendo uma arqueologia das bienais.

Nesse mesmo ano, Antoni Muntadas apresentou-se no MAC USP com seu *Projeto Através da América Latina - Ação/Situação: Hoje*, a partir do qual estudava “[...] similaridades e diferenças de realidades no tempo e no espaço. Uma constatação do metabolismo de espaços sociológicos urbanos de nações de economia dependente [...] e sua confrontação” (FREIRE, 2013, p. 392). O artista fazia uma ação performática em cada um dos locais que visitou (Brasil, Argentina, México e Bolívia), na qual se apresentava com uma projeção de diapositivos em seu abdômen desnudo, e um microfone que amplificava o som de sua respiração numa sala onde estavam pendurados vários tipos de jornais editados no dia da performance, que o público podia folhear. Assim, similaridades e diferenças de comportamentos e situações eram evidenciados pelas pessoas presentes na ação em cada país e data em que era realizada. Observa-se na imagem 94 o esquema da ação desenhado.

O artista também proferiu uma conferência sobre videoteipe e houve apresentação de trabalhos seus nesse suporte.

223 Dentre eles Gabriel Borba, Amélia Toledo, Gastão de Magalhães etc.

Imagem 94: Esquema da ação de Muntadas presente em *folder*.
Biblioteca MAC USP.

Em 1976, Dick Higgins, membro do grupo Fluxus, realizou no Museu uma mostra individual de nome *Em torno de 7.7.73*, composta por alguns de seus livros, como *City with All The Angels* e *Book About Love & War & Death*, e serigrafias feitas a partir de suas vivências na cidade de West Glover, nos EUA. O artista também fez paralelamente à exposição no Museu uma conferência sobre o compositor John Cage.

Ainda nesse mesmo ano, o artista conceitual espanhol Valcárcel Medina realizou a mostra *A cidade E O estrangeiro* com seus trabalhos concebidos entre 1973 e 76, além de fazer ações pela cidade acerca da temática que dava título à exposição.

Nesse âmbito das relações estrangeiras, vale lembrar os laços estabelecidos nesse período entre o MAC USP e o *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC), criado em 1968, em Buenos Aires na Argentina, que teve como único diretor, Jorge Glusberg.

Louzada afirma que o CAYC,

[...] funcionou como um local de exposições, cursos, seminários, encontros e debates, agrupando artistas e intelectuais de diversas áreas do conhecimento com o objetivo de promover a integração cultural, a arte e a arquitetura latino-americana, por meio da realização de atividades que articulassem diversos campos do saber. (LOUZADA, 2013, p.122)

Assim, investigações, palestras, contatos e ações de artistas e exposições foram intercambiados entre as instituições. Em 1976, o MAC USP recebeu a mostra *Década de 70*, organizada pelo CAYC.

Com o objetivo de evidenciar um recorte da produção artística experimental do período e aproximar artistas latino-americanos, europeus e norte-americanos, a mostra consistiu na apresentação de trabalhos feitos sobre suportes heliográficos, que eram um padrão expositivo do Centro argentino. Na imagem 95 observam-se características das

especificidades expositivas utilizadas pelo MAC USP nas mostras *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais*, que foram mantidas também na *Década de 70*.

Imagem 95: Vista parcial da exposição *Década de 70*.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

Apesar das atividades aqui descritas estarem próximas ao perfil de *museu fórum*, Zanini não deixou de olhar para produções mais tradicionais e, assim, o *museu templo* mantinha-se em suas preocupações. Pode-se evidenciar isso através do programa de exposições do Museu com as seguintes mostras: *Jef Golyscheff*, *Novos e novíssimos gravadores nacionais*, *Ernesto de Fiori*, realizadas em 1975 e *Mario Zanini*, em 1976, entre outras.

A dualidade *museu templo* e *fórum* ressalta-se dentro da programação do Museu com a criação do *Espaço A* e do *Espaço B*, salas expositivas que tiveram intensa atividade entre mostras individuais e coletivas, durante o ano de 1977. Visava-se assim evidenciar as diversas tendências artísticas daquela década.

O *Espaço A* voltava-se à apresentação de trabalhos artísticos realizados em suportes tradicionais. Exibiu obras de Dario Chiaverini, Nicolas Vlavianos, Ubirajara Ribeiro, João Suzuki, entre outros. Já o *Espaço B* era destinado às manifestações experimentais. As imagens 96 e 97 referem-se à ocupação do *Espaço B* pelo artista Julio Plaza, em setembro de 1977.

B

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

da Universidade de São Paulo

espaço
3 a 25 de setembro
plaza
julio
obscura
câmara

Parque Ibirapuera - Telefones: 70-1181 - 71-9610 - End. Telefônico: Muartcon - Caixa Postal 22031 - São Paulo - Brasil

Imagem 96: Boletim informativo do *Espaço B* referente à ocupação de Julio Plaza.
Biblioteca MAC USP.

Imagem 97: Vista do espaço B com produções de Julio Plaza.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Apesar de contar com diversas linguagens artísticas, como a performance de Marta Minujín, denominada *Repolhos*, ou os trabalhos em xerox e fotografias de Francisco Iñarra e Genilson Soares, o *Espaço B* logo seria associado à videoarte. Grande parte das exposições ali realizadas eram concebidas pelo *Setor de Vídeo* do MAC USP.

Esse *setor* foi criado em 1976, a partir da compra do aparelho Portapak da Sony feita pelo Museu, para que artistas, dada a dificuldade de acesso a equipamentos para produção de vídeo devido aos altos custos, pudessem produzir seus trabalhos. Nesse *setor* objetivava-se o estudo, a produção e a divulgação da videoarte. Foram realizadas, no Espaço B, a partir das ações do *Setor de Vídeo*, as mostras *7 artistas do vídeo*, *José Roberto Aguilar e Gabriel Borba*, *8 vídeos de Sônia Andrade, Rita Moreira e Norma Bahia*, *VIDEOPOST* e *Vídeo MAC*, dentre outras.

3.8 Uma casa para o MAC: o novo edifício para o Museu no campus da USP

Durante a década de 1970, até a sua saída da direção do Museu no início de 1978, Zanini trabalhou para que a instituição tivesse um prédio próprio, projetado para atender especificamente suas necessidades e que fosse localizado dentro da Cidade Universitária.

Em 1973, o diretor do MAC USP preparou o *Programa de Necessidades do Museu* juntamente com membros de uma comissão²²⁴ designada pelo reitor da USP, Miguel Reale, a qual se encarregou dos estudos em torno do anteprojeto para o edifício que abrigaria o MAC USP.

Em tal programa Zanini previu a constituição de um envoltório físico que abrigaria tanto o seu *museu templo*, quanto o seu *museu fórum*, além das outras atividades que vinham sendo desenvolvidas no MAC USP e que o tornavam um centro cultural múltiplo e vivo.

Essas preocupações do diretor do Museu fundamentaram a elaboração do projeto do edifício que seria a sua sede, feito pelos arquitetos Jorge Wilhelm e Paulo Mendes da Rocha, junto ao escritório *Jorge Wilhelm Arquitetos Associados*.

A seguir podem-se observar as imagens 98 e 99 referentes a desenhos do prédio e a imagem 100 relativa à maquete.

Imagem 98: Desenhos do edifício do MAC USP.

Catálogo Exposição Anteprojeto do Edifício do MAC USP, 1975. Biblioteca MAC USP.

224 A comissão era formada pelo próprio Walter Zanini, pelo professor Ulpiano Bezerra de Menezes, pelo artista Donato Ferrari, por engenheiros do fundo de Construção da USP e por membro do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional. (FREIRE (Org.), 2013, p. 211).

Imagem 99: Desenhos do edifício do MAC USP.
Catálogo Exposição Anteprojeto do Edifício do MAC USP, 1975. Biblioteca MAC USP.

Imagem 100: Maquete do edifício MAC USP.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Arquivo MAC USP.

A construção do edifício chegou a ser iniciada na Praça Central da USP, atual Praça do Relógio, onde ainda hoje se encontram suas fundações. Na imagem 101 pode-se observar o registro dessa etapa da construção.

Imagem 101: Início das obras de construção do edifício do MAC USP.
Fotógrafo não identificado. Arquivo MAC USP.

Assim, sobre essa iniciativa, Zanini diz que:

O projeto do Museu de Arte Contemporânea [...] é o resultado do trabalho realizado em 1974/1975 reunindo museólogos, arquitetos e outros profissionais. O edifício, em concreto armado, possuirá um total de 13.500m² distribuídos da seguinte forma: 1.200m² para a Recepção, 11.950m² para as Atividades e 5.350m² para a Administração. No setor de Atividades, 4000m² serão utilizados para a apresentação das coleções permanentes e 3000m² para as exposições temporárias. A Biblioteca terá 500m². **Um espaço de 2000m² foi reservado ao Espaço Operacional – uma das peculiaridades salientes do programa. O lugar é privilegiado para as atividades dos artistas – também um ambiente para os trabalhos intradisciplinares reunindo setores da Universidade. Tem-se a proposta de fazer do museu um centro pleno de entusiasmo e não uma instituição exclusivamente destinada à recepção de obras de arte. É necessário assinalar a presença de dois Auditórios e uma Sala de Projeção para cinema.** [...]

O museu com tais fontes arquitetônicas poderá ocupar múltiplas funções no contexto universitário e, ao mesmo tempo, servir à comunidade urbana. (ZANINI, 1979. Grifo nosso)²²⁵

A flexibilidade pautou a elaboração do projeto de um edifício que deveria prever adaptações e readaptações imprescindíveis a sua programação, para articular suas “funções de órgão polivalente, de um lado para o colecionismo e a documentação e, de outro, para uma atividade destinada a acolher e a dinamizar a criação artística da atualidade” (ZANINI, 1973)²²⁶.

Dessa forma, previam-se, além dos espaços destinados às coleções de artes plásticas e ao *núcleo operacional*, outros que abrigariam o *Setor de Arquitetura*, a coleção de obras fotográficas e o laboratório fotográfico, relativos ao *Setor de Fotografia*. Zanini ainda considerou como indispensável a implantação de um *Setor de Desenho Industrial* e de uma Cinemateca especializada (ZANINI, 1973)²²⁷, o que também se refere ao *Setor de Cinema* e às ações em torno do design que vinham sendo feitas desde o início do MAC USP. Nesse âmbito, o Museu também contaria com uma área unificada que seria distribuída entre uma sala de cinema, um grande auditório e um pequeno auditório, sendo que estes dois últimos teriam diversas finalidades, “desde espetáculos que impliquem uma polivalência de expressão até a realização de cursos e palestras”. (ZANINI, 1973)²²⁸

Em concordância à faceta do Museu relativa à documentação e pesquisa, foi pensada uma Biblioteca e um Centro de Documentação e Informação. Este seria voltado à reunião de diversos tipos de materiais sobre a atividade artística, dentre eles, escritos, registros fílmicos e sonoros. Além disso, contaria com sala de estudos e compartimentos apropriados para a captação de som e imagens. Esses ambientes parecem ser uma versão mais adequada e bem equipada para receber as atividades que foram empreendidas pelo *Setor de Cinema*, que as fazia mesmo sem ter um espaço adequado para isso.

Essa iniciativa, que apesar de não ter sido efetivada, absorveu muitos esforços de Zanini e pode ser considerada como uma possibilidade de sintetização do amplo trabalho que foi desenvolvido junto ao MAC USP desde sua fundação. Um prédio adequado às necessidades do Museu surgia como um meio de respaldar mais intensamente a vivacidade que a instituição adquiriu durante os anos em que Zanini esteve à sua frente.

Zanini fez do MAC USP a *casa de cultura* que deveria “encarar todas as possibilidades ‘de relação com os artistas vivos’” sobre a qual falavam os diretores de museus, em reunião de 1964, conforme segue escrito em seu texto:

226 In: FREIRE, (Org.), 2013, p. 209.

227 In: FREIRE, (Org.), 2013, p. 208.

228 In: FREIRE, (Org.), 2013, p. 209.

Apreciável é a ideia de transformar o museu de arte moderna em uma casa de cultura [...] Considerou-se como uma das particularidades do museu encarar todas as possibilidades “de relação com os artistas vivos”. Ele “deve ser um local de encontros, de trocas e difusão”. Estas poucas palavras mal resumem um frutuoso debate girando em torno de questões, como, por exemplo, o financiamento que o museu pode oferecer a certos empreendimentos dos artistas (Hofmann). Discutiuse, por nossa proposição, o ensino integrado ao museu. Mas outra sugestão evocando uma iniciativa do MAC da Universidade de São Paulo, criando um museu constantemente empenhado em exposições itinerantes com o objetivo de intercâmbio e para favorecer a penetração da arte em meios distantes dos centros maiores de cultura, recebeu atenção. (ZANINI, 1964)²²⁹

Mais que uma *casa de cultura*, Zanini fez com que o Museu se articulasse como centro aglutinador e difusor de ideias e ações vanguardistas tanto de artistas quanto de estudiosos brasileiros e estrangeiros, tornando-se um *território de liberdade*²³⁰.

As iniciativas que empreendeu junto ao MAC USP voltariam a aparecer na atuação que teve junto à Bienal de Artes de São Paulo na década de 1980, como curador geral das 16ª e 17ª edições e como proponente da Associação de Bienais Internacionais.

À frente das duas bienais que organizou, Zanini buscou evidenciar a pluralidade de ações artísticas com as quais esteve em contato desde suas atividades no MAC USP. As proposições dos artistas ali apresentadas relacionaram-se por analogias de linguagem e não mais por nacionalidades como usualmente era feito na Bienal. Encerrava-se assim a proeminência das representações nacionais na exposição. Vale destacar a importante presença que a arte postal teve na 16ª edição da mostra, com um núcleo especialmente a ela destinado e as presenças do grupo Fluxus e de Flavio de Carvalho na 17ª edição da Bienal.

Zanini explica a presença Fluxus na Bienal:

A 17ª Bienal exhibe Fluxus em seu Núcleo II, valendo-se de peças originais e de documentação sobre as atividades desse grupo fundamental da arte da segunda metade do século XX. A Gino di Maggio, diretor da Multipla, de Milão, coube a articulação da exposição e da vinda ao Brasil de Wolf Vostell, Ben Vautier, Walter Marchetti, Dick Higgins e Benjamin Patterson, os quais, ao lado de Marta Minujin, realizaram numerosas performances no dia 15 de outubro.

É a primeira vez que Fluxus — nome que se deve a George Maciunas, anunciado nas conferências “Música Antiga e Nova” que tiveram lugar em sua galeria de Nova York em 1961 — apresenta-se no Brasil [...] Fluxus é história, mas é também presente. Artistas, compositores e poetas de muitos países integraram-se como um novo espírito de *gesamtkunstwerke* e realizaram dezenas de festivais, provocando o escândalo. Em suas performances desenvolveram novos conceitos de arte, conduzidos pela ideia da participação do público, conscientizando-o de que as ações Fluxus estão ao alcance de qualquer um. (ZANINI, 1983)²³¹

229 In: FREIRE (Org.), 2013, p. 110.

230 Referência ao termo utilizado por Freire no artigo *Território de liberdade. Um museu de arte contemporânea durante a ditadura militar no Brasil*. In: LIMA e MANESCHY (Org.), 2008, p. 35-45.

231 In: Catálogo Geral 17ª. Bienal Internacional de São Paulo, 14 out. a 18 dez. 1983, s/p.

Em 1980, Zanini contatou diversos dirigentes de Bienais de várias partes do mundo com o propósito de formar a Associação das Bienais. Isso resultou em uma reunião, no ano seguinte, com Zanini e representantes das Bienais de Veneza (Luigi Carluccio), de Sidney (Bernice Murphy), de Paris (Georges Boudaille), o organizador da *Documenta 7 de Kassel*, Rudi Fuchs, e Oscar Mejia da Bienal de Medellín, Colômbia.

Nesse encontro Zanini foi eleito como secretário geral e lançaram-se as bases para a constituição de uma comissão que interligasse essas organizações e outras, com os objetivos de estabelecer a associação internacional de cooperação.

Sobre a atuação de Zanini frente à Bienal, Freire afirma que:

A presença de Zanini como integrante dos quadros consultivos da Bienal de São Paulo remonta à época que também assume a direção do recém-criado MAC USP (1963). Naquele momento, participa da Bienal como Assessor de Artes Plásticas com Geraldo Ferraz e Sérgio Milliet, e permanece nessa função na Bienal seguinte (1965). A convivência com uma vanguarda internacional no Brasil, fator propiciado pelas Bienais em São Paulo, além dos anos vividos na Europa, ajudam a compreender muito da prática profissional de Zanini, constantemente estimulando diálogos internacionais. Durante todo o período de boicote à Bienal, iniciado em 1969, Zanini mantém-se distante e retorna apenas em 1981, convidado por Luiz Villares, então presidente da Fundação Bienal, para ocupar o cargo de Curador. Essa era a primeira vez que se incluía na Bienal de São Paulo a função de Curador Geral.

O que se nota nas atividades de Zanini no MAC USP dos anos 1960 e 1970 é que o Museu possibilitou várias ações que foram retomadas e expandidas em seus projetos curatoriais na Bienal de São Paulo (1981 e 1983). A noção de rede como princípio operativo, o espaço expositivo como lugar de criação e apresentação (e não representação política e ou econômica), o incentivo à atividade dos artistas no interior da instituição, a interdisciplinaridade nas práticas artísticas, o cinema, o vídeo, a arte postal estão presentes tanto no Museu como na Bienal, por iniciativa de Zanini, em mostras de caráter multimídia. (FREIRE, 2013, p.74)

Dessa forma, Zanini logrou junto à Bienal a constituição de uma amostra do centro coletivo, aberto à formação, troca e disseminação de ideias e ações que havia conseguido construir no MAC USP nas décadas de 1960 e 70. Porém, desta vez esse espaço libertário de pensar e fazer arte aparecia renovado e com maior abrangência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os paralelos delineados através de análises enfocadas em atividades expositivas das instituições museológicas abordadas – especialmente aquelas realizadas nos anos de 1968 e 1969, no MASP, e entre 1971 e 1972, no MAC USP – possibilitaram a constatação da transposição para a prática de ideias e concepções sobre arte e museus que os dirigentes dessas instituições elaboraram em textos escritos ao longo de suas trajetórias.

As iniciativas de Walter Zanini – a *AMAB* e o *Trem de Arte* – desenvolvidas na década de 1960 permitiram que ele, Pietro M. Bardi e Lina Bo Bardi reunissem esforços em atuações conjuntas frente às dificuldades encontradas pelos museus de arte no cenário cultural brasileiro da época, o que possibilitou uma primeira verificação de coerências entre seus pensamentos e ações. Esses trabalhos estavam concatenados com a função social que os museus vinham assumindo naquelas décadas em relação à disseminação e à democratização da cultura.

Walter Zanini, Pietro e Lina Bardi coincidentemente realizaram suas formações profissionais na Europa, porém, foi no Brasil onde encontraram o lugar no qual concretizariam a maior parte de suas ideias e elaborariam experiências museológicas que iriam marcar a cena cultural do país.

O MASP ao final da década de 1960 já possuía um vasto histórico de ações e lograva ampla efetivação de vários dos pensamentos e atividades que Lina e Pietro Bardi vinham desenvolvendo desde a fundação da instituição.

O Museu lidava com um acervo mais tradicional sem se deter mais radicalmente nos experimentalismos artísticos, da maneira como o fez o MAC USP. No entanto, o modo como o casal Bardi trabalhava as ações da instituição, tornava-a dinâmica e a fazia funcionar como laboratório. As estratégias expositivas e demais ações culturais desenvolvidas por meio de cursos, sessões de música, cinema, teatro etc. movimentavam o cenário cultural da cidade e do país, assim como o MAC USP também o fazia, porém, este priorizava outros aspectos do vasto campo das artes, relacionados aos experimentalismos que surgiam naquele momento.

A ideia de arte, vista como uma unidade ligada muito mais a um trabalho feito pelo homem, do que a categorias fechadas em valorações excludentes que buscam distinções

entre as várias produções artísticas, como, por exemplo, as eruditas separadas das populares, característica presente em tradicionais metodologias da História da Arte, resultou em ações do MASP que incluíam diversos tipos de objetos. Isso possibilitava que Museu dialogasse não apenas com seu acervo de pinturas e esculturas, ou com temas associados a abordagens esteticistas, mas também, com várias outras instâncias.

O MASP, em fins dos anos 1960, assumia uma postura mais sólida ao apresentar-se sediado em um edifício próprio, construído de forma monumental, a marcar a paisagem urbana e a memória da cidade. Ao mesmo tempo em que seria o local de encontro da população, aberto a todos, também demarcava seu espaço imponente junto ao centro financeiro da cidade, que naquele momento constituía-se como o mais importante do país.

A arquitetura desenvolvida por Lina dialogou com diversas áreas do conhecimento, não somente aquelas dos letrados e eruditos, mas também com aquelas do fazer manual e técnico, isso certamente contribuiu para o contato que ela teve com o meio popular. A arquiteta perpassou o meio artístico dos laureados e buscou acercar-se da prática do povo.

O Museu foi concebido de forma a tomar para si um espaço que não era, e não é, usual às instituições culturais da cidade. Naquele período, em termos de instalações físicas de grande porte destinadas a abrigar ações culturais, havia apenas o Parque do Ibirapuera. O casal Bardi anunciou ao Brasil e ao mundo sua maneira de ver a arte através das exposições com as quais o Museu, em seu novo prédio, abriu suas portas ao público.

São Paulo, naquele momento, contava com poucos museus efetivamente atuantes. Assim, o MASP constituía-se como uma referência à vida cultural da cidade. Por sua vez, o MAC USP estabelecia-se como um centro de vivência artística dentro da universidade. A instituição estruturava-se de modo a movimentar a cena artística da época, com ações que transcendiam os muros da USP e disseminavam-se pelo país e mundo através de exposições e meios de comunicação alternativa, estabelecidos principalmente entre artistas e intelectuais, como as redes de arte postal, por exemplo.

Essa importante faceta do trabalho desenvolvido no MAC USP priorizou manifestações artísticas e circuitos que se marginalizaram diante das repressões ocorridas na época em função da ditadura militar brasileira, porém, mantiveram-se vivos em grande parte também graças aos esforços de Zanini no MAC USP e de núcleos de artistas e estudiosos que o apoiaram.

Walter Zanini era um brasileiro que buscou a Europa para desenvolver suas investigações de mestrado e doutorado, o que ainda não era possível no Brasil, naquela época. Voltou ao Brasil e assumiu a cadeira de História da Arte junto ao Departamento de História da USP. Assim, iniciava a primeira disciplina que formaria os teóricos das artes na universidade. Zanini era um investigador científico e erudito; sua atuação aproximou o MAC USP de produções artísticas desenvolvidas no seio universitário ou junto aos nichos intelectuais da cidade de São Paulo e do mundo.

Zanini orquestrou no MAC sua ideia de museu como *espaço operacional*, que comporia um centro de produção e reflexão sobre arte conjuntamente com seus frequentadores. Teria a infraestrutura para cuidar de um acervo histórico e tradicional, porém, também estaria atento à sua época, às proposições e complexidades que surgissem, abrigando até mesmo um espaço, semelhante a um ateliê, para a atividade criativa dos artistas, de modo que inclusive o público pudesse tomar parte desse processo.

É imprescindível lembrar as peculiaridades das instituições estudadas. O MASP contava com o suporte de Assis Chateaubriand. Tinha maiores e melhores condições financeiras e inclusive contatos políticos que o auxiliavam enormemente. O MAC USP era um museu universitário, que dependia de pouca verba. Não conseguiria construir uma sede própria, adaptada às suas necessidades, apesar dos enormes esforços de Zanini para tal.

No entanto, os dois espaços museais aproximaram-se ao se constituírem, em determinados momentos de suas trajetórias, como espécies distintas de laboratórios. Preocupavam-se intensamente em adequar-se aos meios sociais e culturais nos quais estavam inseridos, bem como se mantinham atentos às tendências mundiais. Desse modo, ambas as instituições, naquele período, podem ser entendidas como estruturas vivas e abertas.

Lina Bardi e Zanini acercaram-se quando conseguiram dar voz ao que estava à margem da produção artística consagrada: Lina ao resgatar a questão do popular e Zanini ao incentivar as manifestações experimentais.

Zanini e o casal Bardi constituíram museus que funcionaram como espaços libertários para as artes nos duros anos da ditadura militar brasileira. O MASP, desde sua instalação física, dialogava com a questão da liberdade. Havia a possibilidade de seu vão livre ser utilizado pela população de várias maneiras, até a entrada ao Museu era livre, sem barreiras físicas que impedissem o acesso, o que não ocorre mais hoje em dia.

O MAC USP, apesar de não possuir um prédio adequado, constituiu-se como ponto de encontro de artistas, intelectuais do Brasil e do mundo. O Museu estava aberto para que seu público pudesse ali pensar e produzir arte.

Essa relação com a liberdade apresenta-se como característica marcante tanto na trajetória de Lina Bo Bardi quanto de Zanini e obviamente se reflete na maneira como as exposições e ações aqui analisadas foram pensadas e postas em práticas. Tais mostras foram concebidas em momento chave desses anos repressivos vividos durante o século XX.

São Paulo vem testemunhando um minguar do legado do casal Bardi junto ao MASP, desde a década de 1990, quando Pietro deixou a sua direção. Emblemática nesse processo foi a reformulação da apresentação da pinacoteca do Museu, entre 1996 e 1997, quando os cavaletes de vidro foram retirados e as pinturas voltaram a ser expostas em paredes ou painéis opacos.

Oliveira ressalta a importância dos cavaletes de vidro na forma de relação que eles inauguram entre os visitantes e os quadros e observa que o que ocorreu quando da sua retirada foi resultado de divergências entre pensamentos da diretoria do Museu naquele momento, que parecem ser mantidos pela atual diretoria, e os pensamentos do casal Bardi. No excerto a seguir, a autora cita justificativa do então diretor do MASP, Julio Neves, para a remoção dos cavaletes:

É preciso entender que o uso de suportes de vidro nos obriga a ter um para cada obra, o que limita o número de quadros expostos. Com a disposição atual, basta mudar a peça presa na parede e temos mais flexibilidade. Poderemos, durante um ano, com um sistema rotativo, mostrar até mil obras da coleção. Não sendo escravos dos vidros, não somos obrigados a exibir somente 200 ao longo de um ano inteiro²³².

Uma certa opacidade vem tomando conta também do prédio do Museu. Coberto por uma camada cinzenta, o edifício mostra fortes evidências do descuido com sua conservação. O vão livre, apesar de ainda muito utilizado pela população em passeatas, feiras de domingo e mostras de cinema, é pouco usado pelo Museu e está longe de ser frequentado pelo povo no seu dia-a-dia e nos seus momentos de lazer, como planejava Lina.

Oliveira analisa a situação em que a instituição encontra-se:

232 Es preciso entender que la utilización de soportes de vidrio nos obliga a tener uno para cada obra, lo que limita el número de cuadros expuestos. Con la disposición actual, basta cambiar la pieza colgada en la pared y tenemos mayor flexibilidad. Podremos, durante un año, con un sistema rotatorio, mostrar hasta mil obras del fondo. No siendo esclavos de los vidrios, no estamos obligados a exhibir sólo 200 a lo largo de un año entero. (Tradução da pesquisadora). Afirmação de Julio Neves em RIBEIRO, Jornal da Tarde, Rio de Janeiro, 27 nov. de 1998 apud OLIVEIRA, 2002, p. 18.

Evidentemente, nem a arquitetura, nem a arte, nem muito menos os visitantes [...] são protagonistas nesse tipo de museu. Os argumentos [referindo-se a argumentos como o de Julio Neves citado anteriormente] que aqui precedem a qualquer ação se reduzem a uma questão quantitativa. A lista de sócios e patronos dessa denominada 'revitalização do MASP' fala por si só: é formada integralmente por bancos, grandes grupos financeiros, cadeias de supermercados e centros comerciais. Nesse ambiente, arquitetura e obras de arte não passam de mercadorias e decoração. [...] Isso, que hoje parece natural, é estritamente contrário ao modo de proceder tanto de Lina Bo Bardi como dos grandes mestres da arquitetura moderna, que sempre estavam à frente do mercado. (OLIVEIRA, 2002, p. 18) ²³³

Contrariamente a essa situação calamitosa que ocorre no MASP, observa-se um crescente interesse internacional pela produção de Lina Bo Bardi, que vem se tornando recorrente nos últimos anos através principalmente de exposições e publicações, que resgatam e reavaliam sua trajetória²³⁴.

Nesse sentido, vale destacar os trabalhos de Wendelien Van Oldenborgh *Lina Bo Bardi: The Didactic Room* e *Lina Bo Bardi Fan Day*, realizados no Van Abbemuseum, em 2011, como parte da mostra *Time Machines* que apresentou um estudo histórico sobre modelos museológicos como forma de problematizar questões sobre os museus do presente e do futuro.

A sala didática dedicada a Lina buscou introduzir ali aspectos de seus pensamentos, ao exibir obras da coleção do museu holandês sobre reproduções dos cavaletes de vidro, com painéis didáticos no seu verso, como o fez Lina para a pinacoteca do MASP. Como parte desse projeto Oldenborgh organizou o *Lina Bo Bardi Fan Day*, um encontro no

233 Evidentemente, ni la arquitectura ni el arte ni mucho menos los visitantes [...] son protagonistas en este tipo de museo. Los argumentos que aquí preceden a cualquier acción se reducen a una cuestión cuantitativa. La lista de socios y patronos de esa denominada 'revitalización del MASP' habla por sí sola: está formada integralmente por bancos, grandes grupos financieros, cadenas de supermercados y centros comerciales. En este ambiente, arquitectura y obra de arte no pasan de ser mercancías y decoración. [...] Esto, que hoy parece natural, es estrictamente contrario al modo de proceder tanto de Lina Bo Bardi como de los grandes maestros de la arquitectura moderna, que siempre fueron por delante del mercado. (Tradução da pesquisadora)

234 Por ocasião do centenário que a arquiteta completaria neste ano de 2014, diversas ações têm sido feitas, como a mostra *Lina Bo Bardi: Together*. Entre 2012 e 2014, essa exposição levou uma série de objetos, projetos, filmes, referentes ao trabalho de Lina a vários países da Europa. Também houve publicações de livros, como a pesquisa de Zeuler Lima, professor da Universidade Washington em St. Louis (EUA), que resultou no livro *Lina Bo Bardi*, lançado em 2013. Hans Ulrich Obrist concebeu a exposição *O interior está no exterior*, na Casa de Vidro projetada por Lina, e no SESC Pompeia. A mostra contou com obras de aproximadamente trinta e quatro artistas, uma parte deles desenvolveu projetos especialmente para a exposição, em diálogo com o legado de Lina. Em 2013, o SESC Pompeia comemorava seus trinta anos de existência e fez exposição sobre sua história, na qual a atuação de Lina foi amplamente abordada. A arquiteta foi responsável pelo restauro do prédio que abriga a instituição e assumiu sua direção na década de 1980. O legado de Lina foi revisitado na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2010, quando a japonesa Kazuyo Sejima, concebeu uma sala com maquetes de obras da arquiteta. Em 2011, foi realizada no Museu Reina Sofia a exposição *Desvíos de La Deriva*, que abordou a obra de Lina juntamente com a de outros arquitetos latino-americanos, ao tratar de modelos arquitetônicos desenvolvidos na América Latina em meados do século XX como formas alternativas frente aos tradicionais modelos europeus.

qual seriam trocados pensamentos, conhecimentos e experiências entre admiradores da obra da arquiteta.

O legado de Zanini renasceu e vem sendo revisitado nas últimas duas décadas, no MAC USP, através de um amplo trabalho em desenvolvimento junto a sua coleção de obras de arte experimentais dos anos 1960 e 70, essencialmente centrada nas proposições conceituais, que foram redescobertas dentro do Museu, após amplas pesquisas ali empreendidas.

A instituição tem hoje uma sede própria, porém, ocupa ainda um espaço adaptado, como o prédio para o qual se mudou no ano de 2012. A nova instalação do Museu, localizada próxima ao Parque do Ibirapuera, possibilita maior visibilidade e inserção de suas atuações na cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana L. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2011)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALTSHULER, Bruce. *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History*. London: Phaidon Press, 2008.

ANELLI, Renato Luiz S. *Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design*.

ARQTEXTO (UFRGS), vol. 14, s/d. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/04_RA_gosto%20moderno_070210.pdf. Acessado em 20 jun. 2013.

AMARAL, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: MAC USP/ Techint, 1988.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. 3 v.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

BARDI, Lina Bo. *Museu de Arte de São Paulo/ São Paulo Art Museum*. São Paulo e Lisboa: Editorial Blau e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.

_____. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARDI, P. M. *The Arts in Brazil: A New Museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

Coleção Lina Bo e P M Bardi: no acervo de MASP. Ed. Eugênia Gorini Esmeraldo ... et al. São Paulo: Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand, 2000[?].

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

_____. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Território de liberdade: Um museu de arte contemporânea durante a ditadura militar no Brasil*. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula F. de C.. (Org.). *Já!:* Emergências Contemporâneas. Belém: EDUFPA/Mirante, 2009. p. 35-45.

_____. *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das artes, 1993.

LIMA, Zeuler. *Lina Bo Bardi*. Yale: Yale University Press: London: New Heaven London, 2013.

MACEDO e ESCOBAR. *A concretização da imagem do IV Centenário da cidade de São Paulo: o Parque do Ibirapuera*. In: *Arquitextos*, ano 5, fev. 2005. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.057/507>. Acessado em 13 jun. 2014.

MACHADO, Vanessa Rosa e SANTOS, Fábio Lopes. *Lina Bo Bardi e a cultura material popular*. s/ local, s/d. Disponível em: http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/22.pdf. Acessado em 13 de abr. de 2014.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. In. *As Vozes do silêncio*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MASP: a cor da paixão pela arte/ MASP: the color of passion for art. São Paulo: MASP, 1990.

MICELLI, Sergio. *Nacional e estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

O'DOHERTY. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, O. de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo Barcelona: Romano Guerra: Gustavo Gili, 2006.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

REALE, Ebe. *Brás, Pinheiros, Jardins: três bairros, três mundos*. São Paulo: Pioneira: EDUSP, 1982.

RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (Org.). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naïf, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

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

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, v. 2.

Periódicos:

ALBINI, Franco. *A arquitetura dos museus e os museus na urbanística moderna*. In: *Habitat*, n. 15, São Paulo, 1954, p. 29-31.

_____. *O novo Trianon 1957-67*. In: *Revista Mirante das Artes Etc.*, n. 5, São Paulo, set-out 1967, p. 20.

_____. Explicações sobre o Museu de Arte. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, abril de 1970, p. 28.

FABBRINI. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: *Revista USP* “Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo”, n. 1, mar./mai/1989.

FREIRE, Cristina. La Red en Exposición: Prospectiva'74. *Índex*, Barcelona, n. 2, p. 8-11, 2011.

HABITAT, n. 1, São Paulo, out.-dez. 1950

KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. In: *Arquitexto*, n. 1, 2000/2, p. 12-25. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf. Acessado em 20 de maio de 2014.

LOFEGO, Silvio Luiz. 1954 - A cidade aniversariante e a memória coletiva: o IV Centenário da Cidade de São Paulo. In: Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, vol. 20, São Paulo, jan./jun. 2000.

MATTOS, Claudia Valladão. Da palavra a imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. In: *Anais do Museu Paulista*, ano/vol 6/7, n. 7, São Paulo, p. 123-148.

OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi: Obra construída. 2 G Books. Barcelona: Gili, 2002.

MIRANTE das Artes Etc., 20 anos de museu – a IX Bienal. São Paulo. N. 5, set./out 1967

RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. O caminho expográfico de Lina Bo Bardi. In: *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP - Campinas*, setembro, 2012.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. *VI Jornada de Teoria y Historia de las Artes: El Arte entre lo Público y lo Privado*. CAIA, Buenos Aires, set. 1995, p. 402-413.

ROSSETTI, Eduardo P. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura. In: *Arquitextos*, ano 3, 2003. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717>. Acessado em 9 jun. 2014. (Versão condensada da dissertação homônima, defendida em Salvador, out. de 2002, junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia).

ZANINI, Walter. O museu e o artista. São Paulo: AMAB, 1972. (Texto apresentado no VI Colóquio da AMAB, em junho de 1972).

_____. Problemas museológicos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jan. 1976. Suplemento Literário.

_____. Os museus de arte em seus anos de transformação. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1985. Folha Ilustrada, p. 42.

MOSTRA de arte popular. *O Estado de S. Paulo*. 19 abr. 1969, p. 10. (Acervo online O Estado de S. Paulo).

INSTITUTO de Arte Contemporânea. In: *Revista Habitat*, n. 3, São Paulo, p. 62.

Programa do MASP. In: *Mirante das Artes, Etc.* Jan. a Fev. 1968, N. 7, p. 11.

Catálogos e folders:

17. BIENAL de São Paulo. Catálogo Geral: 14 outubro a 18 de dezembro 1983. s/ página.

27. BIENAL de São Paulo: seminários, 2006.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *Meio século de arte nova*: junho a agosto de 1967. Curitiba, 1967. Folder de exposição.

_____. *Exposição Jovem Arte Contemporânea, 5.*: 25 de agosto a 26 de setembro de 1971. São Paulo, 1971. Catálogo de Exposição.

_____. *Exposição Jovem Arte Contemporânea, 5.*: 25 de agosto a 26 de setembro de 1971. São Paulo, 1971. Folder de exposição.

_____. *Amélia Amorim, Donato Ferrari, Mira Schendel*: outubro a novembro de 1971. São Paulo, 1971. Folder de Exposição.

_____. *Acontecimentos*: 7 de abril de 1972. São Paulo, 1972. Folder de Exposição.

_____. *Manifestação: Ambiente de Confrontação*: setembro a outubro de 1972. São Paulo, 1972. Folder de Exposição.

_____. *Exposição Jovem Arte Contemporânea, 6.*: 14 a 28 de outubro de 1972. São Paulo, 1972. Catálogo de Exposição.

_____. *Exposição Jovem Arte Contemporânea, 8.*: 5 a 22 de dezembro de 1974. São Paulo, 1974. Catálogo de Exposição.

Entrevistas:

Entrevista concedida por Gabriel Borba a Adriana Palma, em 29 de março de 2012, em São Paulo.

Entrevista concedida por Gabriel Borba a Adriana Palma, em 27 de junho de 2012, em São Paulo.

Entrevista concedida por Alan Meyer a Adriana Palma, em 3 de agosto de 2012, em São Paulo.

Entrevista concedida por Anna Bella Geiger a Adriana Palma, em 8 de fevereiro de 2013, no Rio de Janeiro.

Entrevista concedida por Donato Ferrari ao GEACC, em 27 de fevereiro de 2013, em São Paulo.

Infografia:

http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/63e8_arq112-01-12.jpg.

Acessado em 11 jul. 13.

http://educacao.uol.com.br/album/20090618-protesto-usp-unesp-unicamp-paulista_album.htm.

Acessado em 31 de março de 2014.

<http://noticias.uol.com.br/album/2013/04/02/marcha-da-maconha.html>.

Acessado em 31 de março de 2014.

<http://35.mostra.org/galeria/apresentacoes-e-debates-data-24102011/>.

Acessado em 31 de março de 2014.

<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2011/09/meditacao-coletiva-no-vao-livre-do-masp-marca-dia-mundial-da-paz.html>.

Acessado em 31 de março de 2014.

http://www.aesp.art.br/historia_index.asp.

Acessado em 31 de março de 2014.

http://3.bp.blogspot.com/-N2l9TsOCHA8/TaF1OitXQqI/AAAAAAAAABes/jJ4iwFFuY4M/s1600/MASP-Sao_Paulo.jpg

Acessado em 12 em abril de 2014

<http://www.bienal.org.br/post.php?i=263>

Acessado em 15 de abril de 2014.

Outros materiais consultados:

FERRARI, Donato. *Memorial de atividades didáticas, científicas, culturais e profissionais*. 1999. 163 f. Memorial (Professor Titular – Departamento de Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

GRINOVER, Marina Mange. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. 2010. 235 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. 1999. 139 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. São Paulo, 1999.

LEON, Ethel. *IAC Instituto de Arte Contemporânea. Escola de Desenho Industrial do MASP. Primeiros Estudos*. Vol. I. 2006. 236 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. 1997. 327 p. Tese (Livre Docência). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 1997.

LOUZADA, Heloisa Olivi. *Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970*. 2013. 163 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Museu para a metrópole*. 2003. 280 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU USP (1948-1968)*. 2009. 412 p. Tese (Doutorado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2009.

PIMENTEL, Jonas. *Exposições itinerantes MAC/USP (1963/1978)*. São Paulo. 2011. Texto não publicado.

POLITANO, Stela. *Exposição didática e Vitrine das formas: A didática do Museu de Arte de São Paulo*. 2010. 297 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

RODRIGUES, Mayra. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Trabalho Final de Graduação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. 2002. 256 p. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

SANTIAGO, Stella Elia Martins. *Antonio Maluf: arte concreta na arquitetura moderna paulista (1960/70)*. 2009. 174 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril*. 2000. 171 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

PINTO, Suely Lima de Assis. *Arquivo, Museu, Contemporâneo. A fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina – MASC/SC*. 2011. 340 p. Tese (Doutorado). Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2011.

Material de arquivo

ILBPMB

ANELLI, Renato Luiz S. Em defesa do MASP. Sem local. Maio de 1998. 5 p. ILBPMB - Localização 01.487.1

BARDI, Pietro M. *Um museu fora dos limites*. In: Habitat, n. 4, São Paulo, 1951, p. 50.

ILBPMB – Localização 1.4671-1(1)

BARDI, Pietro. O museu que a rainha vai inaugurar hoje. *Folha de S. Paulo*, 7 de nov. 1968.

ILBPMB – Localização 1.4671-1(1).

Entrevista concedida por Lina Bo Bardi a Fábio Malavoglia em 23 e 26 de ago de 1986, p. 3-4. ILBPMB - Localização 1.1327.1.

RELEASE datilografado, s/local e s/data, atividade de curadoria. “Bahia”. ILBPMB – Localização 1.1026.1.

Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

HÖFLING, José Roberto. ‘A mão do Homem Brasileiro’: como fazer as coisas sem ter com que além de si próprio. s/ data, s/ local, datilografado, 3p.. (Biblioteca e Centro de Documentação do MASP - Dossiê Exposição Mão do Povo Brasileiro - B – Pasta 4).

A Mão do Homem Brasileiro dedicada à Rodrigo Mello Franco de Andrade. Datilografado, sem autor, sem data e local. 1 p. (Biblioteca e Centro de Documentação do MASP -Dossiê Exposição A Mão do Povo Brasileiro, 1969 – B – Pasta 5).

BARDI, P. M. Esboço de texto sem título, 1969, datilografado, 1 p. (Biblioteca e Centro de Documentação do MASP - Dossiê Exposição Mão do Povo Brasileiro - B – Pasta 4).

Arquivo MAC USP

ATA 1º Colóquio de Diretores de Museus de Arte do Brasil. São Paulo, MAC USP, set. 1966.

ATA da reunião 1º Colóquio de Diretores de Museus do Brasil – parte da manhã. São Paulo. Museu de Arte, 28 set. 1966.

ATA 1º Colóquio de Diretores de Museus de Arte do Brasil - período do tarde. São Paulo. MAC USP, set. 1966.

ATA do Conselho Administrativo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, 20 abr. 1969.

BOLETIM Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 107, 18 dez. 1968.

BOLETIM Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 157, 27 ago. 1971.

BOLETIM Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 159, s/ data.

BOLETIM Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 165, dez. 1971.

BOLETIM Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 168, 1972.

BOLETIM Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 183, 20 set. 1972.

BOLETIM Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 190, 1972.

BOLETIM Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 237, 21 ago. 1974.

BORBA, Gabriel. Relato escrito sobre a exposição *Ambiente de Confrontação*. São Paulo, junho de 2012.

CARTA de Carlos Asp aos membros do júri da V JAC. São Paulo. 13 jun. 1971.

Carta de Princípios da AMAB, 1968.

CARTA de Walter Zanini a Conceição Piló (Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte). São Paulo, 9 de set. de 1966. Nº de Ofício MAC 481/66. Carta convite para participar da reunião dos dirigentes de museus.

CARTA de Walter Zanini a Ely Bueno. São Paulo, 17 de jul. 1972. Nº de Ofício MAC 464/72. Convite para participar da mostra *Ambiente de Confrontação*. Cartas similares

foram enviadas a Claudio Tozzi, Anna Bella Geiger, Luiz Paulo Baravelli, Savério Castellano e Anésia Pacheco e Chaves. FMACUSP, Pasta 0125/004.

CARTA de Walter Zanini ao Reitor Miguel Reale de 4 ago. 1971, MAC 641/71sc

COMUNICADO. Walter Zanini ao Reitor da USP. São Paulo. 24 nov. 1971. Número de ofício: MAC 922/71mc.

Debates da 5ª JAC, de 18 de setembro de 1971. Arquivo MAC USP 100/002 V1.

O público pode até levar um susto hoje a noite no MAC. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 ago.71, s/p. Arquivo MAC USP – Pasta 0100/002 V.1.

MAC 7.4.1972. Documento datilografado, s/ data, s/ local. Arquivo MAC USP 0129/002

RELATÓRIO Sucinto das atividades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1971. *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, São Paulo, n. 165, p.1, dez. 1971.

ZANINI, Walter. 1971. MAC 7.4.1972. (Arquivo MAC USP. Pasta 0129/002)

ZANINI, Walter apud *Artistas do Brasil de hoje*. Folha de S. Paulo. 22/10/1971, sem página.

ZANINI, Walter; MENESES, Ulpiano B. Observações sobre a situação atual da formação do museólogo no Brasil, s/data, s/local. Colóquio da Guanabara, ca. 1965.