

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Curso de Pós-Graduação  
Área de Concentração: Estruturas Ambientais Urbanas



**através do espaço do acervo: o Masp na 7 de abril**

DEDALUS - Acervo - FAU



20200015716

Dissertação de Mestrado  
Orientanda: Zuleica Schincariol  
Orientador: Profa. Dra. Élide Monzeglio

São Paulo, primavera de 2000.



*Aos meus pais Odette e Leonil.*

## Sumário

- 7 Introdução
  
- 13 A Idéia de Museu em Movimento de Transformação
- 15 a definição internacional: rumo ao diálogo
- 16 outros princípios para a exposição
  
- 21 A Criação do Masp: um Museu Vivo
- 24 o acervo
- 27 o público a ser conquistado e formado
  
- 51 Desenho Espacial: Opção Construtiva
- 52 a primeira célula
- 79 amplia-se dinamicamente o espaço
  
- 121 Um Acervo Andarilho
- 123 fragmentos de outros desenhos espaciais
- 142 à procura de uma sede
- 149 retorno à 7 de abril
  
- 159 Conclusão: Experimentar um Encontro
  
- 163 Bibliografia



T-36545



“Um recanto de memórias? 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 decidiram abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade. Nada se detém, tudo continua. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte. Estabelecer o contato entre vida passada e presente. Nesse sentido os museus novos, tendo compreendido sua função no mundo contemporâneo, encontraram a coragem de exercê-la, e estão mais adiantados que os mais progressivos organismos educativos estaduais. O Museu de Arte de São Paulo é entre os primeiros do mundo que iniciaram ao redor dum núcleo de obras de arte famosas, esse trabalho de vivificação e rejuvenescimento.”

BARDI, Lina Bo. O que é um museu?. *Habitat* (9): 52, São Paulo, 1952.

A

## Introdução

O encontro com o Museu de Arte de São Paulo é, antes de tudo, um convite para penetrar em seu espaço, naqueles momentos da Rua 7 de Abril, 230. Traz principalmente uma documentação, uma documentação comentada, que procura traçar relações entre o conceito de museu na origem da instituição, as proposições envolvidas em sua formação e programa, e a concepção de seu espaço físico, especialmente o que envolve a apresentação das mostras do acervo. Considerado como um fato definidor da instituição, o acervo permeia todo o percurso, como um fio de Ariadne.

A pesquisa volta-se às origens, procurando identificar singularidades. Enfoca os anos iniciais, entre 1947 e 1959, um período de transformação de conceitos, de criação e assentamento dos museus com princípios dos museus modernos, onde aparece um importante trabalho de formação de público, de debates e difusão de idéias. O final dos anos 40 marca a abertura do Masp, inaugurando uma fase de atuação intensa. O final dos anos 50 vai encontrá-lo à procura de redefinições e de uma nova sede, em 1959 seu acervo é reinstalado na sede da 7 de Abril.

Situando o questionamento dos museus no período, o percurso parte das mobilizações em torno das idéias que geraram sua reorganização e construíram as bases para uma definição internacional, em processo de constante interrogação. Relacionado a esse contexto, faz-se o segundo movimento, uma aproximação aos conceitos fundadores do Masp, seu posicionamento e propostas, sua ação entre nós. Imerge-se, então, em dois momentos de sua concepção espacial, percorrendo a proposta arquitetônica que tece a sua atmosfera, focalizando a atenção nos espaços que configuram e comunicam a organização das exposições de seu acervo e acolhem o encontro entre o visitante e as obras. Acompanha o itinerário de parte do acervo, apresentado em mostras no exterior, instalado em outros espaços, finalizando com uma visita em seu momento de reunião e retorno ao lugar que primeiro o abrigara.

Duas publicações centralizaram o processo de pesquisa, partindo daí para outras fontes complementares. Foram escolhidas porque tratavam do assunto museus também abordando a concepção e concretização da exposição no espaço, não somente da análise, crítica ou divulgação dos trabalhos expostos, do conteúdo das coleções ou dos projetos arquitetônicos. A revista *Museum* por ser uma publicação internacional especializada, onde é possível verificar os valores

fonte: *Habitat*(5): 91, 1951.

*Escova de dentes para pessoas aristocráticas*



predominantes difundidos no período, destacado o ponto de vista ocidental, e o diálogo existente com as instituições brasileiras. A revista *Habitat*, publicação nacional, trazia seções específicas dedicadas a museus e exposições, mesmo se vinculada ao pensamento do Masp, empenhava-se na discussão e divulgação de idéias atualizadas.

Um procedimento a salientar é a sempre freqüente integração entre texto e imagem a percorrer a pesquisa, buscando nos textos conceitos e princípios, nas imagens o que revelavam da concepção e realização de sua espacialidade, uma experiência para situar-se e compreender. A identificação das obras presentes nas imagens seguem autoria e título conforme as atribuições contemporâneas, publicadas no *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, 1998. A datação dos registros fotográficos de 1959 é referenciada nas descrições e reproduções encontradas em artigos de jornais da época. Talvez seja oportuno ressaltar a importância da documentação sistemática, o que não é muito comum na espacialização das exposições, afim de possibilitar o repensar de experiências, no trabalho permanente de construção do museu.

Algumas informações sobre as propostas das duas principais fontes pesquisadas podem ser auxiliares na compreensão das opiniões e pontos de vista contidos nos artigos publicados.

## a revista *museum*

Publicada a partir de 1948 em Paris, pela Unesco, com apoio do ICOM, Conselho Internacional de Museus, nos idiomas inglês e francês, essa revista sucede a *Museum*, publicação do *International Museums Office* da Liga das Nações, voltada principalmente ao continente europeu, com assuntos técnicos e museográficos envolvendo museus de arte, arqueologia e história.

A *Museum*, com periodicidade trimestral, propõe uma ampliação do público, estendendo-se para outros continentes e a inclusão de outros museus como os científicos. Em editorial no primeiro número<sup>1</sup>, declara-se na direção da compreensão internacional, e pretende que seu trabalho de divulgação possa promover a cooperação entre os museus, contribuindo assim para a paz. Afirma, entre os membros de seu corpo editorial e colaboradores, encontrarem-se profissionais reconhecidos como líderes nas técnicas museográficas e nas transformações dos museus no "mundo moderno", profissionais atuantes como "difusores das doutrinas do museu moderno".

Seu primeiro número foi lançado durante a Primeira Conferência Bial do ICOM em junho de 1948, realizada em Paris, dedicado à reinstalação e modernização dos museus franceses. O segundo, é o resultado de uma pesquisa sobre os "programas, serviços e atividades de caráter educativo para o público geral de todas as idades e todos os tipos"<sup>2</sup> que estavam sendo promovidos pelos museus no mundo; participa deste número um artigo sobre o MASP. A eleição desse tema – segundo a autora do artigo, que trata da relação entre os museus, o ICOM e a Unesco – deve-se à sua atualidade no debate dentro dos círculos

<sup>1</sup> MUSEUM and museums / *Museum et les musées*. *Museum* vol. I (1-2): 2-6, Paris, Unesco, 1948, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

<sup>2</sup> MORLEY, Grace. *Les Musées et l'Unesco / Museums and Unesco*. *Museum* vol.II (1): 11, Paris: Unesco, 1949, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

círculos profissionais e um aspecto da função dos museus de especial interesse ao trabalho da Unesco.

De um modo geral, os artigos publicados enfocam o papel dos museus na educação, sua atuação no sentido de uma compreensão internacional, a reestruturação e renovação dos museus, arquitetura contemporânea e museus, modos de apresentação de exposições do acervo, exposições temporárias e itinerantes, incluindo unidades móveis, o museu e a televisão, modos de difusão e propaganda, além dos aspectos de conservação, preservação e restauro. Frequentemente os artigos são organizados em números temáticos. A revista *Museum* é publicada até hoje.

### **a revista *habitat***

Com a identificação de “*revista das artes no Brasil*”, o primeiro número da revista *Habitat* é publicado no final de 1950, sob a direção da arquiteta Lina Bo Bardi, com sede no 8º andar da Rua 7 de Abril, 230, no mesmo edifício que abrigava o Museu de Arte de São Paulo. A existência de um sumário em inglês indica a intenção de uma veiculação internacional.

9



fonte: *Habitat*(2): 88, jan.- mar. 1951.

*Existem senhoras que ainda se apresentam  
trajadas assim*

O primeiro número traz um prefácio com a proposta de publicação de artigos sobre artes plásticas, arquitetura, artes industriais, artes populares, música, teatro, cinema, dança, do presente e do passado, "particularmente quando essas manifestações mais de perto exprimam a genialidade do país". Declara-se de caráter experimental, periodicidade trimestral e explica seu nome: "Habitat significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e portanto espiritualidade e cultura; é por isso que escolhemos para título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social".<sup>3</sup>

Essa publicação, com uma elaboração gráfica bem cuidada, num primeiro momento, até pela própria editoria, vai apresentar o ponto de vista daqueles que orientam o Masp. Empenha-se em uma campanha de divulgação dos princípios e valores estéticos modernos, tratando com tom irônico as "cópias do passado" e o "decorativismo".

Durante o ano de 1953 é dirigida por Flávio Motta. No início de 1954, com periodicidade bimensal, tem a designação de "*revista de cultura contemporânea, dedicada à arquitetura, pintura, escultura, desenho industrial, artes gráficas, artes visuais*", e a direção de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, que irão se afastar da revista a partir do terceiro número desse ano, mas é declarada a permanência dos princípios que direcionam a redação. Assumem como responsáveis da seção de arquitetura, o arquiteto Abelardo de Souza e de artes plásticas, José Geraldo Vieira, crítico de arte. A revista perde o tom irônico, seus artigos começam a ter enfoques menos interligados e mais especializados, mas não deixa de ser crítica. Em 1955 estaria estruturada com redatores responsáveis por cada seção, Geraldo Ferraz assume a seção de arquitetura e no ano seguinte é publicada mensalmente. Tem um período de aparente estabilidade, apesar de mudanças na periodicidade. No início de 1964, já publicada em formato menor, apresenta qualidade inferior de papel e impressão, José Geraldo Vieira e Geraldo Ferraz, apesar de assinarem os artigos, não aparecem como responsáveis pelas respectivas seções. No segundo semestre de 1965 a revista *Habitat* publicaria seu último número.

<sup>3</sup> PREFÁCIO. *Habitat* (1): 1, São Paulo, out.-dez. 1950.



Tipo de W. C. para famílias ricas. Observar o papel, suspenso por dois cisnes

fonte: *Habitat*(4): 94, 1951.

O casal dirigindo o tapeceiro







## A Idéia de Museu em Movimento de Transformação

O Museu de Arte de São Paulo foi gerado no momento em que o questionamento sobre a função do museu na sociedade ganhava alcance mundial. A idéia de uma instituição extrovertida, que põe em ação o seu potencial educativo, confronta-se com a tradicional, restrita à conservação do patrimônio, identificada com a acumulação, introversão e a passividade. O processo de transformação, já manifestado no final do século XIX, seja em consciência ou ato, ingressa no século seguinte ganhando força na década de 30, mas vai intensificar-se e ampliar-se principalmente após a Segunda Guerra Mundial.

Contribuí em grande parte para esse processo, a criação do Conselho Internacional de Museus – ICOM e da Unesco, particularmente na sua Divisão de Museus e Monumentos Históricos, ambos em 1946. Incentivam o intercâmbio e os debates internacionais, que marcam a década de 50, chegando, no final do período, à afirmação do museu como difusor de conhecimento, com a pergunta direcionada para a finalidade do acervo. Ou, o foco no humano, “outorgando-lhe uma preponderância sobre os objetos. (...) é a mudança fundamental operada teoricamente”, como afirma Aurora León.<sup>1</sup>

A tendência em direção a uma instituição mais interessante e didática, voltada para o público, é divulgada e claramente defendida pela revista *Museum*. Aparece em um relatório sobre as principais preocupações e transformações dos museus nos anos de 1948 e 1949, ainda não é hegemônica, mas é enfatizada: “Esse movimento para fazê-los mais úteis e interessantes para o público, tem tido profunda importância para o desenvolvimento dos museus. Tem provocado modificações nos modos, padrões e objetivos da exposição. Tem determinado programas de atividades em todos os tipos de museus. Isso explica o crescimento do trabalho educativo em todos os níveis da cultura e para todas as idades, em países do mundo todo. É uma tendência interessante e atual, por indicar uma iniciativa da parte de muitos museus que agrega ao seu papel de guardiões do material do saber nas artes, na cultura e nas ciências – como centro de serviço para uma elite restrita – aquele de uma mais extensa e esclarecida liderança para iniciar um público maior na compreensão e deleite de suas áreas

<sup>1</sup> LEÓN, Aurora. *El Museo: Teoría, Praxis y Utopía*. Madrid: Cátedra, 1996, p.57. “...otorgándosele una preponderancia sobre los objetos. (...) es el cambio fundamental operado teóricamente en el museo.”

específicas. Isso implica um movimento ativo para se tornar parte de um sistema geral de educação (...) A utilidade do museu para a educação formal é óbvia.”<sup>2</sup>

Cabe observar que essa concepção e prática, amplamente difundida nos Estados Unidos e em situação confortável com a já emergente indústria cultural, vai encontrar a Europa destruída pelo horror da guerra e seus museus em dilema com a tradição: “Em 1939, quando a maioria das grandes coleções européias de pinturas antigas foi empacotada apressadamente, um igual número de velhas tradições, como a função da coleção e sua instalação, foi empacotado também. (...) Depois da guerra, é tão difícil contentar-se meramente em reconstituir toda a tradição, cujos defeitos estão claros, quanto tratar drasticamente esses defeitos, o suficiente para criar uma nova tradição.”<sup>3</sup> Desabafa o professor de história da arte e diretor da National Gallery de Londres.

O enfrentamento entre o “museu contemplativo” e o “museu dinâmico” é visível, quando o Masp percorre a Europa com exposições de obras de seu acervo, na primeira metade dos anos 50. Levando consigo sua concepção museológica atualizada e orientada para o diálogo com o público, mobilizou comparações: “... uma fórmula completamente diversa daquela tradicional na Europa, onde o museu contém do sacrário, do templo, é uma espécie de anulação (ou de clínica) distante da vida, segregado em uma esfera de calma contemplativa. O museu de São Paulo propõe, ao contrário, misturar arte e vida, passado e presente, é ao mesmo tempo museu e escola, lugar férvido de atividades...”<sup>4</sup> Lionello Venturi também é uma das vozes a favor da inclusão da concepção moderna, entende o museu de arte como um “centro de educação artísticas” que “não se limita a colecionar e expor obras de arte. (...) um museu só é moderno e atual quando, além da sua conservação, mantém atividades didáticas. (...) Os ‘Uffizi’ de Florença podem continuar a destinar-se aos estudiosos e aos turistas, e ninguém pretende mudar-lhes a feição. Mas, ao lado destes, surjam os museus-escolas, com pessoal preparado, para a educação visual da juventude.” E indica o propósito formativo dessa contribuição: “É necessário sentir a necessidade de renovar a nossa cultura, para que se incentive uma crescente e viva participação na vida atual.”<sup>5</sup>

Além da reorganização da mostra do acervo, atividades diversificadas seriam incluídas, cada vez mais, no programa das instituições, como exposições temporárias e itinerantes, maletas com material circulante para escolas, visitas acompanhadas, cursos, palestras, publicações, concertos musicais, sessões de cinema, programas para rádio e televisão. Propostas para atrair, construir e manter o público, incidiam também em dissipar o preconceito contra o museu ligado ao “velho” e ao “morto”, procurando ligá-lo a essa imagem de dinamismo, coerente com os tempos modernos. Esse era um ponto polêmico, muitas dessas atividades eram criticadas como iniciativas de barganha ou “barateamento da cultura”. Atrás das críticas podem estar tanto a resistência às transformações, quanto a ressalva em favor da qualidade: qualquer forma de trabalho educativo “deve

<sup>2</sup> MORLEY, Grace. *Les Musées et l'Unesco/Museums and Unesco*. *Museum* vol. II (1): 19-20, Paris: Unesco, 1949, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha). “This movement to make museums of greater service and interest to the public has had profound importance for museum development. It has brought about modification of modes, standards and aims in exhibition. It has determined programmes of activities in all kinds of museums. It has accounts for the growth of educational work at all levels of culture and for all ages in countries widely distributed throughout the world. It is interesting and timely tendency, for it indicates an initiative on the part of many museums to add to their role of guardians of the material of scholarship in the arts, in culture and in sciences – as centre of service to a restricted elite – that of a broad, enlightened leadership in initiating a larger public into understanding and enjoyment of their special fields. It implies an active movement to become part of the general system of education (...) Museum usefulness for formal education is obvious.”

<sup>3</sup> HENDY, Philip. *Musées de Peinture/ Picture Galleries*. *Museum* vol. II (1): 43, Paris: Unesco, 1949, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha). “In 1939, when most of the great European collections of old paintings were hurriedly packed away, an equal number of old traditions, as to the function of the collection and its arrangement, was packed up with them. (...) After a war, it is equally as difficult to be content merely to remake a whole tradition of which the defects are clear as it is to remedy those defects drastically enough to create a new tradition.”

<sup>4</sup> BIANCONI, Piero. *Il Museo di S. Paolo a Milano. Cornere del Ticino*, Lugano, 27 dez. 1954. “...una formula del tutto diversa da quella tradizionale in Europa, dove il museo ha del sacrario, del templo, è una specie di eliso (o di clinica) lontano dalla vita, segregato in una sfera di calma contemplativa. Il museo di San Paolo si propone invece di mescolare arte e vita, passato e presente, è insieme museo e scuola, luogo férvido di attività...”

<sup>5</sup> UMA OPINIÃO de Lionello Venturi sobre o Museu de Arte de São Paulo. *Habitat* (14): 51-52, jan. - fev. 1954.

<sup>6</sup> MORLEY, Grace. Les Musées et l'Unesco/Museums and Unesco. *Museum* vol. II (1): 21, Paris: Unesco, 1949, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha). "...it must be of high quality, designed for the common man and woman, but based on scholarship, and in no way allowed to cheapen the exhibitions it serves. (...) Popularization in the cheap sense is inadmissible, for all other aspects of museums represent discrimination and standards in their specialties; indeed to do so is one of their major contribution to contemporary society"

<sup>7</sup> Ver: BARROSO, Gustavo. *Introdução à Técnica de Museus*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1946 - 1947, 2 vol.

<sup>8</sup> SANTOS, Trigueiros F. dos. *Museus: sua Importância na Educação do Povo*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956, p.43.

<sup>9</sup> Ver: RIBEIRO, Darcy. The Museum of the Indian, Rio de Janeiro/Le Musée de l'Indien, Rio de Janeiro. *Museum* vol. VIII (1): 5-10, Paris: Unesco, 1955, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

ser de alta qualidade, planejado para o homem e a mulher comum, mas baseado no saber, sem qualquer concessão a diminuir as exposições a que servem. (...) Popularização no sentido barato é inadmissível, pois todos os outros aspectos dos museus representam discernimento e padrões em suas especialidades; de fato, essa é uma de suas maiores contribuições para a sociedade contemporânea."<sup>6</sup>

No Brasil, formas de difusão estão presentes no Curso de Museus fundado em 1932 no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, ao menos na sua versão de 1945, fala-se de ação educativa e social, mas conjugada a "culto às tradições" e "reliquias preciosas" para tratar do acervo. A disciplina organizada por Gustavo Barroso, personagem certamente discutível, apresenta referências a idéias correntes, com fontes internacionais.<sup>7</sup> Entretanto, são os museus de arte surgidos no final da década de 40 a atuarem efetivamente: "O trabalho que estão realizando os Museu de Arte Moderna do Rio e de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo, dentro de um dinamismo sem precedentes na vida dos museus em geral, é de efeito muito grande no espírito das populações que se acostumam a ouvir a palavra *museu* como indicação de organismo vivo."<sup>8</sup> A ser lembrada a proposta contundente do pouco comentado Museu do Índio, no Rio de Janeiro, aberto em 1953 sob a direção de Darcy Ribeiro.<sup>9</sup>

15

### **a definição internacional: rumo ao diálogo**

A expansão desse movimento de reorganização está revelado em três momentos da definição oficial de museu, a partir da constituição do ICOM:

"A palavra 'museus' inclui todas as coleções abertas ao público, de material artístico, técnico, científico, histórico ou arqueológico, incluindo zoológicos e jardins botânicos, mas excluindo bibliotecas, exceto se mantêm permanentemente salas de exposições."  
*Estatutos do ICOM, II, 2, 1946.*

"Todo estabelecimento permanente, administrado no interesse geral, com vistas a conservar, estudar, valorizar pelos mais diversos meios e essencialmente expor para deleite do público um conjunto de elementos de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos e zoológicos, aquários. Assimilam-se aos museus as bibliotecas públicas e os centros de arquivos que mantêm em permanência salas de exposição."  
*Estatutos do ICOM, II, 1, 1956.*

"A palavra museu aqui denota qualquer estabelecimento permanente, administrado no interesse geral, com o propósito de conservar, estudar,

valorizar por diversos meios e, particularmente, expor ao público, para seu deleite e instrução, grupos de objetos e espécimes de valor cultural: coleções artísticas, históricas, científicas e tecnológicas, jardins botânicos e zoológicos, aquários. Bibliotecas e arquivos públicos que mantenham salas permanentes de exposição serão considerados museus.”

*Estatutos do ICOM, II, 1 e 2. 8 de julho de 1959.*<sup>10</sup>

No centro está o acervo herdado ou a ser acolhido. A ênfase dada à difusão no período não significa negligenciar o trabalho contínuo de conservação, estudo e pesquisa, ao contrário, como mostra a definição de museu, uma busca de equilíbrio, até porque não há como divulgar conhecimento sem produzi-lo, é preciso haver constante interpretação. Fica indicado um caminho possível na direção de estender para muitos o que era privilégio de poucos, um caminho para o diálogo. O museu só será realmente público quando muitos o tiverem internalizado como patrimônio da coletividade e puderem dele se beneficiar. Envolve trabalho e decisões conscientes, pois transmite e afirma valores, passíveis de comunicar uma visão autoritária ou democrática, dissimulada ou não.

## outros princípios para a exposição

O meio de difusão próprio do museu é a exposição, afirma Georges Henri Rivière. Relacionada com objetivos educacionais, não teria mais o caráter de mostra de objetos, passa a exigir definição e clareza na abordagem do conjunto. Sua intenção é suscitar a “reflexão e a discussão” mesmo durante a visita. Envolve razão e sensibilidade tanto na realização quanto na fruição.

A exposição, assim considerada, “agrupa os objetos por assuntos e os situa em seus complexos naturais ou culturais, por análise ou evocação concreta”, mobilizando os recursos da arte. É “essencialmente visual, mas se necessário, recorre ao texto escrito, falado ou gravado, à música, ao ruído.” O autor adverte, “a exposição não é um livro”, conta com a vantagem singular de se estar na presença do objeto original. A documentação auxiliar para a compreensão, sem deixar de ser lógica e clara, deve ser sintética, afim de deixar espaço para os sentidos e a imaginação, sua intenção é incrementar e valorizar, não interferir ou competir com o objeto a ser interpretado. Se tem como princípio ser acessível a todos, os textos herméticos precisam ser evitados sem esbarrarem na “vulgaridade” ou no “pitoresco”. A publicação de guias, elaborados de forma mais abrangente que os catálogos, pode também ajudar nesse sentido, além de se tornarem um acompanhante para o visitante individual.

Na apresentação, os vazios que envolvem e individualizam o material exposto são valorizados por motivos estéticos e psicológicos, relaxam

<sup>10</sup> “The word ‘museums’ includes all collections, open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibitions rooms.”

“The word museum here denotes any permanent establishment, administered in the general interest, for the purpose of preserving, studying, enhancing by various means and, in particular, of exhibiting to the public for its delectation and instruction groups of objects and specimens of cultural value: artistic, historical, scientific and technological collections, botanical and zoological gardens and aquariums. Public libraries and public archival institutions maintaining permanent exhibition rooms shall be considered to be museums.”

<sup>11</sup> RIVIÈRE, Georges Henri. The Organization and Functions of the Museums/Le Rôle et l'Organisation des Musées. *Museum*, vol. II (4): 206-225, Paris: Unesco, 1949, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).  
 "...groupe les objets par sujets et les situe par l'analyse ou l'évocation concrète dans leurs complexes naturels ou culturels..." / "...elle recourt, selon les besoins, au texte, à la parole vivante ou enregistrée, à la musique, au bruit." p.216  
 "...mettre à profit l'intérêt que suscitent les choses d'actualité, tenter des rapprochements nouveaux et développer certains sujets plus en détail et avec plus de hardiesse que ne saurait le faire l'exposition permanente; elle permet aussi, en cas de besoin, d'aller au-delà du programme habituel du musée." p.220.

<sup>12</sup> FIERENS, Paul. Musées d'Art et Compréhension Internationale/Art Museums and International Understanding. *Museum* vol. VII (2): 73-82, Paris: Unesco, 1954, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha). O autor contrapõe os pensamentos de Henri Focillon e Hippolyte Taine.

<sup>13</sup> BAZIN, Germain. New Arrangements at the Department of Paintings, Musée du Louvre, Paris/Nouveaux Aménagements du Département des Peintures au Musée du Louvre, Paris. *Museum* vol. VIII (1): 11-23, Paris: Unesco, 1955, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

tanto a mente quanto as emoções. Um antídoto contra a imagem de acumulação já enfatizado desde a década de 30, associada também à "fadiga de museu", que deseja se identificar com um local "acolhedor e atraente". Aconselha a utilização de recursos atualizados, pois os museus "deixaram de ser necrópoles", com os cuidados devidos na escolha e utilização dos materiais, iluminação, segurança, para não prejudicar a conservação dos objetos, uma das atribuições da instituição. Para Rivière, a ordenação guiada pelo "princípio da simetria dinâmica", ou seja, objetos agrupados em função de um projeto fundado em idéias claras, é preferível a um critério formal "gerador de *pendants* e *panoplies*". As explicações murais serão mais eficazes se variarem em dimensões e formas, privilegiando os meios visuais. Reproduções são consideradas um recurso auxiliar eficiente para as exposições de arte, mas desde que esclarecida a distinção com as obras originais.

Rivière caracteriza a mostra do acervo pela permanência, estabilidade, procura de completude, aperfeiçoamento contínuo, porque representaria o próprio programa do museu. As exposições temporárias poderiam "...aproveitar-se do interesse que suscitam as coisas da atualidade, experimentar novas aproximações e desenvolver certos assuntos mais detalhadamente e audaciosamente que a exposição permanente; ocasionalmente, ir além do programa habitual do museu."<sup>11</sup> Interessante observar que no relatório citado, do final da década de 40, aparece a indicação da prática excepcional de exposições do acervo renovadas sucessivamente, o exemplo dado é o Museu de Arte Moderna de Nova York.

A revista *Museum* evidencia duas linhas base regendo as exposições no período, uma tendo como eixo principal a ordenação cronológica, outra a temática, e nuances entre esses dois pólos, relativizada pela natureza do acervo de cada museu. Tende-se a abandonar a subdivisão tradicional em escolas nacionais, no caso dos museus de arte. Para Rivière, a organização com o enfoque principal na cronologia, mantendo algumas considerações geográficas, tornaria mais inteligível para o público a "evolução" da arte ocidental. Paul Fierens<sup>12</sup>, situando a crítica de arte, considera que a obra tem que ser tratada como um testemunho do espírito humano de valor universal, deve ser resgatada do determinismo histórico. Indica a justaposição de trabalhos independente de tempo e espaço, comparando "famílias de artistas", para melhor revelar suas características. A universalidade está declarada – o fenômeno artístico não se define, nem está circunscrito em fronteiras nacionais – acrescida de argumentos em favor da compreensão internacional, também propiciada pela tragédia recente. O Departamento de Pinturas do Louvre, por exemplo, a partir de 1953, sob a orientação de Germain Bazin, vai adotar uma organização buscando a "unidade da pintura ocidental", faz uma síntese em torno de Caravaggio, reunindo expressões da Itália, França e Espanha. Porém, a proposição de um eixo internacional para a organização do acervo não significa necessariamente uma correspondência na adoção da visualidade na mesma direção.<sup>13</sup>

Na espacialização da exposição, há a presença também de duas tendências gerais. Uma apresenta essencialidade na proposta museográfica, acolhendo a visualidade do presente e invocando a emancipação da obra de arte como um valor em si. Outra, aproxima-se de instalações evocativas, defendida principalmente quando os museus estão situados em edifício de valor histórico, em si um patrimônio a ser preservado, sugere relações com o próprio edifício ou com o contexto original das obras expostas. Têm em comum o abandono dos excessos; vem do entre-guerras a aplicação do princípio do duplo museu, com obras selecionadas em exposição e reserva técnica aberta para estudos.

A Escola do Louvre, que vai reger a reorganização dos museus na França, contrária a uma standardização, posiciona-se contra os espaços "abstratos" e "monótonos" criados pelas idéias funcionalistas, definidos por Germain Bazin como "máquinas para preservação e exposição de obras de arte", "tão impessoais quanto laboratórios ou clínicas"<sup>14</sup>. Propõe a harmonia entre continente e conteúdo, mantendo a atmosfera

<sup>14</sup> BAZIN, Germain. Une Expérience: Le Musée de l'Impressionnisme/An Experiment: The Impressionist Museum. *Museum* vol.1 (1-2): 40, Paris: Unesco, 1948, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha). Neste artigo, dentre as instalações de museus destacadas pelo autor, encontram-se dois brasileiros: Museu Imperial, em Petrópolis e Museu do Ouro, em Sabará.



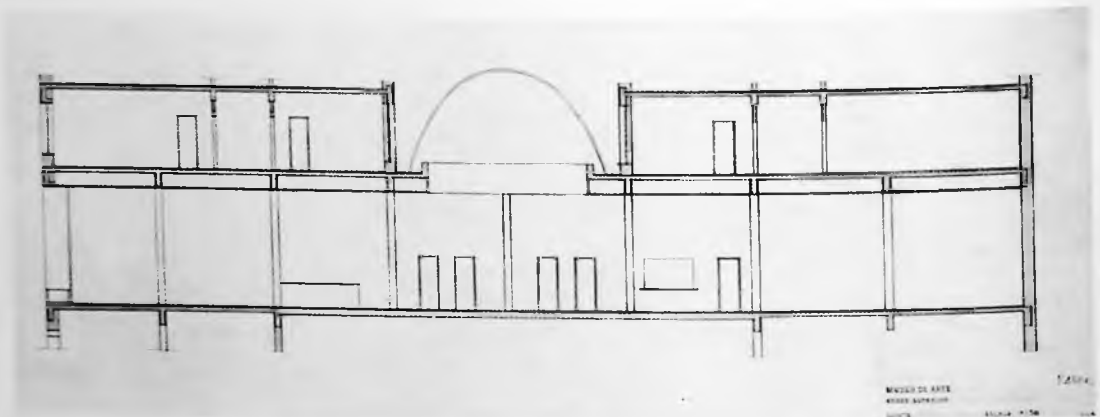
Cartaz de divulgação do Masp, projetado por Roberto Sambonet. fonte: BARDI, P. M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.9.

<sup>15</sup> HUYGHE, René. Louvre: Le Remaniement du Département des Peintures et la Grande Galerie/ Changes in the Department of Paintings and the Grande Galerie. *Museum* vol.1 (1-2): 16, Paris: Unesco, 1948, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha). "...des tableaux de plain air, pièges à capter la lumière et les mouvantes apparences de la nature, devaient rester en communion avec cette nature, avec le ciel, avec la verdure, avec les reflets des bassins par de vastes baies ouverts sur un jardin, et l'architecture devait s'effacer, n'être plus que clarté et fond neutre, pour ne pas troubler ce dialogue du peintre et de l'air. (...) l'Ecole italienne, les fruits d'une vieille civilisation classique nourrie de son héritage antique et de son héritage religieux, devaient retrouver l'isolement, la noblesse, la pompe que réclament les conceptions d'un âge idéaliste et princier. Autant l'Impressionnisme, rompant avec cette tradition, exigeait les vacances d'une maison des champs, autant les Ecoles italienne et espagnole retrouvaient leur patrie sensible dans un palais fidèle à son décor."

histórica. René Huyghe afirma que o espaço "...deve ser uma emanção da obra, seu prolongamento natural". Dois exemplos esclarecem essa orientação, a reunião das obras impressionistas no Jeu de Paume e a reinstalação da Grande Galeria do Louvre com obras italianas e espanholas: "...cenas ao ar livre, que capturam a essência da luz e as instáveis aparências da natureza, devem estar em comunhão com essa natureza, com o céu, com a vegetação, com os reflexos da água, através de vastas janelas abertas para um jardim, e a arquitetura deve eclipsar-se, não ser mais do que claridade e fundo neutro, para não perturbar esse diálogo entre o pintor e o ar. (...) a escola italiana, os frutos de uma civilização clássica, plenos de sua herança antiga e religiosa, devem encontrar o isolamento, a nobreza, o esplendor que exigem as concepções de uma era idealista e principesca. Assim como o impressionismo, rompendo com essa tradição, pede a atmosfera de uma casa no campo, as escolas italianas e espanholas reencontram seu lar em um palácio fiel à sua decoração." <sup>15</sup>

Um edifício completamente funcional vai se tornando cada vez mais desejável para muitos especialistas. Espaços muito compartimentados, a condição de patrimônio histórico, são frequentemente alegados como fatores que limitam a instalação satisfatória das exposições com novos princípios. Grande parte dos grandes museus foi projetada no século XIX, considerando muito pouco além da provisão de espaço para exibição, o que dificulta as adaptações às exigências do programa afim de atender às outras atribuições do museu moderno: reserva acessível à pesquisa, salas para cursos, escritórios para administração, biblioteca, fototeca, laboratórios e oficinas de restauro, locais para preparação de exposições, pesquisa, laboratório fotográfico, estoque de material, venda de publicações, auditórios, restaurante...

Esse é um momento em que os museus procuram novos rumos, um período de confronto de idéias, quando ferve o debate. A singularidade, a identidade da instituição, vai transparecer na eleição de diretrizes, no programa que rege suas atividades, nos trabalhos sobre o acervo e sua interpretação, nas escolhas de ordenação e formas de apresentação das exposições, na arquitetura que o abriga, um trabalho multidisciplinar que envolve troca de experiências e decisões conjuntas.



Projeto de Jacques Pilon para o Museu de Arte,  
com iluminação zenital através de uma grande  
clarabóia e divisões internas fixas.  
fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.



## A Criação do Masp: um Museu Vivo

O Museu de Arte, como conhecido no início, é inaugurado no dia 2 de outubro de 1947, uma quinta-feira, na Rua 7 de Abril, 230. Endereço da futura sede da empresa de seu mecenas, que se fez personagem de tantas façanhas estratégicas onde se mesclavam o interesse público e o privado, Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, grupo que reunia uma rede de jornais e emissoras de rádio, à qual, pouco mais tarde, agregaria a televisão. Ciente dos recursos da publicidade, o patrocinador foi noticiando cada passo dado para a concretização do museu e cada visita célebre feita às suas dependências nas várias etapas da instalação. A expressão “*museu vivo*” começa a aparecer nas páginas do *Diário de São Paulo* e da revista *O Cruzeiro*.

O desejo de realizar um museu, melhor, a “galeria sonhada”, conta Chatô, já se manifestara no final dos anos 20, lembrando o apoio de Frederico Barata e Elyseu Visconti à iniciativa. Alguns anos depois, em 1935, recorre à Armando Penteadado, de quem conhecia “o propósito de ligar o nome dos Penteados a um instituto de arte”, mas com os aluguéis então congelados, este se descapitalizara, ficaria para mais tarde essa conjunção.<sup>1</sup>

O museu vai se concretizar com a presença entre nós de Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Desembarcam no Rio de Janeiro em outubro de 1946, vindos da Europa, onde “a casa do Homem ruiu.” Bardi, que viera ao Brasil trazendo exposições de obras de sua galeria comercial o *Studio d’Arte Palma* de Roma, realizadas na capital do país, será o responsável pela organização do museu e seu diretor técnico. Lina fará pulsar suas idéias e seus projetos.

Entre duas possibilidades para a implantação, Rio ou São Paulo, ganha o capital, favorece a existência dos recursos financeiros provenientes do café. Assim encontram São Paulo, passando da cultura rural para a urbana, em processo de crescimento demográfico e industrial, sendo projetada para transformar-se em metrópole moderna, mas envolta ainda por uma atmosfera provinciana. Aqui, as idéias e formas modernas são introduzidas gradualmente, pela atuação principalmente de arquitetos, artistas, críticos e historiadores de arte, com respaldo da iniciativa privada que adere à sua face desenvolvimentista. O final dos anos 40 vai representar uma mudança na orientação das instituições museológicas e na abrangência das ações culturais, com a criação do Masp e do Museu de Arte Moderna, que contribuirão significativamente para a efervescência da cidade.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> CHATEAUBRIAND, A. A Galeria de Carne, Osso e Sangue. In: *Museu de Arte de São Paulo. Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias*. Impresso pela Habitat Editora Ltda., 1963, p. V-VI.

<sup>2</sup> Ver LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

O curso de monitores para o Museu de Arte, iniciado antes de sua inauguração, acontecia em uma sala improvisada, "ainda com barras de aço à mostra, paredes com brechas por tapar, montes de cavacos pelos cantos".

SILVA, Arlindo. Monitores para o "Museu de Arte"

O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 20 set. 1947, p.55

fonte: Museum vol. (3-4): 138, 1948



Um dos primeiros textos publicados traz, na voz de Bardi, a proposta para o museu relacionada à leitura da situação do meio. A principal preocupação foi a criação de uma nova instituição que atendesse "às atuais condições da cultura artística", consideradas precárias: "A história da arte não é ensinada nas escolas, não há disponibilidade de livros didáticos e publicações em português sobre história da arte, não existe biblioteca especializada. Por outro lado, as coleções de arte local e de história, desde o descobrimento do país até hoje, apresentam um interesse muito grande". Assim, devido também à diversidade do público, ficou decidida a criação de um museu de arte com "caráter universal e didático"<sup>3</sup>, um museu de arte "sem adjetivos", como tantas vezes afirmou.

Para a formação de pessoal foi elaborado um curso de história da arte, com noções gerais de museografia, de onde sairiam os assistentes do museu para a administração, guias para o público e organização das exposições<sup>4</sup>. Os interessados foram convocados pelo *Diário de São Paulo* com a chamada "O Museu de Arte procura 'alguém'", onde aparece, além das intenções educacionais, a indicação do intercâmbio internacional: "O nosso museu vai reunir, portanto, um grupo de pessoas cultas que constituem, em suma, esses 'alguém' que estamos procurando e aos quais dirigimos cordial apelo para que formem o traço de união entre o público e as fontes de informações de que dispõe o Museu: as obras, a biblioteca, os materiais de ordem didática, as relações com as demais instituições de todo o mundo."<sup>5</sup>

O Museu de Arte de São Paulo já nasce com um conceito transformador de museu, não só um local de guarda e preservação de patrimônio destinado a um público especializado, mas um lugar vivo e atuante, de difusão da arte, que deseja participar da vida da cidade e voltar-se para um público mais amplo. Esses são os princípios que marcam a presença do Masp, representado

<sup>3</sup> BARDI, Pietro Maria. L'Expérience Didactique du Museu de Arte de São Paulo / An Educational Experiment at the Museu de Arte, São Paulo. *Museum* vol. I (3-4): 142, Paris, Unesco, 1948, reimpressão 1973. Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha). "The history of art is not taught in schools; manuals and publications on the history of art are not available in Portuguese, and we have no specialized library. On the other hand, the collections of local art and history from the discovery of the country up to the present day have considerable interest."

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 142.

<sup>5</sup> BARDI, P. M. O Museu de Arte procura 'alguém'. *Diário de São Paulo*, São Paulo, jul. 1947. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

<sup>6</sup> SILVA, Quirino da. *Museu de Arte. Diário de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1947.

<sup>7</sup> P. M. B. *Musées hors des limites. Habitat* (4): 50, São Paulo, 1951. Tradução para o português em TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Imprensa Oficial do Estado, 2000, traduzido por Eugênia Gorni Esmeraldo. Publicado também no catálogo da exposição *Coleção Lina Bo e P. M. Bardi no Acervo do Masp*, São Paulo, Masp, 2000, onde consta a data de 1946, porém o texto traz referências que indicam data posterior, como "Eu vinha do museu e..."

<sup>8</sup> BARDI, Lina Bo. Os museus vivos nos Estados Unidos. *Habitat* (8): 12, São Paulo, 1952. Indicação de autoria em FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 332.

<sup>9</sup> BARDI, P. M. . *Le Museu de Arte*, São Paulo / *The Museu de Arte*, São Paulo . *Museum* vol. VII (4): 247, Paris, Unesco, 1954, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha). "...we had never envisage the possibility, in Brazil, of a museum serving merely as a repository of works of art. We have always considered a museum as a place where works of art should form a part of a living atmosphere, where antiquity is the seed of a desire to understand and appreciate art as a living force in the present day and as a necessity of life. (...) The basic idea was, therefore, an educational museum, which would attract young people and at the same time enable them to spend a few hours in pleasant, familiar surroundings, calculated to arouse curiosity and interest."

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 249. "...we gave the young people a sense of history, and a respect for the past, at the same time teaching them to appreciate works by Matisse, Chagall and Brancusi without the fanaticism of the neophyte, and as linked each to his historical line."

pelo seu diretor, na Conferência Regional do ICOM, que acontece simultaneamente à Segunda Conferência Geral da Unesco, na Cidade do México, em 1947,<sup>6</sup> com a participação de especialistas europeus e americanos. O discurso de Bardi está sintonizado com as questões que estão sendo colocadas no debate internacional, refletem declaradamente as proposições dos museus americanos. Afirma: "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 (...) Um museu para todo o mundo, que interesse a todos, não somente para os especialistas estudiosos e para distração de turistas. (...) os americanos serão verdadeiramente os primeiros a compreender a função educativa dos novos museus. O Museum of Modern Art de Nova York é o primeiro passo no bom caminho."<sup>7</sup>

O lado participativo e generoso, a serviço do humano, é abraçado por Lina Bo, vê na concepção dos museus dos Estados Unidos a possibilidade de fazê-los "instrumento de educação pública". Enfatiza dois pontos potenciais e diferenciais como "força educativa", ou, de transformação: "o sentimento das atividades criadoras e a consciência dos fatos históricos." Aponta, no cerne, um aspecto propulsor da oxigenação: "Junto a cada museu brotou um novo fermento: não só o conservativo e colecionístico, mas o de pesquisas, o do enriquecimento progressivo, com a contínua e cada vez mais geral colaboração do público. No centro desse fermento acha-se uma atividade por assim dizer didática e educativa. Uma atividade vária, múltipla, não cristalizada em rançosos esquemas, mas confiada à iniciativa, ao espírito inventivo, à imaginação e à experiência dos homens..."<sup>8</sup>

A concepção do museu indica um agir para se distanciar da imagem do "armazém passivo", para torná-lo um lugar que provocasse interesse e hábito, quase uma frequência cotidiana, não excepcional. Afirma a necessidade da arte em todos os setores da atividade humana, o passado resgatado para o olhar do presente: "... nunca vislumbramos, no Brasil, a possibilidade de um museu servindo meramente como um repositório de obras de arte. Sempre consideramos um museu como um lugar onde as obras participassem de uma atmosfera viva, onde o antigo é a semente do desejo para compreender e apreciar a arte como uma força viva no presente e uma necessidade da vida. (...) A idéia básica foi, então, um museu didático, que atraísse o público jovem e que ao mesmo tempo lhes oferecesse a possibilidade de passar horas em um ambiente agradável e familiar, pensado para despertar a curiosidade e o interesse."<sup>9</sup>

Propõe a compreensão da arte moderna inserida na história, neste sentido reafirma um elo entre passado e presente, apresenta como objetivo e argumento, dar "...ao público jovem um sentido de história, um respeito pelo passado, ao mesmo tempo ensinando-os a apreciar as obras de Matisse, Chagall e Brancusi sem o fanatismo dos neófitos, mas ligados respectivamente com sua linha histórica."<sup>10</sup>

É idealizado como um centro de formação, com um conceito estendido de arte, não restrita às categorias tradicionais, aproximando-se do tema moderno da síntese das artes, ponto também em comum com o MoMA: "...uma instituição para o ensino da arte e diversas matérias relacionadas, que podem

parecer, à primeira vista, fora do range da arte no senso estrito.”<sup>11</sup> Como já assinalado por Maria Cecília França Lourenço, esse não era o olhar de outras instituições museológicas brasileiras voltadas à arte, o caso por exemplo da Pinacoteca do Estado.<sup>12</sup>

Do modelo americano é incorporada também a imagem de filantropia, que carrega seu lado político, de afirmação da livre iniciativa capaz de promover serviços sociais, “obras de interesse do povo”, junto a valores como disciplina e progresso. Esse é o tom de parte do discurso de Nelson Rockefeller na inauguração da ampliação das instalações do Masp, em 1950.<sup>13</sup> O presidente do quadro de *trustees* do MoMA salienta as origens comuns, os mesmos ideais políticos e econômicos, reforçando as relações entre “países irmãos”, já consolidadas desde a Segunda Guerra, agora em direção à Guerra Fria, porém, o uso ideológico dos museus não é prerrogativa dos Estados Unidos, muito menos descoberta do momento. Igualmente relevante são as decisões sobre o que acolher, nem sempre consoantes com o projeto definido pelo museu.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 247. “...an institution for the teaching of art and various related subjects, which might appear, at a first glance, to lie outside the range of art in the strict sense.”

<sup>12</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p.99.

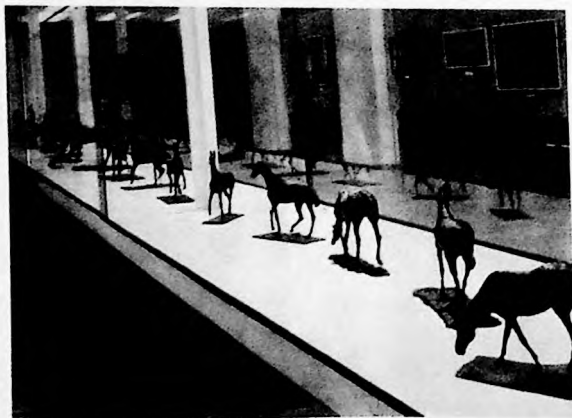
<sup>13</sup> ROCKEFELLER, Nelson A. *Cidadelas da Civilização. Habitat* (1): 18-19, São Paulo, out.-dez. 1950.

## o acervo

Orientado para traçar um percurso internacional da história da arte, o projeto de constituição do acervo do Masp direciona-se para os artistas consagrados do passado, atento para as obras primas. O conjunto inicial, marcado principalmente por obras de arte italiana provenientes do *Studio d'Arte Palma*, cresce e desenha seu perfil entre 1947 e 1959, notadamente de arte européia até o final do século XIX. Nesse que foi o período significativo e intenso das aquisições, formou-se o núcleo essencial do acervo do museu, cuja importância e qualidade são realmente indiscutíveis, mesmo se permeado de alusões à audácia de Chateaubriand nas investidas de caça aos doadores, ou como diria ironicamente Menotti Del Picchia: “Espírito público insufla-se ou impõe-se.”<sup>14</sup>

Maria Cecília França Lourenço sublinha a adoção de critérios para a formação do acervo, fato incomum entre nós: “... o Museu de Arte de São Paulo é

<sup>14</sup> DEL PICCHIA, Menotti. *Museu de Arte, Shopping News*, São Paulo, 13 dez. 1959.



Esculturas de Degas quando ingressaram no acervo do Masp, excepcionalmente expostas na Vitrina das Formas. fonte: *Habitat*(17):42, 1954.

As bailarinas de Degas, incorporadas ao acervo em 1954, antes de trazerem seus gestos para o museu, foram apresentadas no Palácio do Itamarati, Rio de Janeiro.

fonte: Arquivo do Masp.



o primeiro museu brasileiro a ser implantado com critérios norteadores de uma política clara no acervo”.<sup>15</sup> Assinala o ineditismo do que foi reunido, com obras inexistentes até mesmo no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, ressaltando o conjunto de arte francesa do final do século passado e os “ânimos modestos” em relação à arte brasileira e aos modernos.

No primeiro catálogo editado fica evidente a presença preponderante da arte francesa e italiana sobre as demais. São os “dois pilares maiores sobre os quais se apoia o acervo”, na análise de Luiz Marques. Destaca na composição de conjuntos a pintura da região da Toscana, entre os séculos XIV e XV, do Vêneto entre final do XV e início do XVII e pontuais no século XVIII. Da “escola” francesa, distingue em qualidade, quantidade, continuidade e homogeneidade, o segmento final do século XIX. Na introdução ao mais recente catálogo salienta “...a unidade de espírito e uma certa continuidade das coleções italianas, em especial no que se refere ao Quatrocentos toscano e à pintura vêneta-lombarda, de Mantegna e Bellini a Pellegrini e Pittoni. (...) a arte francesa impõe-se sem dúvida como o segmento mais equilibrado e consistente do acervo, fazendo-se presente desde Clouet e Poussin e de modo mais espetacular a partir do século XVIII, até a peculiar concentração de obras-primas do século XIX e início do XX, de Delacroix a Léger...”<sup>16</sup> A expressão da arte dos outros países europeus diferencia-se em número e seqüência, mas, ainda segundo o autor, com momentos de grande significação para a história da arte, traz comentários qualitativos aos dois eixos principais e a possível percepção de uma trama de relações e contatos entre as produções do continente.

<sup>15</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França . *Museus Acolhem Moderno* . São Paulo: Edusp, 1999, p.97.

<sup>16</sup> MARQUES, Luiz. Introdução. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa*, Vol. III. São Paulo: Prêmio, 1998, p.8.

As afinidades e a formação de Bardi, aliadas às contingências do mercado internacional de arte, apontados por Luiz Marques, são realmente fatores determinantes para explicar a composição do acervo, presenças e ausências. Afinal, como sugere Roberto Longhi, "...cada obra é o espelho de quem a conduz...".<sup>17</sup> Talvez fosse o caso de não excluir uma alegação do então diretor técnico do Masp para lacunas, desequilíbrio e desproporção entre as obras: as preferências e interferências dos patrocinadores. "Alguns doadores aceitam conselhos; outros não. E, é um fato bem conhecido que no mundo todo muitas pessoas se constringem ao silêncio ante um reator atômico, ou algo parecido, mas não ante uma obra de arte, quando se transformam imediatamente nos mais loquazes e dogmáticos especialistas."<sup>18</sup> A aquisição do quadro pintado por Winston Churchill, em leilão, pode ser um exemplo. Outro, antagônico, a tentativa de obter uma pintura de Le Corbusier para o museu, com subscrição aberta na secretaria em 1950, por iniciativa de Gregori Warchavchik; não conseguiu se concretizar.<sup>19</sup>

No conjunto de arte brasileira Bardi deixa transparecer algumas preferências. Concentra atenção nos primeiros momentos do modernismo, como a considerá-los históricos. Destaca Portinari, Segall e Di Cavalcanti, a "tríade dos nomes notáveis na pintura brasileira". Sobre os contemporâneos iria declarar: "É ainda muito cedo para se começar a pensar em uma seção de arte brasileira contemporânea, que está ainda num estágio de formação; uma seleção representativa feita no presente seria de algum interesse documental, mas poderia não ter a consistência crítica que requer um museu." Prefere apresentar os trabalhos em exposições temporárias individuais e retrospectivas. A arte do

<sup>17</sup> LONGHI, Roberto. Il bel Museo allestito a San Paolo da un italiano. *L'Europeo*, Milão, 5 de dez. 1954.

<sup>18</sup> BARDI, P. M. *The Arts in Brazil: A New Museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956, p. 272.

"Some donors listen to advice; some do not. And it is a well-known fact that all over the world most people are awed into silence before an atomic reactor unit, or something of that description, but not so before a work of art, where they are immediately transformed into the most loquacious and dogmatic connoisseurs."

<sup>19</sup> MUSEU de Arte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 de jan. 1950, p.9.



No arquivo do Masp existem registros de visitas de estudantes dos diversos níveis, da capital e do interior de São Paulo, de vários estados do Brasil e de países da América Latina, eram recebidos pelos monitores do museu. fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 35.

<sup>20</sup> *Op. Cit.*, p. 96 e 98. "It is still too soon to begin thinking about a section for contemporary Brazilian art, which is still in the formative stage; a representative selection made at present might be of some documentary interest, but could not have critical consistency that a museum demands."

<sup>21</sup> *MUSEU de Arte de São Paulo. Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias*. São Paulo: Habitat, 1963. O catálogo subdivide-se em Italianos; Franceses e Escola de Paris; Espanhóis e Portugueses; Flamengos, Holandeses e Alemães; Ingleses; Americanos; Brasileira; Brasileiros; cada subdivisão organizada cronologicamente. Constam 426 obras catalogadas, incluindo a coleção de esculturas de Degas. Não ficam documentados, como assinala o título, os desenhos, gravuras e outras peças pertencentes ao acervo.

<sup>22</sup> BARDI, P. M. *The Arts in Brazil. A New Museum at São Paulo*. Milão: Edizione del Milione, 1956, p.146. "...to attract and build up a public of *habitués*, to supply a constant vehicle of information on all that is going on in the world of art, and to enable the collection to be kept continually up to date."

presente, ainda em formação, necessitaria do "teste do tempo".<sup>20</sup> Algumas dessas exposições geraram doações, na maior parte das vezes feita pelo próprio artista.

Uma ação relativa ao acervo, importante para a instituição, é a publicação do catálogo, além de significar uma forma de difusão e garantia de caráter público, reflete o trabalho sistemático sobre as obras e a documentação básica para interpretações. Apesar da elaboração de publicações sobre obras ou artistas específicos, o Masp só editará seu primeiro catálogo em 1963, organizado por origem geográfica das manifestações da produção artística ocidental.<sup>21</sup> São publicados vários artigos na revista *Habitat*, alguns analíticos, mas não preenchem esse vazio.

A concepção do museu com diretrizes voltadas para a compreensão da arte com olhar abrangente, sem exclusividade para desenho, escultura, pintura, gravura, indicaria uma orientação sistemática do acervo nesse sentido. Mas, não há permanência de manifestações como arquitetura e *design*, inscritas no programa traçado pelo museu, não há expressões inclusive de representantes dos movimentos internacionais, já consagrados, que mobilizaram esse pensamento. Une-se mais uma voz àquelas que lamentam essa ausência.

27

## o público a ser conquistado e formado

Identificado a um organismo em ação, além da constituição do acervo, em exposição permanente, o Masp irá promover várias atividades direcionadas para segmentos diversificados de público, buscando ampliá-lo. Seguindo o desenho de suas diretrizes, estão baseadas na história como rebatimento para discutir e apresentar o contemporâneo, embebidas com o fermento do desafio à tradição. Trata com abrangência as artes visuais, não se restringindo a elas, sua programação de conferências e cursos inclui a música, o teatro, a dança.

Realiza exposições temporárias, com trabalhos de artes plásticas, artes gráficas, fotografia, desenho industrial, arquitetura, de autores brasileiros e estrangeiros, constantemente renovadas, e a exposição didática de história da arte, essa diretamente relacionada ao acervo. Mostras retrospectivas ou com aproximação a temas específicos, pretendem ser um "seminário vivo". São eleitas, segundo Pietro Maria Bardi, afim de "...atrair e construir um público de *habitués*, proporcionar um veículo de informação constante sobre tudo o que está acontecendo no mundo da arte e possibilitar que o acervo seja mantido em contínua atualização", não esquecendo a pitada de "intenção francamente polêmica".<sup>22</sup>

O Masp abriga as retrospectivas, bastante conhecidas e comentadas, de Alexander Calder, Max Bill, Ernesto De Fiori, Portinari, Lasar Segall, Saul Steinberg e Hedda Stern, Le Corbusier, Neutra, Burle-Marx, Flávio de Carvalho, Anita Malfatti. Além das personalidades, valoriza as manifestações da arte indígena, arte do inconsciente, arte negra e arte popular. Em 1949, foram organizadas as exposi-

ções *Ex-votos do Nordeste e Cerâmica do Nordeste*, com material coletado por Augusto Rodrigues. *O Retrato na França, do Renascimento ao Neoclassicismo*, a exposição de gravuras do *Expressionismo Alemão, Goya e a Gravura Espanhola*, com obras do século XVIII às contemporâneas, realizadas em 1952, são algumas abordagens temáticas que oferecem vínculos claros com o acervo, até pela apresentação de pontos vagos. Traz outro diálogo a presença dos cartazes litográficos de Toulouse-Lautrec, em 1951, conjugado a aspectos históricos do *design gráfico* e à integração da arte na produção de objetos utilitários, em contato cotidiano com o habitante da cidade.

As mostras de design e arquitetura desde o início se fazem constantes, incitam a discussão, defendem e divulgam os conceitos do desenho moderno. Já em 1948 Lina Bo Bardi idealiza e organiza, com a colaboração do também arquiteto Giancarlo C. Palanti, a *Exposição da Cadeira*. Guiada por critérios didáticos e de caráter polêmico quanto à produção industrial contemporânea, é composta por exemplares fabricados em diversas épocas e painéis com reproduções, para traçar a história desse objeto intimamente ligado à vida. A positividade da concepção vinculada ao seu próprio tempo apresenta-se textualmente na exposição: "A cadeira deve servir para sentar-se – não é um monumento. Todas as tentativas de restabelecimento de modos de viver obsoletos são imorais, na medida em que são incoerentes."<sup>23</sup> Lina declara seus princípios e as referências a Walter Gropius: "O móvel também tem sua moralidade e sua razão de ser na sua própria época. Por isso, a cópia de estilos passados com seus babados, suas franjas, suas 'originalidades' são índices de mentalidades incoerentes, fora da moralidade da vida. A criação popular, alheia quase sempre ao exibicionismo, é a que mais se aproxima das formas modernas alcançadas pela especialização. Foi no século XIX que se assistiu ao mais estranho predomínio de formas 'artísticas' segundo o estilo não unitário da época. A primeira manifestação orgânica de estudo de desenho industrial foi a Bauhaus de Dessau..."<sup>24</sup>

A afirmação do contemporâneo também é visível nos projetos da *Arquitetura Escolar*, em 1951, ligados ao Centro de Estudos para Construções

<sup>23</sup> CONTINUARÁ aberta até o próximo dia 30 a *Exposição da Cadeira*, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 de set. 1948.

<sup>24</sup> ANTIGAMENTE não se cuidava muito da comodidade das cadeiras, *Diário de São Paulo*, São Paulo, set. de 1948.



*Exposição da Cadeira*, setembro de 1948. Idealizada por Lina Bo Bardi, mostrava exemplares da renascença italiana, do século XVII francês, peças brasileiras, passando por Thonet, para chegar até as criações de Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Charles Eams. Trazia, em painéis didáticos, a cadeira através do tempo, da antiguidade ao contemporâneo. Fase de montagem da mostra.

fonte: BARDI, P.M. *História do Masp*, 1992, p. 70.

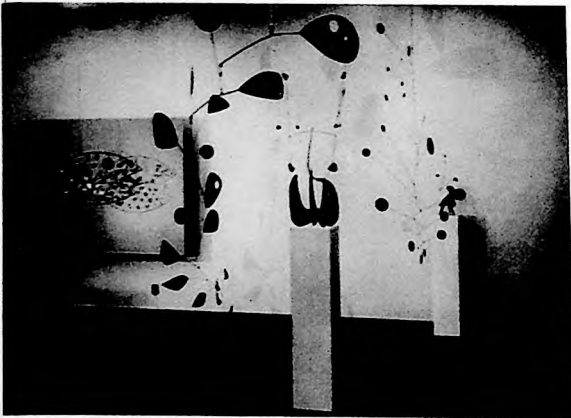
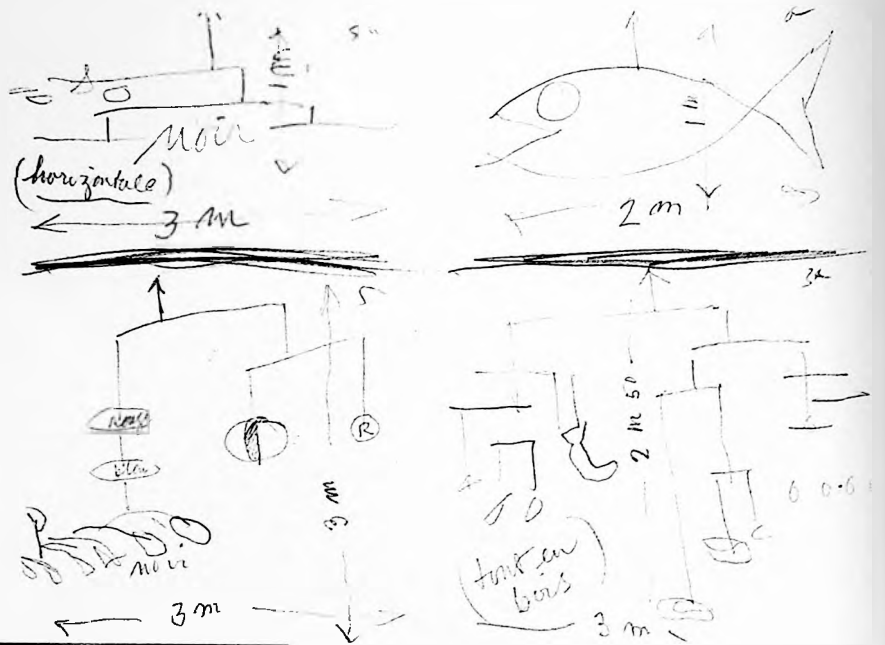


de Edifícios Escolares, com a participação do arquiteto Hélio Duarte. Do mesmo ano, a mostra do *Cartaz Suíço* enfoca a linguagem essencial, normatização de formato, integração na paisagem com recusa aos excessos.

O abandono de elementos decorativos, a legibilidade, relação entre figura e fundo, compreendendo a inter-relação entre os cheios e os vazios na configuração do desenho, se fazem sentir no projeto gráfico de catálogos e cartazes publicados pelo museu. Nem todas as exposições são acompanhadas dos respectivos catálogos, documentação indispensável, no entanto algumas edições são elaboradas com rigor. É o caso, por exemplo de *Massaguassú. Figuras e Paisagens Pintadas no Brasil*, sobre o trabalho de Roberto Sambonet, *Lasar Segall e Leitura Crítica de Le Corbusier*, ambos de autoria de Pietro Maria Bardi, *Neutra, Residências/Residences*. A monografia sobre Ernesto De Fiori contou com pesquisa e biografia crítica de Wolfgang Pfeiffer, inclui cartas, escritos inéditos, críticas.

fonte: BARDI, P. M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 150.





Exposição de Alexander Calder, outubro de 1948.

Projeto da instalação de Lina Bo Bardi.

fonte: BARDI, P.M. *História do Masp*, 1992, p.71.

A apresentação das obras é notada pelo arquiteto Jacob Ruchti: "A disposição e o arranjo dos móveis obedeceu a um critério de bom gosto e um grande conhecimento artístico.

Basta atentar para os efeitos maravilhosos de sombra, conseguidos pela disposição muito bem calculada de refletores. Ou, então, nos ventiladores que conseguiram tirar o melhor efeito possível da mobilidade da arte de Calder."

INAUGURADA a exposição dos "móviles" de Calder.

*Diário de São Paulo*, out. 1948.

Desenho de Calder para a montagem das obras.

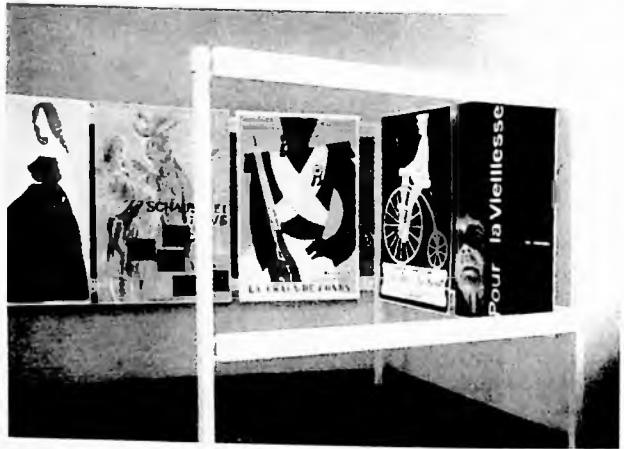
fonte: BARDI, P.M. *História do Masp*, 1992, p. 71.

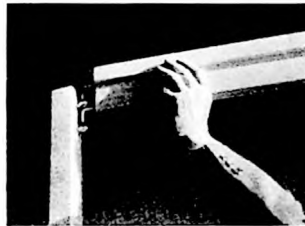


*Exposição de Max Bill, 1950.*  
O rigor racionalista do artista e arquiteto trouxe referências e polêmica ao período.  
fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 149.

*Exposição de Max Bill, 1950.*  
Projeto da instalação de Lina Bo Bardi.  
fonte: BARDI, P.M. *História do Masp*, 1992, p. 93.



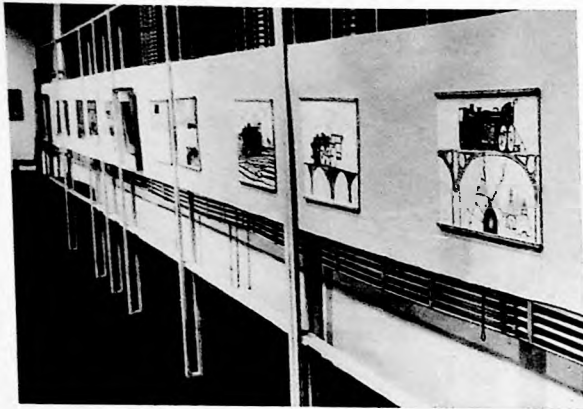




Exposição de artes gráficas *O Cartaz Suíço*, 1951.  
Detalhes da montagem da estrutura que  
acompanhava a mostra, ressaltada como  
simples e inteligente.  
fonte: *Habitat*(3): 80-81, 1951.

Exposição *Retrospectiva de Lasar Segall*, 1951.  
fonte: *Habitat*(5): 31, 1951 e *Habitat*(9): 34, 1952.





*Exposição de Saul Steimberg, 1952.*  
fonte: BARDI, P.M. *História do Masp*, 1992, p. 94.

*Exposição de Burle Marx, 1952.*  
Mostra composta de projetos paisagísticos, para murais, azulejos, ladrilhos, tecidos e cartazes. As plantas que integram o ambiente eram por ele cultivadas.  
fonte: *Habitat*(8): 76, 77, 79, 1952.

34









No Clube Infantil de Arte as crianças experimentavam várias técnicas do fazer artístico, como desenho, aquarela, pintura, cerâmica, além do teatro de marionetes, orientadas por Suzana Rodrigues. fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 124 e 125





Formar e informar, incitar e estreitar o diálogo com o público, são pressupostos de uma ação com fins educacionais, que visa ampliar o alcance do museu. Data da abertura do Masp o início dessa experiência. Mostra a preocupação em estimular a possibilidade de melhor compreensão do acervo, pela atuação direta de seus monitores no contato com os visitantes, organiza conferências e cursos. As conferências, ilustradas com projeção de slides, eram oferecidas freqüentemente e muitas delas com debates. Entre 1947 e 1950, circularam as idéias de Germain Bazin, René Huyghe, Roberto Longhi, José Geraldo Vieira, Deoclécio Redig de Campos, então diretor do Museu do Vaticano, Jorge Romero Brest. Falaram sobre arquitetura Siegrified Giedion, Oscar Niemeyer, Pier Luigi Nervi realizou um curso sobre *Possibilidades do Concreto Armado*, com 10 aulas. Cesare Zavattini, George Henri Clouzot se manifestaram sobre o cinema, Silvio d'Amico, sobre teatro, a recente produção musical foi discutida por Villa-Lobos e Hans Joachim Koellreutter. Para as conferências em língua estrangeira era contratado um tradutor, a quem seria introduzido o tema a ser abordado, não era comum ainda o preparo especializado.<sup>25</sup>

Os cursos propostos envolvem teoria e diversidade do fazer artístico, direcionado às várias faixas etárias, a inclusão de outras expressões, além das artes figurativas, respondiam a uma visão de integração das artes e do homem. Em 1948, os cursos a seguir eram relatados como experimentos didáticos a serem avaliados: formação de monitores; história da arte para estudantes dos vários níveis, professores, associações e escolas; classes de desenho com modelo vivo; música moderna, incluindo história da música; clube de arte infantil, onde crianças entre 5 e 12 anos desenham, esculpem, fazem cenário e bonecos para teatro de marionetes.

<sup>25</sup> Depoimento de Luiz Hossaka em 16 dez. 1999.



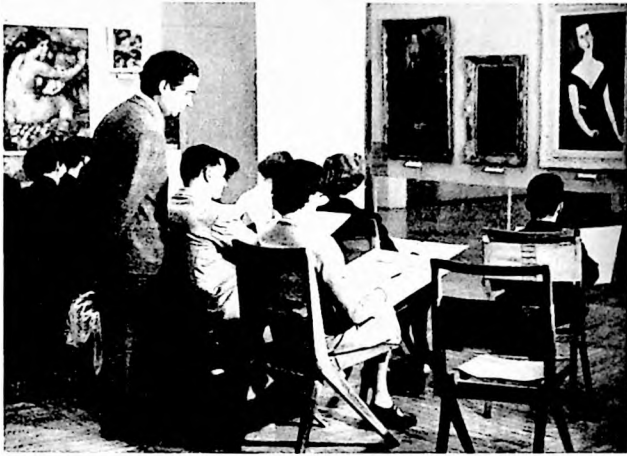
A partir de 1950, com a disponibilidade de mais espaço, amplia-se a programação com o curso livre de desenho, aberto para artistas e interessados, fotografia, o de tecelagem manual orientado por Clara Hartoch que havia estudado na Bauhaus e pesquisava novos materiais, com ênfase nos de origem brasileira, trabalhava mesclando os sintéticos com fibras naturais. Iniciam-se os cursos de gravura, coordenado por Poty Lazzarotto, ensina as técnicas para matrizes em metal, linóleo, pedra e madeira, reúne também artistas e principiantes. A publicação de álbuns com gravuras originais faz parte da proposta desse ateliê, consta a realização de um álbum na técnica de ponta seca por Elizabeth Nobiling com prefácio de José Geraldo Vieira. No ano seguinte são acrescentados o de cerâmica, fotografia, orientado por Thomas Farkas, jardinagem, pelo engenheiro agrônomo Edgard Fernandes Teixeira, o ateliê de escultura tendo à frente Augusto Zamoyski. A atenção é voltada para o ensino médio, formando professores de desenho, sob coordenação de Flávio Motta, então assistente do museu; esse curso foi oficializado pelo governo estadual em 1954, após dois anos de existência. A assinatura de Flávio Motta também comparece na produção dos programas *Vídeo de Arte*, exibidos às sextas-feiras pela TV Tupi.<sup>26</sup> No Masp originou-se o ensino da publicidade, com a Escola de Propaganda em 1952; centrada nas artes visuais e dirigida por Rodolfo Lima Martensen, foi provavelmente incentivada pelo I Salão de Propaganda, realizado no museu em 1951.

<sup>26</sup> LIÇÕES de Arte para 20.000, *Habitat* (7): 86-87, 1952. Existiam em São Paulo cerca de 30.000 aparelhos de TV, estimava-se 300.000 espectadores.

Grupo de alunos do curso de escultura orientado por Augusto Zamoyski.  
Fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 248.

Alunos dos cursos do museu, com Flávio Motta, elaborando desenho esquemático sobre as origens do impressionismo e do contemporâneo.  
Fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 231.





Roberto Sambonet orientando alunos em exercício na pinacoteca do museu.

fonte: *Habtat*(11): 2, jun. 1953.



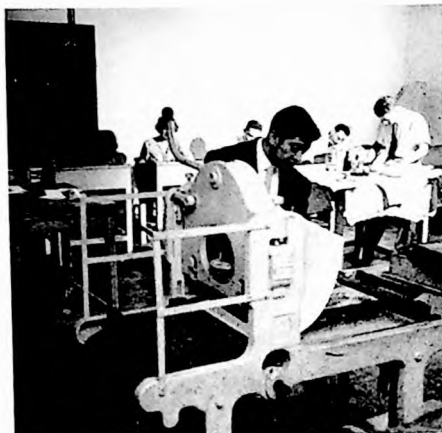
O acervo era uma referência para os cursos do Masp.

fonte: *Habtat*(3): 62, 1951.

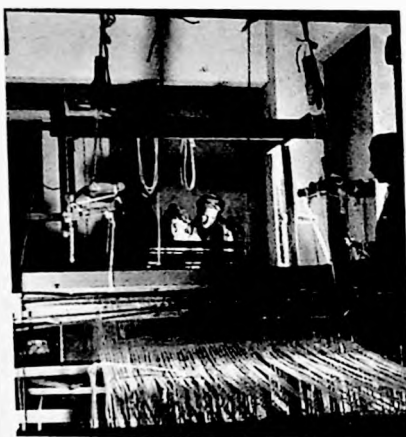
O Masp realizava programas temáticos sobre arte na TV Tupi, Flávio Motta era quem elaborava e dirigia o *Vídeo de Arte*. Interessante relembrar que a televisão era feita ao vivo.

fonte: *Arquivo do Masp*.





Ateliê de gravura, no primeiro plano Aldemir Martins.  
fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 127



Clara Hartock no ateliê de tecelagem manual.  
fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 127

Ateliê para construção de maquetes e modelos.  
fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 127

Seminário de Cinema, laboratório de montagem de filmes.  
fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 127



Em março de 1951, iniciaram-se as aulas do Instituto de Arte Contemporânea, a primeira escola de *design* no Brasil, outro foco de disseminação e formação de idéias e imagens, cuja existência deve-se em grande parte ao fermento de Lina Bo. Os objetivos do I. A. C.: "Formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada. Aclarar a consciência da função social do desenho industrial, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e o diletantismo decorativo. Ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida." Com pressupostos da Bauhaus e do Instituto de Arte de Chicago, diz Jacob Ruchti, fundava-se na formação teórica e prática, afim de construir "bases sólidas, culturais, técnicas e artísticas" para o futuro profissional. Constituído em duas fases, a primeira de conhecimentos fundamentais compreendia História da Arte lecionada por P. M. Bardi, Elementos de Arquitetura por Lina Bo Bardi, Composição por Jacob Ruchti, Conhecimento de Materiais e Processos Técnicos por Osvaldo Bratke, Desenho à Mão Livre e Pintura por Roberto Sambonet e Geometria Descritiva por A. Osseer; além de um seminário semanal com temas relacionados, por exemplo Sociologia e Psicologia Aplicada à Arte, a cargo de Roger Bastide. A segunda fase correspondia à aplicação em projeto tanto de equipamentos como de comunicação visual.<sup>27</sup> É importante lembrar dois outros personagens que lecionaram no I. A. C., Bramante Buffoni e Leopold Haar.

<sup>27</sup> RUCHTI, Jacob. Instituto de Arte Contemporânea, *Habitat* (3): 62-63, São Paulo, 1951. Congregação do I.A. C.: presidente, Lasar Segall, Elizabeth Nobiling, Clara Hartock, Lina Bo Bardi, Alcides da Rocha Miranda, Eduardo Kneese de Mello, Enrico Bernacchi, Flávio Motta, Giancarlo Palanti, Jacob Ruchti, Osvaldo Bratke, P. M. Bardi, Poty Lazzarotto, Rino Levi, Roberto Burle Marx, Rodolfo Klein, Thomas Farkas, Francisco J. E. Kosuta, Carlo Hauner. MUSEU de Arte, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 de jul. de 1950, p.13, suplemento

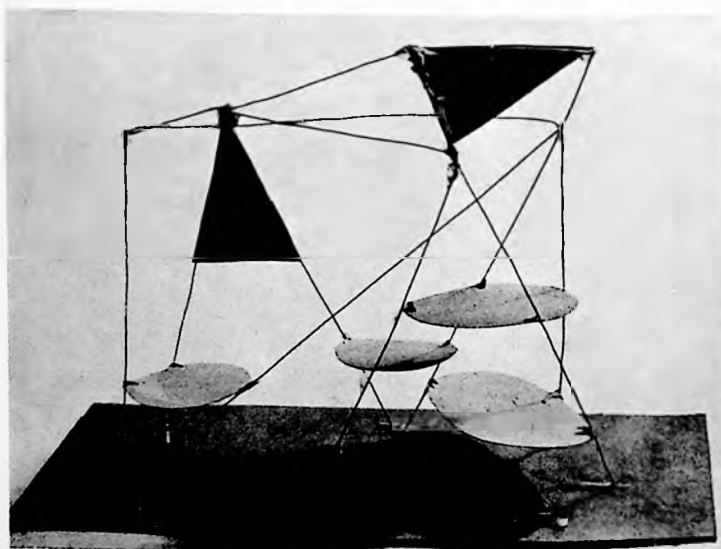


Ateliê de desenho técnico do Instituto de Arte Contemporânea.  
fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 127.



O curso de jardinagem no terraço do edifício Guilherme Guinle.  
fonte: BARDI, P. M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 126

Noriko Nakamura ensinava ikebana.  
fonte: BARDI, P. M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 126



O cinema participa do museu não somente pelas exibições de filmes. Alberto Cavalcanti vai inaugurar, em 1949, a série de cursos do Seminário de Cinema, que incluíam o aprendizado dos vários aspectos envolvidos na fatura, sessões cinematográficas semanais com análise técnica e artística. Como em outras atividades, comunicava-se com o acervo, neste caso protagonista de um documentário feito como exercício pelos alunos.<sup>28</sup>

A programação musical, sempre presente, recebe a colaboração do movimento *Música Viva*, para audições comentadas de música contemporânea e organização de conferências. É possível sentir a música que invadia o espaço do museu em uma série de concertos ouvidos entre abril e maio de 1951: 1. Bach e Ravel, 2. Bela Bartók, 3. Música da Idade Média e Pré-Renascença, 4. Brahms, Dvorak e Hugo Wolf, 5. Estréia de *Novena à Nossa Senhora das Graças* de Luiz Cosme e a primeira apresentação no Brasil da *História de um Soldado* de Stravinsky, regência de H. J. Koellreutter.<sup>29</sup> A programação musical, muitas vezes executada pelos grupos ali gerados, apresentava também canções populares de vários períodos e lugares. Foram formadas a Sinfônica Juvenil, inicialmente sob a regência de Ernesto Kovach, a Orquestra Infantil regida por Eva Kovach e o Coro Infantil sob orientação de Eunice Catunda. Além do curso de Dança Expressiva idealizado por Yanka Rudzka, Kitty Bodenheim dedica-se a outro, dirigido às crianças.

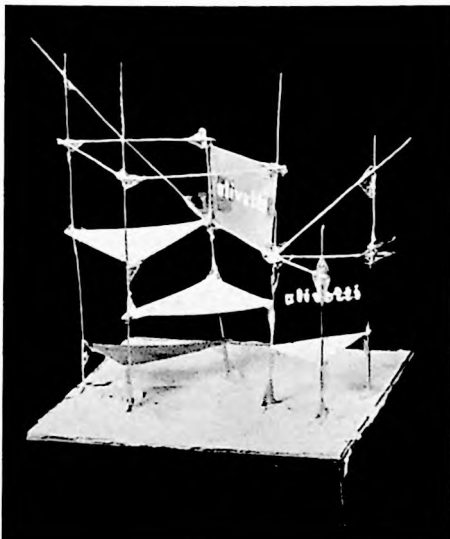
O departamento de teatro do Masp foi criado em 1954, com palestra inaugural de Jean Louis Barrault. Gianni Rato, responsável por sua direção, o inclui nas diretrizes de integração e relação entre as artes, pensando o teatro como objeto de investigação e pesquisa. Propõe conferências, palestras, debates, leitura dramática, exposições de fotografia, cenografia.<sup>30</sup>

A memória desses tempos, trazida por Luiz Hossaka, ex-aluno do I. A. C., assistente do Museu de Arte, atual Conservador Chefe do Masp, não parece ser exagerada: "Em todos os campos, era um laboratório fantástico, porque era uma agitação de idéias."

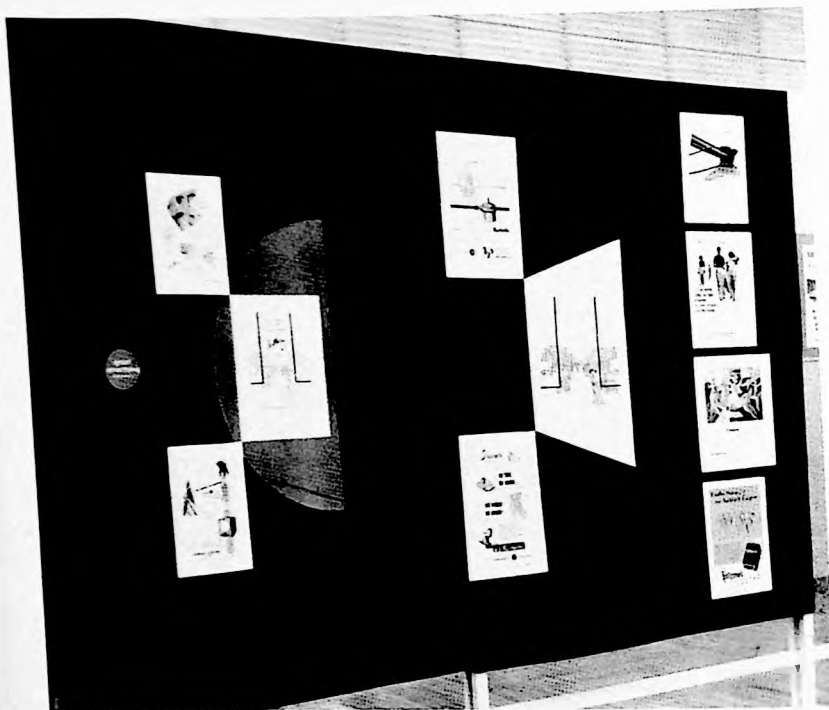
<sup>28</sup> Ver: DOCUMENTÁRIOS. *Habitat* (5): 33-36, 1951.

<sup>29</sup> WILLHEIM, Jorge. Música. Concerto de Música Viva. *Habitat* (3): 84-85, 1951.

<sup>30</sup> RATO, Gianni. Teatro, *O Museu* (4): 10-13. São Paulo, Habitat, 1954.



Estudos para vitrinas de Leopold Haar.  
fonte: BARDI, P. M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 130.



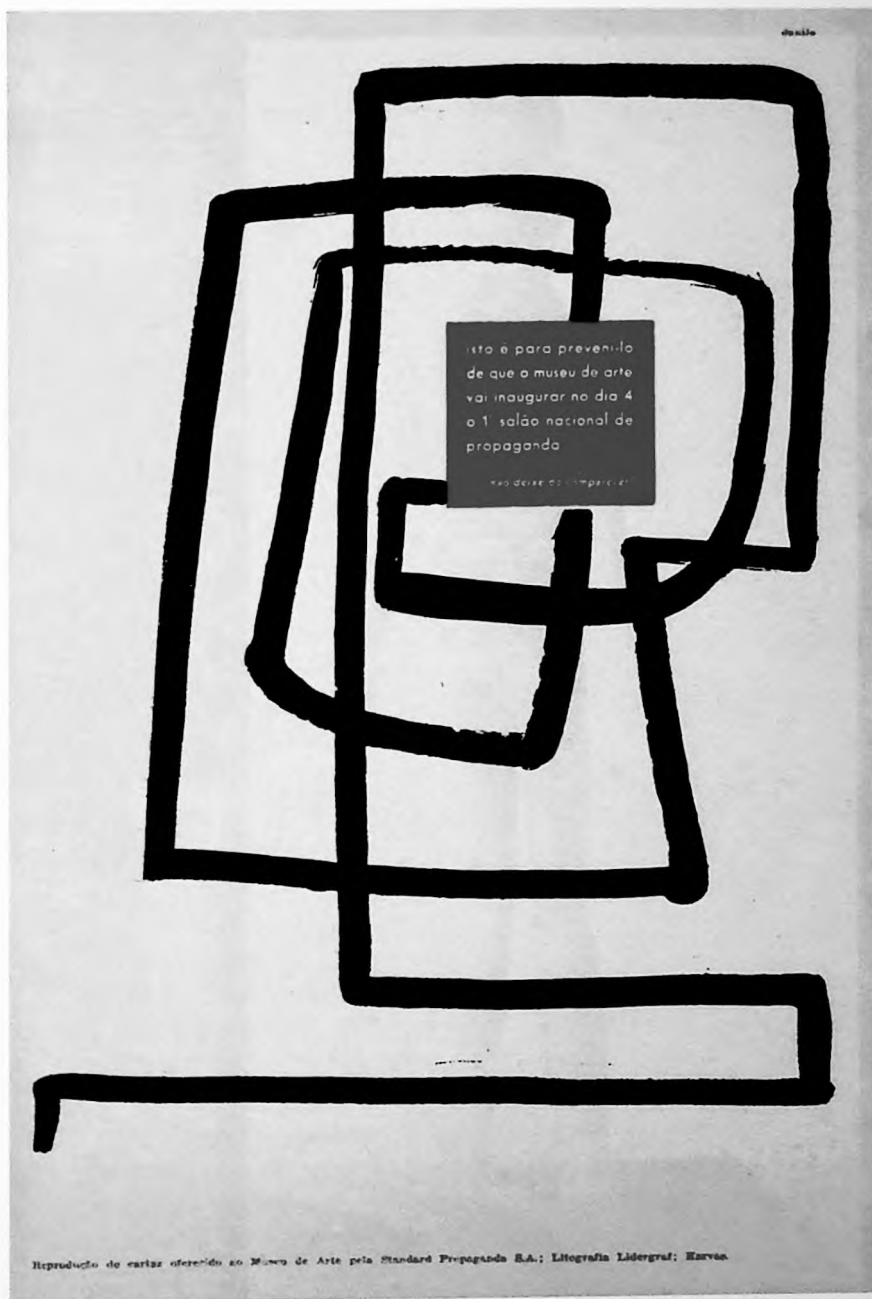
1. Salão Nacional de Propaganda, realizado pelo MASP e profissionais da área, em 1950. Apresentava, além do conjunto da produção publicitária, uma mostra didática sobre o assunto. Painel explicativo de um dos setores da propaganda.  
fonte: *Habitat* (2): 47, jan. - mar. 1951.

1. Salão Nacional de Propaganda, 1950.

Argumenta-se em favor da mostra, inserida na proposta do Masp: "Vários entes não compreendem a intenção desta exposição, que tencionava ser principalmente uma testemunha da situação do desenho aplicado à propaganda. Um Museu aceitando esta espécie de artista, tomava a si uma certa responsabilidade, mas a direção havia repetidamente declarado o propósito da instituição para que os problemas da arte usual, da arte de todos os dias do desenho industrial à propaganda, do livro à moda, e assim por diante, fossem aproximados num conjunto que não intencionava ser uma simples coleção de pinturas de cavalete. Está assim plenamente justificado que a propaganda, companheira cotidiana de nossas atividades seja colecionada e comentada, e até criticada.

É necessário sair da estrada para conquistá-la. O sentido polêmico de todas as iniciativas do Museu de Arte é mais avançado ao procurar, sempre que possível, conquistar para a arte atual e suas tendências contemporâneas, o espírito popular. Por isso se começou com uma exposição crítica das artes visuais, aplicadas à propaganda, reunindo todos os desenhistas de publicidade, para proporcionar quase a eles mesmos, um panorama do trabalho realizado, para frisar os defeitos, e às vezes os contra-sensos da produção." *Habitat* (2): 44-45, jan. - mar. 1951.





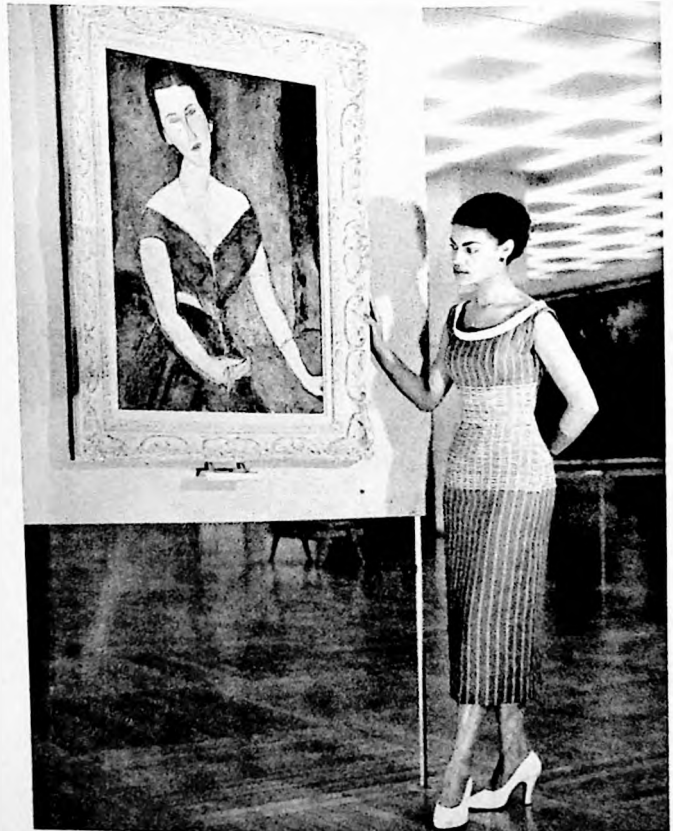
1. Salão Nacional de Propaganda, 1950.  
Cartaz projetado por Danilo Di Prete, cujo original  
foi para o acervo do museu.  
fonte: *Habitat* (1); encarte, out. dez. 1950.



Costume de Salvador Dalí, desenhado para o ano 2045, doado ao museu. Afirmando que pela primeira vez acontece um desfile de moda em um museu, a revista *Habitat* explicita as intenções dessa iniciativa: "...procura por todos os meios se afastar do campo da museografia tradicional, afim de abreviar sempre mais a distância entre o museu templo e a vida. O Museu procura tomar a si todas as iniciativas que sirvam, antes de mais nada, a torná-lo conhecido e que sirvam em seguida, a entender a arte e seus problemas, como ocorrências da vida e da atividade normal. Portanto o desfile (...) deve ser entendido como uma manifestação de arte, na mesma maneira como entendemos uma exposição." UM DESFILE. *Moda Habitat*(2): 80, São Paulo, jan.-mar. 1951. fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.142.

46

Modelo *Balaio* desenhado e confeccionado por Clara Hartock, apresentado no desfile da *Moda Brasileira*, 1952. Uma realização do Masp, com produção de tecidos, modelos de vestuário e acessórios orientados pelos motivos, materiais e clima brasileiros. A iniciativa teve coordenação de Luiza Sambonet, desenhos de padronagem por Clara Hartock, desenhos de estampas por Burtel-Marx, Carybé, Lilli Corrêa de Araújo e Roberto Sambonet, que também desenhou a maioria dos modelos, sapatos e chapéus, jóias com pedras brasileiras de Lina Bo Bardi. fonte: *Habitat* (9): 84, 1952.





Costume persa doado ao museu, no desfile de moda realizado no MASP em 1951, com organização da Casa Vogue. O desfile aconteceu na pinacoteca apresentando trajas antigos e recentes emprestados pela *Union Française de Arts du Costume* e coleção completa de Christian Dior. Iniciava-se uma seção de costumes no acervo do museu.

fonte: *Habitat* (2): 80, jan. - mar. 1951.

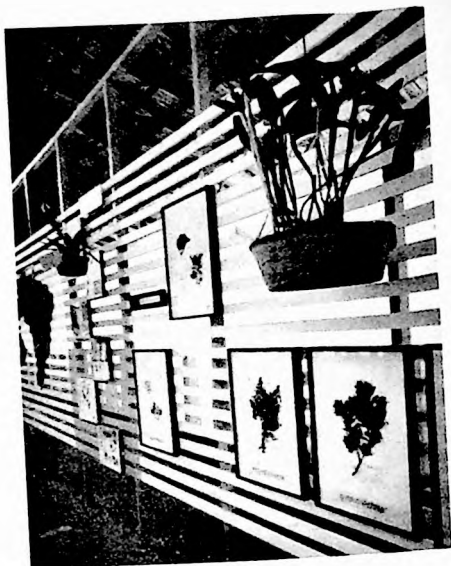


*Moda Brasileira*, 1952. Modelo em tecido com estampa referindo-se aos desenhos da cerâmica marajoara. As peças foram executadas nos ateliês do museu envolvendo alunos do I.A.C., apresentação do Mappin e contribuição de indústrias têxteis na confecção de alguns tecidos.

fonte: *Habitat* (9): 85, 1952.

Uma experimentação: *Exposição da Agricultura Paulista*.

Realizada no Parque da Água Branca em 1951, foi organizada pela Secretaria de Agricultura que solicitou ao MASP a constituição de uma equipe para projetar a mostra. Participaram, dentre outros: Aldo Calvo, Bassano Vaccarini, Danilo Di Prete, Géza Kauffmann, Jacob Ruchti, Leopold Haar, Lina Bo Bardi.



48

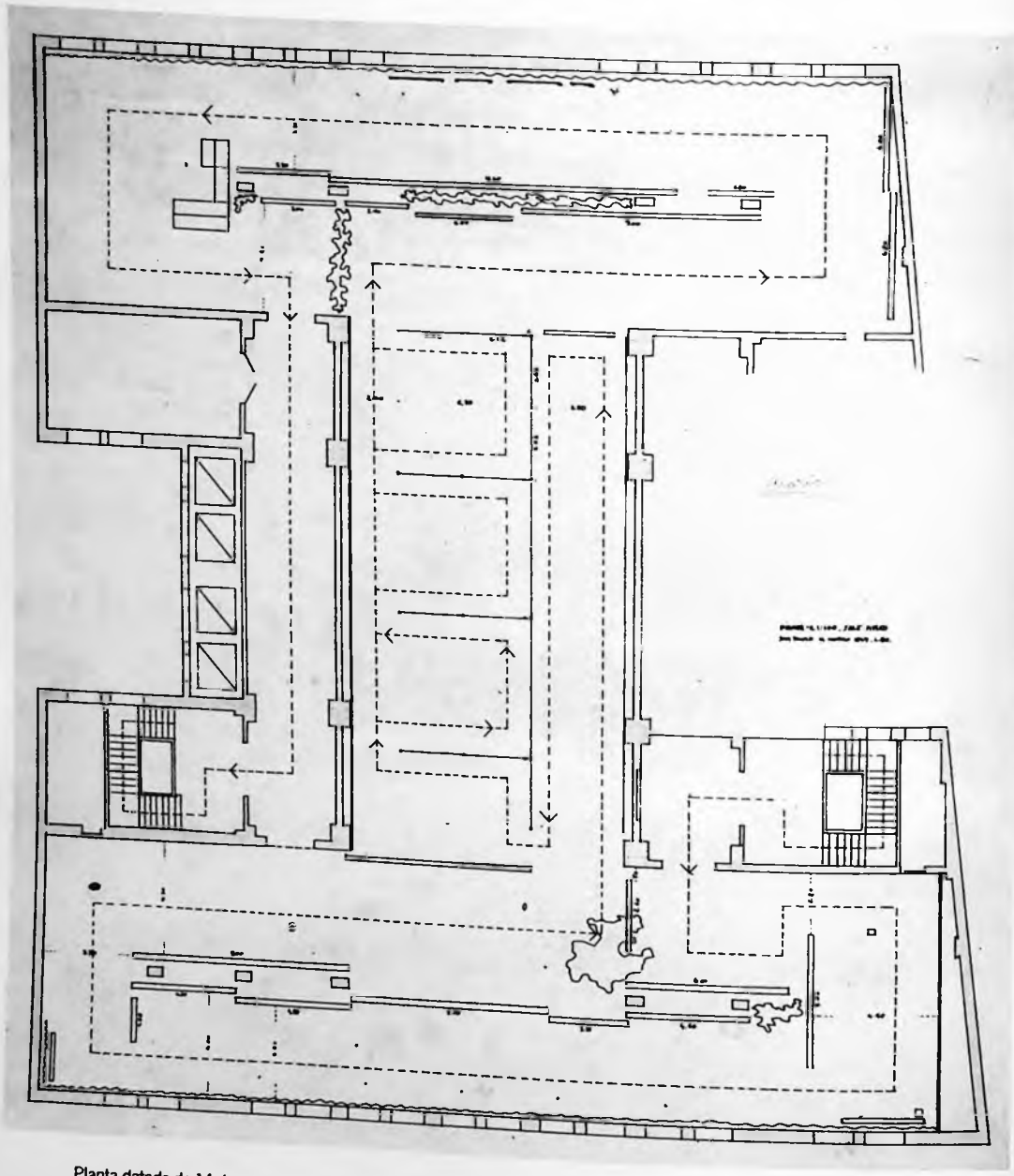


*Exposição da Agricultura Paulista*, 1951. Pavilhão dos Recursos Naturais, projeto de Jacob Ruchti. Os princípios construtivos são considerados a forma positiva de expor: "Uma demonstração de uma capacidade profissional clara, com as idéias raciocinadas, de um sentimento apto para a valoração de objetos a serem exibidos a um público não diferenciado, foi dada pelo arquiteto Jacob Ruchti que, com uma simplicidade de poucas linhas e de poucos volumes soube organizar o mais belo pavilhão da exposição. Ele não construiu com os plenos, mas com os vazios, e foi justamente essa leveza de elementos elegantemente conjugados, que consentiu uma transparência do pavilhão, reflexo da transparência das idéias."

fonte: *Habitat* (2): 42 e 43, jan.-mar. 1951.



Vitrine do Mappin em São Paulo, desenhada por Roberto Sambonet para o lançamento da *Moda Brasileira*, evento organizado pelo Masp em 1952. Junto à fotografia da pinacoteca, uma tela de Debret, *Índios Atravessando um Riacho*, do acervo do museu, e cadeira de Lina Bo Bardi.  
fonte: *Habitat* (10):77, 1953.



Planta datada de 14 de março de 1947, ainda sem o auditório, previa circulação com duas caixas de escada. Desenho de Lina Bo Bardi.  
Fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

## Desenho Espacial: Opção Construtiva

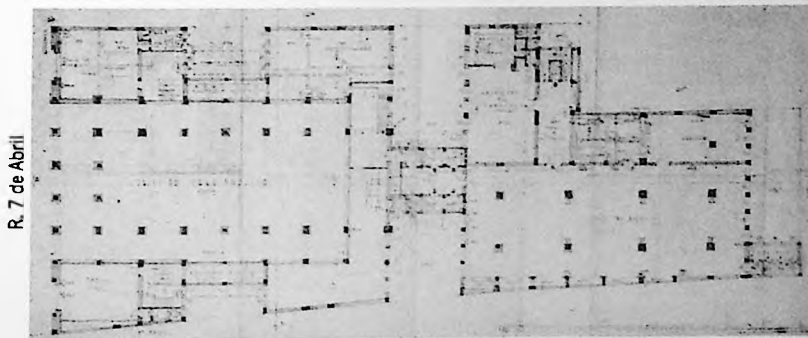
<sup>1</sup> BARDI, Lina Bo. Função social dos museus. *Habitat* (1): 17, out. dez. 1950.

<sup>2</sup> CUNHA, Geraldo Antônio da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

<sup>3</sup> O QUE é um museu? . *Habitat* (9): 52. São Paulo, 1952.

<sup>4</sup> BARDI, Lina Bo. Função social dos museus. *Habitat* (1): 17, out. dez. 1950.

Lina Bo Bardi defende uma concepção de espaço e forma de apresentação das obras, tanto do passado quanto contemporâneas, que expresse o momento presente, aliada à renovação do conceito de museu. Propõe o contraste, também marcando um rompimento com os princípios conceituais e formais que envolvem o imaginário da instituição tradicional. Pela voz da arquiteta é negada a idéia de museu como "mausoléu intelectual", organizado somente a partir da "conservação e especialização", com suas coleções fechadas e sufocadas em edifícios "aparentando formas da antigüidade"<sup>1</sup>. Mausoléu vem do latim *mausoleum*, derivado do grego *mausoleion* em alusão ao túmulo erigido em Halicarnasso para Mausólos, rei da Cária (séc. IV a.C.), por sua viúva Artemísia, mais tarde considerado uma das sete maravilhas do mundo antigo, daí o significado de sepulcro suntuoso, a "inspirar veneração"<sup>2</sup>. Em oposição a essa idéia / imagem de morte, pompa e solenidade, a decisão de "abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova", um trabalho de "vivificação e rejuvenescimento"<sup>3</sup>. Afirma sua função social, com ações para difusão – "vulgarização" – e educação, um museu que "busca formar uma mentalidade para compreensão de arte"<sup>4</sup>.



O Museu de Arte de São Paulo ocupava o segundo andar do bloco frontal do edifício dos Diários Associados, projeto do arquiteto Jacques Pilon.

fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.



## a primeira célula

O Museu de Arte de São Paulo é inaugurado privilegiando a face da instituição voltada ao público: área para exposição permanente, exposição didática, exposições temporárias, auditório. O Edifício Guilherme Guinle, projeto do arquiteto Jacques Pilon, recebe o museu em seu 2º andar com adaptação projetada por Lina Bo Bardi. Pode-se imaginar a surpresa da arquiteta ao deparar-se com um edifício ainda em fase de construção, onde "os trabalhadores retorciam as armações de concreto; os carrinhos de pedreiro se movimentavam" e da rua escutava-se "o tilintar dos ferros e o vozerio"<sup>5</sup>. Tudo estava por fazer, da alvenaria, à escada de acesso, à entrada, inclusive isolar o andar do ruído, poeira, umidade, para adequá-lo às necessidades do museu, que funcionaria durante dois anos, assim, cercado por andaimes.

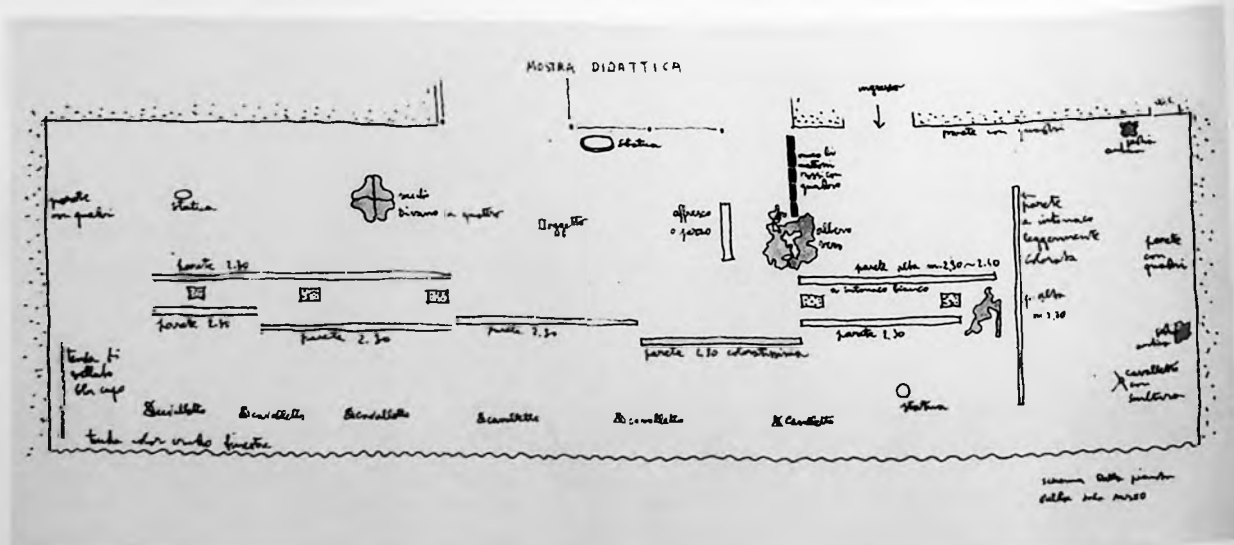
52

Sua primeira organização é instalada em três áreas na forma de H, com total aproximado de 1000 m<sup>2</sup>. Foram reformuladas para a concepção em espaço contínuo, interligadas por articulações marcadas pela transparência e fechamentos totalmente reversíveis, provendo-o de uma utilização máxima e versátil. A sensação de continuidade espacial é reforçada pela unidade no uso dos materiais, tratamento das superfícies, *design* dos equipamentos, caracterizados pelo desnudamento construtivo, o essencial, o contemporâneo.

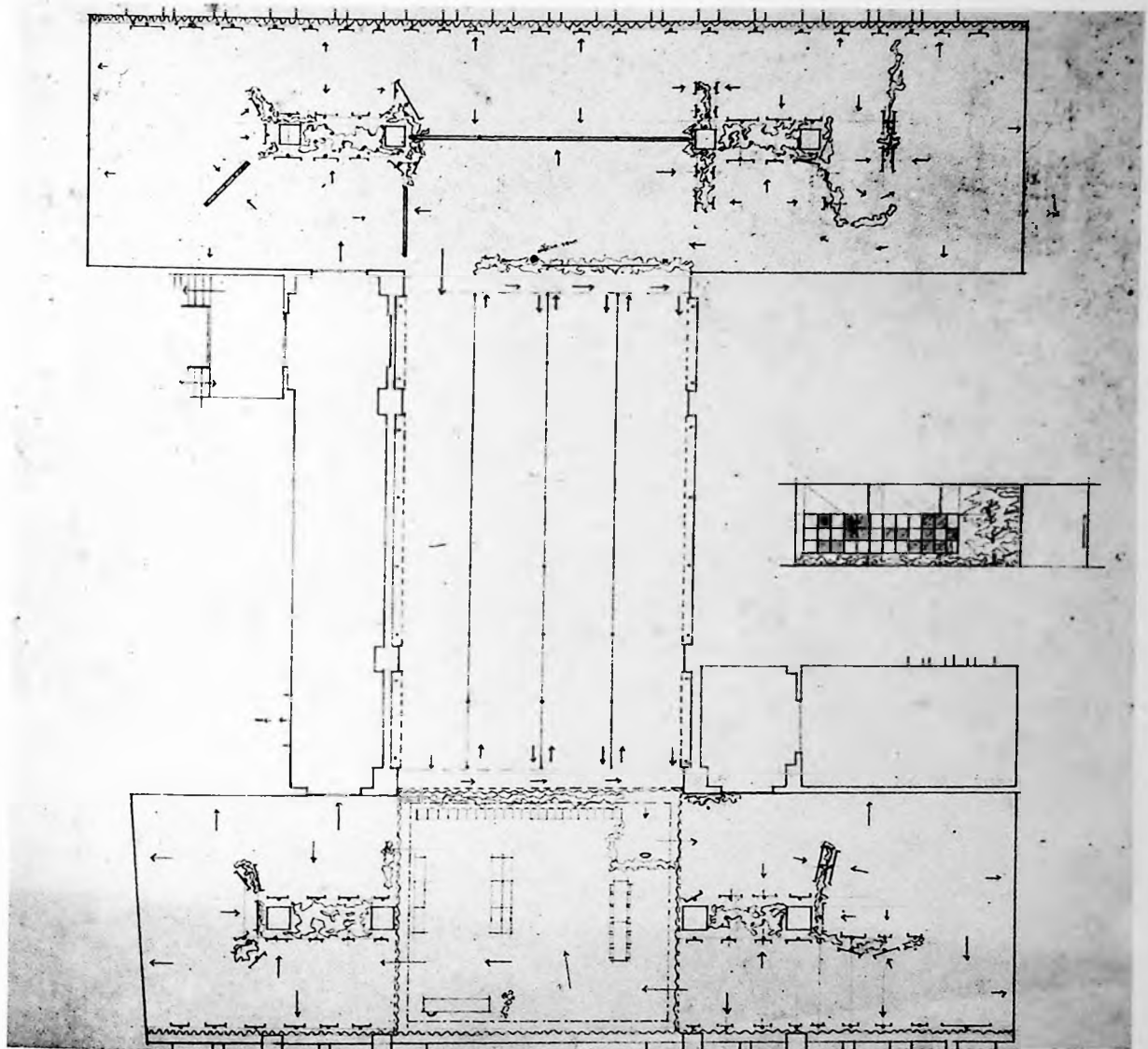
Ao visitante, é oferecida uma circulação orientada, com certa liberdade de percurso, sugerindo o ingresso pela mostra do acervo, próximo da escada de acesso. A seção de exposições didáticas faz a união com o espaço destinado ao auditório e as mostras temporárias, este com a utilização mais flexível. A definição de uso e dimensões das áreas, apresentada no projeto, indica uma priorização, dadas as condições espaciais disponíveis.

<sup>5</sup> O MUSEU como era. In: Museu de Arte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 de jul. de 1950. Suplemento, p.4.

Estudo para instalação da exposição do acervo, prevendo utilização de meias paredes, com 2,30m de altura, e cavaletes para suporte das obras. Tensão entre a concepção em espaço contínuo e a forte linha marcada pelos pilares estruturais do edifício, que acabam por atrair os suportes. Atente-se para a presença de uma cortina de veludo azul contrastando em material e dimensão com a velatura das janelas em tecido cru, como a demonstrar visualmente o que estava sendo valorizado. Desenho de Lina Bo Bardi. fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

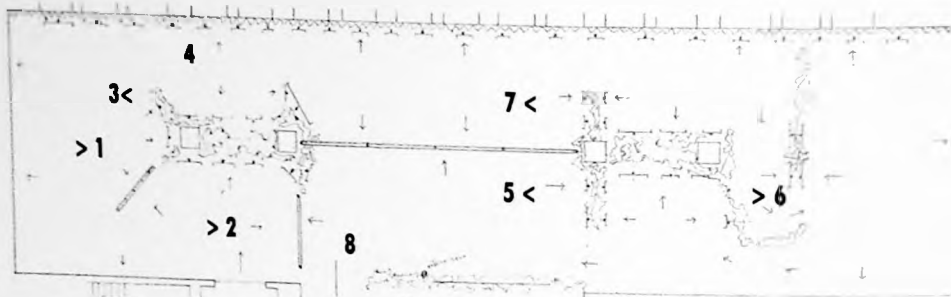




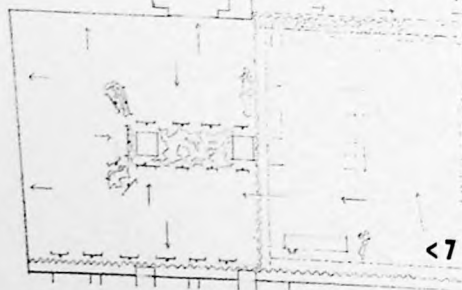
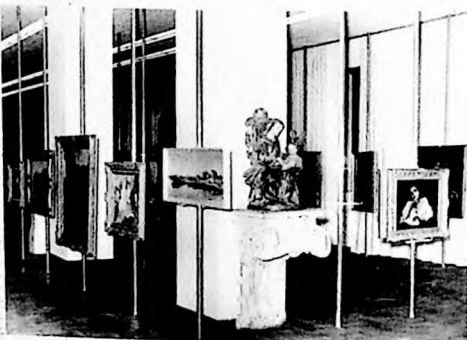


Planta das instalações de 1947 do Museu de Arte de São Paulo. Exposição permanente do acervo, espaço central para mostras didáticas, auditório e exposições temporárias, com interligação dos espaços e flexibilidade nos suportes que não oferecem barreiras visuais. A vegetação natural, "albero vero", insere-se no espaço como a vinculá-lo com o vivo. Desenho de Lina Bo Bardi.

fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.



>6



<7



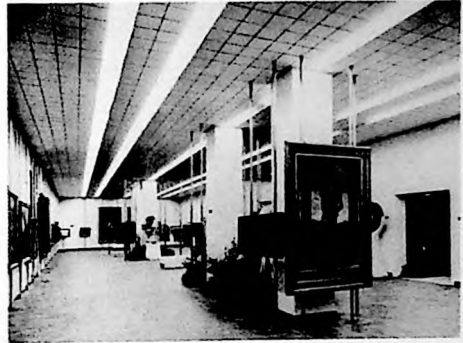
> 1



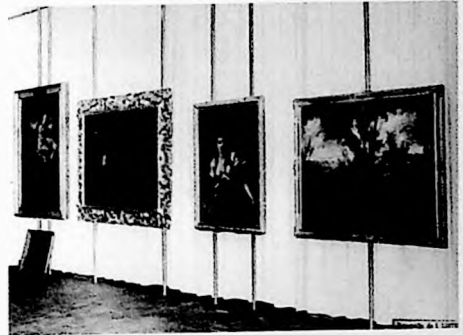
> 2



3<



4



< 5



Abre com exposição permanente das obras até então reunidas. Infelizmente a inexistência de documentação como catálogo ou guia, impossibilita o conhecimento de informações precisas sobre o que estava sendo mostrado. Segundo um artigo publicado dias antes da inauguração seriam vistas telas de Giovanni Della Robbia, Peruggino, Boticelli, Botticini, Bassano, Magnasco, Murilo, Carreño, El Greco, Goya, Pedro Américo, Almeida Júnior, Vitor Meireles, Timóteo da Costa, Fachinetti, De Chirico, Marquet, Chagall, Lhote, Utrillo, Carrá, De Pisis.<sup>6</sup> Geraldo Ferraz anotaria Picasso, Rivera, Max Ernest.<sup>7</sup> Na introdução ao catálogo de 1963, Portinari e Di Cavalcanti são citados, além de "uma escultura egípcia da XX<sup>a</sup> dinastia, alguns fragmentos de mármore gregos, objetos bizantinos". Algumas obras foram obtidas através de empréstimo, esclarece Pietro Maria Bardi, e frisa que a exposição "fixava o critério bastante ambicioso do iminente desenvolvimento do acervo, isto é, um panorama sucinto e significativo da inteira história da arte".<sup>8</sup>

A organização espacial das obras, informa o artigo citado, seguiria basicamente um roteiro cronológico, iniciando pelas expressões mais remotas no tempo até alcançar as modernas, sendo consideradas as origens nacionais dos artistas. Uma observação nas imagens fotográficas revela a justaposição de obras de diferentes períodos e lugares, por exemplo: El Greco, *Êxtase de São Francisco com os Estigmas*; Girolamo Santacroce, *Deus Pai*; Maurice de Vlaminck, *Marinha com Veleiros*; sinalizando semelhanças, como a forte expressão do movimento e do gesto, convidando a tecer relações. A mostra do acervo seria constantemente alterada, afim de incorporar as recentes aquisições, um trabalho de reorganização facilitado pela mobilidade proposta no *design* dos elementos de suporte.

<sup>6</sup> SERÁ o "Museu de Arte", de São Paulo, fator decisivo para o desenvolvimento da nossa cultura artística. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 28 de set. 1947.

<sup>7</sup> FERRAZ, Geraldo. Um Museu Vivo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 de out. 1947.

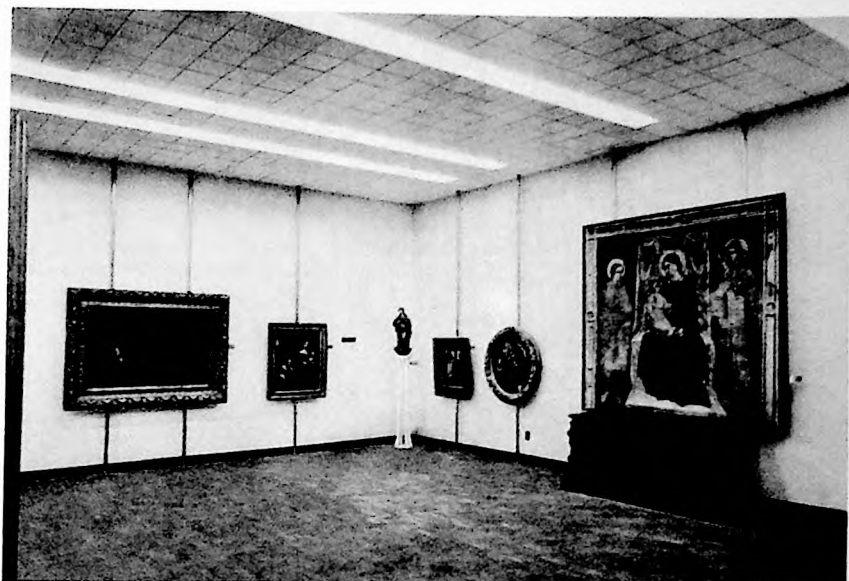
<sup>8</sup> BARDI, P. M. *Os Quinze Anos do Museu*. In: *MUSEU de Arte de São Paulo. Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias*. São Paulo, Impreso pela Habitat Editora Ltda., 1963, p. XXI-XXII.



Entrada do Museu de Arte de São Paulo na fachada da Rua 7 de Abril, 230, do edifício Guilherme Guinle que estava em construção; note-se o interior do que seria o futuro saguão. Projeto de Lina Bo Bardi. Na porta encontra-se Roberto Sambonet.  
fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

Exposição do acervo, entre 1947 e 1949. Da esquerda para a direita: Jacopo Tintoretto, *Lamentação sobre o Cristo Morto (ou Pietà)*; Giampietrino, *A Virgem Amamentando o Menino e São João Batista Criança em Adoração*; escultura e pintura não identificadas; Sandro Boticelli (e ateliê), *Virgem com o Menino e São João Batista Criança*; Ottaviano Nelli, *Madona com o Menino entre Santa Madalena e Santo Estevão Protomártir*.

fonte: *Museum* vol. XII (4): 274, 1959.



Diversamente do convencional, as obras desprendem-se das paredes e estão suspensas em tubos de alumínio aparente, estabilizados por pressão entre o piso e o teto, na extremidade inferior têm ajuste em rosca, para o contato superior, proteção de borracha. Uma solução contra a umidade proveniente das paredes do edifício ainda em construção, explica a arquiteta. Esses suportes, mínimos, evidenciam o objeto exposto e trazem um outro elemento de percepção espacial. Traçam linhas verticais no volume, propondo uma compreensão do vazio interior em sua configuração, como a demonstrar que o espaço não é somente um conjunto de superfícies.

O modo de expor permite que o olhar penetre a parte posterior do quadro. Como não relacionar com a revelação da fatura, do ato humano, questionando o seu possível entendimento como objeto de culto ou adoração? A não uniformidade nessa proposta de apresentação – muitas telas estão vedadas atrás por um mesmo material – mostra ser esta uma decisão, um ato consciente; postura que conflita com as celebrações para comemorar a chegada das obras, com banquetes e até em praça pública, promovidas por Chateaubriand.

O projeto desconsidera as janelas, veladas com cortinas de algodão cru, uma resposta às condições adversas para a fruição e conservação das obras, mas provavelmente também um desligamento crítico da arquitetura encontrada. A modernidade das instalações foi destaque na imprensa, através de comentários feitos pelos primeiros visitantes. Um deles, estudante universitário, referia-se ao critério adotado para o ângulo de visão das obras: "...a disposição dos quadros, sobretudo a altura em que foram colocados, é muito boa. Nos museus brasileiros é costume dispor-se os quadros muito alto. Isso prejudica a vista que precisa de uma perspectiva horizontal ao quadro, a fim de melhor inteirar-se de sua beleza."<sup>9</sup> Além de favorecer a percepção, permitindo um esquadrinhar do objeto, o estar frente a frente pode desfazer uma postura de reverência do olhar para o alto.

<sup>9</sup> VIVEU ontem o Museu de Arte de São Paulo o seu primeiro dia de contato com o povo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 de out. 1947.



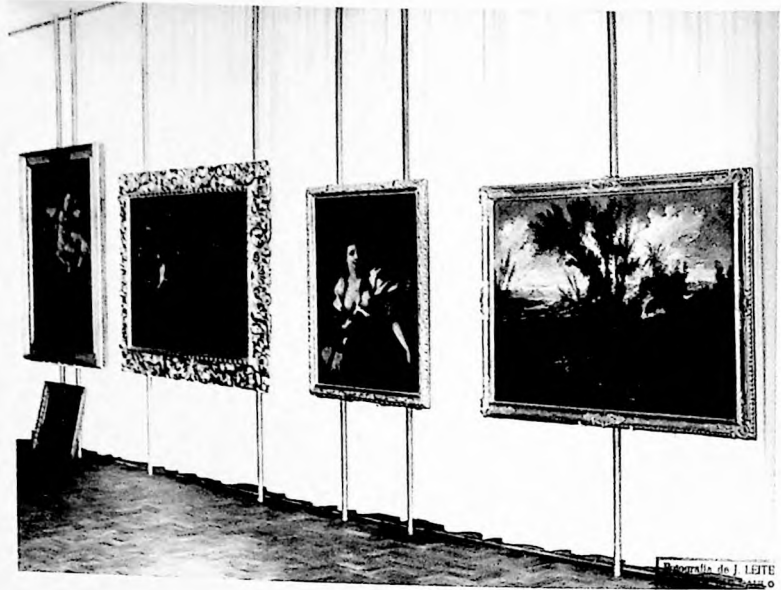
Exposição do acervo, entre 1947 e 1949. No fundo à esquerda:  
Sandro Botticelli (e ateliê), *Virgem com o Menino e São João Batista Criança*; Ottaviano Nelli,  
*Madona com o Menino entre Santa Madalena e Santo Estevão Protomártir*; Imitador de Lippi-  
Pesellino, *Virgem com o Menino, São João Batista Criança e um Anjo*. Primeiro plano à direita:  
*Estatueta Feminina*, Magna Grécia, Canosa; *Escultura egípcia, XXª dinastia?*, empréstimo.  
As obras são apresentadas em suportes com design essencial e mínimo, em perfis  
tubulares de alumínio natural. A base da escultura também é transparente, volume  
desenhado por linhas com uma configuração que escorrega o olhar para a obra, executada  
em madeira pintada de branco. As etiquetas, que aderem-se aos objetos, trazem  
normatização visual também na altura de colocação.  
Fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardí.





Exposição do acervo, 1947. No primeiro plano: Pietro Perugino e ateliê, *São Sebastião na Coluna*; Michele Rocca, *A Toaleta de Vênus e O Julgamento de Páris*. Ao fundo, no terceiro pilar: El Greco, *Êxtase de São Francisco com os Estigmas*; Girolamo Santacroce, *Deus Pai*; Maurice de Vlaminck, *Maninha com Veleiros*. A uniformidade das superfícies, cortinas em algodão cru e pintura branca, dão continuidade visual ao espaço e sublinham as obras situadas sem diferenciação num mesmo ambiente. O teto modular fornece isolamento acústico e recebe a iluminação artificial com lâmpadas fluorescentes, situadas preferencialmente no percurso do visitante, provavelmente para minimizar diferenças de claridades nas obras, observável pelas sombras nas paredes.

fonte: *Museum* vol.1 (3-4): 139, 1948.





Montagem da exposição do acervo, 1947. Conjunto de obras de artistas italianos, a partir da segunda obra, da esquerda para a direita: Ciro Ferri, *Moisés e as Filhas de Jetro*; Giovanni Antonio Pellegrini, *A Rainha Tómiris*; Alessandro Magnasco, *Paisagem com Pastores*. Inevitável observar uma tela a ser instalada, apoiada diretamente no piso, sem proteção.

fonte: Arquivo do Masp.

Montagem da exposição do acervo, 1947. Iniciando da esquerda: El Greco, *Êxtase de São Francisco com os Estigmas*; Girolamo Santacroce, *Deus Pai*; Maurice de Vlaminck, *Marinha com Veleiros*. No fundo, aguardando colocação: Picasso, *Retrato de Suzanne Bloch*. As plantas referenciavam a vida no ambiente, na inauguração estavam presentes exemplares da flora tropical, cuja exuberância deve ter impressionado a arquiteta. Um outro lado, porém merece ser considerado para a conservação das obras, o equilíbrio da umidade relativa e o aparecimento de possíveis microorganismos.

fonte: Arquivo do Masp.

Montagem da exposição do acervo, 1947. Da esquerda para a direita, a partir da segunda obra: Émile Claus, *Vaca*; Henri-Jean-Guillaume Martin, *Paisagem com Castelo – Vista de Saint-Cirq Lapopie*; Marie Laurencin, *Guitarista e Duas Figuras Femininas*; obra não identificada; escultor baiano do século XVIII, *Sant'Ana e a Virgem Maria*; Almeida Júnior, *Moça com Livro*.

fonte: Arquivo do Masp.

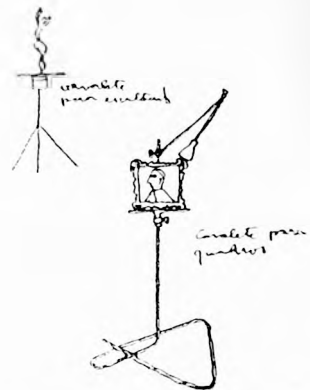


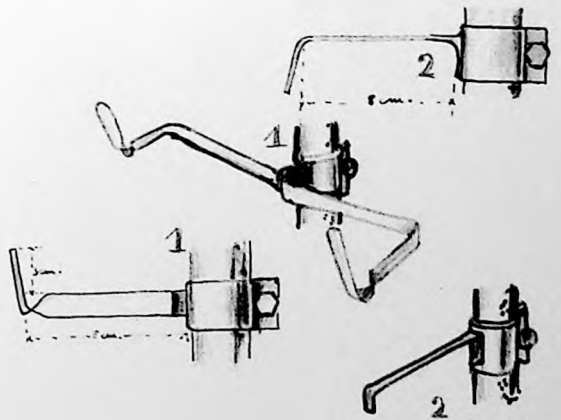
Exposição do acervo, 1947, em um ponto de articulação com o espaço das mostras didáticas, cuja separação é marcada simplesmente pelas obras e seus delgados suportes. A partir da esquerda: Max Ernest, *Bryce Canyon Translation*; André Lhote, *Composição – Três Nus Femininos*; Victor Brauner, *Taça da Dúvida (Coupe du Doute)*; Marc Chagali, *Vendedor de Gado*; Diego Rivera, *O Carregador ("Las Ilusiones")*. No plano de fundo, vitrina lateral que situa-se na área das mostras didáticas.

fonte: Arquivo do Masp.

Exposição do acervo, entre 1948 e 1949. A mostra encontra-se reorganizada, apresentando novas aquisições e aproximando períodos distintos. Iniciando da esquerda, a partir da segunda obra: Artista flamengo ativo em Castela, *A Esmola (São Gil?)*; círculo de Rembradt?, *Retrato de Jovem com Corrente de Ouro* (obra com atribuição posta em discussão); Renoir, *Banhista Enxugando o Braço Direito – Grande Nu Sentado*. Ao fundo, Victor Brauner, *Taça da Dúvida (Coupe du Doute)*; Brancusi, *Negresse Blonde*, empréstimo; e vitrine lateral da área das mostras didáticas. Note-se a altura de instalação das obras.

fonte: Arquivo do Masp.





Estudo de Lina Bo Bardi para suportes das obras.  
 fonte: *Habitat* (1): 26, out.-dez. 1950.

Estudo de Lina Bo Bardi para os suportes  
 em perfil tubular de alumínio.  
 fonte: FERRAZ, M. C. *Lina Bo Bardi*. 1993, p.45.

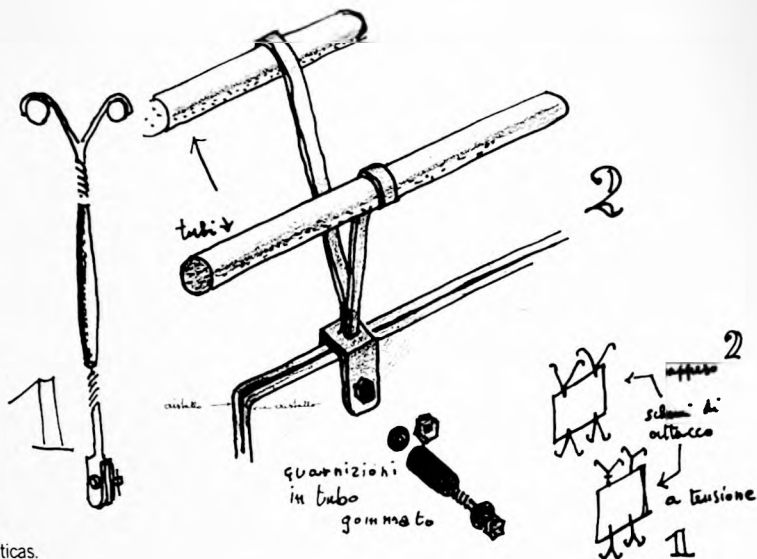
Detalhe dos apoios das telas vinculados aos  
 perfis tubulares. Estudo de Lina Bo Bardi.  
 fonte: FERRAZ, M. C. *Lina Bo Bardi*. 1993, p.45.

Estudo para as uniões entre painéis e estrutura das mostras didáticas,  
desenho de Lina Bo Bardi.

fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

Instalação da estrutura das mostras didáticas.

fonte: Arquivo do Masp.



Os monitores formados pelo museu, relacionam as obras expostas na pinacoteca com a mostra didática. O Masp realizava exposições periódicas sobre história da arte, como parte de sua proposta educacional, elaboradas através do *Studio d'Arte Palma* de Roma. A exposição inaugural foi *Panorama da História da Arte*, das origens à atualidade, trazia exemplos da arquitetura, escultura e pintura de vários períodos históricos relacionando-os a dados sobre o pensamento, a técnica, a vida de sua época. Contextualizar a arte, traçar paralelos das manifestações na história, parece diferente de dizer que seja determinada por condições externas, está mais próximo de querer afirmar a arte como expressão do seu tempo.

O *Panorama da História da Arte* era apresentado por ilustrações, gráficos, reproduções de obras, quase sempre em cores, acompanhados por comentários simples e diagramados em pranchas montadas entre painéis de vidro, o que permitia a visualização em dois lados. A estrutura que sustenta os painéis dialoga com os suportes das telas da pinacoteca, utilizando o mesmo recurso dos tubos de alumínio e fundando-se nos princípios de flexibilidade. Ainda sem recursos técnicos para finalização mecânica ou fotográfica, os textos eram executados à mão, um pouco mais tarde seriam datilografados. Luiz Hossaka conta que foi possível importar uma máquina de escrever com tipo grande, e adaptá-la com sinais ortográficos da língua portuguesa para esse fim. Nas duas vitrines que cobriam toda a extensão dos fechamentos laterais, encontra-se outra parte do acervo em formação: objetos de diferentes origens no espaço e no tempo, incluindo trabalhos de arte aplicada, dispostos com critério cronológico, a proporem relações com os painéis didáticos.

Traduzida na composição dos painéis pelo aspecto visual congestionado, a mostra traz uma grande quantidade de informações, parecendo querer suprir rapidamente a carência bibliográfica observada. A avaliação dessa primeira experiência traria modificações para a concepção das mostras seguintes, mais sintéticas, visualmente mais leves, atenta à legibilidade "sem que se perca de vista o conjunto dos problemas a serem abordados".<sup>10</sup> Aliado à intenção didática declarada, caberia perguntar se talvez não estivesse subentendido o anúncio das pretensões do acervo, uma síntese, no momento em reproduções.

O espaço das mostras didáticas liga-se diretamente com o auditório, onde se realizavam as conferências, cursos, apresentações musicais e cinematográficas. Tem capacidade para 150 lugares, é simplesmente delimitado pelo teto acústico e, no chão, por um tapete. A necessidade de fechamentos é solucionada pelas cortinas de algodão natural, em tecelagem manual, que igualmente envolvem a área para exposições temporárias. Os dois ambientes, interligados, oferecem variedade de configurações, adaptáveis às mudanças no uso e dimensões. O projeto de Lina Bo Bardi para as cadeiras atende aos mesmos critérios funcionais, são parcialmente dobráveis e empilháveis, facilitando a movimentação.

O Masp reúne desenhos, pinturas e esculturas de Ernesto De Fiori, auxiliado por Mário De Fiori, irmão do artista, que doou várias delas para o museu. Na abertura, proporciona uma exposição retrospectiva com as obras apresentadas

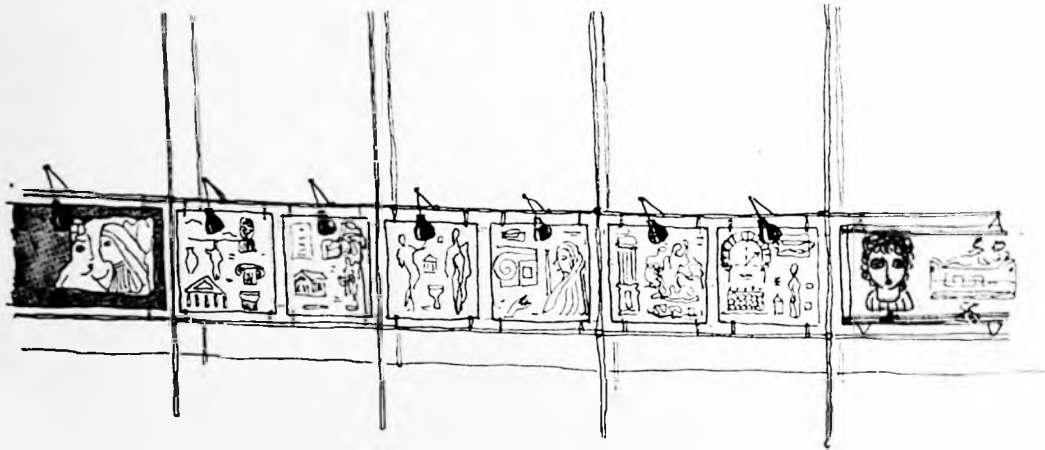
<sup>10</sup> ENSINAR a ver e aprender. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 de jul. 1950, p. 5. Suplemento Museu de Arte.

O sistema projetado para as mostras didáticas possibilitava diversas organizações dos módulos. Estudo de Lina Bo Bardi.

fonte: *Habitat* (1): 42, out.-dez. 1950

As junções entre os tubos de alumínio são de cobre, patente do engenheiro Santopaulo, e possibilitam ligações em 90° e 45°.

fonte: FERRAZ, M. C. *Lina Bo Bardi*. 1993, p.44.



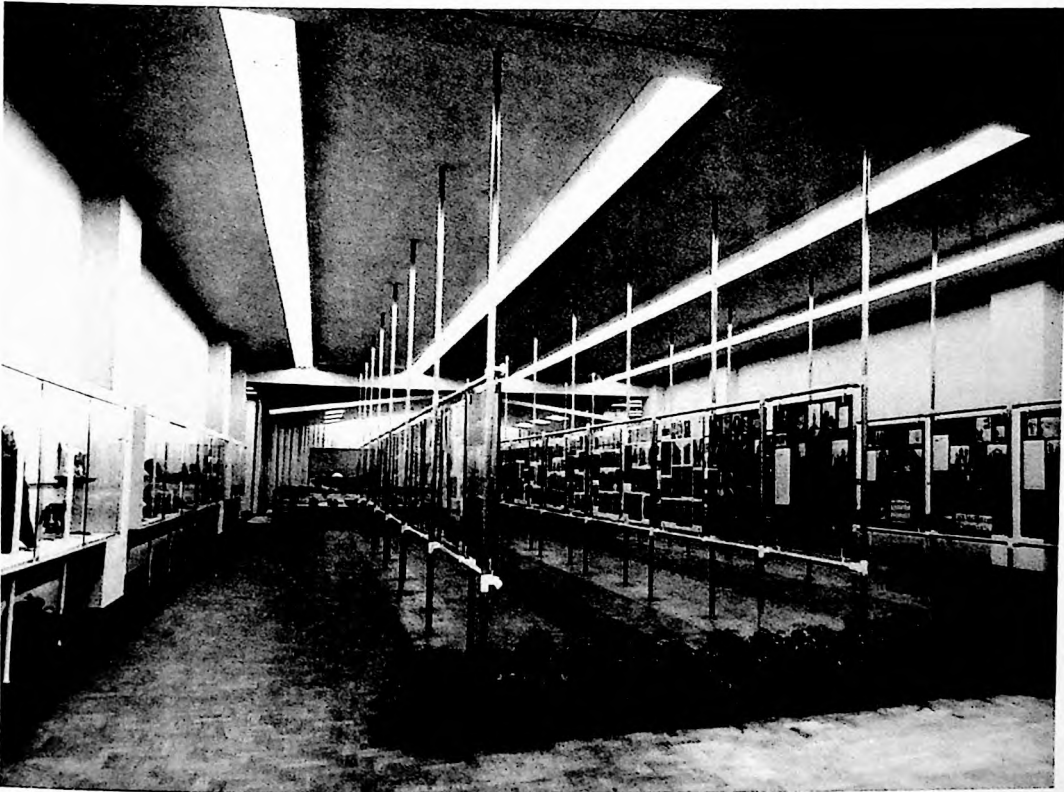
*Panorama da História da Arte*, 1947. Os textos eram executados à mão, na composição das pranchas havia uma alternância entre fundos escuros e claros, considerando ritmos visuais e provavelmente distinguindo assuntos e períodos. O painel contendo a ficha técnica da exposição trazia os créditos do trabalho: "1°. Exposição didática do Museu de Arte de São Paulo. Panorama sintético da História da Arte desde a pré-história até hoje. Documentação fotográfica e plano geral do 'Studio d'Arte Palma', seção didática (Roma), sob a direção de P. M. Bardi, diretor do museu, com assistência de Emílio Villa, Federico Zeri, Francesco Monotti e Mário Modestini. Painéis realizados pelos alunos do curso de monitores do museu: Antônia Aparecida Pallú, Gaby Borchartt, Nydia Pincherle e Flávio Motta. Assistente: Renato Cirell Czerna. Paginação Enrico Camerini. Instalação projetada pelo arquiteto Lina Bo Bardi, material da Laminção Nacional Metais, juntas patente Santopaulo." *Arquivo do Masp*.

fonte: *Habitat* (1): 43, out.-dez. 1950.

em suportes idênticos aos da pinacoteca, a encerrar essa visita inaugural a um espaço transparente, que se deixa entrever pela intenção do desenho dos detalhes, aberto ao olhar e ao espírito.

O público é convidado a experimentar um espaço interior, aberto e claro, desenhado com poucos elementos, onde as obras prevalecem. Os materiais eleitos não se associam à nobreza ou ao fausto, ao contrário, usa a matéria pura trabalhada com criatividade, traz referências à produção em escala para conversarem com a "arte". Lina escolheu e trilhou o caminho da "objetividade e da racionalidade": "Foi então, quando as bombas demoliram sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a 'vida' do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano; então compreendemos porque as casas ruíram, e ruíram os estuques, a *mise en scène*, os cetins, os veludos, as franjas, os braços. (...) ...pela primeira vez 'o homem pensa no Homem', reconstrói para o Homem. A guerra destruiu os mitos dos 'monumentos'."<sup>11</sup>

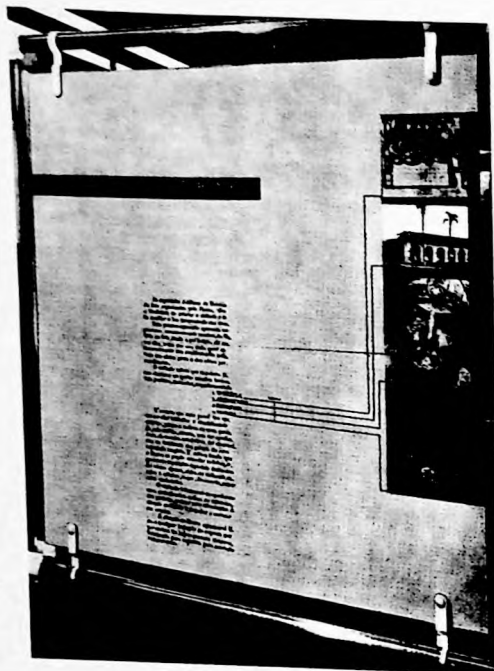
<sup>11</sup> BARDI, Lina Bo. Na Europa a casa do Homem ruíu. *Revista Rio* (92), Rio de Janeiro, fevereiro de 1947. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p.10.



*Panorama da História da Arte* participava da inauguração do museu em 1947. Era apresentada em 84 pranchas montadas entre duas lâminas de vidro temperado de 1,20 m X 1,20m, com visão pelos dois lados, suspensas em estrutura de tubos de alumínio fixos entre o piso e o teto. Nas duas laterais, vitrines com objetos do acervo. O espaço dedicado às mostras didáticas comunica-se diretamente com o auditório e o da exposição permanente.

fonte: *Museum* vol. I (3-4): 140, 1948.





Painel de abertura da primeira exposição didática realizada pelo Masp. *Panorama da História da Arte*, de 1947. Trazia o seguinte texto:

"As exposições didáticas de História da Arte, organizadas pelo Museu, têm a finalidade de orientar o visitante e de lhe auxiliar a boa compreensão das obras.

Esta primeira exposição apresentada em panorama, necessariamente sumário, da História da Arte, desde a pré-história até nossos dias, visa dar uma idéia geral do desenvolvimento das manifestações artísticas dos vários povos e das várias personalidades.

O visitante notará que os painéis foram divididos em quatro seções horizontais paralelas, dedicadas respectivamente a: 1. História, 2. Arquitetura, 3. Escultura, 4. Pintura.

É evidente que cada painel tem apenas um valor indicativo, porque a matéria de cada período, nele contido, deveria, para ser aprofundada de maneira satisfatória, ser desenvolvida na totalidade dos painéis de uma exposição completa. É essa a tarefa que o Museu se propõe executar no futuro, organizando exposições especiais dedicadas às várias épocas, ciclos de civilização, escolas e artistas, e que obviamente requer anos de trabalho.

O visitante interessado em aprofundar seus conhecimentos acerca de determinados períodos, poderá pedir informações à direção do Museu e consultar o material de arquivo.

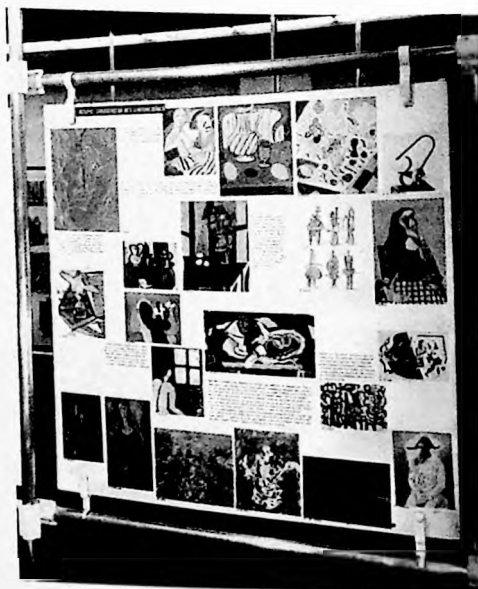
A direção do Museu agradecerá toda e qualquer indicação de enganos que porventura lhe hajam passado despercebidos, assim como sugestões para eventuais melhoramentos. "

fonte: *Museum* vol V(2): 83, 1952.

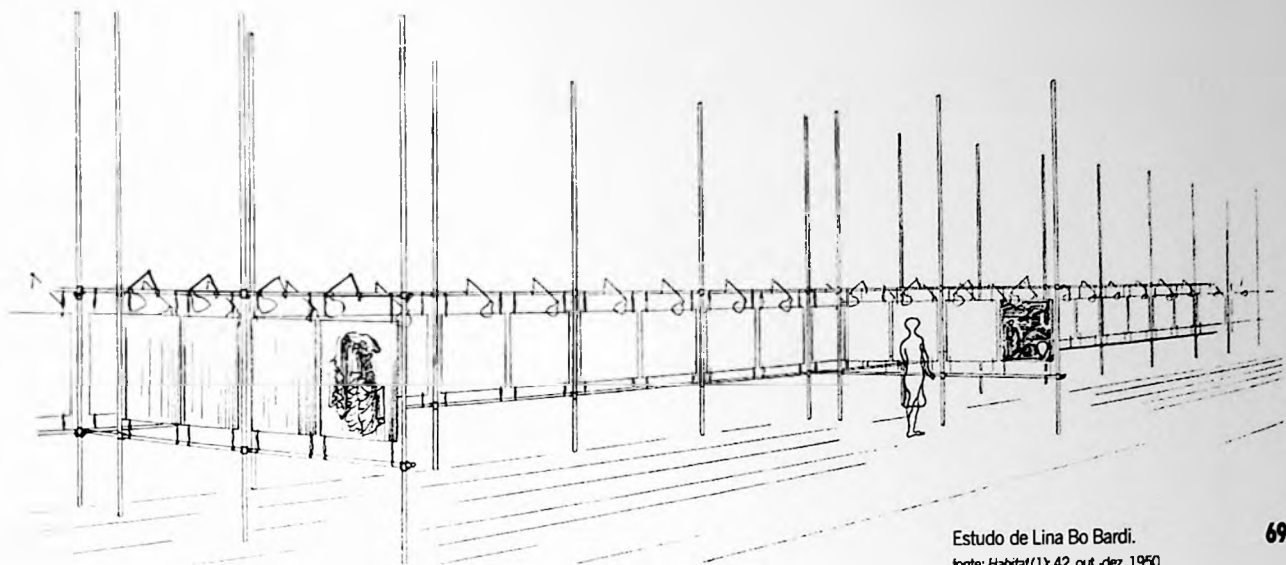
*Panorama da História da Arte*, 1947.  
Prancha sobre a pré-história.  
fonte: *Habitat* (1): 44, out. dez. 1950.



*Panorama da História da Arte*, 1947. Prancha com o *Resumo Explicativo da Arte Contemporânea*.  
fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.122.







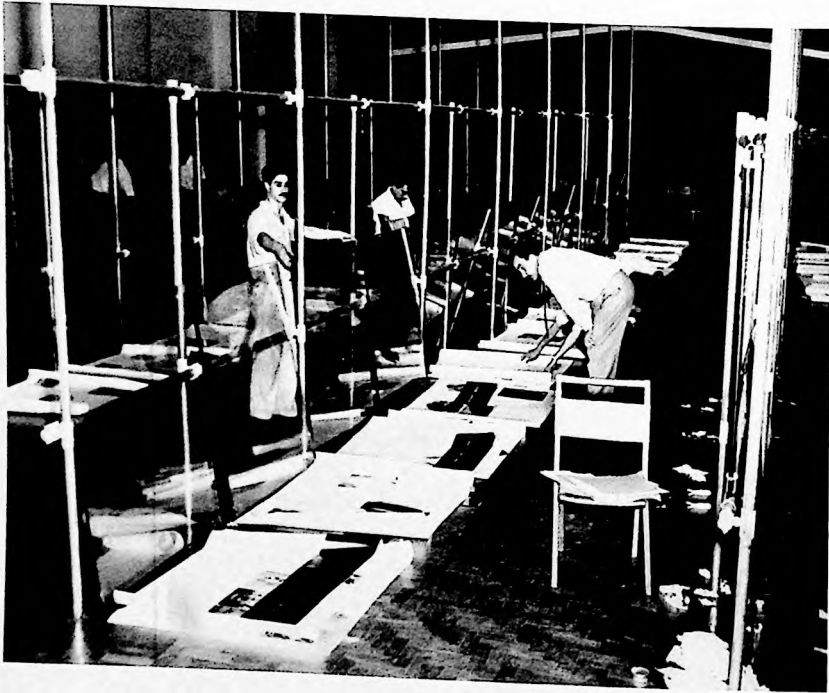
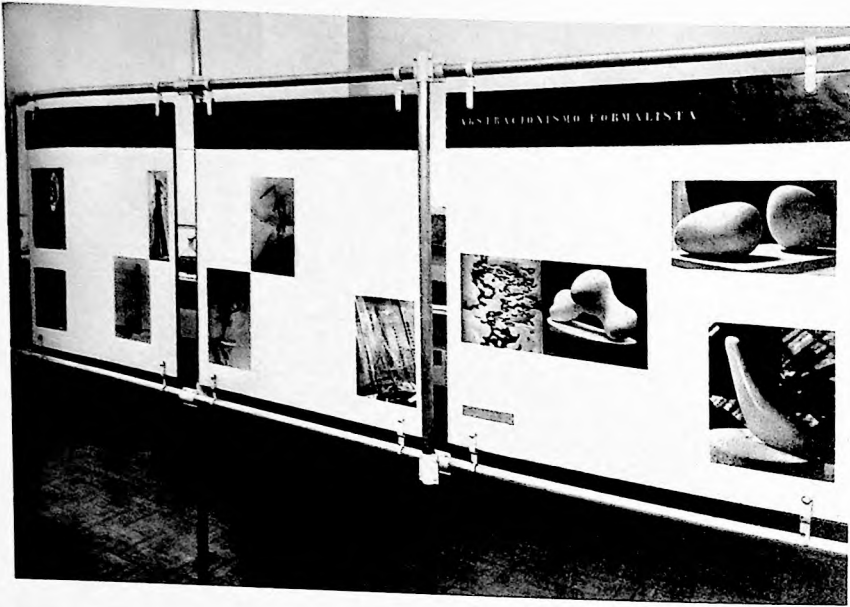
Estudo de Lina Bo Bardi.  
 fonte: *Habitat* (1): 42, out.-dez. 1950.

*Panorama da História da Arte*, 1947.  
 Prancha trazendo o surrealismo.  
 fonte: *Museum* vol. I (3-4): 144, 1948



*Panorama da História da Arte*, 1947. Prancha sobre a *Arte Colonial Brasileira*, com consultoria de Renato Cirell Czerna.  
 fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.122.





*Desenvolvimento das Idéias Abstracionistas na História da Arte*, iniciava-se na Grécia antiga e foi realizada pelo Masp em 1949, com consultoria de Emilio Villa. A composição dos painéis fica arejada, valendo-se mais da comunicação por imagens em vez de longos textos. Note-se a fatura das letras com matrizes nos títulos: *Os Novos Materiais* e *Abstracionismo Formalista*. Vale lembrar que o Museu de Arte Moderna de São Paulo estava sendo inaugurado nesse mesmo ano, no mesmo edifício, com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*.  
fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.121.

Montagem da exposição didática *Desenvolvimento das Idéias Abstracionistas na História da Arte*, com o diretor técnico do museu, Pietro Maria Bardi.  
fonte: *Arquivo do Masp*.



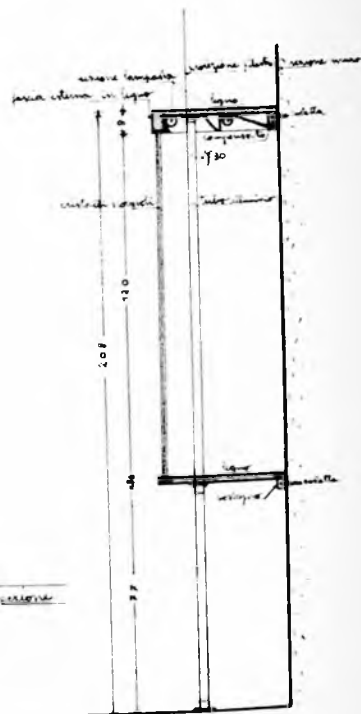
Exposição didática *Desenvolvimento das Idéias Abstracionistas na História da Arte*, vista a partir do auditório, no fundo a ligação com a exposição do acervo, totalmente aberta.  
fonte: *Arquivo do Masp*.



note presente a una parete con le altre...



vetrine inserite fra i pilastri  
della parete lunga nella sala  
centrale. Ogni parete ha tre  
vetrine, due lunghe in 3,70 e  
una lunga in 9,00 (è necessario  
verificare *in loco* le  
dimensioni esatte).  
Le vetrine sono composte  
rispettivamente di due cristalli  
1,85 x 1,20 e quattro cristalli  
2,25 x 1,20 (salvo verifica *in loco*).  
Le vetrine sono sostenute da  
tubi di alluminio e appoggiano  
posteriormente su un profilo per  
alleggerire il peso del pannello  
laterale appeso in una parete.  
Il piano di appoggio e il soffitto  
di ogni vetrina sono in legno  
compensato verniciato bianco.  
L'illuminazione è ottenuta  
con una serie di tubi fluorescenti  
dissimulati nel soffitto  
della vetrina. Le pareti laterali  
totali di ogni vetrina sono  
in legno compensato verniciato  
come il resto, bianco opaco.

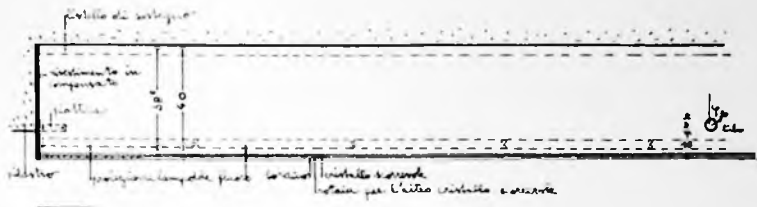


Projeto de Lina Bo Bardi para as vitrinas laterais na área de exposições didáticas. Como elemento de sustentação os mesmos perfis tubulares de alumínio, nos fechamentos frontais vidros corredeiros. Texto descritivo que acompanha o projeto: "Vitrinas inseridas entre os pilares das paredes na extensão da sala central. Cada parede tem três vitrinas, duas com o comprimento de 3,70m e uma com 9,00m (é necessário verificar *in loco* as dimensões exatas), compostas respectivamente de: dois cristais 1,85 x 1,20 e quatro cristais 2,25 x 1,20 (salvo verificação das medidas *in loco*). As vitrinas são sustentadas por tubos de alumínio e apoiam-se posteriormente sobre um perfil de madeira fixado à parede; no início do pilar lateral apoiam-se sobre uma tira metálica. O plano de apoio é o teto de cada vitrine, são de madeira compensada pintada de branco, a iluminação é obtida com uma série de lâmpadas fluorescentes dissimuladas no teto da vitrine. As paredinhas laterais de cada vitrina são de madeira compensada pintada, como o restante, de branco opaco."

fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

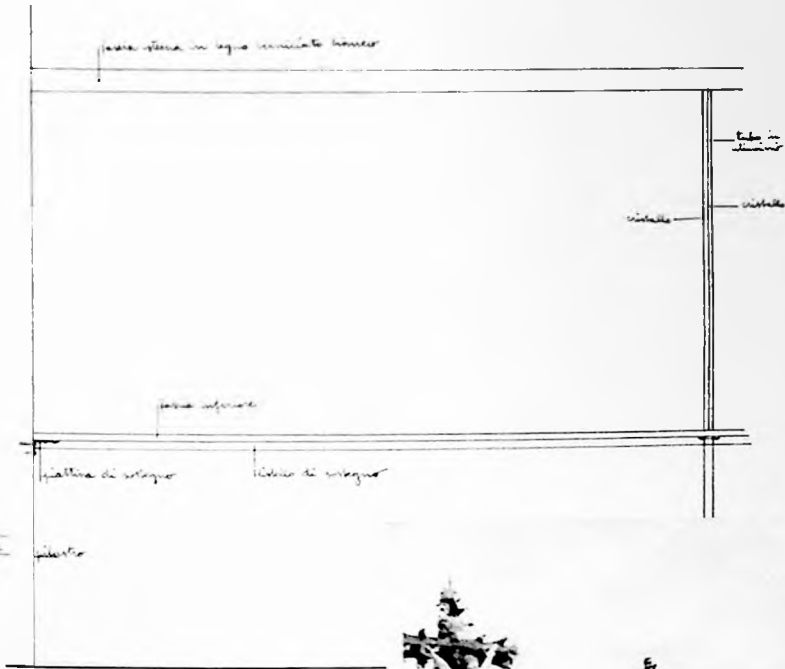
Parte da vitrina lateral na área das mostras didáticas, para a exposição de objetos relacionáveis com os assuntos contidos nos painéis. Planos superiores são criados com a utilização de mãos francesas apoiadas em um perfil retangular, fixado no fechamento de fundo da vitrina.

fonte: Arquivo do Masp.



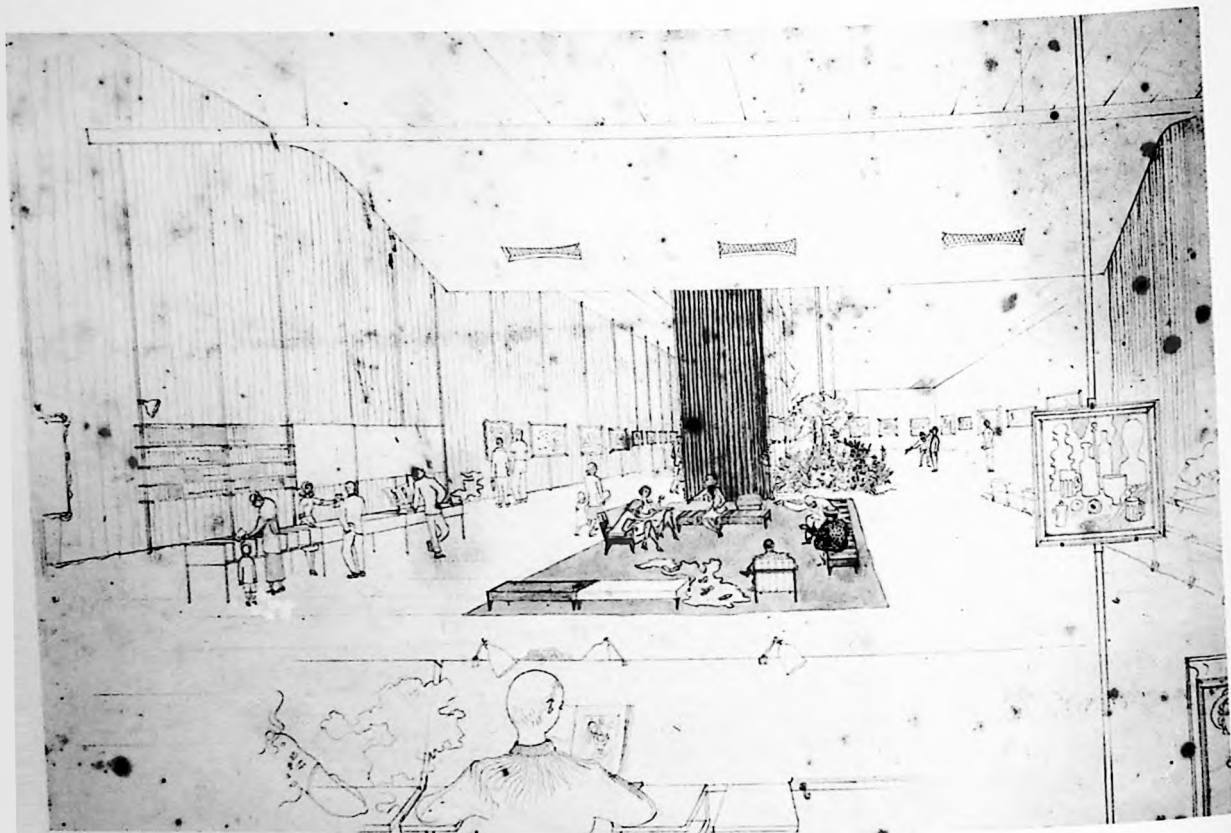
Spazio

Bottegare A. 51:10



Spazio





O espaço destinado ao auditório e às exposições temporárias oferece a possibilidade de múltiplos usos. Desenho de Lina Bo Bardi.

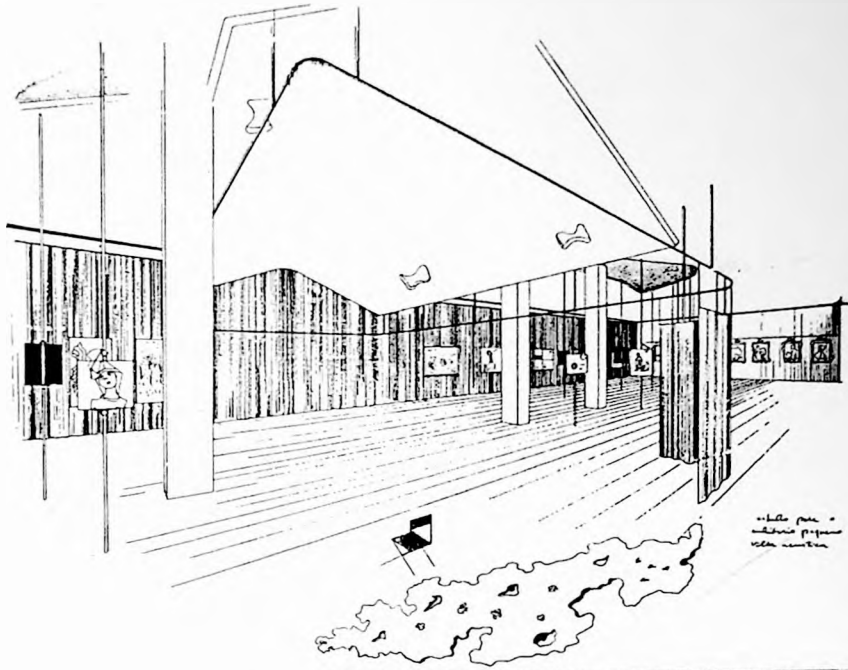
fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

O auditório, com fechamento reversível, entre as duas áreas para mostras temporárias. Perspectiva de Lina Bo Bardi.

fonte: *Habitat* (1): 27, out. dez. 1950.

A acústica do auditório foi solucionada com um teto suspenso de 10,00m de largura por 8,40m de profundidade e curvatura em ângulo de 10°, executado em celotex e estrutura de madeira. Iluminação com lâmpadas fluorescentes embutidas nas aberturas de 50 x 80cm e difusores em rede metálica. O quadro negro tem um painel correído para fixação de imagens. As cadeiras foram fabricadas com material local, estrutura de jacarandá paulista com assentos e encostos em couro atinado. As cortinas são de algodão natural tecidas manualmente.

fonte: FERRAZ, M. C. *Lina Bo Bardi*. 1993, p.50.



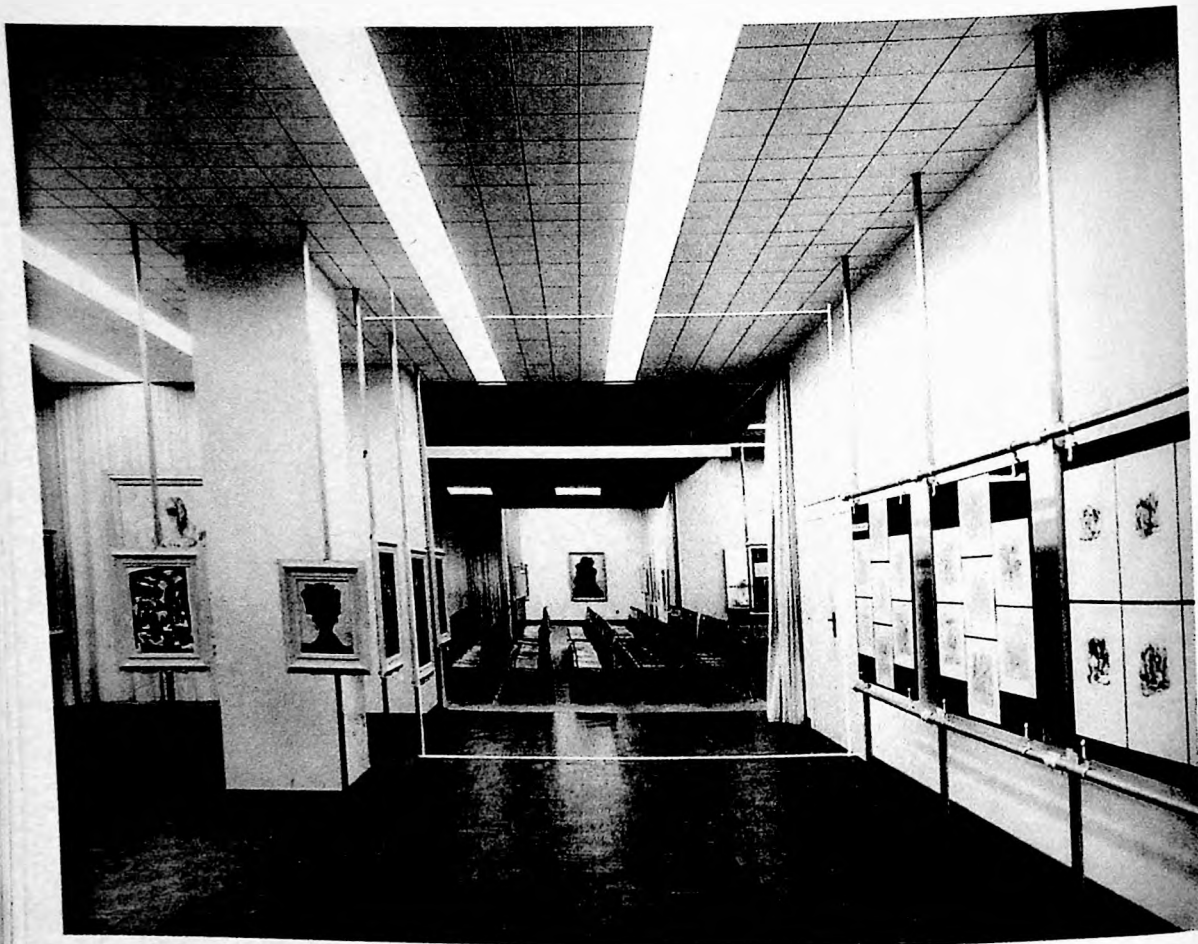


Exposição de Ernesto De Fiori, realizada na abertura do Masp em 1947. O espaço é protegido com teto modular acústico, a iluminação é feita somente através de fonte artificial, com lâmpadas fluorescentes embutidas na extensão maior do teto.

fonte: BARDI, P.M. História do Masp, 1992, p.62.

Exposição de Ernesto De Fiori, 1947. Os mesmos suportes em perfil tubular de alumínio apresentam as obras.

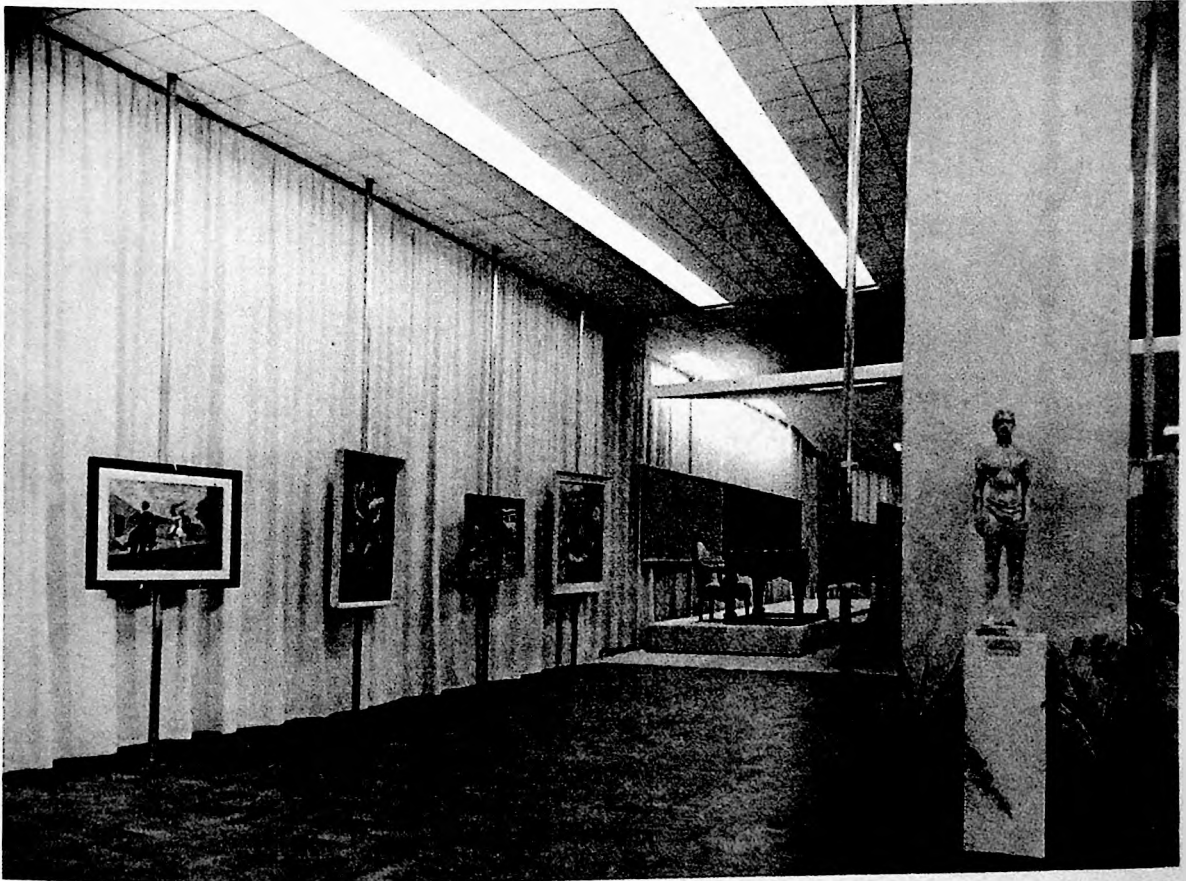
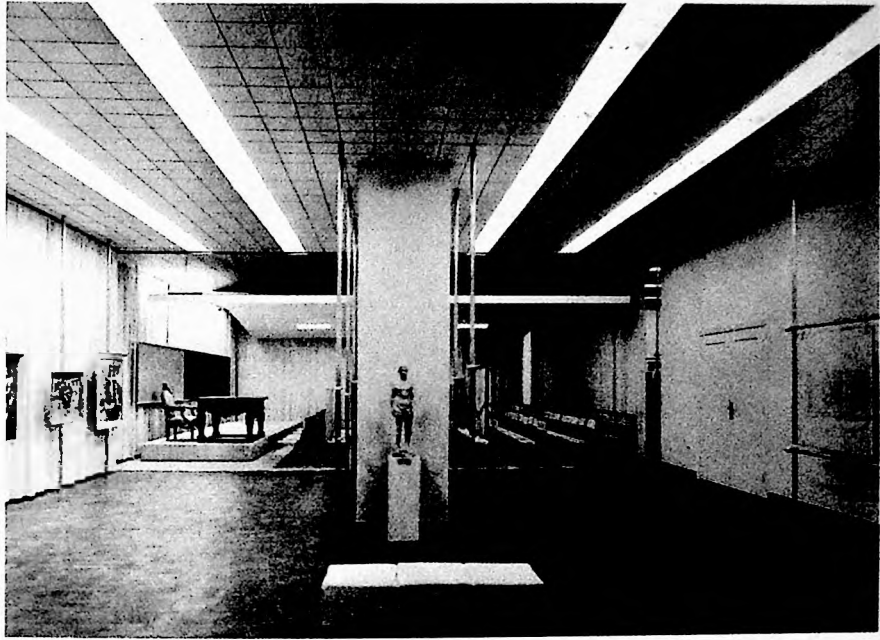
fonte: Masp Ano 30, 1978, p.19.



Outra configuração do espaço das exposições temporárias e auditório com a exposição retrospectiva de Cândido Portinari, 1948.

fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

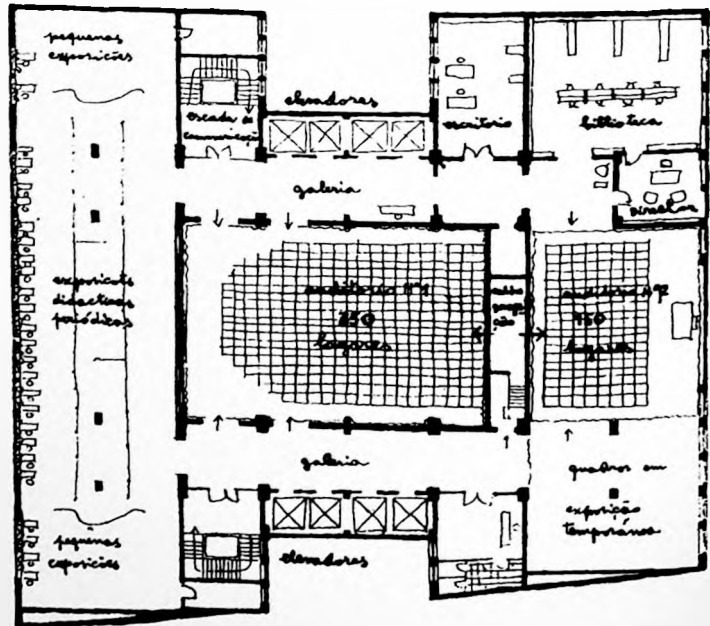






Fachada do edifício Guilherme Guinle, dos Diários Associados, projetado pelo arquiteto Jacques Pilon, que em 1950, abrigava o Masp no 2º e 3º andares. fonte: *Habitat*(1): 18, out. dez 1950.

Estudos de Lina Bo Bardi para a ampliação das instalações do museu. Na pinacoteca, o olho, indicação do observador na perspectiva, está situado onde seriam expostas as obras mais contemporâneas. fonte: *Diário de São Paulo*, 15 de jan. de 1950.

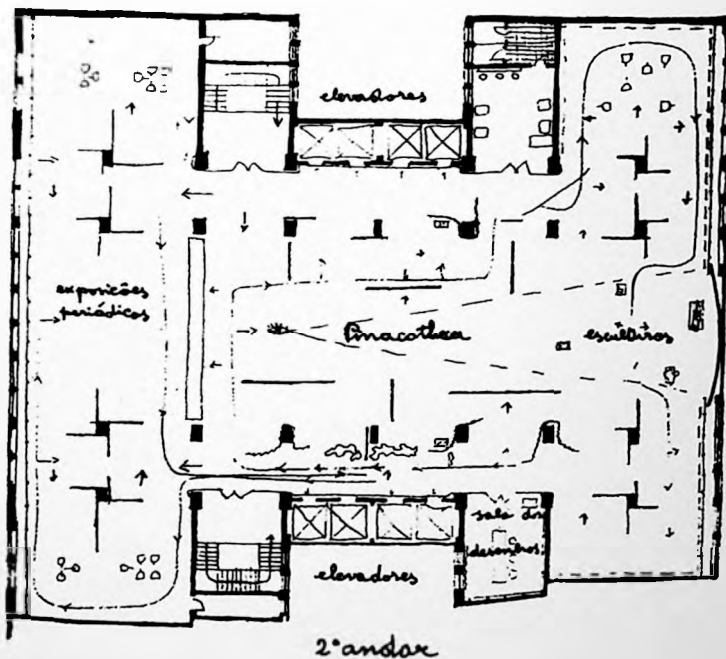


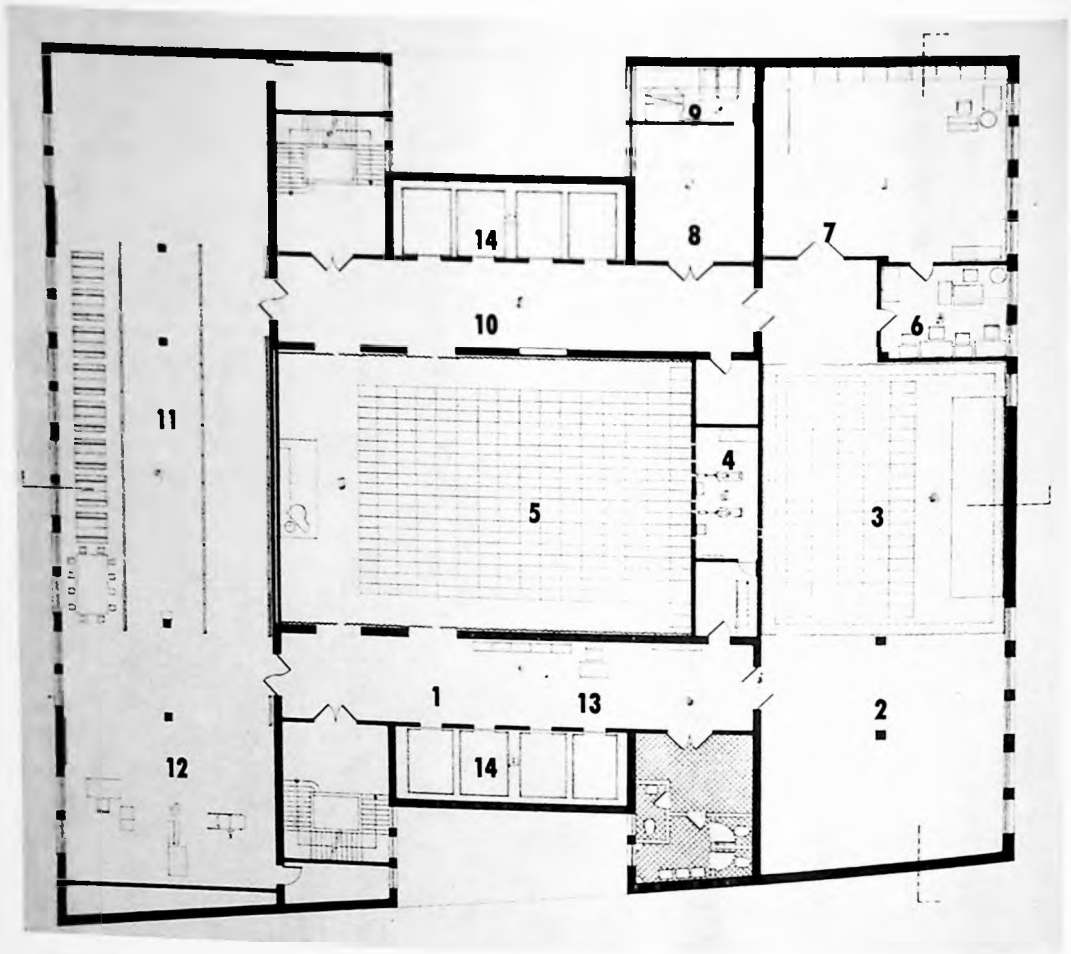
1º andar

Em 5 de julho de 1950, o Museu de Arte de São Paulo inaugura suas novas instalações, após permanecer cinco meses fechado para a execução dos trabalhos, inicia uma outra fase, melhor equipado espacialmente para atender o programa proposto. Passa agora a ocupar dois andares do edifício, num total aproximado de 2300m<sup>2</sup>. O projeto de adaptação é também de Lina Bo Bardi, com a colaboração do arquiteto Giancarlo C. Palanti. O segundo andar é reorganizado para receber prioritariamente as seções educativas do museu, o terceiro abriga a pinacoteca e a área maior para exposições temporárias. Geraldo Ferraz definiria o projeto apontando sua contradição com a arquitetura do edifício: "...uma realização racional arquitetônica que revela, na sua concepção, uma notável capacidade de tornar elástico o espaço rígido ocupado, e assim subordiná-lo aos vários departamentos necessários ao Museu de Arte."<sup>12</sup>

<sup>12</sup> FERRAZ, Geraldo. As Novas Instalações do Museu de Arte de São Paulo. *Diário de Notícias*, 2 de jun. 1950.

Partindo do saguão do edifício, o frequentador ingressa no segundo andar, acessível por quatro elevadores, onde encontram-se o balcão de informações e o setor de vendas de publicações. Encaminha-se então para os dois auditórios, a pequena sala de exposições temporárias, a área das exposições didáticas e os ateliês. Nesse pavimento também estão situados a administração do museu, o laboratório fotográfico e a biblioteca, que seria especializada em história da arte, tinha seu núcleo inicial constituído por obras emprestadas da biblioteca pessoal de Pietro Maria Bardi e oferecia consultas locais. A reserva técnica, segundo Luiz Hossaka, ocupava duas salas da sobreloja, um piso abaixo.

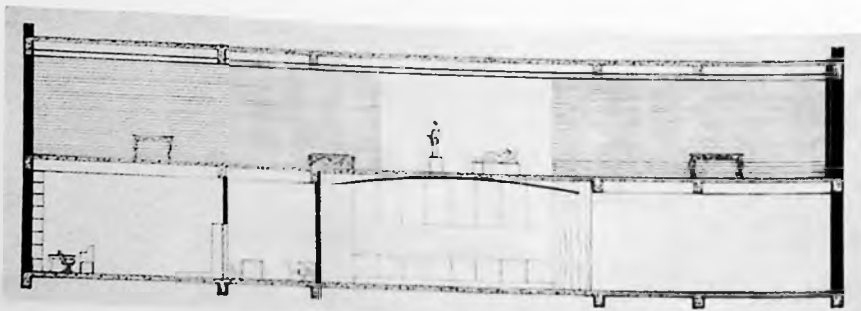


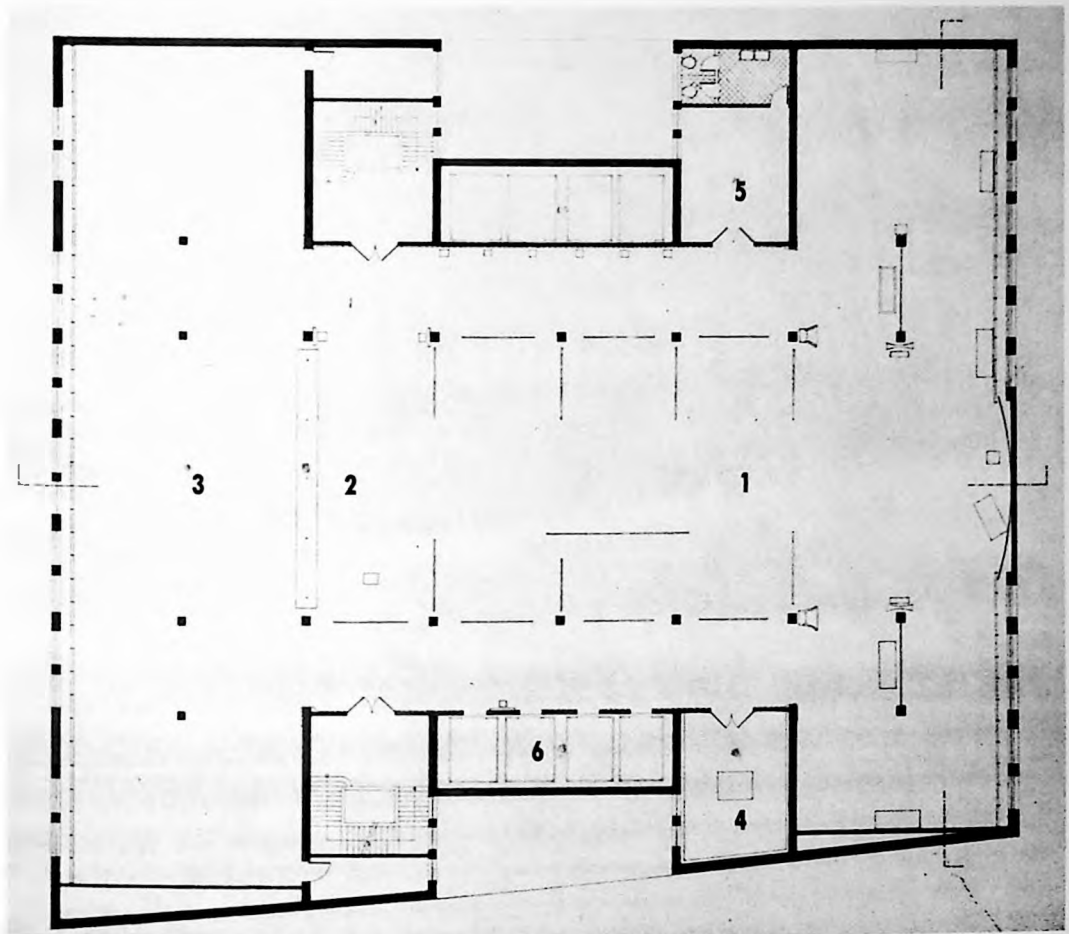


Planta do 1.º pavimento das novas instalações do Masp, 1950. Projeto da arquiteta Lina Bo Bardi com a colaboração do arquiteto Giancarlo C. Piretti.  
 fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

- |                                    |   |
|------------------------------------|---|
| 1 galeria de entrada               | 8 laboratório fotográfico                       |
| 2 sala para exposições temporárias | 9 equipamento de ar condicionado                |
| 3 pequeno auditório                | 10 galeria                                      |
| 4 cabine de projeção               | 11 seção de exposições didáticas                |
| 5 grande auditório                 | 12 seção de gravura                             |
| 6 secretaria                       | 13 balcão de informações e venda de publicações |
| 7 direção e biblioteca             | 14 elevadores                                   |

corte transversal



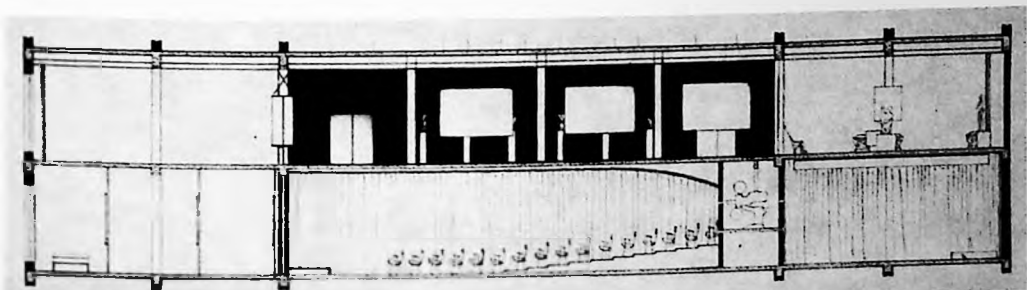


- 1 pinacoteca
- 2 vitrina das formas
- 3 sala de exposições temporárias
- 4 sala das tapeçarias
- 5 sala das gravuras
- 6 elevadores

Planta e cortes do 2.º pavimento das novas instalações do Masp, 1950.

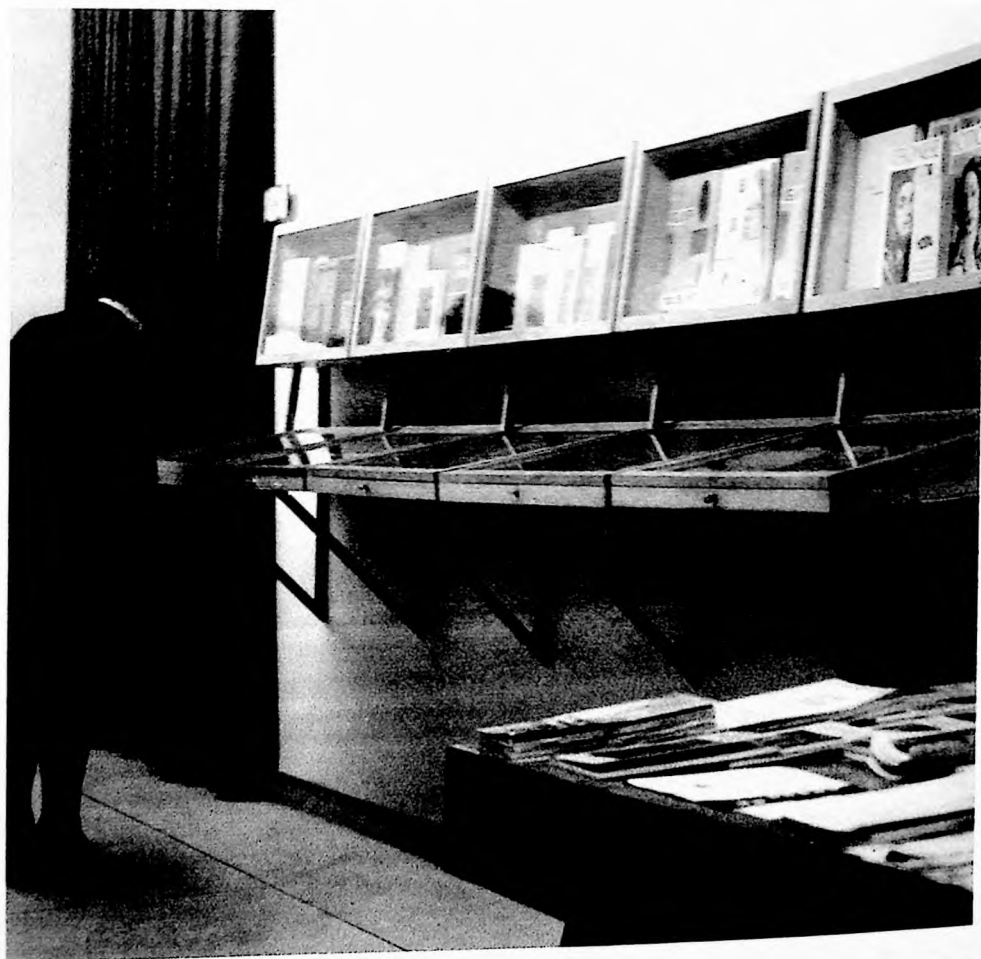
fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardé.

corte longitudinal





Perceção de um setor administrativo e biblioteca, também com mobiliário desenvolvido por Lina Bo Bardi. Foto de 1952, quando a casa é oficialmente declarada uma instituição de utilidade pública, com todos os direitos.





No mesmo espaço destinado às mostras didáticas, onde esteve anteriormente a pinacoteca, foram localizados em continuidade o ateliê de gravura e os cursos para o público infantil. Pouco depois seriam agregados mais dois pavimentos especialmente para as escolas, o quarto e o décimo quinto, este ocupado pelos setores de música e dança; os cursos funcionavam das 8:00 às 23:00 horas nesse período.

*Pré-história e Povos Primitivos* era o título da exposição didática realizada para a reabertura do museu: "Trata-se de uma exposição que traça um paralelo entre as primeiras manifestações artísticas da humanidade e a época moderna", organizada também com material cedido pelo *Studio d'Arte Palma*, de Roma.<sup>13</sup> Valendo-se da experiência adquirida, as informações, em reproduções e textos, são elaboradas de modo sintético, buscando uma compreensão visual do assunto pela justaposição das imagens. É apresentada em pranchas, utilizando o sistema expositivo anteriormente projetado, um sinal de eficiência.

A pequena sala para exposições temporárias privilegia a produção contemporânea da arte brasileira, mostrando trabalhos de artistas jovens, esta proposição é justificada como um modo de estabelecer um contato inicial com o público. Na reabertura encontrava-se exposta uma seleção de esculturas de Mário Cravo. O espaço permanece envolvido pelas cortinas de algodão natural, única divisão, ainda reversível, com o pequeno auditório, os suportes tubulares continuam a apresentar as obras bidimensionais.

Uma conferência de Henri George Clouzot e a exibição de um de seus filmes inauguram o grande auditório.<sup>14</sup> Comportando 350 lugares, ocupa agora a área que antes fora destinada às exposições didáticas, em contiguidade com o pequeno auditório. Entre eles, uma cabine de projeção com equipamento 16 e 35mm, cuja localização permite sessões simultâneas e onde foi prevista a proteção contra riscos de incêndio, com isolamento por estrutura de concreto e portas de aço. Seria oportuno lembrar que, além de outros possíveis incidentes, haviam filmes em suporte de nitrato de celulose, altamente combustíveis. Lina desenha para o grande auditório, uma cadeira em estrutura metálica semicircular com movimento de rotação, pensando em disponibilizar um maior número de lugares e facilitar o deslocamento do público entre as fileiras.

<sup>13</sup> ENSINAR a ver e aprender. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 de jul. 1950, p. 5. Suplemento Museu de Arte.

<sup>14</sup> MUSEU de Arte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 de jul. 1950. Suplemento.



Saindo dos elevadores encontra-se o balcão de informações e venda de publicações, cujo mobiliário é desenhado por Lina Bo, como os suportes para sinalização dos setores do museu. fonte: *Arquivo do Masp / Habitat (1)*: 22, out.-dez. 1950.

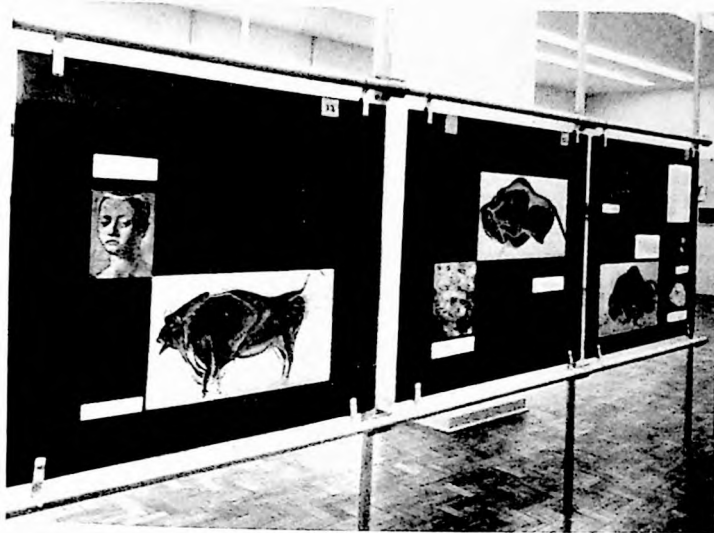


*Pré-história e Povos Primitivos*, exposição didática realizada pelo Masp para sua reabertura, em 1950. A iluminação, no percurso do visitante, utilizava fontes mistas, de espectro quente e frio, procurando aproximar-se da luz natural. Nesse pavimento permanece o piso em peroba. Geraldo Ferraz comentou a clareza da organização dessas mostras, com utilização de diversos recursos visuais, relacionando-as a uma obra bastante citada no momento: "O material que André Malraux selecionou em sua obra demonstrativa da psicologia da arte e que se constitui em 'museu imaginário', em ilustração gráfica, com que hoje podemos realizar, em imaginação, as idades diferentes e sucessivas das artes, esse material servirá no Museu de Arte, mais do que nunca, para nos dar uma visão antológica de todos os tempos." FERRAZ, Geraldo. As Novas Instalações do Museu de Arte de São Paulo. *Diário de Notícias*, 2 jun. 1950. fonte: *Habitat* (1): 42, out. dez. 1950.

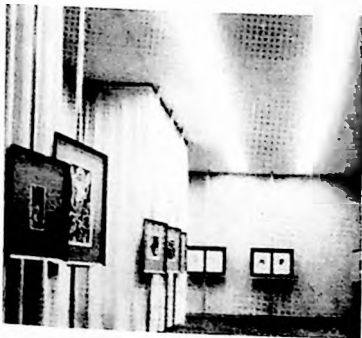


Flávio Motta na montagem dos painéis de vidro temperado das mostras didáticas. fonte: *Arquivo do Masp*.



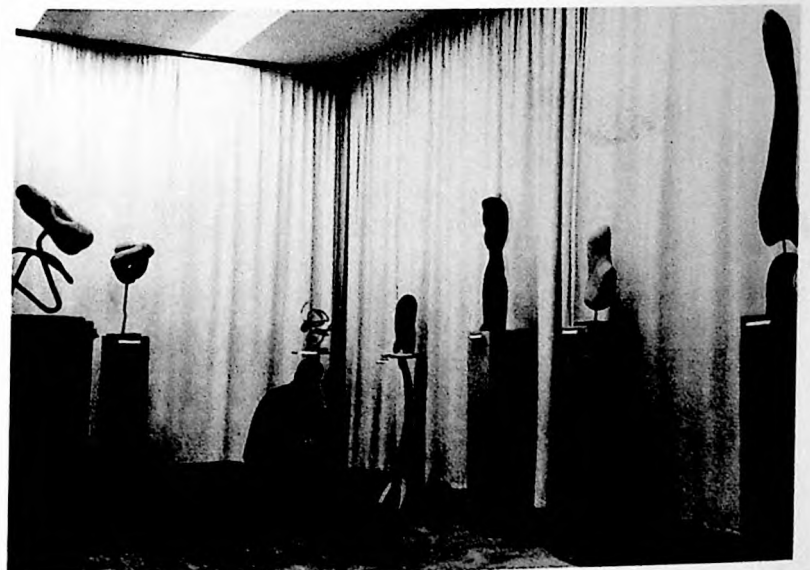


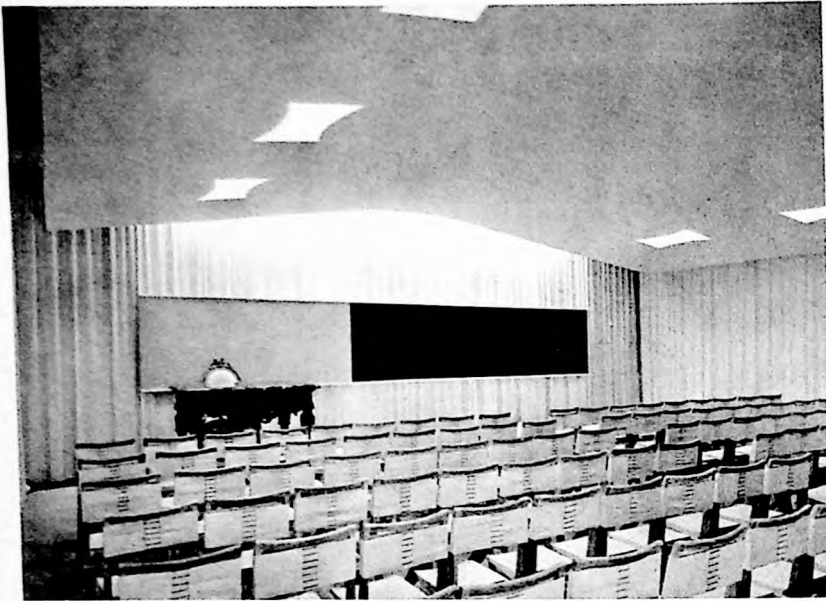
*Pré-história e Povos Primitivos*, de 1950. Texto que apresenta a exposição: "O descobrimento do antigo marca o primeiro grau de maturidade no desenvolvimento intelectual do homem; coincide com a época em que começamos a reler os textos clássicos à luz de uma experiência vivida, de uma cultura mais apurada, quando principiamos a definir sem o emprego de adjetivos, e a julgar uma obra de arte com uma sensibilidade desenvolvida pelo estudo e pela observação crítica. Em princípio sentimos sempre um entusiasmo eufórico pelo 'modernismo', desprezo pelas leituras escolásticas, pelos poetas gregos e latinos, aborrecimento pelas visitas enfadonhas aos museus, enfim absoluta desconsideração pelo passado. É a fase do fanatismo pelo 'novecentismo', pela moda do dia, por todo prenúncio de futurismo. Depois vem a sedimentação dos entusiasmos, um amadurecimento da inteligência e, conseqüentemente, uma volta à história, um redescobrimto do passado, daquilo que constitui o esteio de nossa dignidade, a síntese de nós mesmos: a humanidade de hoje é a última conseqüência da história do passado". ENSINAR a ver e aprender. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1950, p. 5. Suplemento Museu de Arte.  
 fonte: BARDI, P. M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.121.



Pequena sala de exposições temporárias com as obras expostas nos suportes tubulares de alumínio.  
 fonte: *Habitat*(1): 22, out. dez. 1950.

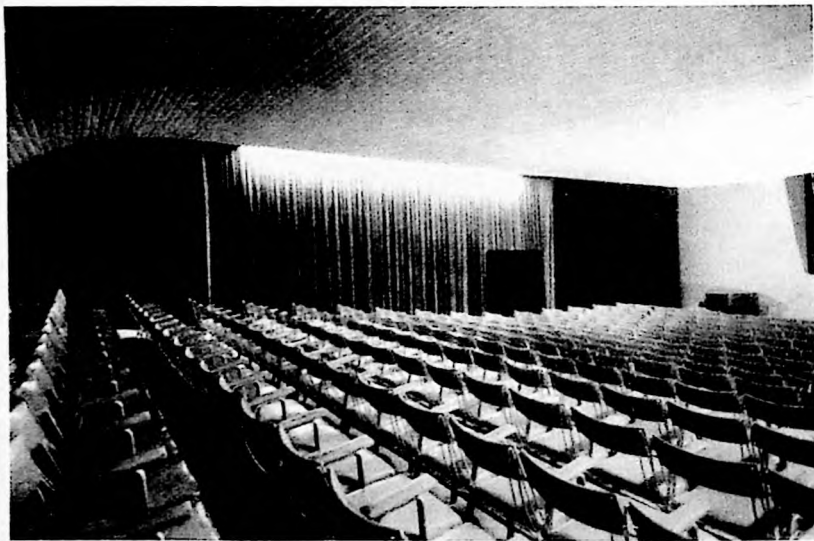
Uma exposição de esculturas de Mário Cravo abre a pequena sala de exposições temporárias.  
 fonte: BARDI, P. M. *História do Masp*, 1992, p.92.





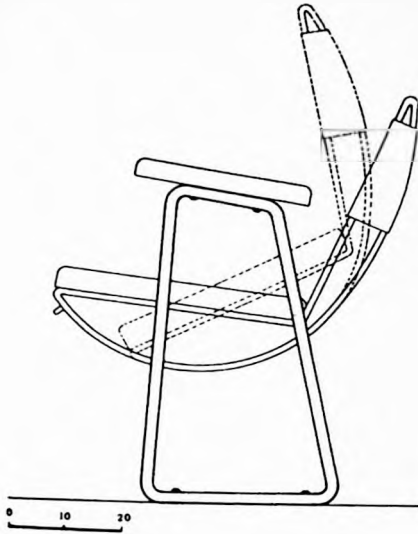
Na reforma de 1950 permanece o pequeno auditório, utilizado principalmente para a realização de cursos e conferências.

fonte: BARDI, P. M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.107.

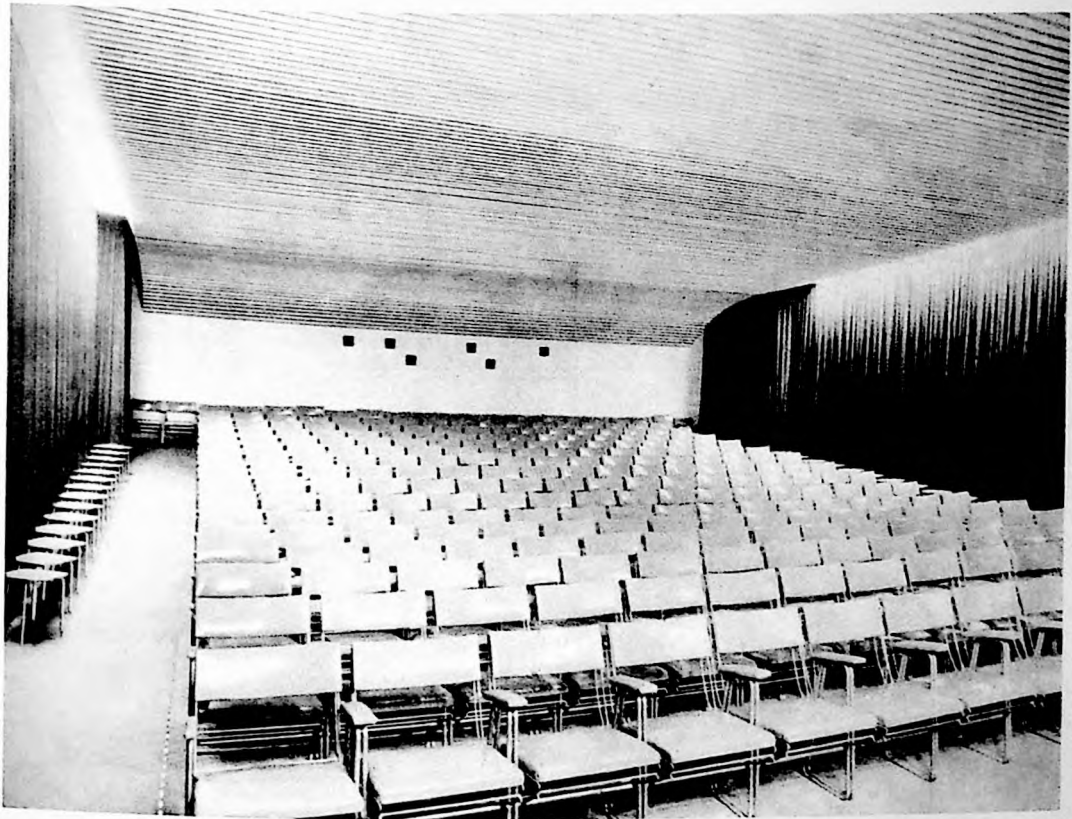


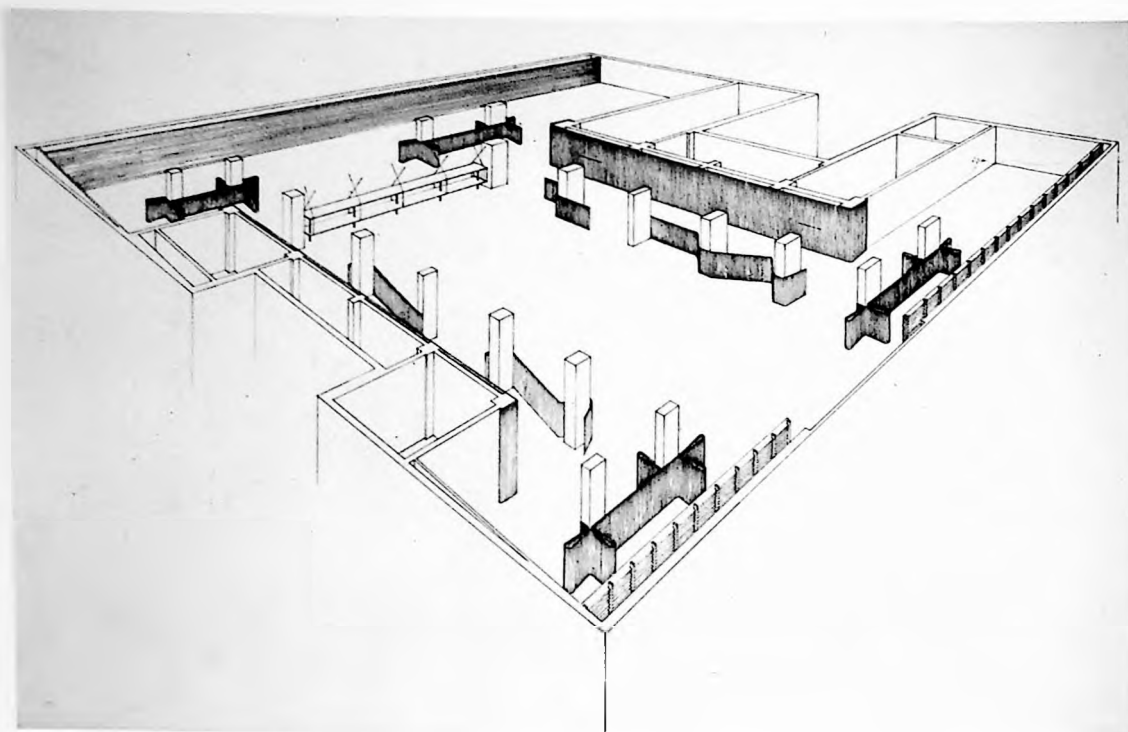
Concertos musicais e sessões cinematográficas eram realizados especialmente no grande auditório. O teto acústico branco é executado em lâminas de madeira, uma espécie de veneziana, que permitia a circulação do ar condicionado. Iluminação fluorescente difundida por velários brancos, cortinas em algodão azul escuro, tapete de lã bege e tela de projeção sobre fundo preto de veludo, aqui em uso funcional.

fonte: *Habitat* (1); 29, out.-dez. 1950.



As cadeiras eram executadas em estrutura móvel semicircular de tubo de aço, apoiada sobre um cavalete fixo, são unidas por um pino, o que possibilita o movimento giratório. O encosto e o assento estofados eram cobertos com plástico "Plavinil" cinza pérola. Esquema demonstrativo do movimento de rotação da cadeira desenhada para o grande auditório, acionado pelo impulso transmitido ao assento, para cima. Projeto patenteado por Lina Bo. fonte: *Habitat* (1); 28, out.-dez. 1950.





Estudo para instalações da pinacoteca, vitrine das formas e exposições temporárias. A presença marcante dos elementos estruturais incomoda a arquiteta, que considera o espaço livre de obstáculos a concepção mais apropriada para a realização de exposições. Neste estudo, os painéis que envolvem os pilares, tanto como os que dão uniformidade às paredes dos elevadores, seriam executados em lambris de madeira.

fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardì.



Imagem que abre artigo sobre o Museu de Arte de São Paulo no primeiro número da revista *Habitat*, um grande pavilhão em espaço contínuo. Na edição subsequente da revista, *Habitat* (2): 90, jan.-mar. 1951, seção assinada por Alencastro, encontra-se a origem e intenção da referência: "Vários leitores nos escreveram perguntando ao que se referia um clichê representando uma galeria de estátuas, que acompanhava o artigo 'Função Social dos Museus' (*Habitat* n.1, pág.17). Trata-se dum dos salões da Exposição Universal de Paris de 1900. O leitor que achou esta sala bonita e espaçosa tem razão; não tem razão, pelo contrário, aquele que a achou fria. A sala deve ser interpretada como expressão da época em que foi construída."

fonte: *Habitat* (1): 17, out.-dez. 1950.

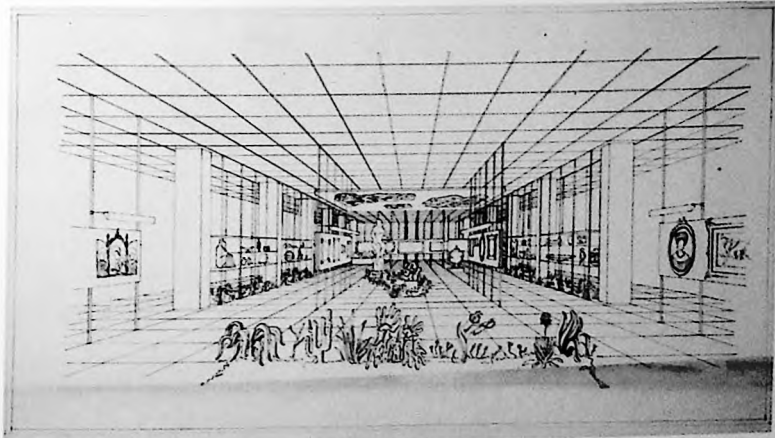
A comunicação com o 3º andar é feita por escada ou pelos quatro elevadores, ingressando-se diretamente na exposição do acervo. Aqui uma pequena interrupção no percurso para ouvir, na voz da arquiteta, um pouco da concepção espacial: "O critério que informou a arquitetura interna do Museu restringiu-se às soluções de 'flexibilidade', à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita 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, ou sobre tecidos da época, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. Assim também as obras modernas, em uma standardização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, 'deves admirar, é Rembrandt', mas deixam ao espectador a observação pura e desprevenida, guiada apenas pela legenda, descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação para ser criticamente rigorosa. Também as molduras foram eliminadas (quando não eram autênticas da época) e substituídas por um filete neutro. Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte da vida de hoje, o quanto possível."<sup>15</sup>

Assim manifesta-se Lina Bo Bardi sobre os princípios que regeram o projeto, preocupa-se em evitar, talvez desfazer, valorizações que possam estar expressas a priori, consciente do possível tom de veneração a mediar o contato. Parece dialogar com o Louvre quando nega qualquer solução espacial referenciada no passado ou a partilhá-lo em harmonia. Na pinacoteca, todas as obras são inseridas indistintamente num mesmo espaço, reúne fruído e obra para um encontro num mesmo ponto, traçado e tecido para o presente proposto, como a atualizar o olhar, sinalizando o ponto focal onde situar a experiência. Igual critério orienta o tratamento dado às molduras, claramente fundado na autenticidade de expressão de seu tempo. Foram preservadas, segundo Pietro Maria Bardi, aquelas originais correspondentes ao período, as identificadas com a escolha do artista ou tradicionalmente ligadas às obras, "todas as imitações baratas e similares foram descartadas e substituídas por uma moldura simples de seção quadrada."<sup>16</sup>

<sup>15</sup> BARDI, Lina Bo. Função social dos museus. *Habitat* (1): 17, out.-dez. 1950.

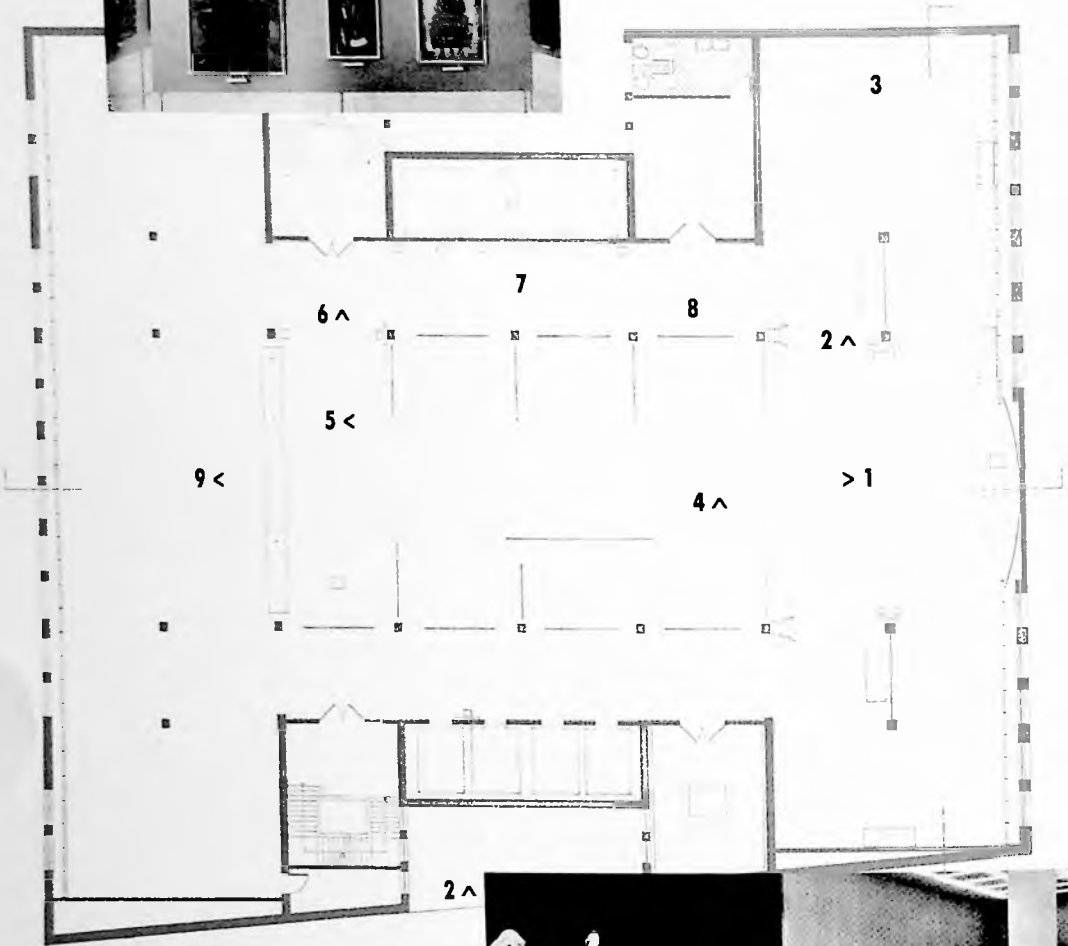
<sup>16</sup> BARDI, P. M. *The Arts in Brazil. A New Museum at São Paulo*. Milão: Edizione del Milione, 1956, p.111. "...all cheap imitations and the like are discarded and substituted by a plain, square-sectioned border."

Estudo espacial para área expositiva. Desenho de Lina Bo. fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

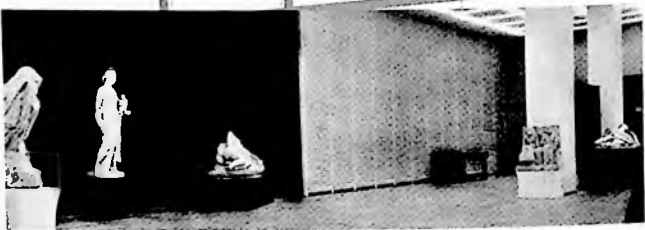




8

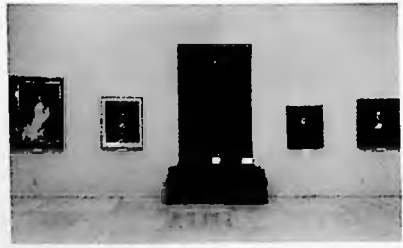


3



2 ^

3





1 >



4 ^

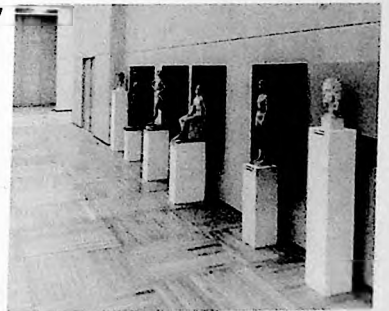


5 <

6 ^



7



9 <





Novamente a ausência de publicação específica significa escassez de informações sobre as obras presentes tanto na mostra de reabertura, quanto as incorporadas até o momento no acervo. A revista *Habitat*, em seu primeiro número, traz algumas reproduções, diagramadas de uma forma a declarar o direcionamento do museu: obras de diversos períodos estão intencionalmente misturadas e justapostas numa mesma página. Talvez busque ao mesmo tempo sintetizar a percepção de sua inserção num espaço único e contínuo, sem barreiras físicas extremas, que compartimentem em gavetas sua ordenação. Na documentação fotográfica é possível notar planos temporais entrelaçados, ainda que geral e tracejados, organizando as obras no percurso longitudinal do espaço da pinacoteca. Relacionam-se por aproximações entre escolas e movimentos considerados internacionalmente, ou temáticas, por exemplo, a disposição em conjunto de retratos de diferentes origens, como que procurando estimular a descoberta de relações. Seu caráter permanente liga-se muito mais à idéia de constância na presença de obras do acervo em exposição, pois a mostra é frequentemente reorganizada. Um dos aspectos dessa mobilização são as novas aquisições que acabam por ativar outras interpretações, une-se a isso o posicionamento dinâmico do próprio museu, declarado por seu diretor: a "...exposição é realizada para inspirar e espalhar idéias, combiná-las em novos modos que possam dar novos prazeres tanto para os sentidos quanto para o intelecto, assim todas as espécies de combinações, justaposições, e correlações podem servir como um auxílio para a compreensão e colocar a mente para trabalhar em novas linhas."<sup>17</sup>

Nesse pavimento foram eliminadas todas as divisões fixas, exceto as que fecham duas pequenas salas onde estão expostas as gravuras e as tapeçarias. Painéis móveis em contraplacado de madeira, concebidos quase como membranas, recebem as pinturas, também instaladas nas paredes perimetrais. Imergese em um ambiente amplo, composto por cores essenciais – o branco, o preto, tonalidades de cinza, pontualmente o vermelho e o azul saturados, o tom quente e claro da madeira no piso – onde as obras sobressaem. A sensação de continuidade espacial também intervém no desenho das persianas fixas, além de considerar o aspecto de conservação, mantendo a ventilação cruzada, sem contato direto com as mudanças bruscas da temperatura externa. Encobrem o ritmo entrecortado das janelas, criando um "fundo aéreo", como define a arquiteta. Trazem uma comunicação filtrada com o exterior, uma memória do outro lado, pelas diferentes modulações da luz durante o ciclo do dia e da noite. Um movimento de expansão, a tensionar os limites, também acontece na perspectiva central, um fundo negro que acolhe duas esculturas em mármore branco, *Deusa Higéia* e *Bacante Adormecida*, recebendo, não interceptando, o volume modelado.

O desenho modular do piso em pau marfim poderia ser multiplicado ao infinito, rebate-se no teto, um grande plano iluminado. A utilização somente de fontes artificiais teria sido uma opção motivada, inclusive, pela insuficiência da luz natural conseguida através das aberturas existentes. O sistema projetado busca aproximar-se do espectro da luz solar, mesclando lâmpadas fluorescentes com emissões dominantes na faixa do vermelho e do azul, difundidas por

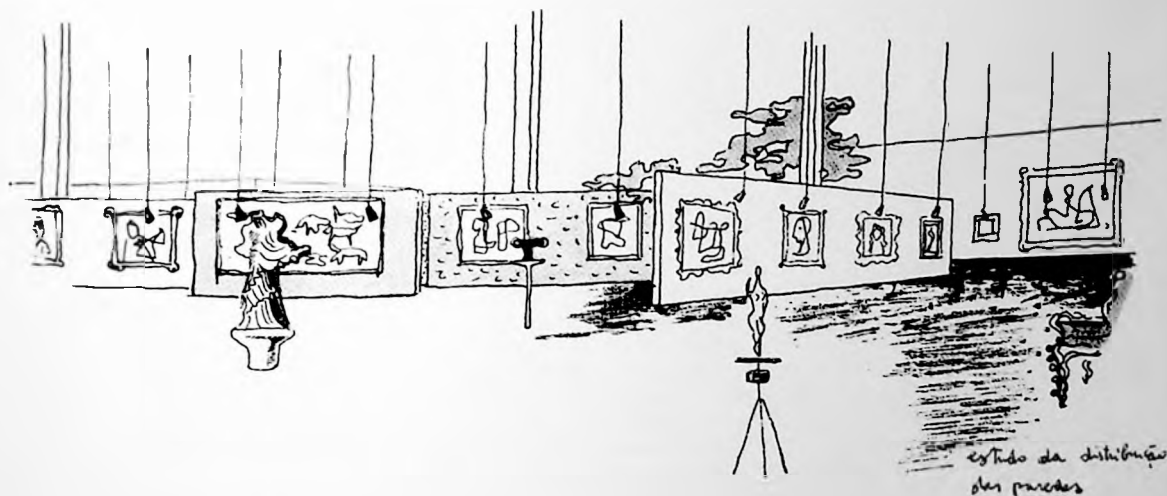
<sup>17</sup> BARDI, P. M. *The Arts in Brazil. A New Museum at São Paulo*. Milão: Edizione del Milione, 1956, p.22. "...exhibition serves to inspire and spread ideas, to combine them in new ways which may give new pleasures both to the senses and to the intellect, so all kinds of combinations, juxtapositions, and correlations may serve as an aid to understanding and set the mind working on new lines."



uma rede executada em módulos de lâminas metálicas móveis, o que facilita a manutenção. A difusão é auxiliada por um fundo de algodão branco contra o qual as lâmpadas são fixadas. O resultado: uma iluminação zenital uniforme que parece inundar o ambiente, com eliminação das sombras e reflexos atenuados. Certamente propõe e privilegia a igualdade de condições de exposição para todas as obras, evitando destaques, mas abdicando da definição dos relevos, melhor modelados se conjugada a luz lateral. Nesse período, o uso de lâmpadas fluorescentes era bastante difundido entre os museus e já começam a ser avaliados e alertados, os riscos da radiação ultravioleta para a conservação das pinturas.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Ver: Extreme ultra-violet radiation from tubular fluorescent lamps and its effect on museum lighting, *Museum* vol.V (1): 53-65, Paris: Unesco, 1952, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Leschtenstein, Alemanha).

O rigor e a atenção aos detalhes apresenta-se em todo o projeto, que não deixa de observar todos os elementos que se interrelacionam e configuram o espaço. Do *design* dos bancos que oferecem uma pausa na pinacoteca, ao suporte das etiquetas aderentes às obras, ambos de autoria de Lina Bo. Nesse espaço, a grande transparência não barra deslocamentos, possibilita certa liberdade ao olhar que se insinua curioso através de diferentes perspectivas e frestas, permitindo visualizações simultâneas e encontros instigantes, desafiando relações. Uma percepção bastante diversa de assuntos encerrados em compartimentos estanques a serem percorridos sequencialmente. Porém, um aspecto espacial a ser conscientemente trabalhado na concepção da exposição.



Estudo de Lina Bo Bardi para a instalação da mostra do acervo.  
fonte: *Habitat* (1): 32, out.-dez. 1950.



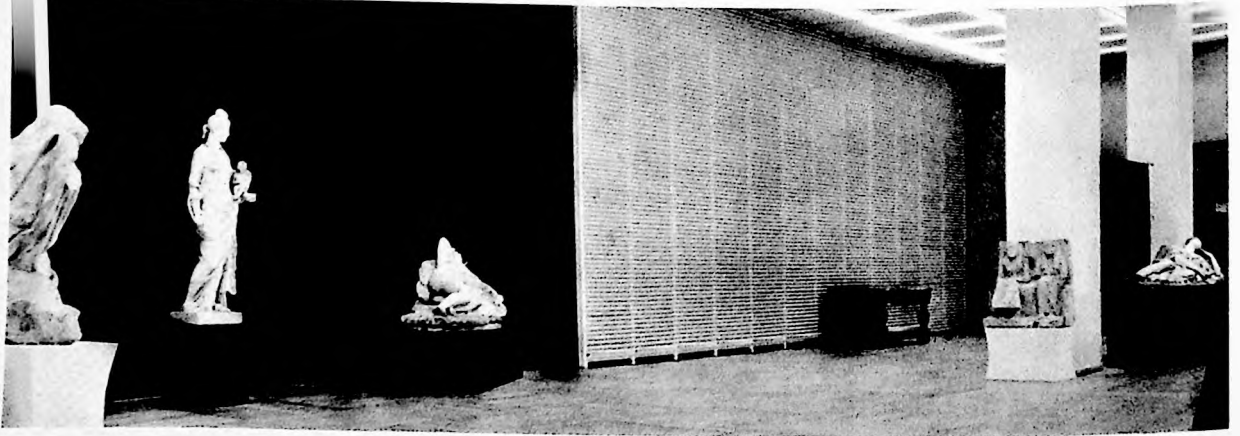
Visão geral da instalação da mostra do acervo em 1950, em direção à Vitrina das Formas. Da esquerda para a direita: Pintor Anônimo Úmbrio, *A Crucificação* e a *Virgem com o Menino entre Anjos, Santos e os Símbolos dos Evangelistas*; Paolo Serafini da Modena (atribuído a) *Adoração dos Reis Magos*, Niccolò di Liberatore, chamado l'Alunno; *Ecce Homo. Cristo Morto no Sarcófago como "Vir Dolorum"*; Imitador de Lippi-Pesellino, *Virgem com Menino, São João Batista Criança e um Anjo*; Sandro Botticelli (e ateliê), *Virgem com o Menino e São João Batista Criança*. No segundo plano: Vítor Meireles de Lima, *Moema*; Giovanni Antonio Pellegrini, *A Rainha Tóminis*. Ao fundo Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de Suzanne Bloch*. Percebe-se um andamento cronológico geral regendo a organização das obras.

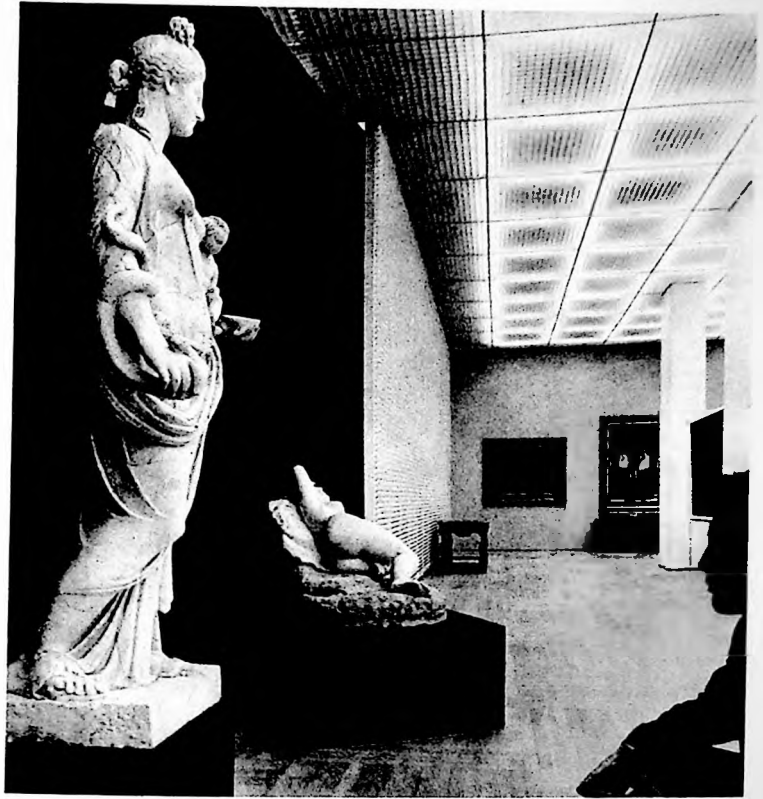
fonte: ALDI, R. *Musei: Architettura - Tecnica*, 1961, p.78.



Visão geral do segundo pavimento do Masp em 1950, a partir da área das exposições temporárias. O projeto de Lina Bo qualifica o espaço com a dinâmica e a ação. Painéis removíveis, quase flutuantes, para instalação das obras. São apoiados em pés tubulares de ferro e estabilizados por de fios de aço, que os tangenciam no limite superior, retesados por tensores. A intenção da arquiteta: *"dar maior continuidade visual ao ambiente, ao mesmo tempo que maior flexibilidade"*. As paredes são brancas ou cinza, os painéis cinza ferro e o piso em madeira pau marfim, composto por módulos de 100x100cm; iluminação artificial com lâmpadas fluorescentes, misturando fontes rosa e azul, embudidas no teto de estrutura em desenho modular, executado em lâminas de metal esmaltado branco, formando quadros regulares com lados de 125cm e conseguindo difusão uniforme da luz. Ritmos verticais e horizontais, encontros ortogonais, sensibilizam as superfícies.

fonte: Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.





Exposição do acervo, setor de esculturas, 1950. A forma da parede e a disposição das peças favorecem a visualização em diversos ângulos e liberam o volume das esculturas. No fundo a partir da esquerda: Jacopo Tintoretto, *Lamentação sobre o Cristo Morto (ou Pietà)*; Pietro Perugino e ateliê, *São Sebastião na Coluna*.

fonte: MINDLIN, H. *Modern Architecture in Brazil*, 1956, p.182.



O conjunto instalado entre persianas brancas fixas: o preto na parede, como nas bases, de desenho essencial, apresenta em grande contraste as esculturas em mármore branco.

fonte: *Habitat* (1): 33, out. dez. 1950.

Exposição do acervo, setor de esculturas em montagem, 1950. Da esquerda para a direita: Girolamo Santacroce, *Deus Pai*; estátua da *Deusa Higéia*; Valerio Villareale, *Bacante Adormecida*; escultura egípcia, XXª dinastia (?), empréstimo; Giuseppe Mazzuoli, *Diana Adormecida*.

fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.118.

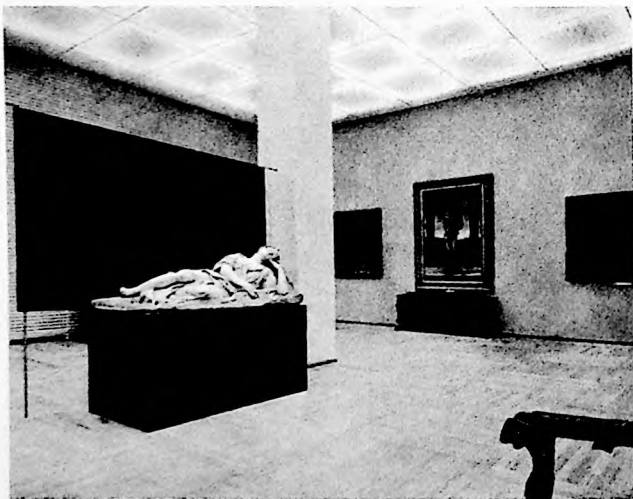
Para ingressar no museu, a *Bacante Adormecida*, 85 x 153cm, foi içada externamente, as dimensões dos acessos internos não previam as necessidades para esse uso do edifício.

fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 89.



Girolamo Santacroce, *Deus Pai*. A escultura em mármore branco de Carrara com 83 x 78cm, é apresentada contra fundo cinza e base branca, cuja forma impulsiona o olhar para a obra, encaminhando-o, enquanto evita assentar a movimentação dos panejamentos. No anteparo do fundo, situando-se enfrente ao pilar, a forma curva libera os "avistamentos secundários nos três quartos" da escultura que "possui um ponto de vista principal frontal", conforme o catálogo Masp, 1998, *Arte italiana*, p. 183. À esquerda, parte do sarcófago que acompanhava a escultura *Diana Adormecida*.

fonte: *Habitat* (1): 30, out. dez. 1950.



Giuseppe Mazzuoli, *Diana Adormecida*; a escultura em mármore, 55 x 81 x 168cm, é apresentada sobre base preta, contra fundo vermelho "sangue de boi". Ao fundo: Jacopo Tintoretto, *Lamentação sobre o Cristo Morto (ou Pietà)*; Pietro Perugino e ateliê, *São Sebastião na Coluna*; Jacopo Tintoretto, *Ecce Homo ou Pilatos Apresenta Cristo à Multidão*. No canto inferior direito, o braço de uma das duas cadeiras dispostas junto aos dois pilares, conforme a indicação na planta.

fonte: *Habitat* (13): 78-79, dez. 1953.



Escultura egípcia, XXª dinastia (?), pedra doce, empréstimo. A persiana branca fixa tem os montantes na parte posterior não interrompendo a continuidade das linhas horizontais, veda as janelas da fachada do edifício e garante uma ventilação cruzada, "cria um *tundo aéreo*", nas palavras da arquiteta. Abdicou-se da iluminação natural, devido também à insuficiência de aberturas.

fonte: *Habitat*(1): 31, out. dez. 1950.





Exposição do acervo, 1950. À esquerda: Giuseppe Mazzuoli, *Diana Adormecida*. Conjunto de obras da renascença: Maestro del 1416, *Madona com o Menino no Trono e Quatro Santos*; Jacopo del Sellaio? (ou discípulo anônimo de Botticelli), *Virgem com Menino Jesus*; montada na moldura padrão adotada em casos de substituição; Biagio di Antonio Tucci, *Madona em Adoração do Menino Jesus e um Anjo*; Rosso di Cadore, *Madonna* (empréstimo?, conforme *Habitat* (1): 46). Os bancos também foram projetados por Lina Bo.  
fonte: Arquivo do Masp.





Exposição do acervo, 1950. [O espaço é aberto a comparações, se deixa abarcar em perspectivas que reúnem vários períodos.] Paul Cézanne, *Madame Cézanne em Vermelho*; François-Auguste-René Rodin, *A Meditação*; Alessandro Magnasco, *Paisagem com Pastores*; Giampietrino, *A Virgem Amamentando o Menino e São João Batista Criança em Adoração*.  
Exposição em fase de montagem, ainda faltando instalação de obras e etiquetas, na versão final, a escultura de Rodin será localizada em outro ponto do percurso.  
fonte: *Habrial*(1): 47, out. dez. 1950.



Exposição do acervo, 1950. Acesso à pinacoteca pela escada. As esculturas *Pierrô com Bandolim* e *Negresse Blonde* também são acolhidas e destacadas por anteparos curvos.  
fonte: *Masp 30 anos*, p. 31, 1978.



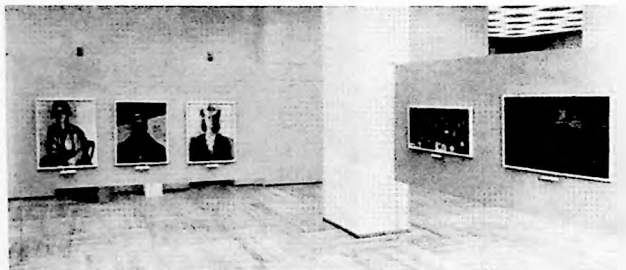
Exposição do acervo, 1950. No primeiro plano: Brancusi, *Negresse Blonde*, empréstimo; Jacques Lipchitz, *Pierrô com Bandolim*. A partir da esquerda: Marie Laurencin, *Guitarista e Duas Figuras Femininas*; Suzanne Valadon, *Nus*; Albert Marquet, *Rabat, a Ponta das Oudaías*; Maurice Utrillo, *Sacré-coeur de Montmartre e Château des Brouillards*; Edouard Manet, *O Senhor Pertuiset, Caçador de Leões*; Max Ernest, *Bryce Canion Translation*; Marc Chagall, *Vendedor de Gado*; Lasar Segall, *Interior de Indigentes*; Alexander Calder, *Móbile*. [A dimensão na altura dos painéis está apta a receber somente obras com limite máximo de 150cm,] como é o caso da tela de Manet, 150 x 170cm. Comentários em textos alinham-se na parte inferior dos painéis.  
fonte: Arquivo do Masp.



Exposição do acervo, 1950. Próximo à Vitrina das Formas estão situadas as obras mais contemporâneas. Da esquerda para a direita: Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de Suzanne Bloch*; Vincent Van Gogh, *A Arlesiana*; Amedeo Modigliani, *Retrato de Leopold Zborowski*; Pierre-August Renoir, *Retrato de Claude Renoir*, *Quatro Cabeças* (provavelmente) e *Banhista Enxugando o Braço Direito – Grande Nu Sentado*. A disposição das pinturas não segue critérios rígidos para alinhamentos, seja pela linha média ou outro, apresenta uma composição visual que considera proporcionalmente suas dimensões, não comprometendo-as pela escala. Observe-se o caso das telas de Renoir.

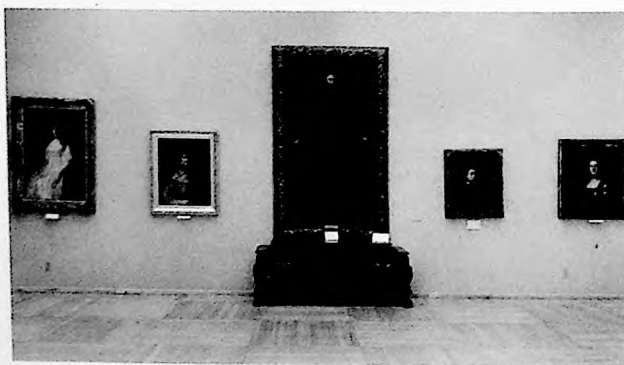
fonte: *Habitat* (1): 46, out.- dez. 1950.

104



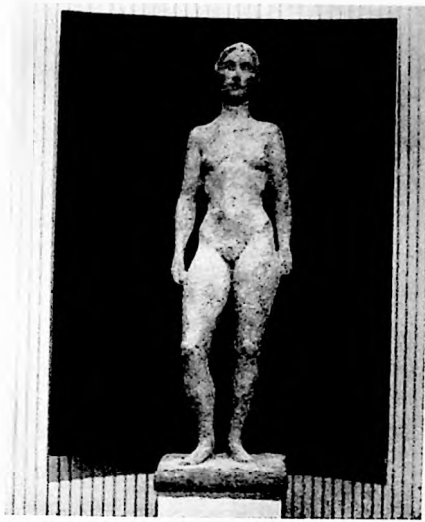
Exposição do acervo, 1950. Conjunto de obras de artistas brasileiros: Anita Malfatti, *A Estudante*; Candido Torquato Portinari, *São Francisco* e *A Senhora Aimée*; José Antônio da Silva, *Colheita de Algodão*; a última não foi possível ser identificada.

fonte: *Habitat* (1): 47, out.- dez. 1950.



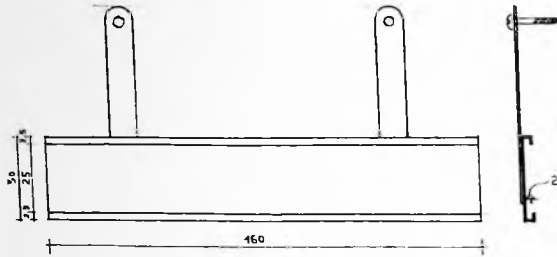
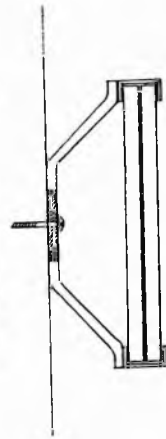
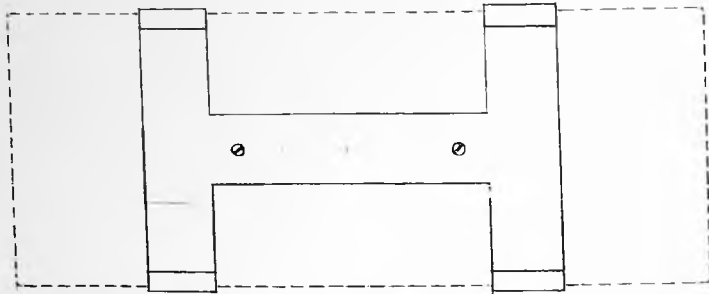
Exposição do acervo, 1950. Conjunto de retratos agrupando diferentes origens, a partir da esquerda: Francisco Goya, *Retrato da Condessa de Casa-Flores* e *Retrato de Ferdinando VII*; Diego Rodríguez de Silva Velázquez, *Retrato do Conde-duque de Olivares*; Círculo de Rembradt? (atribuição posta em discussão), *Retrato de Jovem com Corrente de Ouro*; Thomas Gainsborough, *Retrato de Senhora John Bolton*.

fonte: *Arquivo do Masp*.



Exposição do acervo, 1950. Conjunto de esculturas de Ernesto De Fiori, a partir da esquerda: Greta Garbo, Nu Feminino, Guerreiro, Jovem Sentado, O Brasileiro, Elizabeth von Erbach.  
fonte: Bardi, P.M. *História do Masp*, 1992, p.92.

A escultura Nu Feminino, um gesso original de Ernesto De Fiori, com altura de 113,5cm, é apresentada com grande destaque fundo-figura, sobre fundo azul. A superfície cavada a acolhe e a deixa expandir, as linhas curvas prolongam seu traçado, criando uma relação de envolvimento com o observador.  
fonte: *Habitat*(1): 33, out. - dez. 1950.



MUSEU DE ARTE  
 PERSIANAS PARA LETREIROS

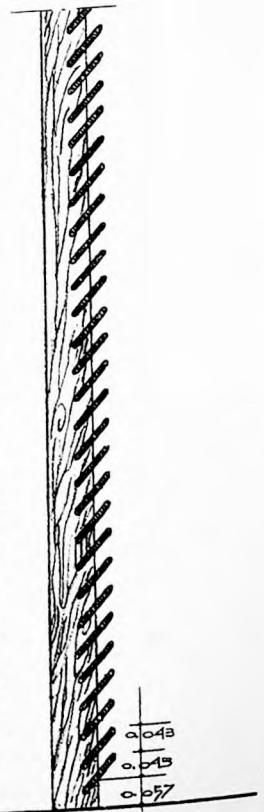
ESCALA 1:1

Projeto de Lina Bo para os suportes das etiquetas das obras.  
 fonte: *Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi*.

Presença da vegetação natural no espaço da exposição, uma referência à vida e à flora brasileira. "Procurou-se por todos os meios, não tornar solene o Museu, usando materiais simples, cores neutras, plantas que alegrem o ambiente", escreve a arquiteta.  
 fonte: *Habitat(1)*: 36, out. dez. 1950.

Detalhe em corte das persianas fixas que encobrem as janelas, executadas em madeira pintadas de branco, com montantes na parte posterior a cada 90cm. Na extensão vertical, cobria toda a dimensão do pé direito de 4,50m.  
 fonte: FERRAZ, M. C. *Lina Bo Bardi*, 1993.

Um momento da luz filtrada pelas venezianas brancas contínuas no espaço da pinacoteca.  
 fonte: *Habitat(2)*: 36, jan. mar. 1951.







107



Exposição do acervo, 1950. Conjunto de tendências abstratas: Otto Wolfgang Schulze Wols, *Harmonia em Vermelho-Branco-Preto*; George Papazoff (não se encontra no catálogo); Victor Brauner, *Arquitetura Pentacular*. Pelas frestas se insinua um outro momento: Francesco Francia e ateliê, *Virgem com o Menino e São João Batista Criança*; Giovan Battista Pittoni, *Dionísio e Ariadne*.  
 fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.111.

Exposição do acervo, 1950. Paineis com alteração no conjunto de obras: Claude Monet, *A Ponte Japonesa sobre a Lagoa das Ninféias em Giverny*, onde antes encontrava-se uma tela de Modigliani. As etiquetas de identificação das obras aderem-se às molduras.  
 fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.110.



Vista da exposição do acervo datável a partir de agosto de 1952, quando a obra de George Romney, *John Walter (ou Wharton) Tempest, com Cavallo*, ingressa no museu. No primeiro plano, escultor baiano do século XVIII, *Sant'Ana e a Virgem Maria*; lateral do sarcófago romano em mármore.

fonte: Arquivo do Masp







A exposição do acervo era frequentemente reorganizada tanto pela chegada de novas obras, quanto para dinamizar outras relações. Dois ângulos da instalação datável entre 1952 e 1954, apresentando lado a lado o renascimento italiano e um núcleo de diálogo impressionista: Marie Laurencin, *Guitarista* e *Duas Figuras Femininas*; Filippo De Pisis, *Retrato de Gianfranco Contini aos Dezesesseis Anos e uma Marinha*; Renoir, *Retrato da Condessa de Pourtalès*; Degas, *Mulher Enxugando o Braço Esquerdo*, *Quatro Bailarinas em Cena*; Claude Monet, *A Ponte Japonesa sobre a Lagoa das Ninféias em Giverny*.

Fonte: Arquivo do Masp.



Vitrina das Formas, 1950. Estende-se pela largura entre pilares da pinacoteca, tem 10,50m, totalmente transparente, é fechada nas duas faces maiores com vidro temperado, a iluminação uniforme e difusa é feita com lâmpadas fluorescentes instaladas em seu próprio teto. A base encontra-se a 80cm do piso, a vedação contínua de vidro tem 135cm na dimensão vertical, altura total de 230cm. Base e teto apoiam-se em elementos verticais internos de seção em cruz, situados a cada 243cm, é estabilizada por fios de aço ligados ao teto da pinacoteca, esticados por tensores. O desenho em formas sintéticas e mínimas também está presente nos suportes que dão ritmo à apresentação dos objetos e os individualizam, numa compreensão do vazio interno espacial.

fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p.123.

Uma vitrina totalmente transparente, ocupando toda a extensão transversal entre pilares, separa a mostra do acervo da área destinada às exposições temporárias. A Vitrine das Formas pretende provocar comparações e formação crítica, privilegiando a ação cotidiana. Recebe mostras periódicas de objetos, muitos deles integrantes do acervo do museu, com o objetivo de "...despertar a atenção sobre proporção, racionalidade, inteligência, gosto, arte, historicidade, de toda e qualquer forma com a qual se entre em contato". Agrupa "...um conjunto orgânico de formas variáveis, criadas por civilizações diferentes ou originárias simplesmente de circunstâncias casuais, mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação e na modificação dos materiais dentro de um impulso renovador incessante."<sup>19</sup>

<sup>19</sup> VITRINAS das formas. *Habitat* (1): 35, São Paulo, out.-dez. 1950.

A primeira montagem 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.



A Vitrine das Formas separa a exposição do acervo da área de exposições temporárias. Recebe mostras periódicas de objetos, em grande parte provenientes do acervo do museu, propondo comparações. A primeira instalação, em 1950, trazia peças de diferentes origens no tempo e no espaço, atravessadas por um fio cronológico.

fonte: *Habitat*(1): 35, out.-dez. 1950.



Vitrina das Formas, 1950. Uma raiz que sofreu a ação do mar, para trazer a forma da natureza, junto à objetos egípcios, que eram acompanhados do texto: "O Egito e o conceito do eterno". "O povo egípcio mais do que qualquer outro viveu sonhando com a morte e encarando aquele encontro como coroamento ideal da vida. Todas as formas egípcias, da múmia ao escaravelho ressentem essa preocupação funerária, desse ideal de estaticidade amoldado por um anseio de eternidade."

fonte: Arquivo do Masp.

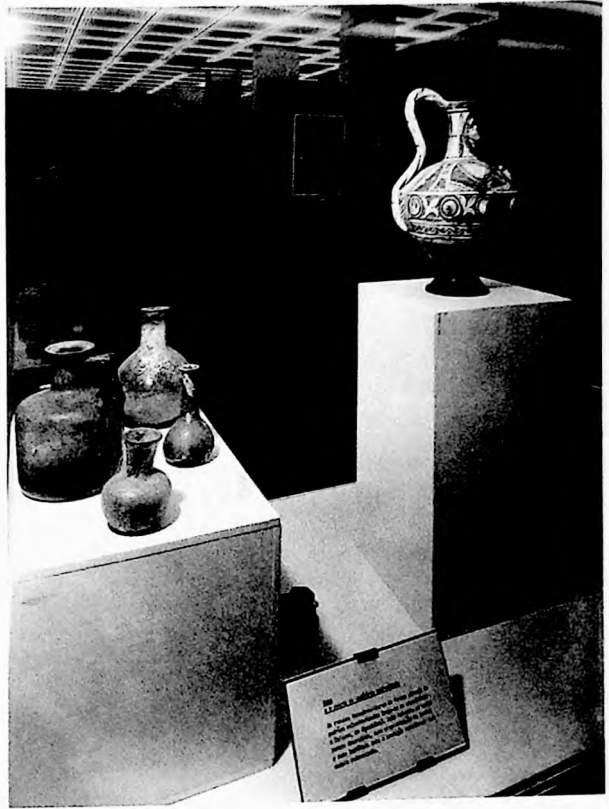
Vitrina das Formas, 1950. Vidros romanos iridescentes e ânfora do renascimento italiano. Os textos eram datilografados em máquina de escrever de tipo grande, montados em suportes metálicos protegidos por vidro, desenho de Lina Bo. O texto que situa os objetos romanos: "Roma e o início da indústria padronizada". "Os romanos industrializaram as formas através de padrões estandardizados (veja-se em arquitetura o Coliseu, os Aquedutos). Isto redundou em certa pureza decorativa, numa simplificação de linhas e numa tendência para a produção industrial sob modelo padronizado."

fonte: Arquivo do Masp.

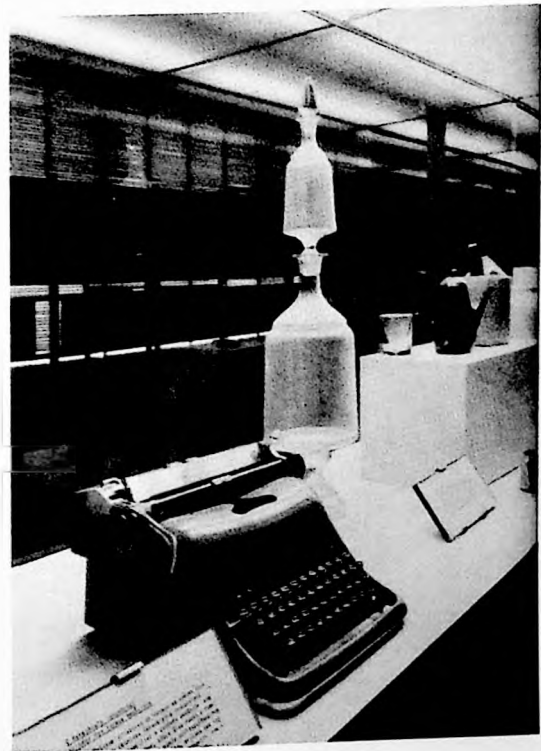
Vitrina das Formas, 1950. A então mais recente máquina de escrever produzida pela Olivetti e um vidro de farmácia do final do século XIX. Acompanhavam os textos: "O bazar do século XIX". "Os imaginosos tresloucados do século passado, renunciando a toda e qualquer reminiscência clássica, criaram com pirotécnico entusiasmo, formas bizarras e novas, dando livre estro à fantasia. Somente agora teve início uma revisão naquele vasto bazar, em busca de algo que possa perpetuar-se na história."

"O desenhista industrial criador das formas hodiernas". "Os autênticos criadores de formas em nossos dias são os assim chamados desenhistas industriais, aos quais cabe conciliar o produto mecânico com as exigências estéticas; sobre eles recai a responsabilidade de educar o gosto contemporâneo dentro de um novo padrão artístico, criando uma forma para os nossos dias que possa competir com o patrimônio legado pelos séculos passados."

fonte: *Habitat* (1); 34, out.- dez. 1950/ Arquivo do Masp.



113





Vitrina das Formas, 1950. A exposição justapõe diferentes objetos de diferentes origens e períodos, dentre eles um pote de massa de tomate e um garrafão americano para whiskey. Na parte de correspondência da seção assinada por Alencastro da revista *Habitat* (2): 87, jan. - mar. 1951, encontra-se o seguinte trecho: "A. M. - Na 'Vitrina das Formas' do Museu está exposta uma bateadeira, juntamente a belíssimos vasos antigos. Fica surpreendido e observa então que a cozinha é um museu. E poderia ser muito bem: a cozinha é sempre o único ambiente de bom gosto nas casas. Se suas cortinas, seus móveis, seus bibelots tivessem o estilo da geladeira não teríamos de cobrir os olhos pelo espanto por tantos horrores." Embaixo: Vaso da Magna Grécia com figuras de Tanagra.

fonte: *Habitat*(1): 34, out. - dez. 1950.





115



O espaço deixa-se entrever, é todo ele permeável ao olhar, possibilita sobreposições e perguntas. Pela transparência proposta, sobrepõem-se possíveis relações entre a exposição do acervo, a Vitrina das Formas e as mostras temporárias.

fonte: *Habitat* (1):34-35, out. dez. 1950.



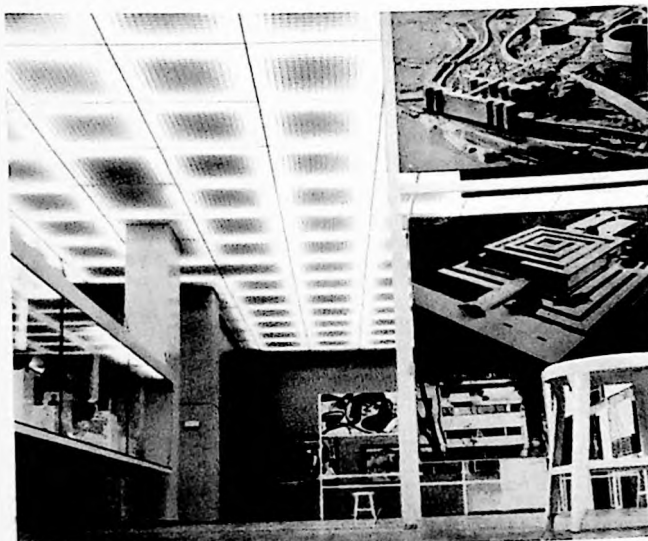
A inexistência de interposição visual aciona também uma possibilidade de contato entre a mostra do acervo e as temporárias, cuja área, proporcionalmente menor, sugere considerações em graus distintos no programa do museu. Era apresentada na reabertura *Novo Mundo do Espaço*, uma exposição retrospectiva dos trabalhos de Le Corbusier, organizada pelo *Institut of Contemporary Art* de Boston, com projetos, estudos, desenhos, pinturas, aquarelas, anotações de viagens. A publicação de *Leitura Crítica de Le Corbusier*, de autoria de Pietro Maria Bardi, acompanhava a mostra; em suas palavras, os motivos dessa escolha: "...primeiro porque o Museu está empenhado em dar um forte e preponderante incentivo à arquitetura contemporânea; segundo porque consideramos Le Corbusier responsável em grande parte pela renovação construtiva de nossos dias; e finalmente por ter sido ele, no Brasil, o indicador de direções novas que deram projeção à arquitetura nacional."<sup>20</sup>

O próprio Le Corbusier havia ordenado e dimensionado em paredes os painéis fotográficos que participavam da mostra, de acordo com sua unidade de medida o Modulor, segundo artigo publicado na revista *Habitat*.<sup>21</sup> Porém, a disposição espacial seria alterada em função da área disponível e da circulação, mantendo-se a ordenação original. Lina desenha uma estrutura padronizada, executada em madeira e pintada de branco, cujos componentes podem ser articulados na vertical e horizontal, adequando-se a vários formatos. São linhas que configuram o volume espacial para receber os planos das imagens. Esse seria um dos sistemas expositivos utilizados em várias mostras do museu.

<sup>20</sup> SERÃO inauguradas quarta-feira as novas instalações do Museu de Arte. *Diário da Noite*, São Paulo, 3 de jul. 1950.

<sup>21</sup> "NOVO mundo do espaço" de Le Corbusier. São Paulo, *Habitat* (1): 37-41, out.-dez. 1950.

*Novo Mundo do Espaço* de Le Corbusier, inaugura a área de exposições temporárias junto à pinacoteca em 1950. fonte: *Habitat* (1): 38, out.-dez. 1950.

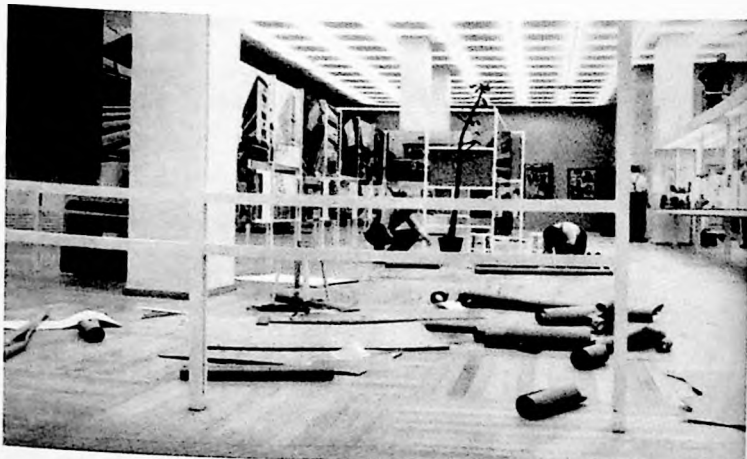






*Novo Mundo do Espaço*, 1950. As reproduções fotográficas dos projetos, esculturas, afrescos e detalhes de murais foram montados em uma estrutura padronizada, essencial e flexível. Cheios e vazios agregam-se ao ritmo linear do volume.

fonte: *Habitat* (1): 39, out. dez. 1950.



Montagem da mostra *Novo Mundo do Espaço*, uma retrospectiva dos trabalhos de Le Corbusier, em 1950. Inevitável notar a necessidade de uma área para a produção das exposições.

fonte: *Habitat* (1): 38, out. dez. 1950.



118

*Novo Mundo do Espaço* de Le Corbusier, 1950. A estrutura foi executada em perfil retangular de madeira, pintada de branco, com uniões parafusadas e possibilidade de ajustes na horizontal e vertical. A exposição trazia muitas informações e legendas minuciosas, assim considerou-se a necessidade de um tempo de permanência maior para estudos. Os banquinhos deslocáveis, para facilitar anotações, são de ferro pintados de branco.  
fonte: *Habitat* (1): 39, out.-dez. 1950.



*Novo Mundo do Espaço* de Le Corbusier, 1950. As pinturas foram expostas nas paredes; em painéis, como os da pinacoteca, os originais emoldurados. A mostra também considerava o tipo de expressão, diferenciando originais e reproduções.  
fonte: *Habitat* (1): 41, out.-dez. 1950.

Os dois projetos para as instalações do Masp teriam repercussão nacional e internacional, estariam presentes tanto em publicações especializadas em arquitetura e *design*, quanto nas voltadas para as várias questões museológicas. A primeira adaptação seria incluída nas Atas do Congresso Internacional de Artes Figurativas, realizado em Florença, em 1948, com documentação fotográfica, a pedido dos participantes. Ali foi salientada a contemporaneidade da concepção e a habilidade na transformação de um espaço não propriamente pensado para abrigar um museu.<sup>22</sup> Porém, é importante ressaltar, sua concepção parte de princípios, não de dogmas, procura atingir o universal, não o genérico, respondendo a um dado momento, atenta à singularidades e especificidades.

O risco do dogmatismo, do uso de receituários, aparece no artigo que divulga a exposição de Le Corbusier na revista dirigida por Lina Bo Bardi. Afirma claramente sua importância, mas com ressalvas críticas ao *Modulor*, em favor da *flexibilidade*, de uma expressão do humano fundada na liberdade e na ética: "A escala humana é uma dura conquista da consciência da arquitetura contemporânea, mas esta escala humana, devemos crer, talvez se produza melhor por via de uma convicção moral da relação humana do que por intermédio dos cânones matemáticos.

A escala 'deshumana' de certas arquiteturas 'áulicas', típicas expressões dos regimes ditatoriais e imperialistas, foi ditada por uma doutrina de presunções e não possui uma base num sistema de medida, e seria possível também realizá-la com o Modulor colocado no lugar do sistema métrico decimal. Parece que o novo livro de Le Corbusier apresenta o perigo de um novo 'tratadismo', à semelhança do de Vitruvius ou de Sérlio; a verdadeira conquista da arquitetura contemporânea emerge da sabedoria de se terem reencontrado as relações humanas, e de associá-las à independência da arquitetura das injunções formais, para seguir-se a necessidade do homem na livre expressão da forma ligada ao binômio espaço-tempo. À escala humana, neste sentido, e à potência espiritual e poética que dela deriva, Le Corbusier deu uma enorme contribuição. Por isto, permitimo-nos considerar o Modulor até um tanto perigoso; o fator humano, a escala humana é humana enquanto variável, adaptável e flexível; o meio de chegar à exprimi-la pode ser tanto o modulor, como o sistema métrico e qualquer outro sistema, mas os cânones fixos transportados à regra poderão chegar numa Academia."<sup>23</sup>

<sup>22</sup> O MUSEU de Arte de S. Paulo no Congresso Internacional de Florença. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 11 de jul. 1948.

<sup>23</sup> "NOVO mundo do espaço" de Le Corbusier. São Paulo, *Habitat* (1): 37, out. dez. 1950.



## Um Acervo Andarilho

<sup>1</sup> BARDI, P. M. Roteiro do Museu de Arte na Europa. *O Museu* (3), São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, março de 1954.

<sup>2</sup> "Pour nos conceptions d'Européens, un Musée est un luxueux bâtiment, en forme de temple ou de palais, sanctuaire de l'art, isolé dans un parc, et à son seuil vient mourir l'agitation du siècle. A São Paulo le Musée occupe quatre étages des quinze du building des 'Journaux associés', dont M. le Sénator Assis Chateaubriand est le Directeur, et la ruche artistique vit en bonne harmonie avec le rythme trépidant des rotatives et l'affairement des bureaux de rédaction; éloquent symbole que ce voisinage où l'on associe à l'écoulement du quotidien l'éternité du chef-d'œuvre; symbole de ce Brésil moderne, soulevé par un généreux élan, et qui, dans notre monde, mal remis d'un des conflits les plus sanglants de l'Histoire, a conservé intacte cette foi sans réserve en l'avenir, ce progressisme militant, qui furent l'attribut du grand siècle positiviste, notre XIXe siècle français." BAZIN, Germain. *Chefs-d'Œuvre du Musée d'Art de São Paulo*, Paris: Musées Nationaux, 1953, p.11.

Durante quatro anos, várias obras do acervo do Museu de Arte de São Paulo percorreram instituições da Europa e Estados Unidos. O conjunto exposto nem sempre foi o mesmo, as edições seriam alteradas, principalmente agregando séries de novas aquisições, que no momento estavam sendo feitas. Enquanto isso, no Masp, o visitante encontraria o que poderia mesmo ser chamado de uma mostra virtual. Um "museu imaginário" foi sendo instalado com as reproduções fotográficas das obras ausentes, acompanhadas de textos referentes às próprias obras e notícias sobre o itinerário das mostras no exterior. Montadas nos painéis de lâminas de vidro e estrutura tubular metálica, instalados junto à persiana na área para exposições temporárias do 3º andar, comunicavam-se direta e visualmente com a pinacoteca. O grande painel cresceria ao longo do tempo com as reproduções daquelas que se integrariam futuramente ao acervo. Adquiridas no mercado internacional, muitas obras foram enviadas diretamente para compor a mostra itinerante, antes do contato com os frequentadores do museu paulista.

Organizadas como exposições antológicas, centradas na pintura europeia e dentro das possibilidades do acervo em formação, não se restringiam à representação pelas obras. Viajavam também os registros da idéia geradora do museu e sua história de vida, ainda recente: "... não é somente uma preciosa coleção de obras de arte que estamos apresentando, mas, também, a nossa concepção museográfica, com a demonstração das idéias e da contribuição que demos a esta atividade. O trabalho desenvolvido no Museu de Arte de São Paulo, desde as escolas, a revista 'Habitat', as publicações, as numerosas manifestações, a pinacoteca, aqui está sendo exposto (...), para testemunhar que São Paulo não foi a cidade que comprou quadros no mercado internacional, mas, sim, que soube criar um tipo original de museu."<sup>1</sup>

O contraste entre um museu impregnado de dinamismo, em harmonia com o "ritmo trepidante" do presente, "símbolo do Brasil moderno" e um outro, situado em "edifício luxuoso, na forma de templo ou palácio, santuário da arte", um mundo tranquilo, abrigo da "agitação do século"<sup>2</sup>, dava o tom da introdução contida nos catálogos. Neles, estavam reproduzidas todas as obras apresentadas, foram elaborados em edições que individualizavam cada exposição, acabaram por se constituir a primeira documentação organizada do acervo da instituição e fonte de referência para a publicação de 1963. Aliás, Roberto Longhi, quando da mostra em Milão, sugeriria que nessa edição do catálogo



No grande painel, textos datilografados traziam informações sobre as obras ausentes.  
fonte: Arquivo do Masp.



Reproduções fotográficas em preto e branco dos “quadros do Museu de Arte, atualmente no l’Orangerie, a convite da Direção Geral dos Museus de França”, instaladas na área para mostras temporárias no 3º andar. As letras, em caracteres góticos que compõem o título, eram desenhadas sobre papel, pintadas, recortadas e, neste caso, aplicadas diretamente sobre o vidro. Finalização muito frequente nas mostras do Masp, conta Luiz Hossaka, resultante da formação do I.A.C., onde o desenho tipográfico era ensinado por Leopold Haar. Durante o período de iteneração, o painel seria acrescido, incorporando reproduções das obras que iam sendo adquiridas e enviadas diretamente para as mostras, o público paulista verá muito dos originais somente em 1958.  
fonte: Arquivo do Masp.

No saguão do edifício dos Diários Associados, a preparação do container que seguiria para Paris com as obras do acervo do Masp, a serem expostas no Musée de l’Orangerie; a oportunidade para a publicidade não foi esquecida.  
fonte: Arquivo do Masp.

<sup>3</sup> “Si può anzi domandare se l’occasione italiana non fosse la buona per riprodurre in appendice al bel catalogo anche i pezzi che non hanno fatto il viaggio. Il libro sarebbe divenuto senza sforzo il catalogo stesso del Museo di San Paolo; con un bel vantaggio per tutti.” LONGHI, Roberto. Il Bel Museo Allestito a San Paolo da un Italiano, *L’Europeo*, Milão, 5 de dez. 1954.

<sup>4</sup> Parte delas não foi enviada do Brasil: “...telas que os paulistas conhecem só em parte, pois algumas foram adquiridas na América do Norte ou estavam emprestadas a museus para exposições, como a Comemorativa de Cézanne e a Mostra do Romantismo Francês.” BARDI, P. M. A exposição da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, no Orangerie do Louvre. *Folha da Manhã*, 2 de out. 1953.

estivessem incluídas as obras que permaneceram no Brasil, o que “...tornar-se-ia, sem muito esforço, o próprio catálogo do Museu de São Paulo; com uma bela vantagem para todos.”<sup>3</sup>

As informações encontradas sobre essas exposições são fragmentadas, mesmo assim é possível perceber dentre as decisões de sua concepção, a interpenetração do espaço físico; a adequação da idéia geral e agrupamentos, de acordo com as obras selecionadas, a cada espaço expositivo. Diferente do espaço flexível, a planta fixa agrega um fator dimensional mais contundente na espacialização da exposição. As singularidades da atmosfera local também doam elementos sugestivos para a percepção.

### fragmentos de outros desenhos espaciais

*Chefs-d’Ouvre du Musée d’Art de São Paulo*, abre a série. No *Musée de l’Orangerie*, em Paris, entre 10 de outubro de 1953 e janeiro de 1954, podiam ser vistas as 64 obras selecionadas por Germain Bazin, então conservador chefe do departamento de pinturas, desenhos e gravuras do Louvre.<sup>4</sup> A mostra panorâmica, como indica o subtítulo do cartaz *De Mantegna a Picasso*, mas onde se destaca a pintura francesa, está instalada nas cinco salas. Uma observação na planta sugere que as dimensões dadas e fixas de cada sala tenha sido um dos fatores a contribuir para essa disposição de conjuntos. A presença dos cinco retratos logo na entrada – telas com altura em torno de 2m, a prever distanciamento para apreciação – parece propor uma relação visual, na perspectiva, com a parte final da exposição. O percurso com direcionamento único culmina na sala abobadada. Nela, o reencontro com os retratos das quatro filhas de Luiz XV, pintados por Nattier, desaparecidos de Versailles em 1791, mobilizaram propostas de troca a fim de permanecerem na França, manifestadas inclusive pela imprensa.

No interior, cortinas de veludo recobrem as paredes e recebem as obras, reafirmando a arquitetura e a memória do edifício. A utilização desse mesmo material em todas as superfícies verticais, traz uma unidade visual ao espaço, mas as características construtivas não deixam de marcar pausas no percurso, através das passagens. É feito um convite para um encontro solene entre o público e a arte.



Sala I

1. Diego Rodriguez de Silva Velázquez, *Retrato do Conde-duque de Olivares*
2. Francisco Goya y Lucientes, *Retrato do Cardeal Luis Mana de Bourbon y Vallabriga*
3. Tiziano, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*
4. Anthony Van Dyck, *Retrato da Marquesa Lomellini, com os Filhos em Oração*
5. Thomas Lawrence, *Os Filhos de Sir Samuel Fludyer*

Sala II

6. Paul Gauguin, *Auto-retrato (Perto do Gólgota)*
7. Vincent Van Gogh, *A Artesiana*
8. Paul Cézanne, *Madame Cézanne em Vermelho*
9. Pierre-Auguste Renoir, *Menina com as Espigas – Menina com Flores*
10. Eugène Delacroix, *As Quatro Estações Hartmann. A Primavera – Euridice Colhendo Flores é Mordida por uma Cobra (A Morte de Euridice)*
11. Pierre-Auguste Renoir, *Rosa e Azul – As Meninas Cahen d'Anvers*
12. Paul Cézanne, *Rochedos em L'Estaque*
13. Vincent Van Gogh, *O Escolar (O Filho do Carteiro – Gamin au Képi)*
14. Paul Cézanne, *O Grande Pinheiro*
15. Pierre-Auguste Renoir, *Retrato de Marthe Bérard*
16. Eugène Delacroix, *As Quatro Estações Hartmann. O Verão – Diana Surpreendida por Acteão*
17. Edouard Manet, *O Senhor Pertuiset, Caçador de Leões*
18. Toulouse-Lautrec, *Madame la Comtesse Adéle de Toulouse-Lautrec au Jardin de Malromé*
19. Toulouse-Lautrec, *Mulher se Penteando – Duas Mulheres sem Camisola*
20. Paul Cézanne, *Paul Alexis Lê um Manuscrito a Zola*
21. Eugène Delacroix, *As Quatro Estações Hartmann. O Outono – Baco e Ariadne*
22. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Cigana com Bandolim*
23. Nicolas Poussin, *Hymenæus Travestido Durante um Sacrificio a Priapo*
24. Gustave Courbet, *Juliet Courbet*
25. Eugène Delacroix, *As Quatro Estações Hartmann. O Inverno – Juno Implora a Eolo a Destruição da Frota de Ulisses*
26. Pierre-Auguste Renoir, *Retrato de Claude Renoir*
27. Pierre-Auguste Renoir, *Banhista Enxugando a Perna Direita*
28. Vincent Van Gogh, *Passeio ao Crepúsculo*
29. Pierre Bonnard, *Nu Feminino*

Sala III

30. Paul Cézanne, *O Negro Cipião*
31. Edouard Manet, *Banhistas no Sena - Academia*
32. Pierre-Auguste Renoir, *Banhista Enxugando o Braço Direito – Grande Nu Sentado*
33. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Laurent-Denis Sennegon*
34. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Jovem de Ombro Nu*
35. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Rosas num Copo*
36. Gustave Courbet, *Zélie Courbet*
37. Constable, *A Catedral de Salisbury Vista do Jardim do Bispo*
38. Toulouse-Lautrec, *Monsieur Fourcade*
39. Degas, *Mulher Enxugando a Perna Esquerda*
40. Toulouse-Lautrec, *O Divã*
41. Amedeo Modigliani, *Retrato de Leopold Zborowski*
42. Pablo Ruiz Picasso, *Retrato de Suzanne Bloch*
43. Amedeo Modigliani, *Madame G. van Muyden*
44. Amedeo Modigliani, *Retrato de Diego Rivera*
45. Amedeo Modigliani, *Renée*

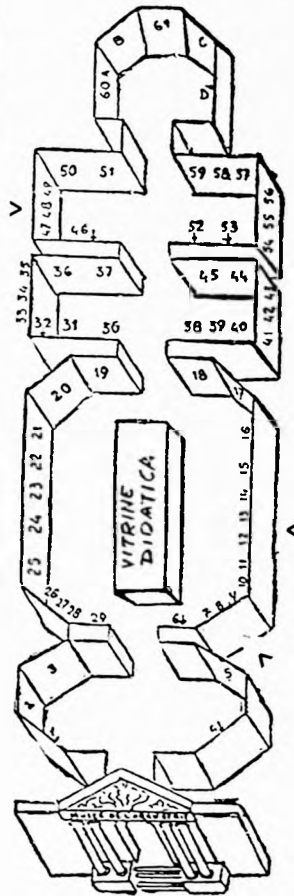
Sala IV

46. Joshua Reynolds, *Elisabeth, Sarah e Edward, Filhos de Edward Holden Cruttenden*
47. Jean-Honoré Fragonard, *A Educação Faz Tudo*
48. Jean-Baptiste-Joseph Pater, *Reunião num Parque*
49. Jean-Honoré Fragonard, *Retrato de Elisabeth-Sophie-Constance de Lowendahl, Condessa de Turpin de Crissé*
50. Francisco Goya y Lucientes, *Retrato da Condessa de Casa Flores*
51. Giovanni Antonio Pellegrini, *A Rainha Tômiris*
52. Frans Hals, *Mana Prietersdochter Olycan*
53. Frans Hals, *O Capitão Andries van Hoorn*
54. Memling, *A Virgem em Lamentação, São João e as Pias Mulheres da Galiléia*
55. Hans Holbein, o Jovem, *O Poeta Henry Howard, Conde de Surrey*
56. Andrea Mantegna, *São Jerônimo Penitente no Deserto*
57. Paris Bordone, *Retrato de Alvise Contanni (?)*
58. Rembrandt e ateliê [atribuição em discussão] *Retrato de Jovem com Corrente de Ouro (Auto-retrato com Corrente de Ouro)*
59. Anthony Van Dyck, *Retrato de um Desconhecido (William Howard, Visconde de Stafford?)*

Sala V

60. Jean-Marc Nattier, *Mesdames de France – Os Elementos*
  - A. *Madame Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France – A Água*
  - B. *Madame Louise-Elizabeth, Duquesa de Parma (Madame l'infante) – A Terra*
  - C. *Madame Marie-Adelaide – O Ar*
  - D. *Madame Anne Henriette de France – O Fogo*
61. Thomas Gainsborough, *Francis Rawdon, Primeiro Marquês de Hasting e Segundo Conde de Moira*

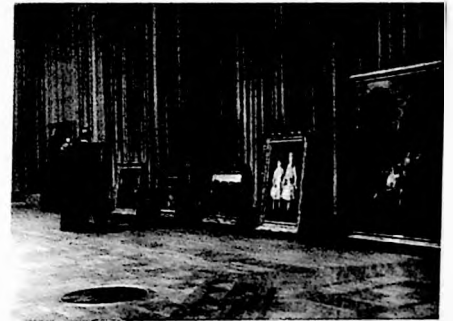


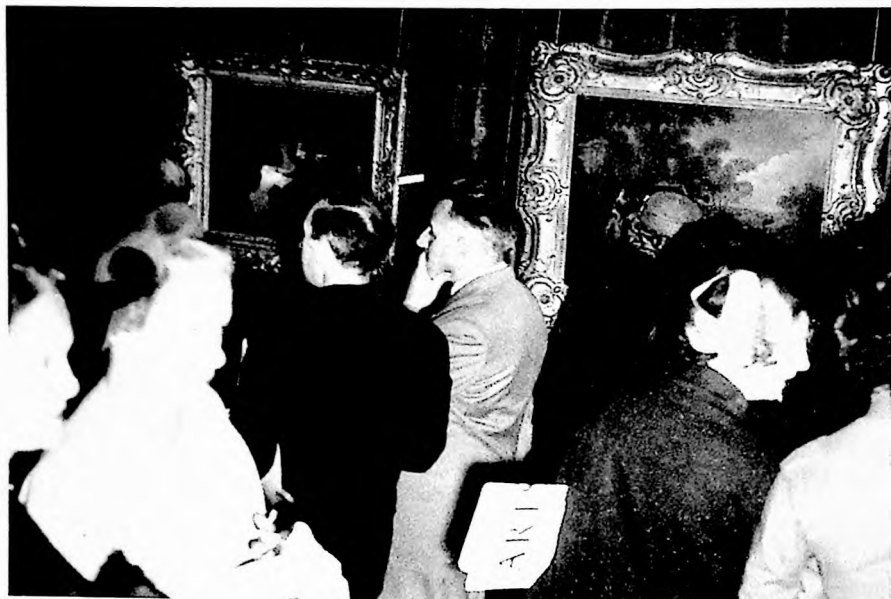


Acesso do público na fachada principal do Musée de l'Orangerie.

fonte: Arquivo do Masp.

Planta da exposição *Chefs-d'Ouvre du Musée d'Art de São Paulo*, realizada no Musée de l'Orangerie, entre 10 de outubro de 1953 e janeiro de 1954. Foi publicada pelo jornal parisiense *Arts*, junto a um roteiro comentado das obras, o que tornou-se um guia para a mostra.  
fonte: *Diário de São Paulo*, 18 de out. de 1953.



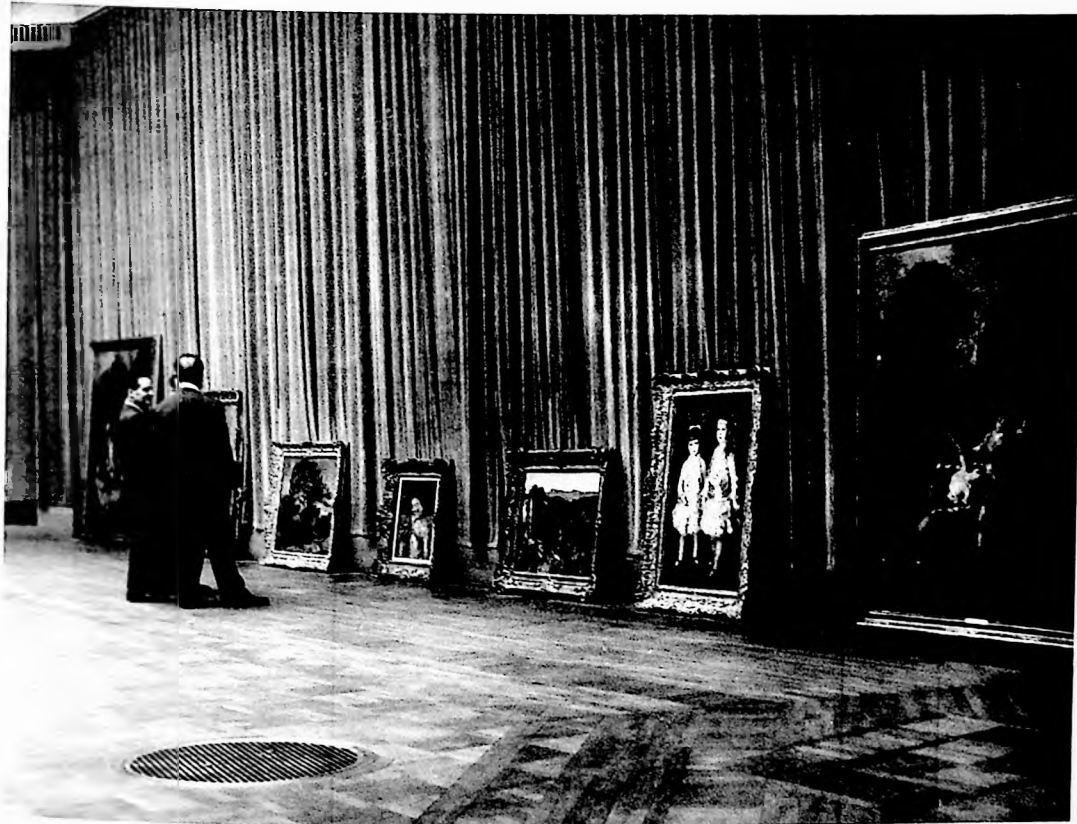


*Chefs-d'Ouvre du Musée d'Art de São Paulo, no Musée de l'Orangerie, 1953. As obras estavam suspensas por perfis metálicos delgados de seção redonda, as etiquetas de identificação, fixadas com presilhas no tecido do fundo. À esquerda: Fragonard, *A Educação Faz Tudo*; em seguida, Pater, *Reunião num Parque*.*

fonte: Arquivo do Masp.

*Chefs-d'Ouvre du Musée d'Art de São Paulo, no Musée de l'Orangerie, 1953. Instalação com espaçamento entre as obras, que são alinhadas pelo centro. Partindo da esquerda: Delacroix, *As Quatro Estações Hartmann. A Primavera – Eurídice Colhendo Flores é Mordida por uma Cobra (A Morte de Eurídice)*; Renoir, *Menina com as Espigas – Menina com Flores*; Cézanne, *Madame Cezanne em Vermelho*; Van Gogh, *A Arlesiana*.*

fonte: Arquivo do Masp.



Montagem da exposição *Chefs-d'Ouvre du Musée d'Art de São Paulo, no Musée de l'Orangerie, 1953*. As cortinas de veludo ativam a memória do edifício e sua condição histórica, unificam as superfícies verticais de todo o espaço interno do museu e configuram o fundo para as obras. A partir da esquerda: Delacroix, *As Quatro Estações Hartmann. O Verão – Diana Surpreendida por Acteão*; Renoir, *Retrato de Marthe Bérard*; Cézanne, *O Grande Pinheiro*; Van Gogh, *O Escolar (O Filho do Carteiro – Gamin au Képi)*; Cézanne, *Rochedos em L'Estaque*; Renoir, *Rosa e Azul – As Meninas Cahen d'Anvers*; Delacroix, *As Quatro Estações Hartmann. A Primavera – Eurídice Colhendo Flores é Mordida por uma Cobra (A Morte de Eurídice)*.

fonte: Arquivo do Masp.



128





*Chefs-d'Ouvre du Musée d'Art de São Paulo, no Musée de l'Orangerie, 1953.*  
 Atividades didáticas, o projeto museográfico, as exposições realizadas, a atividade editorial, em registros gráficos e fotográficos expostos em vitrinas na sala maior, apresentavam a concepção do Masp.  
 fonte: Arquivo do Masp.



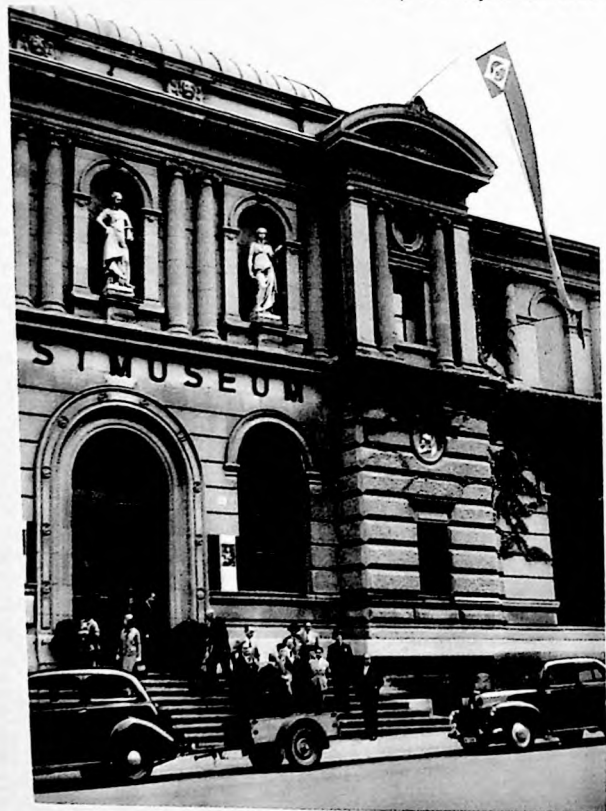
*Chefs-d'Ouvre du Musée d'Art de São Paulo, no Musée de l'Orangerie, 1953.*  
 O desenho das vitrinas, que abrigavam os registros documentais do museu, dialogavam harmoniosamente com a atmosfera trazida pelo edifício.  
 fonte: *Habitat* (13): 6, dez. 1953.

Em seguida, as mesmas obras foram enviadas para exposições no *Palais des Beaux Arts*, em Bruxelas, Bélgica, entre 14 de janeiro e 28 de fevereiro; no *Utrecht Centraal Museum*, na Holanda, entre 6 de março e 2 de maio e no *Berner Kunstmuseum*, na Suíça, entre 8 de maio e 7 de junho de 1954.

Concebido por Henry le Boeuf em 1922, projetado e construído por Victor Horta, o *Palais des Beaux Arts* foi inaugurado em 1928. O edifício possuía setor de exposições com uma área de 1000 m<sup>2</sup>, sala de concertos com 2200 lugares, sala para música de câmara com 600 lugares, biblioteca. Era uma instituição autônoma, organizada em sociedades responsáveis pela direção de suas atividades. Em 1944 teve início o Seminário das Artes, fundado e dirigido por Luc Haesaerts, que realizava cursos públicos de arte, estética, música, literatura e cinema, experiências cinematográficas e teatrais, congressos e convênios, publicações de boletins e revistas sobre artes.<sup>5</sup>

Aqui, fica clara uma linha do tempo, que parte de expressões mais recentes. Inicia-se o percurso pelas obras de Bonnard, Picasso, Modigliani, Van Gogh, Gauguin; a segunda sala reúne os conjuntos de Renoir e Cézanne; a terceira, na quarta sala, estão Nattier, e os pintores ingleses. "A última sala é a maior, quase como a nossa pinacoteca; lá se encontram, muito bem colocados, os quadros de Mantegna até Fragonard." Em Bruxelas, a concepção do museu e suas propostas de atividades também foram mostrados através de documentação. P. M. Bardi fala com entusiasmo da apresentação: as obras estavam expostas sobre

<sup>5</sup> O MUSEU de Arte em Bruxelas. *Habitat* (14): 49, São Paulo, jan.- fev. 1954, e O MUSEU de Arte em Bruxelas. *O Museu* (2), fevereiro 1954.



Entrada principal do *Berner Kunstmuseum*, na Suíça, onde foi realizada a exposição *Meisterwerke des Museums São Paulo Brasilien*, entre 8 de maio e 7 de junho de 1954.  
fonte: *Arquivo do Masp*.

“fundos de veludo cinza” onde “têm um realce soberbo”, e em condições melhores que no Orangerie.<sup>6</sup>

O *Centraal Museum de Utrecht* reúne os museus de arqueologia, história da arte, história da cidade e o Museu Arcebispaal. É, segundo Bardi, “um típico exemplo da concepção museográfica européia: exposição e conservação de materiais, organização de mostras temporárias”. O edifício, um antigo convento, comunica sua atmosfera: “salas austeras, mas ao mesmo tempo tão acolhedoras, íntimas, como se tivessem saído de uma tela de Vermeer.”

Nesta exposição, ocupando nove salas do primeiro andar, o percurso se inverte: “Na primeira estão o Mantegna, o Memling, o Holbein, os dois Ticiano, o Rembrandt e os dois Franz Hals; na segunda, os Van Dyck, o Velázquez, o Pellegrini, o grande Poussin; na terceira, os quatro Nattier, os dois Fragonard, o Pater e Constable; na quarta, os outros quadros da escola inglesa e os dois Goya; na quinta, os quatro Delacroix; na sexta, os cinco Cézanne; na sétima, os Corot, os Coubert, o Degas e o Toulouse-Lautrec; na oitava, os Manet, o Gauguin e os Renoir e finalmente na nona sala, os Van Gogh, os Modigliani, o Bonnard e o Picasso.” No saguão do *Centraal Museum*, encontravam-se os registros sobre a proposta de atuação do Masp. E o relato da inauguração, de tonalidade solene: as obras apresentadas “entre os magníficos veludos, preciosos tapetes persas e uma profusão de flores arrumadas em vasos de prata do século XVII”.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> BARDI, P. M. Roteiro do Museu de Arte na Europa. *O Museu* (3), São Paulo, março de 1954. Cita, dentre outros, a contribuição de Munlo Mendes, que então lecionava em universidade da Bélgica, para a organização da exposição.

<sup>7</sup> BARDI, P. M. Roteiro do Museu de Arte na Europa. *O Museu* (3), São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, março 1954.

*Meisterwerke des Museums São Paulo Brasilien, no Berner Kunstmuseum, 1954. Encontro em contraste de duas arquiteturas: a concepção do interior e aquela do edifício. Pietro Maria Bardi em companhia do diretor do museu, sr. Huggler.*  
fonte: Arquivo do Masp.







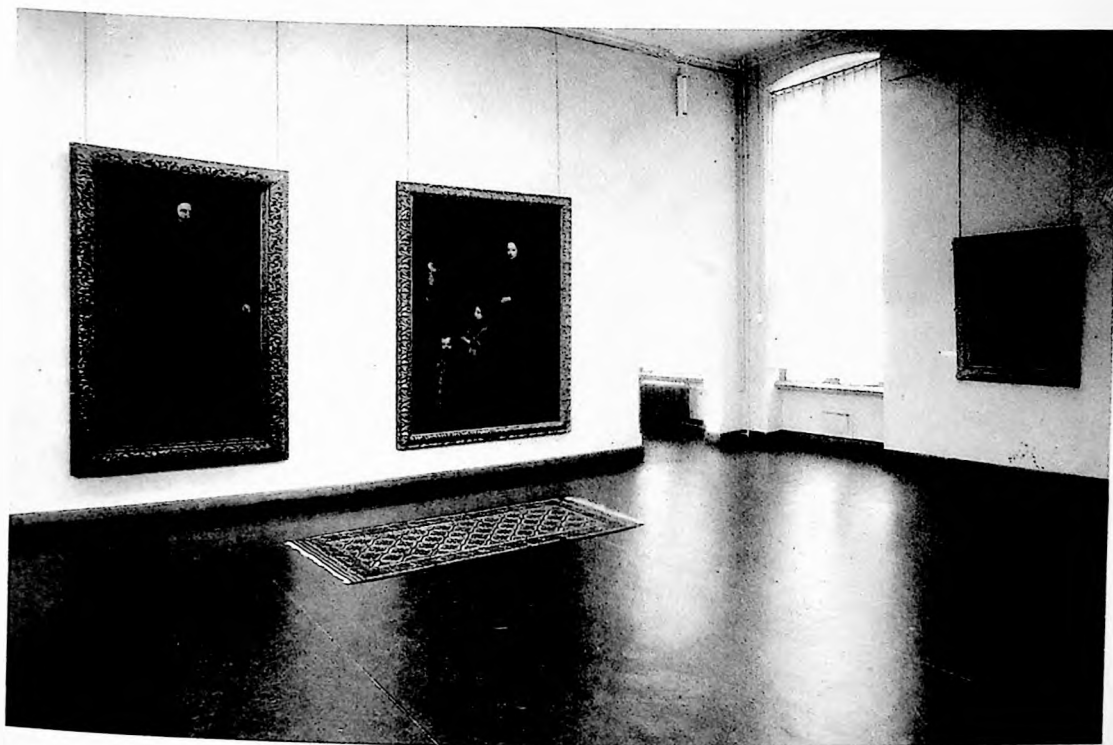
*Meesterwerken uit São Paulo*, exposição realizada no *Utrecht Centraal Museum*, na Holanda, entre 6 de março e 2 de maio de 1954. Interior da oitava sala: Manet, *O Senhor Pertuiset*, *Caçador de Leões*, aqui emoldurado diversamente da instalação de 1950 no Masp, talvez até por questões dimensionais; Renoir, *Retrato de Marthe Bérard*, *Menina com as Espigas – Menina com Flores*, *Rosa e Azul – As Meninas Cahen d'Anvers* e *Retrato de Claude Renoir*. No fundo, Van Gogh, *O Escolar (O Filho do Carteiro – Gamin au Képi)*, que se localizava na última sala da mostra.  
fonte: Arquivo do Masp.



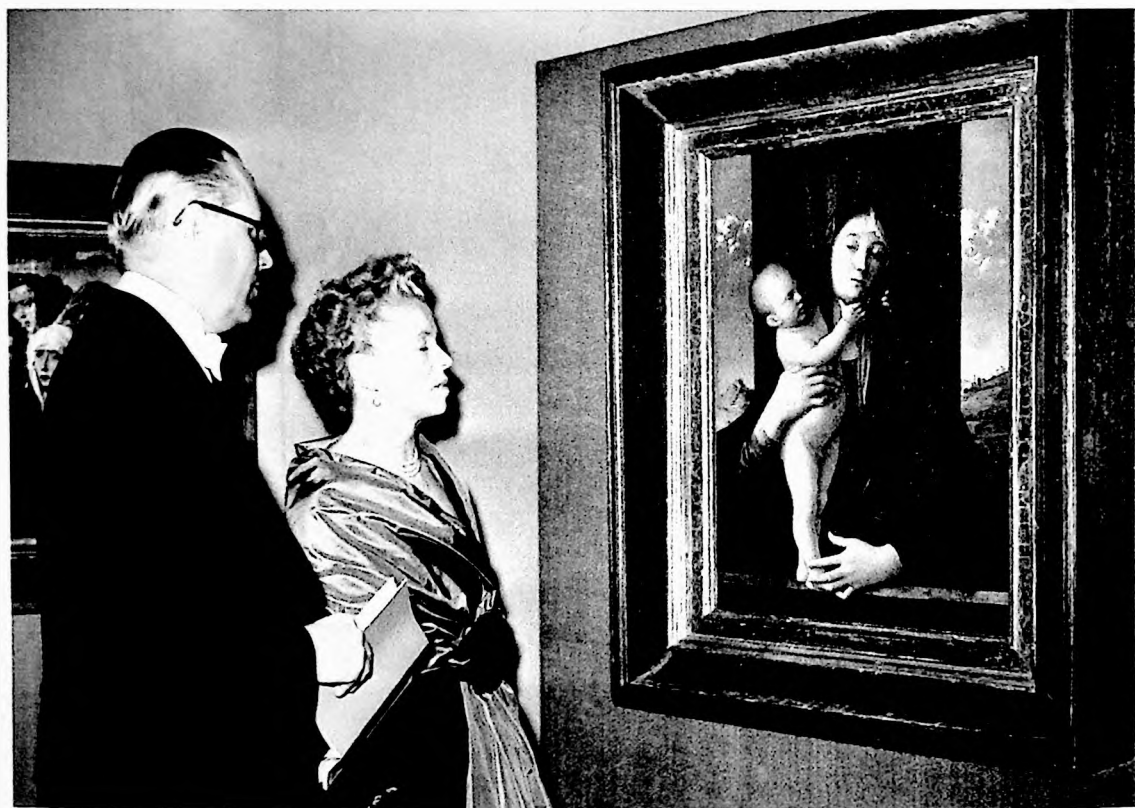


*Meesterwerken uit São Paulo, no Utrecht Centraal Museum, 1954. As obras eram suspensas por perfis metálicos com flexibilidade de ajustes na vertical e horizontal, unidos à moldura por presilhas, alinhadas pelo centro. Junto às etiquetas de identificação, uma numeração correspondente àquela encontrada no catálogo. A diretora do museu, Elizabeth Hantzager, acompanha Assis Chateaubriand.*  
 fonte: Arquivo do Masp.

133



*Meesterwerken uit São Paulo, no Utrecht Centraal Museum, 1954. Interior da segunda sala: Velázquez, Retrato do Conde-duque de Olivares; Van Dyck, Retrato da Marquesa Lomellini, com os Filhos em Oração e Retrato de um Desconhecido (William Howard, Visconde de Stafford?).*  
 fonte: Arquivo do Masp.



*Masterpieces from The São Paulo Museum of Art, na Tate Gallery, 1954. Giovanni Bellini, A Virgem com o Menino de Pé, Abraçando a Mãe (Madonna Willys), exposta provavelmente sobre fundo em linho cinza esverdeado.*

*fonte: Arquivo do Masp.*

A partir da exposição *Masterpieces from The São Paulo Museum of Art*, na *Tate Gallery*, em Londres, realizada entre 19 de junho e 15 de agosto de 1954, começa a modificar-se o conjunto mostrado inicialmente, vão sendo agregadas algumas novas aquisições. Dentre as 79 obras presentes no catálogo, 35 não constavam das exposições anteriores.<sup>8</sup> Algumas foram enviadas de São Paulo: *Retrato de Fernando VII* de Goya, *Toaleta (Fernande)* de Picasso, *Aparição do Menino Jesus a Santo Antônio de Pádua* de Zurbarán, *Anunciação* de El Greco, *Quatro Bailarinas em Cena* de Degas, *Retrato da Condessa de Pourtalès* de Renoir, *Retrato de Jovem Aristocrata – Um Jovem Noivo da Família Rava* de Cranach. Outras, eram recentes aquisições que se integravam ao acervo do museu, como *O Banho de Diana* de Clouet, *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* de Chardin, *O Duque de Berry* e *o Conde de Provença quando Crianças* de Drouais, *Angélica Acorrentada* de Ingres, *Duas Cabeças* de Daumier, *O Artista – Retrato de Marcellin Desboutin* e *A Amazona – Retrato de Marie Lefébure* de Manet, *Pobre Pescador* de Gauguin, *A Canoia sobre o Epte* de Monet, *A Banhista* e *o Cão Grifon – Lise à Beira do Sena* de Renoir, *A Picesa Bibesco*, *Yvonne Printemps* e *Sacha Guitry* e *O Vestido Estampado* de Vuillard, *A Grande Árvore* de Soutine, *As Tentações de Santo Antônio* de Bosch, *O Archiduque Alberto VII da Áustria* de Rubens, *O Castelo de Carnaevon* de Turner, *Busto de Homem (O Atleta)* de Picasso, *O Torso de Gesso* de Matisse.<sup>8</sup> *Ressurreição de Cristo* de Rafael, também participava da exposição.

São escassas as informações sobre sua concretização espacial. Uma carta assinada por White, assistente de Phillip James, diretor da *Tate Gallery*, endereçada a P. M. Bardi, disponibiliza as salas 19, 20 e 21. Havia ainda a possibilidade de ser usado um pequeno anexo. Indica algumas das características do espaço: a sala 21 fora recentemente renovada, as paredes revestidas com linho cinza esverdeado, o que seria apropriado para expor as obras dos “mestres antigos”, as outras duas tinham paredes claras.<sup>9</sup> Diversamente do projeto do Masp, propunha uma distinção na apresentação das obras. A exposição aconteceu em cinco salas, segundo o artigo publicado em *O Museu*.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Dados sobre obras enviadas e recentes aquisições em: NA TATE Gallery de Londres. *O Museu*(4): 4, São Paulo, 1954. Os títulos foram atualizados segundo o Catálogo de 1998. Note-se que *O Atleta* de Picasso aparece em artigo de 1951, ver NOVAS Aquisições. *Habita*(4): 57, São Paulo, 1951.

<sup>9</sup> “...it has been hung with a grey-green linen which will be very suitable for the old master pictures. That, and the two other rooms (rooms 19 and 20) both with light walls...”. Arquivo do Masp.

<sup>10</sup> NA TATE Gallery de Londres. *O Museu* (4): 4, São Paulo, 1954.



A exposição *Masterpieces from The São Paulo Museum of Art*, foi realizada na *Tate Gallery*, em Londres, entre 19 de junho e 15 de agosto de 1954.

fonte: Arquivo do Masp.



*Meisterwerke aus dem Museu de Arte in São Paulo, realizada no Kunsthalle, em Düsseldorf, 1954. Sala com pinturas de Picasso, Busto de Homem (O Atleta), Toaleta (Fernande). Aqui também as telas eram suspensas por tirantes móveis fixados à uma barra na parte superior da parede. No lugar das etiquetas, uma numeração correspondente no catálogo para consulta de informações sobre cada obra exposta.*

fonte: Arquivo do Masp.



*Meisterwerke aus dem Museu de Arte in São Paulo, realizada no Kunsthalle, em Düsseldorf, de 29 de agosto a outubro de 1954. Thomas Mann com Pietro Maria Bardi em visita à exposição. A partir da esquerda: Renoir, A Banhista e o Cão Grifon – Lise à Beira do Sena; Manet, A Amazona – Retrato de Marie Lefébure, O Artista – Retrato de Marcellin Desboutin.*

fonte: Arquivo do Masp.



Montagem da exposição *Paintings from The São Paulo Museum*, realizada no *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York, entre 21 de março e 5 de maio de 1957. *Paul Viaud em Almirante do Século XVIII (O Almirante Viaud)* de Toulouse-Lautrec, sendo transportada; ao lado: Manet, *A Amazona – Retrato de Marie Lefébure*; Vuillard, *A Princesa Bibesco*; Matisse, *O Torso de Gesso*. fonte: Arquivo do Masp.

Já no *Kunsthalle*, em Düsseldorf, onde permaneceu de 29 de agosto a outubro de 1954, a mostra exhibe 97 obras, mas é em Milão que acontece a edição mais ampla da Europa. Em 14 salas do *Palazzo Reale* podiam ser vistos, entre 26 de novembro de 1954 e fevereiro de 1955, 105 “capolavori” do Museu de Arte de São Paulo, dentre eles, constam do catálogo *L’Aratura e Ritratto della Nonna* de Mario Sironi, duas *Natura Morta* de Giorgio Morandi, pertencentes à coleção de Pietro Maria Bardi.<sup>11</sup>

Partindo da *Virgem com o Menino Jesus* de Maestro di San Martino alla Palma, obra do início do século XIV, que encontrava-se no vestíbulo, percorria-se “Da uma sala all'altra attaverso sei secoli”<sup>12</sup>, como noticia a imprensa italiana. O quatrocentos italiano, flamengo e alemão estão reunidos, em uma mesma sala estão confrontados Ingres e Delacroix; a curadoria de Pietro Maria Bardi, Costantino Baroni, Gian Alberto Dell’Acqua tem como eixo maior a ordenação cronológica, sem deixar de considerar as escolas nacionais, confluências e contrastes, comenta a crítica local. É justamente o século XIX a ser destacado como a trama mais coesa, a partir de Goya “... o visitante pode fazer uma idéia bastante coerente do desenvolvimento da pintura do início do oitocentos em diante: com muitos exemplos e com clareza suficiente.”<sup>13</sup> Junto às obras, dados da história da arte, o percurso do quadro, a história da pessoa retratada, quando fosse o caso, elaborados em texto simples visando uma abrangência de público, iniciativa que ali, permanecera até então em teoria.<sup>14</sup>

□ O empréstimo de obras e as mostras itinerantes, muito incentivados no período como um modo de ampliar o acesso, fortalecer o intercâmbio entre museus e nações, era também um assunto em debate. Muitos especialistas alertavam para a integridade das obras, sujeitas a riscos no transporte e constantes mudanças climáticas, além das condições de guarda.

Após um hiato, o *Metropolitan Museum* de Nova York recebe em 5 salas do primeiro pavimento a exposição *Paintings from The São Paulo Museum*, entre 21 de março e 5 de maio de 1957, com 75 obras selecionadas por Theodore Rousseau, curador de pinturas do museu.<sup>15</sup> A última exposição, *One Hundred Paintings from the São Paulo Museum of Art*, aconteceu de 8 de outubro a 17 de novembro do mesmo ano, no *The Toledo Museum of Art*, em Ohio.

<sup>11</sup> DIPINTI del Museo d'Arte di San Paolo del Brasile. Milão: Ente Manifestazioni Milanesi/Edizioni Del Milione, 1954.

<sup>12</sup> PORTALUPI, Mario. Dal Brasile a Milano 105 capolavori. *La Notte*, Milão?, 24-25 nov. 1954.

<sup>13</sup> BIANCONI, Piero. Il Museo di S. Paolo a Milano. *Comere del Ticino*, Lugano, 27 dez. 1954.

<sup>14</sup> ILLUSTRATI da didascalie storiche i capolavori del Museo di San Paolo. *Comere della Sera*, Milão, s/d. Arquivo do Masp.

<sup>15</sup> O contrato com o Metropolitan Museum para a exposição, assinado em 13 de março de 1957, incluindo três partes, o Metropolitan, Wildenstein & Co. e Masp, indica que haviam obras sob a guarda de Wildenstein. Cláusula 7: “Wildenstein wich presently holds possession of the paintings under agreement with São Paulo, agrees to deliver the paintings to be included in the exhibition to The Metropolitan and to call for and pick up the paintings at the conclusion of the exhibition without cost to The Metropolitan.” Arquivo do Masp.



Entrada da exposição *Paintings from The São Paulo Museum*, no *Metropolitan Museum of Art*, 1957, no primeiro pavimento do edifício.

fonte: *O Cruzeiro*, 13 abr. 1957, p.4, *Arquivo do Masp*.

Montagem da exposição *Paintings from The São Paulo Museum*, no *Metropolitan Museum of Art*, 1957. Paredes e painéis móveis recebiam as obras. Nesta sala: Renoir, *Banhista Enxugando a Perna Direita*; Vuillard, *O Vestido Estampado*; Modigliani, *Retrato de Leopold Zborowski*, *Retrato de Diego Rivera*.

fonte: *O Cruzeiro*, 13 abr. 1957, p.7, *Arquivo do Masp*.

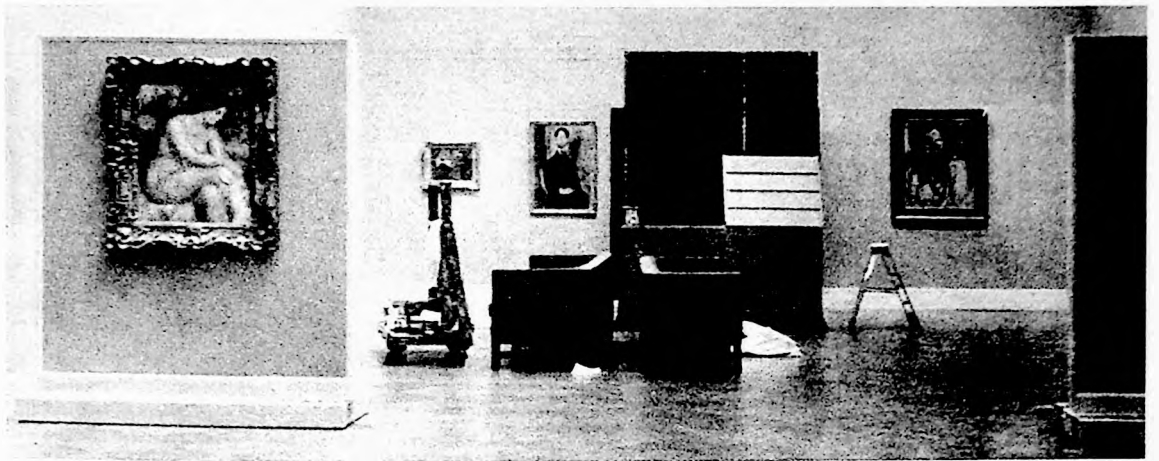
*Paintings from The São Paulo Museum*, no *Metropolitan Museum of Art*, 1957. Sala com obra de Manet, *Banhistas no Sena – Academia*.

fonte: *O Cruzeiro*, 13 abr. 1957, p.7, *Arquivo do Masp*.

*Paintings from The São Paulo Museum*, no *Metropolitan Museum of Art*, 1957. A imagem sugere um tratamento diferenciado nas superfícies que apresentam as obras de períodos mais antigos. A partir da esquerda: Maestro di San Martino alla Palma, *Virgem com o Menino Jesus*; Andrea Mantegna, *São Jerônimo Penitente no Deserto*; Raffaello, *Ressurreição de Cristo*; Memling, *A Virgem em Lamentação*, *São João e as Pias Mulheres da Galiléia*.

fonte: *O Cruzeiro*, 13 abr. 1957, p.5, *Arquivo do Masp*.





139





Exposição das obras do acervo do Masp no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, março de 1958. Nesse momento, somente parte do museu estava remodelada. Salas que iniciam o percurso: Léger, *A Compoiteira de Pêras*; Toulouse-Lautrec, *Paul Viaud em Almirante do Século XVIII (O Almirante Viaud)*, *Artista com Luvas Verdes – A Cantora Dolly do “Star” de Le Havre*; Modigliani, *Madame G. van Muyden*.

fonte: Arquivo do Masp.



<sup>16</sup> A VOLTA do Museu. *Habitat* (46): 70, São Paulo, jan. - fev. 1958. O novo Conselho Administrativo: Presidente de honra e fundador – embaixador Assis Chateaubriand, diretor-presidente – deputado Horácio Lafer, diretor 1°. Vice-presidente – Joaquim Bento Alves de Lima, diretor 2°. Vice-presidente – senador Alexandre Marcondes Filho, diretor-tesoureiro – Edmundo Monteiro, diretor-secretário – Dr. Hélio Dias de Moura, diretor do Museu – professor Pietro Maria Bardi, diretores – Dr. Theodoro Quartim Barbosa, Dr. José da Silva Gordo, Dr. Gastão Eduardo Bueno Vidigal, Dr. Armando Simone Pereira, Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade. Sobre a questão financeira ver BARDI, P. M. *História do Masp*, São Paulo: Instituto Quadrante, 1992, p. 22-23.

<sup>17</sup> INAUGURAÇÃO. *Habitat* (47): 77, São Paulo, mar. - abr. 1958.

A volta ao Brasil foi marcada por uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, inaugurada em 19 de março de 1958, quando toma posse a nova diretoria da Associação Museu de Arte de São Paulo. Um momento também de solução para as dívidas correspondentes à aquisições de obras para o acervo, com um empréstimo da Caixa Econômica Federal.<sup>16</sup>

Instaladas em dez salas, as 104 obras que compunham a exposição traçavam um percurso cronológico iniciando pelo século XX. Só em parte remodelado, o Museu Nacional de Belas Artes expunha também o descuido do poder público. As telas do Masp eram apresentadas “...em paredes pintadas de amarelo, sujas e caindo aos pedaços. Até o próprio Presidente Kubtschek notou isto: e esperamos com conseqüências”<sup>17</sup>, reivindicava uma nota na revista *Habitat*, mas Brasília talvez mobilizasse toda a sua atenção.



Exposição das obras do acervo do Masp no Museu Nacional de Belas Artes, 1958. Diferente da anterior, nesta sala as obras eram suspensas por fios metálicos fixados a barras corridas próximas ao teto. Como no outro conjunto, a etiqueta que identifica a obra de Lawrence, *Os Filhos de Sir Samuel Fludyer*, prende-se à moldura. Segundo artigo do *Diário de São Paulo* de 18 de março de 1958, além das obras que chegaram dos Estados Unidos, o Masp enviou de São Paulo mais doze telas, dentre elas: duas paisagens de Franz Post; *Natureza Morta com Prato*, *Vaso e Flores* de Van Gogh; *Mulher Enxugando o Braço Esquerdo* de Degas; *Monsieur Pascal Visto de Costas*, *Artista com Luvas Verdes – A Cantora Dolly do “Star” de Le Havre*, *Retrato de Octave Raquin*, *A Bailarina Loie Fuller Vista dos Bastidores – A Roda de Toulouse-Lautrec*; *A Compiteira de Pêras* de Fernand Léger; *Paisagem da Bretanha* de Henry Matisse; *Sacré-coeur de Montmartre* e *Château des Brouillards* de Maurice Utrillo. fonte: Arquivo do Masp.

## à procura de uma sede

Uma crise espacial e financeira já estava anunciada desde meados dos anos 50, quando era reivindicada uma atitude dos poderes públicos frente à situação do Masp, principalmente com relação a um edifício que o abrigasse não mais em caráter provisório: "O que de modo algum se admite é continuar a coleção inestimável, já mundialmente conhecida, num arranha-céu comercial, em centro barulhento, exposta a toda sorte de riscos fáceis de conceber. Incêndios, roubos, depredações, podem mutilar o acervo, que ainda em períodos de crise financeira faz juz a sacrifício por parte do governo, no intuito de lhe acautelar a integridade, e se possível, a sua expansão."<sup>18</sup>

Em 1957, com o anteprojeto para a nova sede, Lina Bo Bardi aciona Edmundo Monteiro e buscam recursos junto à prefeitura para que a idéia se concretizasse, em vão. "Edmundo não desarmou, pensou arranjar, ele, o dinheiro, e construir o grande conjunto. 'Vamos à Diretoria do Museu!'. Fomos. Mas a Diretoria, e a Presidência (Dr. Assis Chateaubriand), tinham acabado de assinar um acordo com Annie Penteadó: o voluminoso edifício da Fundação, projeto do próprio testador, revisado por Perret em *artículo mortis* e bastante maltratado por palpiteiros primários, seria a sede do futuro Museu de Arte de São Paulo, integrado com a incipiente Pinacoteca da mesma Fundação: aquela que sumiria anos depois. Fim."<sup>19</sup>

<sup>18</sup> PRADO, J. F. de Almeida. Grandeza e vicissitude do Museu de Arte, *Habitat* (14): 48, São Paulo, jan.- fev. 1954.

<sup>19</sup> BO, Lina. O novo Trianon, 1957-67. *Mirante das Artes* (5): 20, São Paulo, set.- out. 1967.



Montagem da obra de Peter Paul Rubens e ateliê, *O Arquiduque Alberto VII da Áustria*, e da escultura *Deusa Higéia*, pertencentes ao acervo do Masp, na área de exposição da Fundação Armando Álvares Penteado. O tipo de cortina, provavelmente para proteção das obras contra incidência da luz solar, é uma intervenção bastante diversa das formas geradas pelos princípios racionalistas.

fonte: Arquivo do Masp.

O convênio entre o Museu de Arte de São Paulo e a Fundação Armando Álvares Penteado foi firmado em dezembro de 1957, assinado por Annie Álvares Penteado e Assis Chateaubriand. Segundo um artigo na revista *Habitat*, o acordo previa independência administrativa e jurídica das duas instituições, mas com união de esforços para promoção de atividades culturais. As escolas do museu, fundadas há dez anos e funcionando há quase dois em local cedido pela fundação, seriam para ela transferidas, aliás, uma condição testamentária para sua existência, formariam o Instituto de Arte Contemporânea. Estavam ativos no momento os seguintes cursos: formação de professores de desenho, sob inspeção estadual e reconhecido pelo Ministério da Educação e Cultura, desenho e modelagem infantil, desenho para adolescentes, desenho para principiantes, desenho e técnica de pintura, bailado infantil, ikebana, Orquestra Sinfônica Juvenil, Orquestra de Sopros, Seminário de Cinema. Seriam retomados ou organizados outros: artes gráficas incluindo todas as técnicas, pintura a afresco, escultura, tecelagem, desenho industrial em suas diversas aplicações, história da arte e estética, fotografia, decoração, teatro, cenografia.<sup>20</sup>

O acordo ainda estabelecia que o acervo do museu seria integrado com as obras que pertenceram a Armando Álvares Penteado, doadas à fundação, e permanentemente exposto. A fundação editaria um catálogo anual "para demonstração de um patrimônio de arte em desenvolvimento, serão estudados os meios pelos quais o Conselho de Coordenação poderá vir a criar os 'Funds', destinados a incrementar atividades culturais específicas no plano das pesquisas, das publicações, das bolsas de estudos, prêmios e ainda para aquisição de materiais didáticos, fotográficos, livros, gravuras, peças de arte aplicada, etc."<sup>21</sup> A direção técnica caberia a Pietro Maria Bardi e a administrativa a Renato Tavares de Magalhães Gouvea, também diretor administrativo da fundação.

O acervo, em exposição no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, voltando para São Paulo, seria instalado no edifício do Pacaembú, projetado em linhas gerais por Armando Álvares Penteado, "passando depois pela revisão de August Perret, o grande mestre francês da arquitetura que reconstruiu o Havre, depois da segunda guerra mundial."<sup>22</sup> O projeto com 12.000 m<sup>2</sup> de área construída, ocupando um terreno de 24.000 m<sup>2</sup>, propunha, na entrada principal, um grande hall com vitrais de artistas brasileiros contemporâneos, duas salas de exposições com 1500 m<sup>2</sup> cada, 20 salas de aula variando entre 80 e 150 m<sup>2</sup>, no subsolo um auditório equipado para cinema e teatro com 400 lugares e ar condicionado. A inauguração estava prevista para outubro de 1958, segundo informa Quirino da Silva no *Diário de São Paulo*.<sup>23</sup>

As justificativas sobre a decisão tomada, ressalvas e ponderações aparecem em um texto assinado por Pietro Maria Bardi, datilografado e revisado, provavelmente de 1958. Alguns trechos<sup>24</sup>:

"O edifício da Fundação Penteado, projetado por August Perret, será terminado no ano vindouro; no entretanto, se inaugura no andar nobre, um grupo de salas e o grande hall, para apresentar ao público a pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, de regresso da consagração recebida na Europa e nos Estados Unidos. (...) Mais uma vez coube a mim de prover a esta iniciativa e de tomar uma série de responsabilidades de ordem estética e crítica. (...)

<sup>20</sup> O MUSEU de Arte e a Fundação A. A. Penteado. *Habitat* (44): 86-87. São Paulo, set. dez. 1957.

<sup>21</sup> FERRAZ, Geraldo. Instituto de Arte Contemporânea, uma criação paulista. *Habitat* (50): 62. São Paulo, set.-out. 1958.

<sup>22</sup> *Op. Cit.*, p.60.

<sup>23</sup> SILVA, Quirino da. Museu de Arte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 de set. 1958.

<sup>24</sup> BARDI, P. M. *O Instituto de Arte Contemporânea*, texto datilografado e revisado, sem dados sobre publicação. Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

A situação criada por uma sede provisória e por meio de sustento encontrado aqui e ali, pode existir no começo, mas não deve se tornar um sistema. (...)

A falta de amadurecimento cultural concorreu para que o edifício surgisse fora do tempo: imaginado durante a guerra, projetado logo depois em Paris em lugar de sê-lo em São Paulo e devido ao gosto de seu fundador, tomou as formas de alto neoclássico perretiano. A orientação foi a de construir um monumento, o romântico templo da arte, e não um edifício que devia servir para museu. O fato que o edifício para o Ministério de Educação tivesse sido projetado por Le Corbusier, não significou nada para os executores testamentários de Armando Álvares Penteado. (...) A arquitetura áulica, à maneira do Trocadero francês, à qual falta a medida do homem, terá que ser adaptada aqui, passo a passo, para permitir o funcionamento de um museu. (...)

A grande sala do Museu de Arte, que foi agora desmontada, foi uma tentativa para indicar o caminho que devia ser seguido para criar um museu que estivesse ao par da arquitetura... (...) São Paulo poderia ter, sem dúvida, o mais inteligente museu de arte do mundo: num edifício funcional, uma coleção de obras-primas, uma universidade das artes, uma editora de arte e tudo mais. O resultado, em parte positivo é o seguinte: o edifício de Perret, adaptado; a bela coleção do Museu de Arte ainda desigual e que deve ser ordenada preenchendo as lacunas inevitáveis durante a formação; escolas que devem ser completamente refeitas, ex-novo; casa editora de arte a ser iniciada. Trata-se agora de recomeçar, isto é, de empreender uma ação. O fato mais importante dessa ação foi o convênio entre o Museu de Arte e a Fundação: as duas instituições passam a colaborar. (...)



Retirada da embalagem de transporte e posicionamento do sarcófago romano de mármore, no saguão da Fundação Armando Álvares Penteado.

fonte: Arquivo do Masp.

É já um grande fato: ter feito mudar de casa Ticiano, Cézanne, Picasso, longe de barzinhos e dos incêndios das cinematecas, e tê-los abrigados em salas mais 'técnicas' ainda que não ideais. (...) – [Seja pela oferta das vizinhanças ou por opção, de fato, na sede do Masp da 7 de Abril, nota-se a ausência de um espaço de convívio e relaxamento para o frequentador do museu, um local para uma pausa, a atender o restabelecimento de energias físicas e psíquicas.]

Muita gente culta me censura por não ter melhor salvo a idéia do museu. Tendo constatado a impossibilidade de construir um museu digno como arquitetura-função por serem nossos dirigentes tão afastados da cultura (...) devo dizer que estou convencido que a solução de concentrar todas as atividades no edifício Penteadado, é a melhor. (...)

Cabe agora à Fundação Penteadado solucionar, de uma vez, o ponto central: dedicar uma verba à divulgação e organização das problemas de arte, convidando grandes artistas e escultores de renome, formando fototecas e bibliotecas, organizando espetáculos, criando enfim, escolas de arte, de nível universitário. Isto significa circular de Jeep em lugar de Cadillac, mas carregar o Jeep com a matéria cerebral."

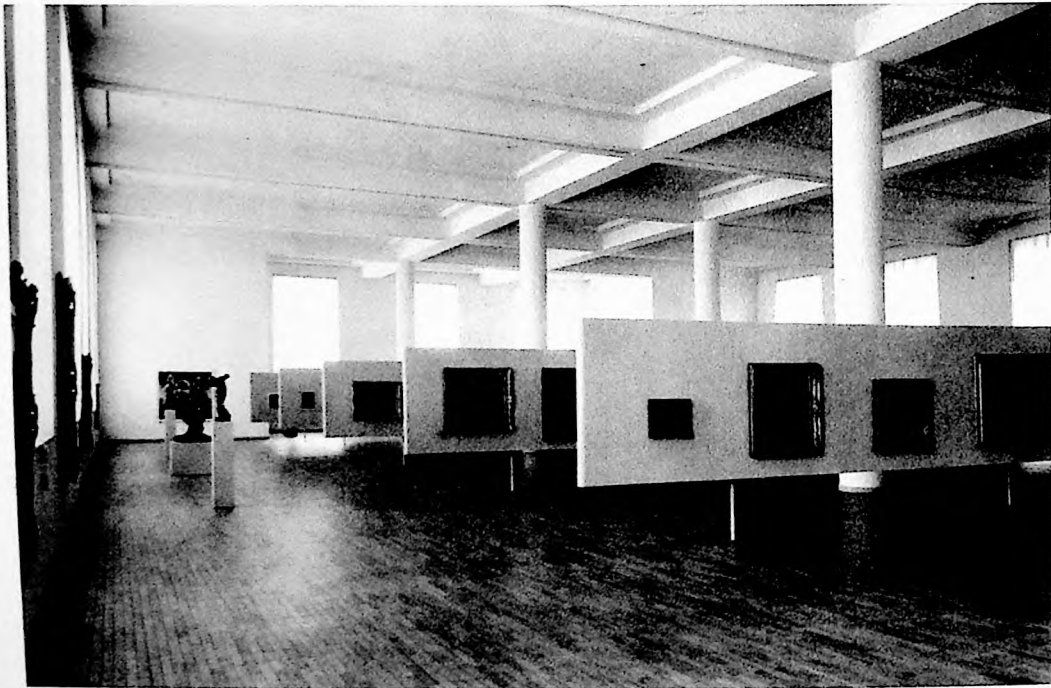
Essa iniciativa pouco durou, logo surgiram divergências entre as duas direções, como depois contaria Lina Bo: "O acordo Museu-Fundação tinha ido água abaixo ( o 'acordo' tinha acabado em discussões sobre quem devia ou não comprar o sabão para a limpeza da Fundação, que talvez não quisesse 'limpeza' nenhuma)..."<sup>25</sup> O Masp retorna com seu acervo à sua antiga sede na Rua 7 de Abril, na Fundação Armando Álvares Penteadado permaneceram os cursos com todo o seu equipamento e Flávio Motta com toda a sua experiência didática.

<sup>25</sup> BO, Lina. O novo Trianon, 1957-67. *Mirante das Artes* (5): 20, São Paulo, set. out. 1967.

Posicionamento das telas para instalação da mostra do acervo, alinhadas centralmente em painéis texturizados.

fonte: *Arquivo do Masp.*



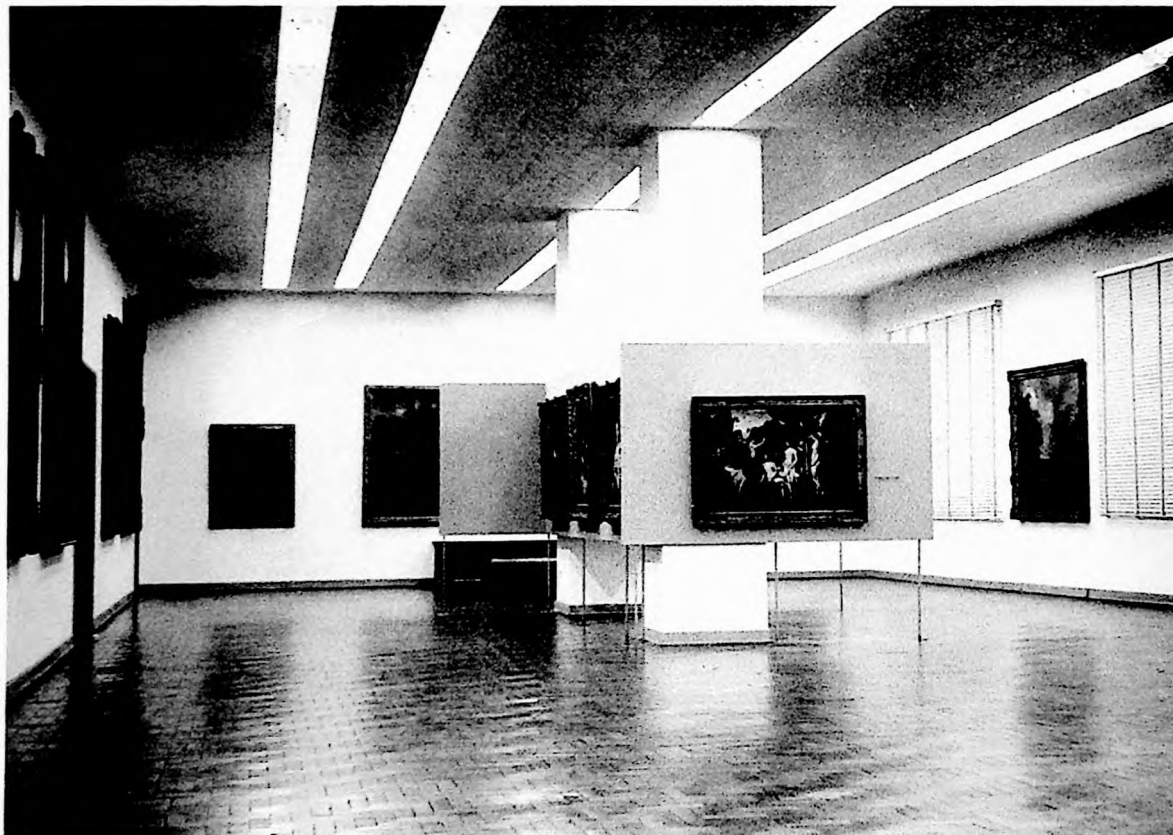


Exposição do acervo do Masp com as obras da Fundação Armando Álvares Penteado, em fase final de montagem, 1958. Instalação em painéis de forma a permitir uma continuidade visual para o espaço, mas sua escala monumental, transportada para o interior, e os elementos estruturais são aspectos marcantes para a percepção. O perfil das molduras padrão também receberam alterações. Em contraste com o interior do edifício, a altura dos painéis acaba por referenciar a escala humana.

fonte: Arquivo do Masp.







Mostra do acervo, provavelmente 1959, conjunto das obras do século XIII ao XVIII, agora instaladas na anterior área para mostras didáticas. No primeiro plano, François Clouet, *O Banho de Diana*; no fundo, Van Dyck, *Retrato de um Desconhecido (William Howard, Visconde de Stafford?)*; Poussin, *Hymenaeus Travestido Durante um Sacrifício a Priapo*; à direita, Gainsborough, *Drinkstone Park (O Bosque de Conrad?)*. Parece ser uma instalação onde vigora, sob o aspecto espacial, o critério de aproveitamento das superfícies verticais disponíveis e não qualquer outra concepção.

fonte: Arquivo do Masp.

O Museu de Arte de São Paulo é reaberto na Rua 7 de Abril, 230, em 18 de dezembro de 1959. Sua primeira sede, mantendo a arquitetura original, recebe algumas alterações, para ser ocupada quase que totalmente por uma seleção de aproximadamente 200 telas do acervo, reinstalado por Pietro Maria Bardi. Lina Bo encontrava-se em Salvador, aceitara o convite para fundar e dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia.

No saguão do edifício Guilherme Guinle, o visitante é recebido pelas oito telas da *Série Bíblica* de Portinari – que haviam sido executadas para o auditório da Rádio Tupi de São Paulo.<sup>26</sup> Ingressando no 2º andar, encontraria as obras dos “mestres antigos”, do século XIII ao XVIII, organizadas na área anteriormente ocupada pelas exposições didáticas, na pequena sala de exposições periódicas estão os pintores brasileiros do século XIX e o pequeno auditório é transformado em sala para a mostra de desenhos e gravuras. No 3º andar, onde estava a pinacoteca, é apresentada a pintura do século XIX e XX. Numa das pequenas salas, os franceses do século XVIII, em outra, as tapeçarias; permanece a Vitrina das Formas, entre os dois andares estão dispostas as esculturas.<sup>27</sup>

São os artigos publicados no *Diário de São Paulo*, que trazem informações sobre essa instalação da mostra do acervo, já que ainda sem qualquer publicação que a acompanhe. É exposta uma seleção maior de obras gráficas, integrada por empréstimos, caso dos desenhos de Lasar Segall: “Pela primeira vez será apresentada ao público uma ampla escolha de desenhos, gravuras, litogravuras do museu e série de desenhos de Segall. No acervo das obras gráficas destacam-se um desenho aquarelado de August Rodin e outros de Oscar Kokoschka, Henry Moore, Ernesto de Fiori, Carlo Carrá, Bruno Cassinari, Toulouse-Lautrec, Marc Chagall, Filippo de Pisis, Renato Guttuso, Carlo Barbieri e os brasileiros Belmiro de Almeida, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Lisa Ficker, Flávio de Carvalho, Theresa D’Amico, Mário Cravo Jr., Marina Carrá, Fayga Ostrower, Otávio de Araújo, Arnaldo Pedroso D’Horta e muitos outros.”

Na sala dos pintores brasileiros do século XIX foi adotado o sistema de rodízio de obras, devido ao espaço reduzido. A disposição das obras na reabertura é assim descrita: “Um painel é dedicado a dois pintores estrangeiros que trabalharam no Brasil: Lady Callcot e o italiano Nicola Antonio Facchinetti. Da primeira está exposta uma ‘Vista da cidade e da baía do Rio de Janeiro’, interessante documento histórico; e do segundo sobre o mesmo tema, três paisagens.” Em outros dois painéis estão três marinhas de Benedito Calixto e *A Revolta de 6 de setembro de 1893* de Luiz Carlos Peixoto. No painel do fundo, *Retrato do Poeta Alberto de Oliveira* e *Meninos Jogando Bilboquê*, de Belmiro de Almeida; *Interior* de Rosalvo Ribeiro; *O Ateliê do Artista* de Almeida Júnior e *Auto-retrato* de Benedito Calixto. Dois retratos femininos de Almeida Júnior e Timóteo da Costa estão expostos em um outro painel. Na parede grande, no centro *Moema* de Victor Meirelles, ladeado por um *Interior* de Bernardelli, De Martino com *Porto à Noite*, *Paisagem* de P. Ribeiro e *O Monge Capuchino* de Almeida Júnior. Na parede menor: *Peixe* de Pedro Alexandrino, *A Prisioneira* e *Paisagem* de João Batista da Costa, esboço de *Paz* e *Concórdia* de Pedro Américo, *Retrato de Belmiro* de Almeida

<sup>26</sup> MUSEU de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 de dez. 1959.

<sup>27</sup> REABERTURA do Museu de Arte de São Paulo. *Habitat* (57): 60. São Paulo, nov. dez. 1959 e VOLTAM à Rua 7 de Abril as obras dos maiores pintores do mundo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 de dez. 1959.

<sup>28</sup> MUSEU de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 de dez. 1959.

Júnior. Uma *Natureza Morta*, também de Almeida Júnior, está exposta ao lado de duas telas de Antoine Vollon, que fora seu mestre, no 3º andar.<sup>29</sup>

No grande espaço aberto desse andar, P. M. Bardi propõe: "...partir a arte moderna de um grupo de pintores antigos, escolhidos entre os mais atuais e mais próximos ao gosto contemporâneo." Constam as obras de: "Bosch, El Greco, Magnasco, Goya, Daumier, Antoine Vollon, Pedro Alexandrino, Henry Chamberlain, Debret, Rodin, Ingres, Degas, Turner, Delacroix, Constable, Corot, Coubert, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Vuillard, Modigliani, Soutine, Monticelli, Boldini, Bonnard, Monet, Matisse, Picasso, Marquet, Léger, Miró, Wols, Othon Friesz, Suzanne Valadon, Utrillo, Siqueiros, Rivera, Zamoyski, De Pisis, Lipchitz, Churchil, Rudolf Jacobi, Graham Sutherland, De Fiori, Elisabeth Nobiling, Arnaldo Pedrodo d'Horta, Cassio M'Boy, Fernando Odriozola, Felicia Leimer, Pola Resende, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti Del Picchia, Mário Cravo Jr., José Antonio da Silva, Flávio de Carvalho, Manet, Victor Brauner, Max Ernest, Portinari, Salvador Dalí, André Lhote, Marie Laurencin, Valério Villareale, Vlaminck, Toulouse Lautrec." Essa organização também evidenciaria o aspecto didático, como sugestão, Bardi aponta o tema "Origens do impressionismo e do expressionismo", a ser abordado em cursos na presença das obras, "através de variadas observações históricas e críticas".<sup>30</sup>

Pater, dois Fragonard, Drouais, Chardin e o retrato de Voltaire de Houdon, trazem o século XVIII francês, apresentada como uma sala especial, que parece destacar os retratos das filhas de Luiz XV: "Quatro retratos de senhoras francesas, representando 'Os Quatro Elementos', entraram como decoração do 'cabinet' do filho do rei Luiz XV em Versalhes e estavam colocadas em cima de quatro portas. Isto explica certas características estilísticas destas obras e razão de nova apresentação deste interessante conjunto numa sala do terceiro andar, especialmente dedicada ao século XVIII francês. A sala foi inteiramente forrada de veludo cinza-azulado e os quatro Nattier estão colocados como um único conjunto na parede."<sup>31</sup> A referência ao luxo palaciano, ainda que discreta e sutil, sem chegar à representação ambientada dos *period rooms*, traz a atenção para um pouco da história das obras, relacionando-as com a forma da disposição e a localização de origem, inserindo público e obra numa atmosfera rememorada. É uma proposta bem diversa da apresentação que, especialmente, imerge ambos no presente, buscando um modo distanciado de contextualização histórica, como nas mostras didáticas. Talvez um ensaio crítico de Bardi, mas que certamente põe em evidência o conjunto.

Uma outra obra é apresentada trazendo referências de seu contexto original. Exposta no segundo andar, a *Diana Adormecida* repousa sobre o *sarcófago romano*, "respeitando a apresentação do lugar de origem e o gosto da época em que foi criada."<sup>32</sup> Essas duas peças foram adquiridas como um conjunto, pelo museu, do Palácio Barberini em Roma, onde estavam associadas. Representação que aparece no século XVI e continua no XVII, referindo-se a modelos clássicos.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> MUSEU de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 8 de dez. 1959.

<sup>30</sup> RETORNANDO a sua antiga sede, acentua o Museu de Arte seu caráter didático. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 de dez. 1959

<sup>31</sup> MUSEU de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 de dez. 1959.

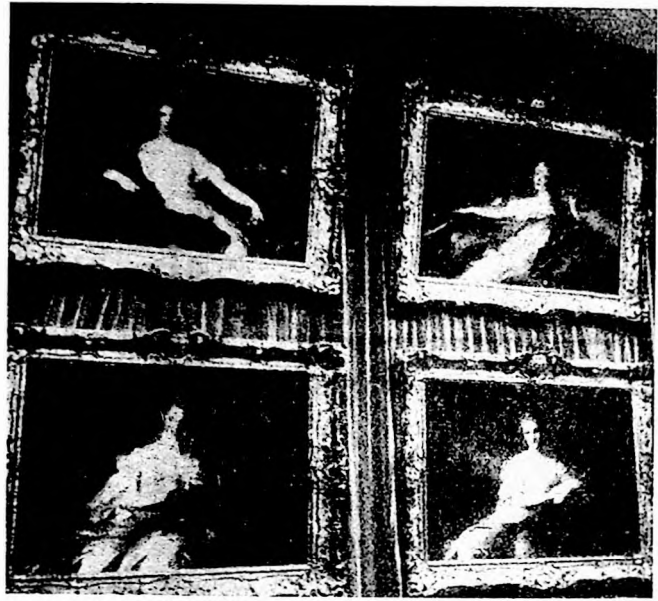
<sup>32</sup> VOLTAM à Rua 7 de Abril as obras dos maiores pintores do mundo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 de dez. 1959.

<sup>33</sup> Ver: F. M. Diana addormentata, *Habitat (7)*: 55-57, São Paulo, 1952 e *CATÁLOGO do Museu de Arte de São Paulo: Arte Italiana*. São Paulo: Prêmio, 1998, p. 193-194, texto de Cristiane Rebello Nascimento.

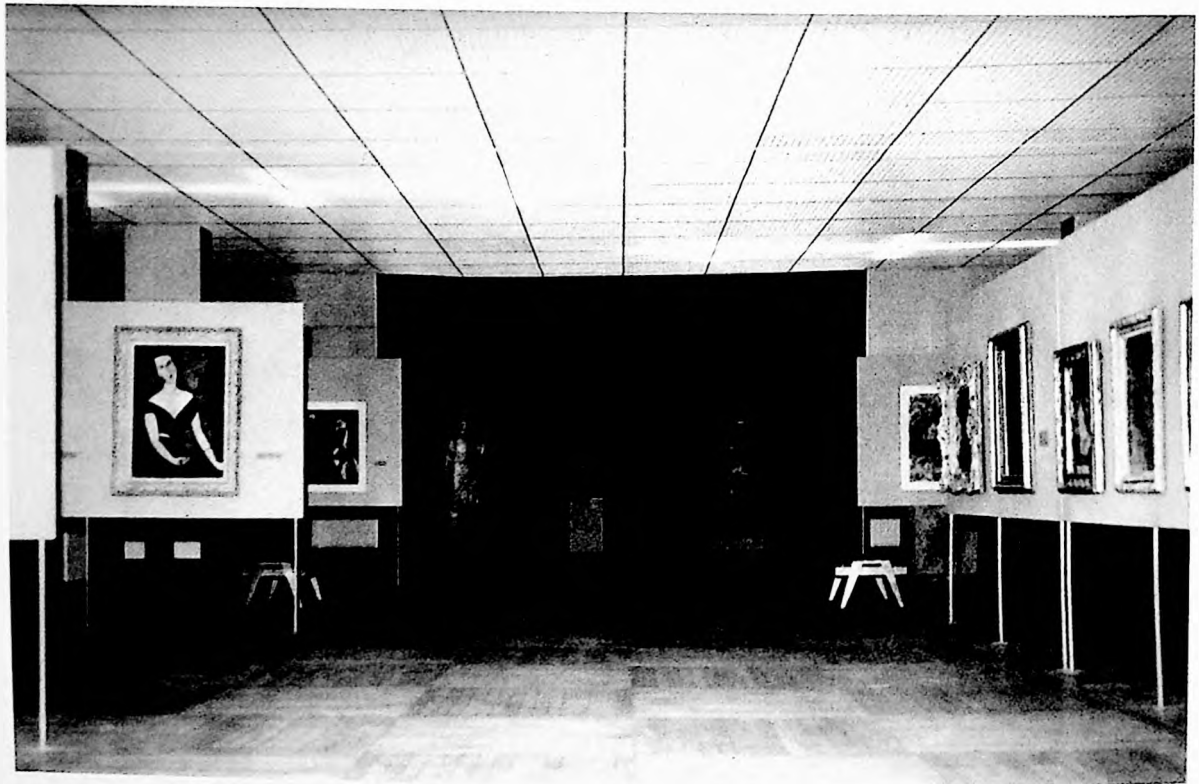


Mostra do acervo, conforme descrição de 1959. Conjunto das obras centradas nos séculos XIX e XX. No primeiro plano, da esquerda para a direita: Michail Fiodorovic Larionov, *Dois Cavaleiros*; Otto Wolfgang Schulze Wols, *Harmonia em Vermelho-Branco-Preto*; Achille-Émile-Orthon Friesz, *Paisagem de Porto*; Suzanne Valadon, *Nus*; Maurice Utrillo, *Sacré-coeur de Montmartre e Château des Brouillards*. Atrás: Paul Gauguin, *Auto-Retrato (Perto do Gólgota)*; Henry Matisse, *Paisagem da Bretanha (Village Breton Belle-Île)*. No fundo: Cézanne, *O Negro Cipião*, emoldurado diversamente da instalação de 1950. Apresenta alterações no perfil das molduras padronizadas, notadas no primeiro plano, as mesmas da instalação na Fundação Armando Álvares Penteado. Sem o suporte cuidadosamente desenhado, as etiquetas de identificação das obras ligam-se diretamente aos painéis.

fonte: Arquivo do Masp.



152



Mostra do acervo, 1959. Conjunto com as quatro obras de Nattier, na sala dedicada ao século XVIII francês, no 3º andar, com as paredes cobertas por cortinas de veludo cinza azulado. De cima para baixo, a partir da esquerda: *Madame Louise-Elizabeth, Duquesa de Parma (Madame l'infante) – A Terra*; *Madame Marie-Adelaide – O Ar*; *Madame Anne Henriette de France – O Fogo*; *Madame Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France – A Água*.

fonte: *Diário de São Paulo*, 18 dez. 59, Arquivo do Masp.

Mostra do acervo, conforme descrição de 1959. Ao fundo: *Deusa Higeia*; Degas, *Bailarina de Quatorze Anos*; Salvador Dalí, *Costume do Ano 2045*. Contingências dimensionais transformam a percepção conjunta de obras de períodos muito diversos coabitando e intervindo no mesmo espaço. Uma memória na justaposição das esculturas.

fonte: Arquivo do Masp.



Mostra do acervo, conforme descrita no artigo do *Diário de São Paulo*, de 19 de dez. de 1959. Da esquerda para a direita: Valerio Villareale, *Bacante Adormecida*; Renoir, *Vênus Vitoriosa*; Portinari, *Criança Morta*; *Deusa Higeia*; Degas, *Bailarina de Quatorze Anos*.  
 fonte: FERRAZ, M. C. *Lina Bo Bardi*, 1993, p. 48.



Vitrina das Formas, 1959. É difícil não notar a diferença entre as organizações espaciais da instalação de 1950 e esta. Os ritmos dados pelos objetos expostos em alturas diversas, ocupando a dimensão vertical, o tratamento dado aos textos e aos seus suportes, além do enclausuramento do móvel de Calder, que pede para voar.

*Fonte: Arquivo do Masp.*



A Vitrina das Formas, a voz é de Bardi, mantém-se e retoma as propostas iniciais: "Sempre obedecendo o mesmo critério, a vitrina será dedicada à proposição de alguns problemas de estética, abecedários puramente didáticos para o público aprender a ver. Não de 'altos estudos', porém pequenas elucidações a respeito de algumas perguntas. A primeira série será dedicada a quatro problemas: 1. 'As formas originais da natureza e a arte abstrata dos contemporâneos'. 2. 'O expressionismo e a naturalidade dos sentimentos'. 3. 'O contraste entre a tendência da linearidade e da geometrização e a tendência do decorativo'. 4. 'Evolução do industrial design'.<sup>34</sup>

As atividades do museu ainda seriam programadas, a prioridade era a reinstalação do acervo. Perguntado se o Masp voltaria a ser o que sempre foi, um museu didático, Bardi responde: "Didático no melhor sentido, pois é didático também oferecer à observação do público um Rafael, um Goya, um Matisse, um Picasso, etc.", enfatizando o encontro com a materialidade dos originais. Entretanto, amenizava as perdas e as condições severas com as quais teriam que operar. Já havia um grupo de 30 desenhistas que estudariam na pinacoteca, sob a orientação do prof. Augusto Barbosa, assistente de Bardi. Organizava-se um curso de história da arte que seria iniciado em março do ano seguinte *No Mundo das Imagens*, a ser ministrado pelo prof. Wolfgang Pfeiffer, e que continha um módulo sobre a história da arte brasileira. Também em programação uma série de exposições de desenhos, uma retrospectiva de Lula Cardoso Ayres e de Millor Fernandes, além de concertos e projeção de filmes em colaboração com a Cinemateca Brasileira.<sup>35</sup> O grande auditório permanece e é, então, o único espaço com possibilidades de uso para atividades didáticas.

No ano seguinte, 1960, quando o Masp já era administrado por um conselho e Assis Chateaubriand, doente, encontrava-se limitado para suas atribuições, Bardi escreveria em uma crônica: "Depois da benéfica 'ditadura esclarecida' exercida pelo seu fundador, passou o museu a ter uma estrutura democrática, dentro de um clima apropriado à colheita dos frutos do trabalho já realizado." Mas acrescentaria, em alusão ao fundador, serem necessárias ainda novas iniciativas para a construção da "sonhada sede própria e o preenchimento das lacunas históricas ainda existentes" no acervo.<sup>36</sup>

É um momento de crise, também refletida no espaço até dimensionalmente. Justamente quando estava inserida com clareza a função instrutiva na definição internacional de museu, o Masp se encontra tolhido em sua estrutura e da intensidade de proposições. Distante dos anos iniciais marcados pelo pioneirismo e a atuação combativa, este é um momento de redefinições, a pedir reflexão e questionamentos.

O terreno do Trianon fora doado pela prefeitura, estava à espera da nova sede projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi.

<sup>34</sup> VOLTAM à Rua 7 de Abril as obras dos maiores pintores do mundo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 de dez. 1959.

<sup>35</sup> Idem ibidem.

<sup>36</sup> BARDI, P. M. O Museu de Arte e o seu fundador. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1960.

Vitrina das Formas, 1959, detalhe. Texto das etiquetas referentes aos objetos do primeiro plano, da esquerda para a direita:

Pedras lascadas. Idade da Pedra.

Pedras Polidas. Idade da Pedra.

Machado. Idade do Bronze.

Colheres. Idade Média, Europa, marfim.

Colher séc. XVI, China, madeira-coral-latão.

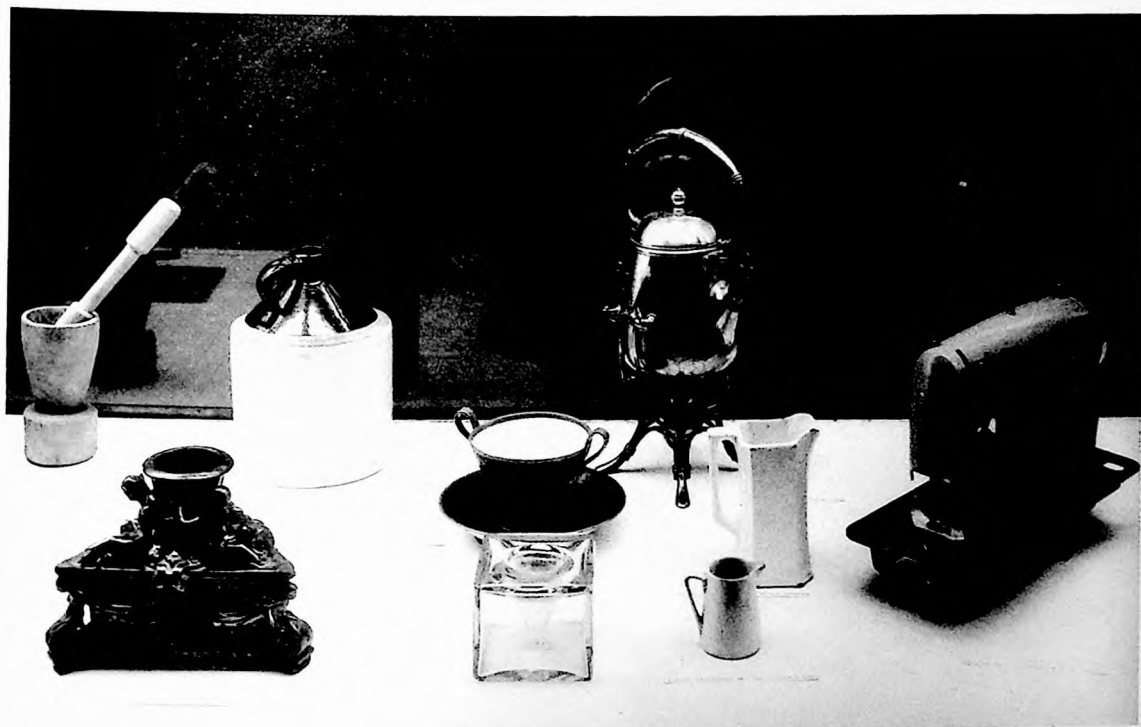
Colher para doce (executada por sr. e sra. Sasson), São Paulo, cobre esmaltado.

Art Nouveau, França, fins do séc. XIX, colher.



Texto à direita: "Evolução do Industrial Design". "Está no apogeu, no campo das artes, a idéia do 'industrial design', isto é, o desenho industrial para os objetos de uso cotidiano, apropriando à estética as exigências técnicas e funcionais. As formas antiquadas da industrialização, que tentaram resistir à onda das novidades, estão capitulando face à procura, da parte do público, de formas mais agradáveis, sintéticas e atuais. As novas formas dos produtos industriais estão aproveitando da lição das últimas novidades dos artistas mais originais. Indubitavelmente, o abstracionismo na arquitetura, o racionalismo na arquitetura, o suprematismo na escultura, influíram no 'industrial design' e determinaram as soluções dos novíssimos televisores, geladeiras, carrocerias de automóveis, talheres, etc. A história do 'industrial design' pode começar com as estupidas linhas de uma pedra polida (Idade da Pedra), através de uma contínua e lenta elaboração do fato puramente utilitário que passou a receber os elementos aparentemente 'inúteis' da procura decorativa e a diferenciar as manifestações do clamor dos povos. Aqui, numa rápida excursão através dos tempos, até chegar a um produto atual do 'industrial design' brasileiro, auspiciamos à indústria nacional sempre novas conquistas no campo básico da cultura artística do povo."

fonte: Arquivo do Masp.



Vitrina das Formas, 1959, detalhe. Mantém a concepção, justapondo objetos de diversos tempos e espaços.  
fonte: Arquivo do Masp.

"Já paralisado pelo gesto autoritário e pelo sentimento de opressão, entro numa sala de escultura onde reina uma fria confusão. Um busto deslumbrante aparece entre as pernas de um atleta de bronze. A calma e as violências, as tolices, os sorrisos, as contrações, os equilíbrios mais críticos acabam por criar em mim uma impressão insuportável. Estou em meio a um tumulto de criaturas congeladas onde cada uma exige, sem obtê-lo, a inexistência de todas as outras. E não falo do caos de todas estas grandezas sem medida comum, da mistura inexplicável de anões e de gigantes, nem mesmo desta abreviação da evolução que nos oferece uma tal reunião de seres perfeitos e de inacabados, de mutilados e de restaurados, de monstros e de senhores..."

VALÉRY, Paul. O Problema dos Museus. *Revista do MAC* (2): 53, dez. 1993.

## Conclusão: Experimentar um Encontro

Talvez o destino do museu seja ser, ele mesmo, eternamente, uma indagação, talvez isso signifique ser "organismo vivo". Mesmo compreendendo a angústia e o dilema de expressões que perderam sua morada, a memória da infância aparece, insistente, agregando uma outra face. Uma experiência menos compreendida que sentida: o mistério e o prazer de vagar pelo espaço cotidiano de um escultor, entre a profusão de fragmentos amontoados de um quase ser, estudos, formas perseguidas, a espera de perguntas a serem ainda descobertas, contendo algo de adormecido e secreto na esperança de florescer. Essa latência pulsante de sentimentos, sensações, idéias em formas fica evidente ao encontrar a expressão "matéria viva" para designar a cultura material<sup>1</sup>, indicando a potencialidade de um acervo, eixo vocacional do museu e um dos pontos que o conceitua.

Mas, para que e para quem? Uma pergunta intensa e insistentemente feita, nesse que é um período de condensação dos debates, numa busca de redefinição de seu papel social. É quando os museus movimentam-se para concretizar mudanças, direcionando-se para a possível escolha do humano como foco de sua ação essencial, a ampliar o alcance de sua contribuição. São rumos traçados em esboços a serem aperfeiçoados. Os fermentos experimentados por Lina Bo envolvem a vontade de transformação, a capacidade de discernir e compreender experiências, acreditando num impulso humano criativo e renovador.

A criação do Museu de Arte de São Paulo traz um forte e desejável abalo para a idéia tradicional de museu entre nós. Inicia-se como uma instituição combativa, viva e participante, posicionando-se e defendendo as proposições de seu conceito fundador; atitude não apenas circunscrita no âmbito nacional. Mobiliza-se para aproximar-se de um público diferenciado, elaborando um programa de atividades onde interagem a preocupação com a compreensão do acervo, uma ação formadora, abrangendo aspectos teóricos e do fazer artístico e atento à situação de nosso ensino formal, a sintonia com as idéias da atualidade, a intenção de fazer do museu um espaço habitual e cotidiano, desafiando padrões tradicionais.

Sinalizando seu aspecto didático, realiza, em caráter permanente, mostras de história da arte, organizadas em séries, afim de ampliar o diálogo entre público e acervo. Logo na abertura, uma mostra com olhar panorâmico apresenta uma tentativa de situar as obras até então reunidas, constituindo-se também

<sup>1</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França.  
*Museus Acolhem Moderno*. São Paulo:  
Edusp, 1999, p.11.

uma fonte de auxílio ao trabalho de seus monitores. Em seu espaço, discutiram-se pensamentos e manifestações contemporâneos e muitas vezes polêmicos. Algumas das mostras temporárias realizadas nesse período propiciaram um contato importante com a produção local e internacional, não se restringindo às expressões pelos meios comumente chamados de "artes maiores", infelizmente com escassa produção de registros documentais, quanto à publicação de catálogos. Nele estão as origens da formação profissional para o *design*, da Escola Superior de Propaganda e Marketing, das escolas da Fundação Armando Álvares Penteado, embora, neste caso, isso signifique, ao mesmo tempo, parte de sua desestruturação, justamente num momento em que se propunha a repensar a organização de seus cursos e a abrangência de sua atuação educacional.

A intensidade dos esforços e recursos nesses anos iniciais revela-se também na formação do acervo, é o principal período de aquisições, com a presença marcante da paixão de seu patrocinador pela iniciativa do momento. A proposta ambiciosa de sua direção, – acolher representantes da "inteira história da arte sem lacunas" – mesmo sem atingir tal completude, constitui o museu com obras de importância reconhecida para a história da arte ocidental e constrói com solidez as bases de sua vocação internacional. Porém, esse conjunto se reúne como um todo ao público do Masp somente após um longo tempo, quando parte das obras estão ausentes, participando de mostras no exterior. No acervo, a maior lacuna permanece aberta até os anos 60, com a inexistência de edições de sua documentação catalográfica, que organiza os elementos fundamentais para sua interpretação, faz um dos contatos entre o público e o trabalho de pesquisa do museu, dá transparência ao patrimônio público.

Um acontecimento concreto e privilegiado ocorre no museu: o encontro entre fruidor e obra. Na exposição, seu meio de comunicação característico, apresenta-se o entrelaçar entre a abstração e a concretude, entre idéias e sua materialização. O resultado de um trabalho muitas vezes escondido e silencioso, dentre decisões, pensamentos, proposições, é espacializado e ali pode transparecer. A acolher esse encontro, Lina Bo Bardi propõe um espaço consonante a uma imagem viva e dinâmica, desafiando um imaginário arraigado, que liga o museu ao mausoléu. Afirma e defende a concepção espacial contemporânea não como uma possível dentre outras, mas como uma questão de princípio. Expressa uma possibilidade poética inscrita no potencial do *flexível* e *essencial*, forjada no desejo de liberdade do humano, respondendo ao seu tempo.

No Masp, as expressões do passado vêm compartilhar com as contemporâneas o mesmo espaço projetado para o presente: imerge-se em uma atualização do olhar. Cheios são eliminados para que sejam articulados os vazios, apesar do desafio de condições limitantes, buscando a máxima disponibilidade do espaço interior, a permitir uma composição variável de elementos móveis, com a presença sempre reconhecível de sua unidade visual. É um espaço definido e construído por vazios, sem nunca ser indiferente. Caberia a voz de Argan afirmando a concepção espacial para o museu no período: "... a arquitetura do museu é sobretudo uma arquitetura do vazio, mas é indispensável que aquele vazio receba uma configuração formal, e isto é, torne-se *um espaço*"<sup>2</sup>. As soluções formais, atentas às exigências de conservação, estão trançadas à acuidade

<sup>2</sup> ARGAN, Giulio Carlo. L'Architettura del Museo. *Casabella* (202): V, Milão, ago.- set. 1954. "...l'architettura del museo è soprattutto un'architettura del vuoto, ma è indispensabile che quel vuoto riceva una configurazione formale, e cioè diventi uno spazio."

perceptiva e à consciência de que, à organização e às próprias obras expostas, agregam sinais. O rigor construtivo não deixa escapar os detalhes, cuidadosamente desenhados, dos suportes das obras ao das etiquetas, mobiliário, sinalização, eleição de matéria e cores, componentes gráficos, como a esclarecer que todos esses elementos se fazem presentes na comunicação. E, um dado a acrescentar, essas propostas espaciais incluem um posicionamento além dos interiores do museu.

A interpenetração da comunicação espacial na concepção de uma exposição também pode ser percebida nas instalações compostas quase sempre das mesmas obras, realizadas em espaços com concepções distintas e outra organização, ainda que os registros estejam somente delineados. Aqui não cabe juízo de valor, pois outros fatores se agregam, por exemplo, componentes construtivos invariáveis, o valor histórico do edifício, princípios e decisões, que identificam particularidades de cada instituição. Mas, a consciência da relevância desse aspecto, que dá forma à apresentação de uma idéia sobre o acervo e adere significados, a ser considerado em escala macro e micro.

Desse encontro com o Museu de Arte de São Paulo nos anos iniciais, emerge a reafirmação da natureza interdisciplinar e a necessidade dessa aproximação, um trabalho conjunto a potencializar o museu e seu acervo. Elegendo princípios, situando-o em seu contexto, criticando, debatendo, propondo, experimentando, avaliando critérios e posições, relacionando aspectos e nuances das diversas disciplinas envolvidas em sua permanente construção. Não à procura de fórmulas, mas compreendendo especificidades.





## Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf. *A Dinâmica da Forma Arquitetônica*. Lisboa: Presença, 1988.
- AMARAL, Aracy Abreu. *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM / São Paulo: Pinacoteca, 1977.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.
- MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro/ Amsterdã: Colibris, 1956.
- MONZEGLIO, Élide. *Espaço/Cor, Unidade de Comunicação*. São Paulo: FAUUSP, Tese de Livre Docência, 1979.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: O Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- ALOI, Roberto. *Musei: Architettura - Tecnica*. Milão: Ulrico Hoepli, 1961.
- BARROSO, Gustavo Dodt. *Introdução à Técnica de Museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1946 - 1947, 2 vol.
- BAZIN, Germain. *El Tiempo de los Museos*. Barcelona: Daimon, 1969.
- GARBERI, Mercedes & PIVA, Antonio (org.). *L'Opera d'Arte e lo Spazio Architettonico*. Milão: Mazzota, 1988.
- LEÓN, Aurora. *El Museo: Teoría, Praxis y Utopia*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. *Museos para el Nuevo Siglo/Museums for the New Century*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- SANTOS, Trigueiros F. dos. *Museus: sua Importância na Educação do Povo*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956.
- SUANO, Marlene. *O Que é Museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

## livros sobre o Masp

BARDI, P. M. *The Arts in Brazil. A New Museum at São Paulo*. Milano: Edizione del Milione, 1956.

\_\_\_\_\_. *História do Masp*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

MASP Assis Chateaubriand, Ano 30. São Paulo: Masp/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

## catálogos

MUSEU de Arte de São Paulo. *Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias*. São Paulo, Impresso pela Habitat Editora Ltda., 1963.

CHEFS-D'OEUVRES du Musée d'Art de São Paulo. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1953. Catálogo da exposição no Musée de L'Orangerie.

164

MEESTERWERKEN uit het Museu de Arte van São Paulo. Bruxelas: La Connaissance, 1954. Catálogo da exposição no Palais des Beaux Arts de Bruxelas.

MEESTERWERKEN uit São Paulo. Bruxelas: La Connaissance, 1954. Catálogo da exposição no Utrecht Centraal Museum.

MEISTERWERKE des Museum São Paulo. Berna: Eicher, 1954. Catálogo da exposição no Berner Kunstmuseum.

MASTERPIECES from The São Paulo Museum of Art. Londres: Sherval, 1954. Catálogo da exposição na Tate Gallery.

MEINSTERWERKE aus dem Museu de Arte in São Paulo. Dusseldorfe: A. Bagel, 1954. Catálogo da exposição no Kunstverein für die Rheinland und Westfalen.

DIPINTI del Museo d'Arte di San Paolo del Brasile. Milão: Edizioni del Milione, 1954. Catálogo da exposição no Palazzo Reale di Milano.

PAINTINGS from The São Paulo Museum. Nova York: Metropolitan Museum, 1957. Catálogo da exposição em The Metropolitan Museum de Nova York.

ONE HUNDRED Paintings from The São Paulo Museum of Art. Toledo: Toledo Museum of Art, 1957. Catálogo da exposição em The Toledo Museum of Art, em Ohio.

MARQUES, Luiz (coord.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: Prêmio, 1998, 4 vol.

COLEÇÃO Lina Bo e P. M. Bardi no Acervo do Masp. São Paulo: Masp, 2000.

## artigos em revistas

BARDI, Pietro Maria. L'expérience didactique du Museu de Arte de São Paulo / An educational experiment at the Museu de Arte, São Paulo. *Museum* vol. I (3-4): 138-142 cont. 212, Paris, Unesco, 1948, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

ARCHITETTI e critici d'arte italiani in Brasile. Um museu dell'architetto Lina Bo. *Metron* (30): 34-35, Roma, dezembro 1948.

O MUSEU de Arte de São Paulo. *Habitat* (1): 17-51, São Paulo, out.- dez. de 1950.

ROCKEFELLER, Nelson A. Cidades da Civilização. *Habitat* (1): 18-19, São Paulo, out.- dez. de 1950.

"NOVO mundo do espaço" de Le Corbusier. *Habitat* (1): 37-41, São Paulo, out.- dez. de 1950.

OS TECIDOS de Clara Hartoch. *Habitat* (1): 61-62, São Paulo, out.- dez. de 1950.

EX- VOTOS do Nordeste. *Habitat* (1): 72-74, São Paulo, out.- dez. de 1950.

CAVALCANTI, Alberto. Primeiros Passos. Cinema. *Habitat* (1): 86-87, São Paulo, out.- dez. de 1950.

BARDI, P. M. Para uma nova cultura do homem. *Habitat* (2): 1-2, São Paulo, jan.- mar. de 1951.

PINACOTECA do Museu de Arte. *Habitat* (2): 35-41, São Paulo, jan.- mar. de 1951.  
Artigo não assinado no corpo da revista, no sumário consta W. Pfeiffer.

UMA EXPOSIÇÃO. *Habitat*, São Paulo (2): 42-43, jan.- mar. de 1951.

SALÃO de Propaganda. *Habitat* (2): 44-50, São Paulo, jan.- mar. de 1951.

BILL, Max. Beleza provinda da função e beleza como função. *Habitat* (2): 61-65, São Paulo, jan.- mar. de 1951.

CERÂMICA do Nordeste. *Habitat* (2): 72-76, São Paulo, jan.- mar. de 1951.

CURSO de gravura. *Habitat* (2): 77, São Paulo, jan.- mar. de 1951.

SILVA, Florentino Barbosa e. Um Seminário. Cinema. *Habitat* (2): 82-83, São Paulo, jan.- mar. de 1951.

MODA - Um desfile. *Habitat* (2): 80-81, São Paulo, jan.- mar. de 1951.

RUCHTI, Jacob. Instituto de Arte Contemporânea. *Habitat* (3): 62-65, São Paulo, 1951.

PFEIFFER, Wolfgang. A Pinacoteca do Museu de Arte. *Habitat* (3): 66-71, São Paulo, 1951.

KASSER, Hans. L'affiche suisse. *Habitat* (3): 80-81, São Paulo, 1951.

WILLHEIM, Jorge. Música. Concerto de Música Viva. *Habitat* (3): 84-85, 1951.

BARDI, Pietro Maria. Musée hors des limites. *Habitat* (4): 50-51, São Paulo, 1951.

TOULOUSE-Lautrec no Museu de Arte. *Habitat* (4): 52-58, São Paulo, 1951.

NOVAS Aquisições. *Habitat* (4): 57, São Paulo, 1951.

BARDI, Pietro Maria. Lasar Segall na Alemanha. *Habitat* (5): 22-31, São Paulo, 1951.

- DOCUMENTÁRIOS. *Habitat* (5): 33-36, São Paulo, 1951.
- HAAR, Leopold. Plásticas novas. *Habitat* (5): 57, São Paulo, 1951.
- PINACOTECA do Museu de Arte. *Habitat* (6): 4-8, São Paulo, 1952.
- O RETRATO francês no Museu de Arte. *Habitat* (6): 9-14, São Paulo, 1952.
- F. M. Diana addormentata, *Habitat* (7): 55-57, São Paulo, 1952.
- LIÇÕES de arte para 20.000. *Habitat* (7): 86-87, São Paulo, 1952.
- E. V. Uma exposição de Burt-Marx. *Habitat* (8): 76-79, 1952.
- BARDI, Lina Bo. Os museus vivos nos Estados Unidos. *Habitat* (8): 12, São Paulo, 1952.  
Indicação de autoria em FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 332.
- O QUE é um museu. *Habitat* (9): 52-57, São Paulo, 1952. Publicado em FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 43, indicando autoria de Lina Bo Bardi.
- SAMBONET, Luiza. Uma moda Brasileira. *Habitat* (9): 66-85, São Paulo, 1952.
- MUSEUM of Art Sao Paolo Brazil. *Architectural Review* (669): 160-163, Londres, setembro de 1952.
- A ARTE assim chamada moderna – Projeto da exposições didáticas do Museu de Arte. *Habitat* (10): 66-69, São Paulo, 1953.
- PROBLEMAS da vitrina. *Habitat* (10): 76-77, São Paulo, 1953.
- BAZIN, Germain. O Museu de Arte de São Paulo no L'Orangerie. *Habitat* (13): 1, São Paulo, dezembro de 1953.
- GUILBERT, Claire Gilles. Um milagre brasileiro apaixonou Paris. *Habitat* (13): 4-5, São Paulo, dezembro de 1953.
- BUFFONI. *Habitat* (13): 64-65, São Paulo, dezembro de 1953.
- INTRODUZIONE al Museo d'Arte de San Paolo. *Domus* (284): 22-23, Milão, julho de 1953.
- PRADO, J. F. de Almeida. Grandeza e vicissitude do Museu de Arte. *Habitat* (14): 48-49, São Paulo, jan.- fev. de 1954.
- O MUSEU de Arte em Bruxelas. *Habitat* (14): 49, São Paulo, jan.- fev. de 1954.
- UM MUSEU brasileiro. *Habitat* (14): 50, São Paulo, jan.- fev. de 1954.
- VENTURI, Lionello. Uma opinião de Lionello Venturi sobre o Museu de Arte de São Paulo. *Habitat* (14): 51-52, São Paulo, jan.- fev. de 1954.
- INTRODUÇÃO ao Museu de Arte. *Habitat* (14): 53-54, São Paulo, jan.- fev. de 1954.  
Reprodução do artigo publicado pela revista italiana *Domus* em julho de 1953.

O MUSEU de Arte em Utrecht . *Habitat* (15): 51, São Paulo, mar.- abr. de 1954.

LAINÉZ, Manoel Mojica . Exemplo de indiscutível nobreza . *Habitat* (26): 67, São Paulo, janeiro de 1954. Reprodução de artigo publicado no jornal *La Nación*, de Buenos Aires, sem data de publicação.

O MUSEU de Arte em Bruxelas. *O Museu* (2), São Paulo, *Habitat*, fevereiro de 1954.

BARDI, P. M. Roteiro do Museu de Arte na Europa. *O Museu* (3), São Paulo, *Habitat*, março de 1954.

RATO, Gianni. Teatro. *O Museu* (4): 10-13, São Paulo, *Habitat*, 1954.

NA TATE Gallery de Londres. *O Museu*(4): 4, São Paulo, *Habitat*, 1954.

BARDI, Pietro Maria. Le Museu de Arte, São Paulo / The Museu de Arte, São Paulo . *Museum* vol. VII (4): 243-249, Paris, Unesco, 1954, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

L. S. A pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo no Metropolitan Museum de New York. *Habitat* (39): 33-38, São Paulo, fevereiro de 1957.

CARNEIRO, Luciano & MEDEIROS, José. New York recebe o Museu de Arte de São Paulo. *O Cruzeiro*, p. 4-17, São Paulo, 13 de abril de 1957.

O MUSEU de Arte e a Fundação A. A. Penteado . *Habitat* (44): 86-87, São Paulo, set.- dez. de 1957.

A VOLTA do Museu. *Habitat* (46): 70, São Paulo, janeiro – fevereiro de 1958.

POLÍTICA dos museus. *Habitat* (47): 1, São Paulo, mar.- abr. de 1958.

O SIGNIFICADO da pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo. *Habitat* (47): 2-9, São Paulo, mar.- abr. de 1958.

INAUGURAÇÃO . *Habitat* (47): 77, São Paulo, mar.- abr. de 1958.

Noticiando a exposição do acervo do MASP no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

FERRAZ, Geraldo. Instituto de Arte Contemporânea, uma criação paulista. *Habitat* (50): 60-65, São Paulo, set.- out. de 1958.

FORMAÇÃO de professores de desenho. *Habitat* (55): 16-18, São Paulo, jul.- ago. de 1959.

MUSEU de Arte, São Paulo, in *Musées du Brésil visités au cours du stage d'études/ Museums of Brazil visited during the seminar . Museum* vol. XII (4): 274, Paris, Unesco, 1959.

REABERTURA do Museu de Arte de São Paulo. *Habitat* (57): 60, São Paulo, nov.- dez. de 1959.

BARDI, Lina Bo. Conjunto Museu de Arte de São Paulo. *Habitat* (62): 55, São Paulo, 1961.

F.A.A.P. Solução do enigma da pinacoteca desaparecida. *Mirante das Artes* (4): 9-11, São Paulo, jul.- ago. de 1967.

BARDI, P. M. 20 anos do Museu de Arte de São Paulo. *Mirante das Artes* (5): 16-17, São Paulo, set.- out. de 1967.

BO, Lina. O novo Trianon, 1957-67. *Mirante das Artes* (5): 20-23, São Paulo, set.- out. de 1967.

## artigos em jornais

BARDI, P. M. O Museu de Arte procura 'alguém'. *Diário de São Paulo*, São Paulo, julho de 1947.

BARDI, P. M. A organização do Museu de Arte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 22 de junho de 1947.

SERÁ o "Museu de Arte", de São Paulo, fator decisivo para o desenvolvimento da nossa cultura artística. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 28 de setembro de 1947.

FERRAZ, Geraldo. Um Museu Vivo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 de outubro de 1947.

VIVEU ontem o Museu de Arte de São Paulo o seu primeiro dia de contato com o povo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 de outubro de 1947.

SILVA, Quirino da. Museu de Arte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 20 de dezembro de 1947.

O MUSEU de Arte de S. Paulo no Congresso Internacional de Florença. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 11 de julho de 1948.

CONTINUARÁ aberta até o próximo dia 30 a Exposição da Cadeira, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 de setembro de 1948.

ANTIGAMENTE não se cuidava muito da comodidade das cadeiras, *Diário de São Paulo*, São Paulo, setembro de 1948.

CESAR, Osório. Exposição cronológica do desenvolvimento das formas da cadeira no Museu de Arte. Sem identificação do órgão de publicação, seção de artes plásticas, setembro de 1948, Arquivo Lina Bo e P. M. Bardi.

INAUGURADA a exposição dos "móviles" de Calder. *Diário de São Paulo*, São Paulo, outubro de 1948.

UMA CADEIRA de gurumixaba e tabôa é mais moral do que um divã de babados. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 de novembro de 1949. Entrevista de Quirino da Silva com Lina Bo.

MUSEU de Arte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 de janeiro de 1950.

SERÃO inauguradas quarta-feira as novas instalações do Museu de Arte. *Diário da Noite*, São Paulo, 3 de julho de 1950.

MUSEU de Arte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 de julho de 1950. Suplemento com 14 págs.

FERRAZ, Geraldo. As Novas Instalações do Museu de Arte de São Paulo. *Diário de Notícias*, 2 de junho de 1950.

BARDI, P. M. A exposição da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, no Orangerie do Louvre. *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 de outubro de 1953.

A EXPOSIÇÃO no l'Orangerie chama a atenção do mundo sobre São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 de outubro de 1953.

"É UMA BELA exposição, e esse é o ponto essencial". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 de agosto de 1954. Transcrição de mesa redonda organizada pela BBC sobre a exposição das obras do Masp na *Tate Gallery*.

PORTALUPI, Mario. Dal Brasile a Milano 105 capolavori. *La Notte*, Milão?, 24-25 novembro de 1954.

LONGHI, Roberto. Il bel Museo allestito a San Paolo da um italiano. *L'Europeo*, Milão, 5 de dezembro de 1954.

BIANCONI, Piero. Il Museo di S. Paolo a Milano. *Corriere del Ticino*, Lugano, 27 de dezembro de 1954.

ILUSTRATI da didascalie storiche i capolavori del Museo di San Paolo. *Corriere della Sera*, Milão, s/d. Arquivo do Masp.

VAN Gogh na Exposição do Museu Nacional. *Diário de São Paulo* de 18 de março de 1958

CORÇÃO, Gustavo. Quadros de uma exposição. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 de maio de 1958.

SILVA, Quirino da. Museu de Arte. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 de setembro de 1958.

VOLTAM à Rua 7 de Abril as obras dos maiores pintores do mundo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 de dezembro de 1959.

MUSEU de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 de dezembro de 1959.

MUSEU de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 de dezembro de 1959.

MUSEU de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 8 de dezembro de 1959.

MUSEU de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 13 de dezembro de 1959.

DEL PICCHIA, Menotti. Museu de Arte, *Shopping News*, São Paulo, 13 de dezembro de 1959.

RETORNANDO a sua antiga sede, acentua o Museu de Arte seu caráter didático. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 de dezembro de 1959.

REABERTA ao público a Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 de dezembro de 1959.

PARE e entre. Reaberto o Masp: conheça a arte. *A Hora*, São Paulo, 26 de dezembro de 1959.

BARDI, P. M. O Museu de Arte e o seu fundador. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1960. Arquivo do Masp.



## artigos gerais sobre museus

ALBINI, Franco. A Arquitetura dos Museus e os Museus na Urbanística Moderna. *Habitat* (15): 29 - 31, São Paulo, mar.- abr. de 1954.

ARGAN, Giulio Carlo. L'Architettura del Museo. *Casabella* (202): V, Milão, ago.- set. 1954.

BAZIN, Germain. Une Expérience: Le Musée de l'Impressionnisme/An Experiment: The Impressionist Museum. *Museum* vol. I (1-2): 40-45 cont. 101, Paris, Unesco, 1948, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

\_\_\_\_\_. New Arrangements at the Department of Paintings, Musée du Louvre, Paris/Nouveaux Aménagements du Département des Peintures au Musée du Louvre, Paris. *Museum* vol. VIII (1): 11-23, Paris, Unesco, 1955, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

HENDY, Philip. Musées de Peinture/ Picture Galleries. *Museum* vol. II (1): 39-45, Paris: Unesco, 1949, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

170 HUYGHE, René. Louvre: Le Remaniement du Département des Peintures et la Grande Galerie/Changes in the Department of Paintings and the Grande Galerie. *Museum* vol. I (1-2): 16, Paris: Unesco, 1948, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

MARCENARO, Caterina. Le Concept de Musée et la Réorganisation du Palazzo Bianco, a Gênes/The Museum Concept and the Rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa. *Museum* vol. VII (4): 250-267, Paris, Unesco, 1954, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

MORLEY, Grace. Les Musées et l'Unesco / Museums and Unesco. *Museum* vol. II (1): 1-35, Paris, Unesco, 1949, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

LE RÔLE des Musées dans l'Education – Stage d'Études Régional de l'Unesco, Rio de Janeiro, 1958 / The Role of Museums in Education – Unesco Regional Seminar, Rio de Janeiro, 1958. *Museum* vol. XII (4): 197-283; Introduction, p.197- 207. MORLEY, Grace L. McCann. V. Les Musée em Amérique Latine / Museums in Latin America, p. 254 – 271. VI. Musées du Brésil Visités au Cours du Stage d'Études / Museums of Brazil Visited during the Seminar, p. 272 – 283. Paris, Unesco, 1959.

RIBEIRO, Darcy. The Museum of the Indian, Rio de Janeiro / Le Musée de l'Indien, Rio de Janeiro. *Museum* vol. VIII (1): 5-10, Paris: Unesco, 1955, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha).

RIVIÈRE, Georges Henri. The Organization and Functions of the Museums/Le Rôle et l'Organisation des Musées. *Museum* vol. II (4): 206-225, Paris, Unesco, 1949, reimpressão 1973, Krauss Reprint (Lieschtenstein, Alemanha)

## depoimento

Depoimento do sr. Luiz Hossaka, conservador chefe do Museu de Arte de São Paulo, em 16 de dezembro de 1999.

F. dos Santos Trigueiros era economista e cursou Museologia na Universidade do Brasil, 1951. Foi curador do Museu e Arquivo Histórico do Banco do Brasil e um dos seus fundadores, também professor de História da Arte na Casa da Moeda, ambos no Rio de Janeiro. Principais publicações: *Aspectos da Arte Na Bahia; O Museu, Órgão de Documentação; Museus, sua Importância na Educação do Povo.*

fonte: *Museum* vol.X: 327, 1957.

George Henry Rivière foi curador do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares de Paris, inspetor dos museus de província franceses, diretor do Conselho Internacional de Museus, autor de trabalhos sobre etnografia e museologia.

fonte: *Museum* vol. I: 248, 1948.

Germain Bazin foi curador do Departamento de Pinturas do Museu do Louvre, professor da Escola do Louvre e da Universidade de Bruxelas. Autor conhecido por seus trabalhos sobre história da arte e museus.

fonte: *Museum*, vol. I: 247, 1948.

Esteve várias vezes no Brasil pesquisando o barroco brasileiro, trabalho publicado com participação do Masp.

171

Grace L. McCann Morley dirigiu a Divisão de Museus e Monumentos Históricos da Unesco entre 1946 e 1949, havia sido consultora sobre museus da comissão preparatória para a criação do órgão. Diretora do San Francisco Museum of Art, desde 1934. Foi vice-presidente da American Federation of Arts em 1939 e conselheira para artes no Bureau of Inter American Affairs, 1941.

fonte: *Museum* vol. II: 76, 1949.

Participou também do júri de premiação de artes plásticas da III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

René Huyghe foi curador chefe do Departamento de Pinturas do Museu do Louvre, professor da Escola do Louvre e editor da revista *L'Amour de l'Art*. Conhecido como autor de trabalhos sobre história da arte.

fonte: *Museum*, vol. I: 247, 1948.

Paul Fierens era diretor do Museu Real de Belas Artes da Bélgica e presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte.

fonte: *Museum*, vol. VII: 301, 1954.

É anunciada a sua futura presença no Masp para uma conferência na revista *Habitat* (1): 20, São Paulo, out.-dez. 1950.

## **agradecimentos**

À minha orientadora Profa. Dra. Élide Monzeglio, pelo "sentimento das atividades criativas" e à abordagem interdisciplinar.

Aos membros da Banca de Qualificação, Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço, pela "consciência dos fatos históricos"; Prof. Dr. Paulo Mendes da Rocha, pelo olhar da experiência da diversidade.

Ao sr. Luiz Hossaka, conservador chefe do Museu de Arte de São Paulo, pelo interesse e atenção, e ao Centro de Documentação do museu, especialmente à Ivani Di Grazia Costa, Maria Antônia Couto da Silva, Marcos Mesquita, Henrique Luz e Roberto Pereira dos Santos.

Ao Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

A Nelson Kon, pela reprodução fotográfica dos desenhos originais, nas páginas 20, 50, 51, 53, 72, 73, 74, 80, 81, 88, 89.

Ao incentivo, apoio e acolhimento dos amigos.

Ao apoio imprescindível do Ateliê/Laboratório de Computação Gráfica da Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde foram realizadas a digitalização e edição das imagens, parte fundamental desta pesquisa. Agradeço à sua coordenadora, Profa. Dra. Élide Monzeglio, e aos seus funcionários, Edson Amado de Moura e Silvio dos Anjos Geres.

