

Stela Politano

Exposição Didática e Vitrine das Formas

A didática do Museu de Arte de São Paulo

Dissertação de Mestrado, apresentada
ao Departamento de História e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de
Campinas.

Orientador: Prof^o Nelson Alfredo Aguilar

Fevereiro de 2010

UNIDADE BC
Nº CHAMADA
T/UNICAMP 40359 e
V
TOMBO BCI 85789
PROC 16.134.10
C D 20
PREÇO 8055,00
DATA 4-02-10
COD 7 1178049

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387

P759e Politano, Stela
Exposição Didática e Vitrine das Formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo / Stela Politano. - - Campinas, SP : [s. n.], 2010.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bardi, P. M. (Pietro Maria), 1900-1999. 2. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 2. Arte moderna - Séc. XX - Exposições. I. Aguilar, Nelson. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: "Exposição Didática" and "Vitrine das Formas": The didactic of Art Museum of São Paulo

Palavras chaves em inglês (keywords) : Art Museum of São Paulo (MASP)
Modern art - 20th century

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Nelson Alfredo Aguilar, Luciano Migliaccio, Renato Luiz Sobral Anelli

Data da defesa: 26-02-2010

Programa de Pós-Graduação: História

STELA POLITANO

Exposição Didática e Vitrine das Formas
A didática do Museu de Arte de São Paulo.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 26/02/2010.

BANCA



Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (orientador)



Prof. Dr. Luciano Migliaccio



Prof. Dr. Renato Luiz Sobral Anelli

Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino (suplente)
Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos (suplente)

FEVEREIRO/2010

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof^o Nelson Alfredo Aguilar, pelas poucas e valiosas palavras, pelos momentos alegres, pelas oportunidades de trabalho, pelas indagações inesperadas e, principalmente, pelo amadurecimento que eu adquiri ao longo desses dois anos de convivência.

Aos professores Luciano Migliaccio, Claudia Valladão de Matos e Luiz Marques pelas aulas, caronas, trabalhos e, acima de tudo, a amizade.

À equipe da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand, especialmente Bárbara Blanco Bernardes e Yvani Di Grazia Costa, que sempre esteve pronta para ajudar, ouvir, rir, abraçar e recordar da nossa boa cidade, Americana.

À equipe da Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, pela ajuda e cooperação sempre.

Aos amigos que afetuosamente contribuíram a este estudo: Ana Paula Felicíssimo, André Barros, Elias, Grazielle, Juliana Miraldi, Nathalia Raggi, Pedro Ivo, Raphael Fonseca, Patrícia Sant’Anna e Soraya Coppola.

Ao CNPQ pela bolsa concedida.

À minha família, especialmente minha mãe, Aparecida, pelo amor e carinho.

Ao meu marido, Phillip, por simplesmente existir.

A todos e aos demais, meu eterno carinho e respeito. Obrigada.

Ao meu amor, Phillip

Resumo

A Exposição Didática e a Vitrine das Formas foram duas exposições que marcaram o início do Museu de Arte de São Paulo, em 1947. Foi na Rua Sete de Abril que o projeto de Pietro Maria Bardi se iniciava, na busca pela formação didática do público moderno que adentrava pelas portas do Edifício dos Diários Associados. Este estudo visa à compreensão desse momento da história artística de São Paulo e, acima de tudo, ao resgate as falas e documentos históricos antes calados pelo esquecimento.

Abstract

“Exposição Didática” and “Vitrine das Formas” were benchmarks exhibitions in the beginning of Assis Chateaubriand Museum of Art of São Paulo, in 1947. It was on Sete de Abril street that the project of Pietro Maria Bardi started the pursue of the modern audience teaching training, which came into the building through the doors of “Diários Associados”. This study aims at understanding this period of Art History of Sao Paulo and, above all, to rescue the speeches and historical documents before the silent oblivion.

Índice

Introdução	15
Exposição Didática	25
Vitrine das Formas	89
O italiano	139
Reflexões Finais	173
Documentos	185
Bibliografia	289

La scoperta fondamentale del genio Greco, espressa e formulata da socrate, è questa: il linguaggio non è solo un mezzo di comunicazione, ma è anche uno strumento che, attraverso il concetto, fissa la conoscenza, e ne permette lo sviluppo illimitato.

Dalla immagine, si arriva il concetto, dalla parola, si arriva alla ragione.

P.M.Bardi – Diretor do Museu de Arte de São Paulo
“Grécia”, parágrafo inicial do texto sobre a sociedade egípcia
Exposições Didática, 1947

Introdução

Ao ouvirmos algo sobre o MASP, é provável que imaginemos o edifício da Avenida Paulista, com seus pórticos vermelhos e sua caixa de vidro envolvida em cartazes e palavras gigantes, anunciando suas exposições como grandes espetáculos ao público. Por vezes, esquecemos que a memória é uma estrutura social e cultural construída e recodificada com o tempo. E, quando recorremos à História para nos lembrarmos de fatos passados, não percebemos que ela, como disciplina, não abarca todos os tempos, espaços, acontecimentos. Deixamos de lado, às vezes, fenômenos importantes à compreensão do nosso presente. Por isso, esta pesquisa buscou, humildemente, resgatar a didática inicial dessa instituição museográfica tão importante e fundamental à história da arte contemporânea brasileira.

Nosso olhar, para além do plano geral, terá como foco central duas atividades museográficas tão importantes e determinantes para uma época (final da década de 1940 e início de 1950), quanto pouco estudadas: as Exposições Didáticas de História da Arte e a Vitrine das Formas ocorridas no Museu de Arte de São Paulo¹. O início oficial dessas exposições foi 2 de outubro de 1947, data de inauguração da instituição museológica; no entanto, a partir dessa pesquisa descobre-se que ambas foram projetadas e executadas desde o início do ano citado. Com relação ao encerramento, por outro lado, não há uma data específica já que a didática estabelecida pelas pranchas, repletas de fotografias e formas

¹ O nome Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – nome atual da instituição – só vem a existir em 1968, após a morte do seu fundador, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892 – 1968). Jornalista, empresário, colecionador, mecenas, político e diplomata. Fundador do Museu de Arte de São Paulo e proprietário do conglomerado “Diários Associados”, rede de jornais, periódicos, rádio e televisão do Brasil. Admirador do campo artístico e inovador, Chatô foi fundamental na ajuda e ascensão de diversos artistas brasileiros. Admirador de Candido Portinari (1903 – 1962), entre outros feitos em vida, foi condecorado membro da Academia Brasileira de Letras – ABL, ocupando o lugar deixado por Getúlio Vargas (1883 – 1954).

orgânicas, e a transparência da longa vitrine adentraram as entranhas do museu e começaram a fazer parte do seu cotidiano.

As Exposições Didáticas inauguram uma nova maneira de expor: eram formadas por grandes painéis de vidro repletos de reproduções de obras de arte, de objetos de design, de elementos da arquitetura e de textos explicativo, introdutórios e questionadores de noções estilísticas, iconológicas e formalistas. Possuíam como objetivo formar um público apto à compreensão da história da arte em sua totalidade, das origens da humanidade até a sua contemporaneidade, como um processo de repensar constante do campo artístico.

Já a Vitrine das Formas era uma exposição realizada dentro de uma longa vitrine, elevada do solo, que apresentava o design dos objetos através dos séculos. Ambas trabalhavam com a dialética passado/presente, buscando mostrar como o antigo era mais presente na vida cotidiana, através das formas e semelhanças, do que se imaginava. A idéia não era voltar e idolatrar o passado, mas constituir através dele uma compreensão do presente.

Para tal reflexão, debruçamo-nos sobre os documentos de época, como registros, fichas das obras expostas, cartas, rascunhos, artigos jornalísticos, livros e periódicos, pesquisa possível graças ao acervo e cooperação da equipe da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP². Fincamos as mentes na produção artística brasileira e italiana das décadas de 30 e 40, para contextualizar o objeto (as exposições, no geral) e para compreender os acontecimentos que suscitaram a vinda de Pietro Maria Bardi³ ao Brasil, acompanhado de sua esposa, a arquiteta

² A pesquisa centrou-se na Biblioteca do MASP devido à quantidade de material encontrado, trabalho suficiente para o tempo de estudo e escrita dessa dissertação. Em um futuro próximo, a pesquisa se estenderá a outros locais, como o Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo. Além disso, o instituto acima citado, durante o decorrer dessa pesquisa, esteve fechado para reestruturação e catalogação do acervo de Pietro Maria Bardi, figura central para esta dissertação.

³ Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália 1900 – São Paulo, Brasil 1999). Museólogo, crítico, marchand, historiador da arte, jornalista, colecionador e professor. Autor de vários livros sobre arte e arquitetura, além de inúmeros artigos para jornais e periódicos importantes, como *Belvedere* (fundador), *L'Ambrosiano*, *Quadrante*, *Habitat*, etc. Foi um dos propugnadores do movimento de renovação da arquitetura italiana, o racionalismo. Permanece como diretor do Museu de Arte de São Paulo até 1996, atingindo renome internacional à frente da instituição, principalmente pela aquisição e montagem do acervo, um dos mais importantes da América Latina. Organiza no MASP mostras como o Expressionismo Alemão, O Ouro da Colômbia, Pablo Picasso, Gaudí, Miró, Tesouros do Kremlin, Pintura Italiana do

Lina Bo⁴. A vinda do casal ao Brasil foi motivada por razões pessoais e pela possibilidade de construção de um museu nos moldes do Museu de Arte, sob o comando do jornalista Assis Chateaubriand e seu fiel escudeiro, Edmundo Monteiro, colaborador e diretor-executivo dos Diários Associados, além de ser o primeiro administrador do MASP, desde 1946 quando o projeto tomou forma.

As Exposições Didáticas e a Vitrine das Formas correspondiam como as bases à transformação cultural que P.M.Bardi, diretor do museu, teria em mente, com apoio de ‘Chatô’ que, aos moldes de William Hearst⁵, construiu uma extraordinária rede de comunicação (jornais, rádios, televisão) e possuía como meta um projeto reformulador de pensamento e ação para a sociedade brasileira. Segundo palavras do italiano, a justificativa de incentivar a formação intelectual do público através das didáticas empregada nas exposições era obter um ambiente adequado para a produção artística e cultural.

[...] o gênio nasce e frutifica somente num clima adequado, numa atmosfera produzida mediante as contribuições da cultura ‘duma’ época e ‘dum’ lugar.

Por ‘êsta’ razão devemos cuidar muitíssimo não da fabricação do gênio e sim do preparo de um ambiente harmonioso em que o gênio, mais cedo ou mais tarde, despontará e dará seus frutos (ALENCASTRO, “Desenho Industrial”, 1950: 94).⁶

Após-Guerra aos Nossos Dias, Sebastião Salgado e Albert Eckhout e Seu Tempo, e cursos que ele próprio ministra. Após o seu desligamento, abatido e com a saúde debilitada desde a morte de Lina, em 1992, Bardi falece em 1º de outubro de 1999.

⁴ Achillina Bo Bardi (1914 – 1992). Arquiteta, designer, cenógrafa, editora, ilustradora italiana. Formada pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, dirigida por Marcello Piacentini. Contrária à formação clássica que recebeu, foi para Milão trabalhar com o arquiteto Gió Pinti, líder do movimento de valorização do artesanato italiano e diretor das Trienais de Milão e da revista *Domus*. Em pouco tempo, ela própria passa a dirigir a revista e a vincula-se com a resistência à ocupação alemã durante a II Guerra Mundial. Colaborou com o Partido Comunista Italiano (PCI) e fundou ainda em Milão com o crítico Bruno Zevi a revista *A-Cultura della Vita*. Em 1946, casa-se com Pietro Maria Bardi e muda-se para o Brasil, país no qual adota e chama de “minha pátria de escolha”. Lina participa ativamente da execução do Museu de Arte de São Paulo, atuando principalmente com os cursos, as expografias e a funcionalidade do espaço. Funda, em 1948, junto com o arquiteto Giancarlo Palanti o *Studio d’Arte Palma*, em São Paulo, voltado à produção manufatureira de móveis de madeira com prensada. Ganha papel de destaque com o projeto da nova sede do MASP, na Av. Paulista, completado em 1968.

⁵ William Randolph Hearst (1863 – 1951), magnata da imprensa norte-americana. Sua corporação, *Hearst Corporation*, abrangia 28 jornais. O filme *Cidadão Kane* pode ter tido Hearst como inspiração para o personagem principal. Orson Wells, diretor do filme, nega.

⁶ Vale lembrar que as “Crônicas de Alencastro” geralmente eram escritas por Pietro Maria Bardi e Lina Bo. ‘Alencastro’ era apenas um pseudônimo utilizado para expressão informal de opiniões dos dirigentes do museu sobre a sociedade e o campo artístico paulistano.

Pietro Maria Bardi não via a necessidade de criar uma ‘escola acadêmica’, onde fosse transmitido o conhecimento, de mestre para discípulo, como nas Escolas de Belas Artes. Chamado de Professor, o diretor do museu previa a discussão, a difusão da informação entre o público esclarecido e o leigo, dentro de um ambiente livre e que estimulasse o conhecimento. O objetivo era a construção de um centro de cultura, ambiente fervoroso de idéias e trabalhos.

A formação de público, para além de observadores e apreciadores das obras de arte no museu, era também vista como a constituição de mão de obra especializada, capacitada e geradora de uma produção industrial consciente e pensante para uma nascente metrópole como a industrializada São Paulo. As lições, descrições dos cursos, trabalhos de monitoria e auxílio aos visitantes, possuíam um caráter de divulgação e de encorajamento ao estudo da história da arte e a sua apreciação como fenômeno e reflexo da sociedade passada e atual. Não é mera coincidência influências no projeto pedagógico do Museu de Arte de instituições como a *Staatliches-Bauhaus* (“casa estatal de construção” em alemão, ou simplesmente *Bauhaus*) ou o *Museu para Operários* de John Ruskin⁷. Nas palavras de P.M.Bardi:

O programa foi centralizado na didática provocando a intolerância de quatro gatos pingados que sabiam tudo de história da arte, tendo porém a aprovação mais válida dos jovens. Não me contentei em oferecer passivamente o desenrolar histórico, mas organizei a comunicação, segundo perspectivas críticas de fácil compreensão. Longe de modestos orgulhos inventivos, apressei-me em escrever que havia tirado as idéias do famoso Museu para Operários de Ruskin (BARDI. *Sodalício com Assis Chateaubriand*, 1982, p.51).

A preocupação social e militante, encabeçada pelo casal Bardi, não estava distante, por exemplo, dos ideais estéticos de Friedrich

⁷ John Ruskin (1819 – 1900). Escritor, poeta, desenhista, crítico de arte e social britânico, seus escritos demonstravam um pensamento romântico, dando ênfase à sensibilidade subjetiva e emotiva em contraponto com a razão. Inspirou também o movimento *Arts & Crafts*, vindo a ser uma das faíscas que incendiariam o espírito de vanguarda do século XX, com a completa renovação do ornamento e das formas da arte decorativa, *Art Nouveau* e modernismo. Ideológico e contra a divisão do trabalho, Ruskin aplicou toda a sua fortuna (ele escreveu mais de 40 livros de arte, por exemplo) para disseminar o gosto estético e o aprendizado da arte que, para ele, não era apenas um divertimento, uma simples distração. Fundou museus e escolas destinadas a operários, ministrava cursos para pobres e aplicou todo o seu dinheiro em favor de uma maior comunhão de idéias, pensamentos e igualdade social.

Schiller⁸ e das concepções sociais de Le Corbusier⁹, cujo pensamento multidisciplinar sobre as artes conduziria os homens a uma igualdade de conhecimento. Muitas vezes com uma postura anárquica (implantação de idéias de forma unilateral, como P.M.Bardi muitas vezes fazia no museu, impondo suas palavras), tentou-se construir um museu ‘transparente’, no sentido de oferta de conhecimento e possibilidade de interpretação livre, que revelava as contradições da modernidade e da própria sociedade do pós-guerra com uma tentativa de superá-las.



No primeiro e segundo capítulos, “Exposição Didática” e “Vitrine das Formas” respectivamente, há a descrição de como eram essas atividades museográficas e o que elas representavam. O texto revela as estruturas visuais propostas, quem eram as pessoas diretamente envolvidas (por exemplo, os intelectuais do *Studio della Arte Palma*, de Roma), como foram pensadas e realizadas as exposições e quais eram realmente a influência e comando de P.M.Bardi à frente da execução das mesmas. Através das cartas enviadas pelo *studio* ao museu, as pranchas esquemáticas, dos rascunhos e das fotos, consegue-se obter uma idéia geral do projeto didático. Com uso do olhar antropológico (observadora-participante, no sentido de remontagem, mesmo que mental, das exposições), nos colocamos como observadores do objeto, e não participantes; no entanto, tentamos

⁸ Johann Christoph Friedrich Von Schiller (1759 – 1805), mais conhecido como Friedrich Schiller, foi poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemão. Foi um dos principais nomes da literatura do século XVIII junto com Goethe. Em 1791, depois de boatos sobre a sua péssima saúde, recebe ajuda do Príncipe de Augustenburg e, através de cartas, escreve diversos textos e estudos importantes, como ‘*As Cartas Sobre Educação Estética*’, publicadas em 1795, em três partes, na revista *Die Horen* [As horas]. Este foi o maior e mais ambicioso projeto de Schiller como publicista, sendo estas cartas o primeiro conjunto - manifesto programático para uma crítica estética da modernidade. Falaremos disso mais adiante, ao longo do corpo da tese.

⁹ Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier (1887 – 1965), foi arquiteto, urbanista e pintor francês de origem suíça. Considerado um dos principais pensadores do século XX, teve relações de amizade com Pietro Maria Bardi, originando cartas, diálogos, encontros e exposições no MASP. Fundamental para compreensão do pensamento do italiano, já que este o considerava muito mais importante do que alguns historiadores da arte, como André Malraux. A idéia de museu-escola (ideal estético e social) de P.M.Bardi sofreram profunda e determinante influência le corbusiana.

inserir a idéia da didática no próprio texto da pesquisa: a construção de uma sociedade pensante e promotora de conhecimento elevou o Museu de Arte de São Paulo ao patamar de centro cultural, para além da estrutura museológica.

No terceiro capítulo, “O italiano”, fixamos a atenção na trajetória da vida de P.M.Bardi (traçada de maneira simplificada), fundamental para compreendermos a formulação da proposta didática para o museu. Percorremos suas influências teóricas e pessoais, a experiência como jornalista, crítico de arte, *marchand* e, principalmente, como galerista em Milão e Roma; o relacionamento com o regime fascista; as exposições nos quais é visitante ou colaborador; a inauguração do *Studio dell’Arte Palma* e a vinda para o Brasil. Neste capítulo, pretende-se reconstituir uma personalidade de Bardi para além do imigrante, fascista e diretor de museu: tenta-se ver o “Italiano” como um intelectual à frente do seu tempo, capaz de precipitar acontecimentos e necessidades da sociedade na qual habita. Incentivador das artes, P.M.Bardi procurou sempre levar ao maior número de pessoas o conhecimento. Um idealista, no fundo. Vale lembrar que esta “tentativa” de se mostrar a trajetória de P.M.Bardi como intelectual e militante, socializador do conhecimento, é aqui restrita pela natureza da nossa pesquisa. No entanto, é válida no sentido de compreender o início da formulação e construção do Museu de Arte de São Paulo e a didática empregada.

O anexo conterà a reprodução da documentação pesquisada na Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, além de fotos e reproduções de artigos de jornal. Acreditamos que tais documentos históricos e inéditos poderiam servir de guia para a leitura da dissertação e para outras pesquisas uma vez que, reproduzidos e acessados, garantem a circulação de idéias e a difusão do conhecimento, como propunha P.M.Bardi.



Figura 1: P.M.Bardi e no Curso História da Arte para monitores, 1947. Vê-se, ao seu lado direito, Flávio Motta, primeiro monitor do museu, com seu caderno de anotações.

Exposição Didática



Figura 2: Vista geral da Exposição Didática, 1947

Um grande salão iluminado por quatro faixas brancas que perpassam as fileiras transparentes junto ao chão, como árvores que acalmam e instigam os olhares passantes pelo espaço. Altos e eretos troncos metálicos carregam consigo uma fauna fascinante e silenciosa, porém viva nas suas planícies. Alguém, um pouco distraído, encantaria-se pelos objetos expostos aos seus olhos virgens daquela forma, daquela informação e conteúdo. O curioso visitante, por sua vez, seria raptado pelas fotografias. Essas, entre fundos brancos e negros, formavam uma dança sem ritmo fixo, sem passo marcado, com muitos horizontes. Apenas dançavam. Agora o atento observador, não mais distraído, questiona e se interessa por tudo aquilo. Este é um lugar para além do receptáculo vazio das obras de arte, ora chamado de museu: é um centro, uma escola, um parque de diversões, uma biblioteca, uma enciclopédia. Um lugar, um momento de respiro e de esperança inicial dentro do passadismo e do chamado ‘arcaísmo’ paulistano.

Um bisão e uma rena de Altamira se olham abaixo de mulheres sem rostos, de formas largas e cheias, arredondadas como as rodas de um veículo da Idade de Bronze ou o crânio antropológico de *La Chapelle-aux-Saints*. Numa fina arqueologia, as colunas de *Stonehenge* dialogam com os utensílios italianos da Pedra Lascada e com a planta antiga de uma aldeia pré-histórica. Ao desviar o olhar pela direita, entre os feixos de luz dos troncos metálicos, vê-se o Napoleão de Picasso sentado, passivamente, observando o seu campo repleto de Braque, de Matisse, de Léger e de Modigliani, numa explosão de cores e formas que desafiam e retratam o olhar moderno. O nu feminino de Braque, ao olhar pela janela branca e iluminada, parece ver um novo mundo nascente, pulsante. Ou, simplesmente, continua a olhar a floresta de

árvores metálicas com sua fauna impressionante, vinda de outro mundo. Tão próxima, para nunca mais ser distante.

A cronologia apresentada - feita pelas mãos dos novos iniciados - sob um dos painéis, repleta de linhas pontilhadas, lisas, inteiras, encontra-se com quadros e retângulos explicativos. A linha do tempo, da América ao Oriente, não mais vê o mundo como uma grande Europa, fonte única da cultura ocidental. No alto, a Pré-História, que desencadeia todo o movimento de pensar e repensar das formas e do olhar e produção artística. Abaixo, os caminhos renascentistas, góticos, românticos, barrocos, até o moderno. Apenas ilustrativo, e não evolutivo. Não se pensa em evolução nesse momento. Apenas compreensão.

A transparência se faz presente não só com o vidro plano que mantém as imagens, mas no reflexo produzido em uma imagem sobre a outra, sobrepondo as formas e dando vazão à imaginação e ao processo criativo. O vidro está ali, forte e frágil, resistente e quebrável como alusão ao processo de transformação no qual foi submetido: da areia se faz a transparência. Da matéria bruta se obtêm o precioso, o irreal, as janelas para um novo horizonte. Essas grandes placas de vidro são a representação máxima da transformação e desenvolvimento moderno, da arquitetura à estrutura, do olhar jovem e arcaico ao olhar questionador e liberto para pensar. A transparência do espaço, entre as fotografias e os objetos, é revolucionária. Ver precede as palavras: no seu nascimento, o homem descobre o mundo através dos olhos. São suas primeiras impressões, visíveis e não faladas, que constroem o seu universo de significados. Quantas são as impressões e mudanças significativas anteriores a fala? Inúmeras.

O ato de ver nos estabelece no mundo circundante. Mais do que ver, sentir. A maneira como vemos as coisas é afetada pelo o que sabemos ou acreditamos. Por isso, somos responsáveis pela formação do nosso olhar sobre o mundo. A transparência, no caso do museu, é revolucionária e desestabilizante das hierarquias sociais, do ponto de vista da democracia do conhecimento.

A mente do homem, hoje, aprende visualmente. A gravura e a reprodução mecânica proporcionam presentemente aos olhos humanos uma vasta visão dos fatos da humanidade e uma anárquica e fragmentária concepção das esferas culturais. A verdadeira cultura deve, em geral, empregar os mesmos meios mecânicos, o mesmo sistema de visualização, para proporcionar uma ordem mais inteligente, mais disciplinada, mais humana e mais coerente do que qualquer outra derivada da improvisação violenta e desordenada da imagem figurada. Existe um mundo de propaganda, das várias propagandas, políticas e comerciais, que violentamente se orientam contra o cérebro humano, com um bombardeio de milhares de figurações, psicologicamente estudadas, com o fim de atrair, para a órbita dos seus próprios interesses, todos os grupos humanos. Pois bem, a cultura deve seguir os mesmos métodos, a fim de atrair todos os agrupamentos humanos para a órbita dos superiores interesses que ela representa, isto é, para o âmbito da civilização, da moralidade, da beleza, da utilidade (BARDI, *Habitat*, 1952: 2-3).



Figura 3: Visitantes observando a Exposição Didática, 1948.

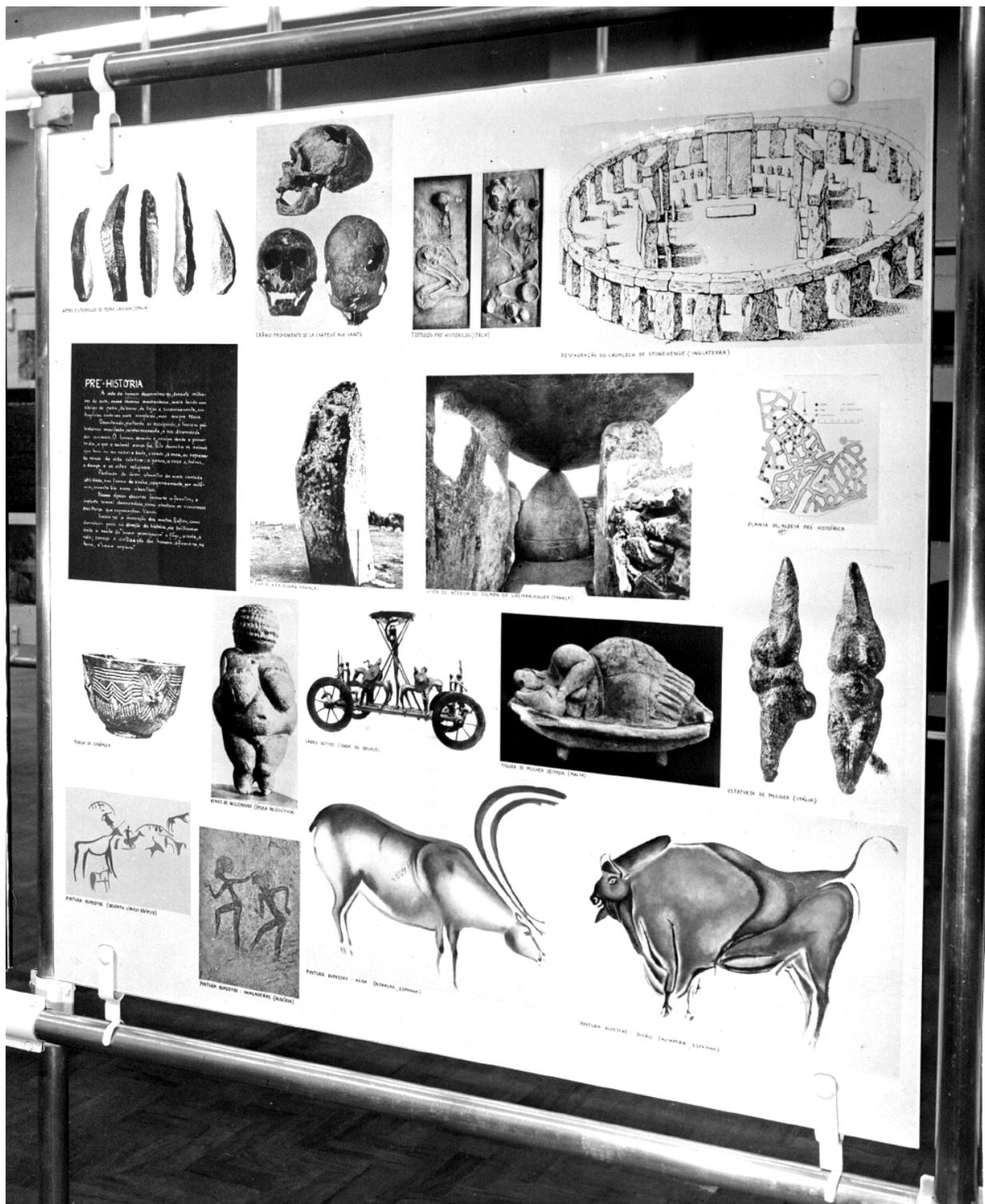


Figura 4: Detalhe de Painel sobre Pré-História.¹⁰

¹⁰ Acervo fotográfico da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.



Figura 5: Detalhe de Painel Explicativo sobre Arte Contemporânea.

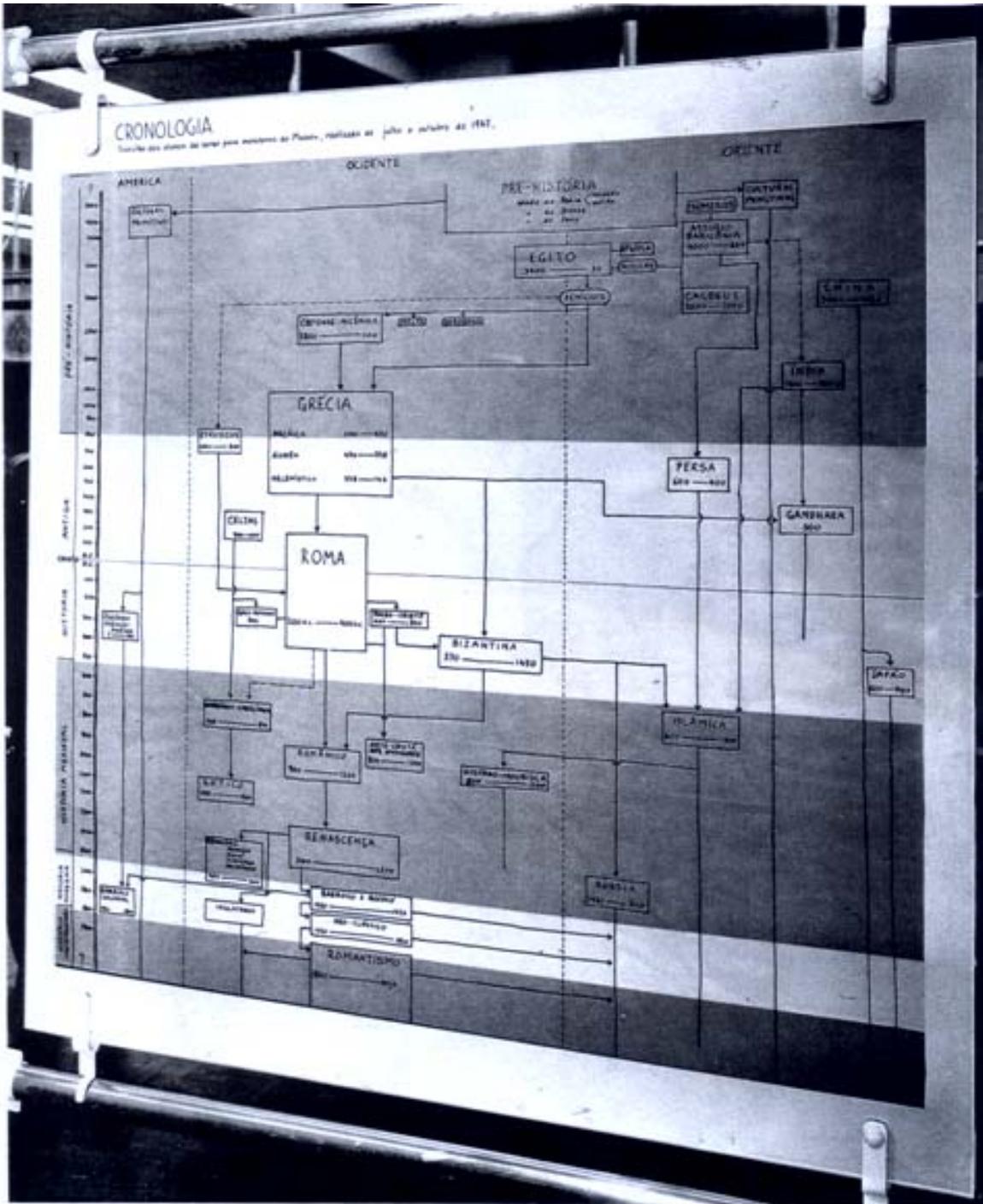


Figura 6: Painel com organograma feito pelos alunos do curso para monitores do Museu. Julho a Outubro de 1947. Autor Peter Scheier¹¹

¹¹ Peter Scheier (1908 – 1979). Fotógrafo alemão, Peter chegou a São Paulo em 1937 com uma carta de recomendação para trabalhar num frigorífico. Nas horas vagas, era vendedor ambulante de abajur. Cansado de carregar as cúpulas, decidiu fotografá-las. Foi o início da sua profissão. Trabalhou para jornais como O Estado de São Paulo e revista *O Cruzeiro*. Fotógrafo oficial do Museu de Arte de São Paulo desde 1947, apresentando em 1970 uma exposição no próprio museu, “30 anos de Visão e Multivisão”, com fotografias de reportagens e audiovisuais produzidos para o Ministério das Relações Exteriores.



Figura 8: Painel Grécia Antiga. Autor: Peter Scheier.

●

A Exposição Didática era constituída por grandes pranchas sob painéis de vidro, repletas de fotografias, imagens, desenhos e textos, como uma colagem cubista de Picasso ou Braque. As pranchas foram colocadas entre duas folhas de cristal temperado ‘Vis’ de 1,20 x 1,20 m., permitindo a visão de ambos os lados. Os ‘quadros de cristal’ (vidro plano) - importados diretamente de Roma¹² - eram presos por meio de pequenas mordaças com guarnição de borracha e suspensos em uma armação de tubos de alumínio fixos entre o teto e o pavimento. Lado a lado, a história da arte e das formas passava como um filme aos olhos “virgens” do público diante de tamanha informação, formas e reformas, histórico do processo de criação artístico do homem. Da pré-história até a contemporaneidade, a história da arte era contada como um processo, um pensar, um caminho de construção e

¹² A indústria de vidro plano no Brasil, elemento base na arquitetura moderna, é recente se comparada com a industrialização europeia e norte-americana deste tipo específico de vidro. Se pensarmos nos primeiros momentos da sociedade colonial nacional, de vida modesta e construções rústicas, a presença do vidro limitou-se a alguns raros utensílios familiares e algumas janelas envidraçadas, privilégio de umas poucas edificações aristocráticas e públicas. A lenta introdução das “folhas de vidro de abrir” nas janelas das edificações completou-se apenas no início do século 20, devido há vários fatores: o vidro era escasso e raro, porque era importado, caro e seu transporte era difícil devido a sua fragilidade. Mesmo com alguns casos de sucesso na indústria de vidro (Salvador e Rio de Janeiro), é somente nos anos 1930/1940 que essa produção, mais especificamente do vidro plano, ganhará contornos modernos, auto-suficientes e competitivos no país. O espírito dos tempos republicanos brasileiros, mais aberto, democrático e modernizador, era um espírito de muitas faces. Na arquitetura e na engenharia civil, ele iria revelar-se na adoção das recentes inovações europeias e norte-americanas de conceito, técnica e estilo de construção. A combinação de ferro, aço, cimento, vidro e outros materiais permitiu obras maiores, melhores e até arrojadas. A valorização da funcionalidade, com melhor distribuição e iluminação dos espaços de acordo com finalidades específicas, estimulou a criação de obras mais bem planejadas e executadas a menor custo, como escolas e hospitais, residências e prédios públicos, além dos avanços e incorporação de novos conhecimentos por parte da arquitetura brasileira. Um desses recursos foi, com certeza, o vidro. A partir das décadas de 1940 e 1950, o uso do vidro na edificação se intensifica, sob influência das principais escolas da arquitetura mundial e sob pressão interna da modernização urbano-industrial do Brasil. Apesar de existirem indústrias em São Paulo na época do nascimento do Museu de Arte e da execução e montagem das Exposições Didáticas e Vitrine das Formas (“Companhia Paulista de Vidro Plano”, CPVP, famosa indústria produtora do vidro “paulistinha”, por exemplo), os vidros planos não eram de boa qualidade: porosos, frágeis e pouco transparentes, não serviam para o propósito didático do museu. Para os consumidores mais exigentes, como P.M.Bardi, a alternativa ainda era a importação. Na década de 50, com a melhoria na produção e na qualidade do produto final, além dos incentivos do governo de Juscelino Kubitschek, o cenário mudou. Indústrias como Santa Lúcia Cristais Ltda., fundada em São Paulo no início de 1951 pelo investidor francês Louis Dreyfus em associação com os empresários paulistas, abasteciam a demanda nacional e dos países vizinhos, como a Argentina. Tanto que, quando inaugurada em 1968, a sede da Avenida Paulista do Museu de Arte de São Paulo foi feita 100% com material nacional, principalmente a fachada de vidro, produzida pela Indústria Provido, outra gigante do mercado local.

contemplação do passado e do presente. Como os cubistas, que se libertaram da superfície do quadro através da sobreposição dos elementos cotidianos, as pranchas didáticas propunham novas formas de pensar, usando o espaço como suporte ilimitado entre as fronteiras das artes (escultura, pintura, arquitetura, etc.).

O Museu de Arte de São Paulo inicia-se com a proposta de ser uma obra aberta. Umberto Eco salienta que:

[...] O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas (ECO, 2001, p.280).

O discurso aberto — ou obra aberta —, fomentado principalmente pela arte de vanguarda, apresenta-nos o mundo de uma forma nova, muita além dos hábitos conquistados e enrijecidos pelo nosso cotidiano, que infringe as normas simbólicas e de linguagem que nos rodeia. Os leitores do discurso precisam do esforço individual e coletivo para a compreensão da obra, junto com o conjunto de significados que a própria obra e seu autor oferecem (elementos legitimadores do objeto enquanto obra de arte). A interpretação é singular e difere do restante, dando à obra uma amplitude aos seus próprios limites. Transparência não como meio, mas como finalidade.

O MASP era um espaço de diálogo entre o passado e o presente nas artes, de convívio entre a pintura, a escultura, a gravura e outras técnicas artísticas. E, ao mesmo tempo, era um espaço difusor de conhecimento a todas as idades: crianças, jovens, adultos, e de concentração de intelectuais brasileiros e estrangeiros¹³. A proposta da

¹³ Campo artístico oriundo da geração de 22, da Família Artística de São Paulo e do Núcleo Bernardelli do Rio de Janeiro, da Exposição Francesa em 1940, da criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949 e da vinda de estrangeiros, com Lévi-Strauss, foragidos da II Guerra Mundial. Muitos fizeram parte do corpo docente da USP (Universidade de São Paulo). É nesse ambiente de construção e crescimento artístico e cultural que se tem o surgimento do Museu de Arte de São Paulo em 1947, do Museu de Arte Moderna – MAM em São Paulo em 1948 e em

Exposição Didática é o espelho deste contexto, do momento de difusão do conhecimento de artes, na busca de formação de um centro vivo de cultura. Nas próprias palavras de Bardi no relatório enviado à UNESCO, as “mostras didáticas” representariam:

[...] Cada obra que enriquece o Museu não pode ser abandonada em seu isolamento casual, mas deve ser situada no conjunto do processo histórico, pelo qual é expressa, moldeada e amadurecida, se desejarmos que ela revele todo o mundo que encerra. [...] Não há solução de continuidade; não existem saltos na história do desenvolvimento humano. Cada acontecimento, fato ou gesto tem a sua razão, que o liga ao passado numa espécie de ressonância viva (BARDI, 1947, p.1)¹⁴.

Quase como uma bandeira à democratização das artes, as Exposições Didáticas propunham a importância da forma como fator dominante e determinante do espaço e do tempo, não só das atividades corriqueiras, mas também dos ideais, das harmonias, das ideologias. A arte é a operadora da mais forte modificação da natureza, sendo, nas palavras de Bardi, a experiência mais perfeita e humana que possa ser realizada.

[...] A humanidade não está destinada a tornar mais profundo o dualismo entre classe dominante e classe dominada, entre a aristocracia e turbas, entre elites e massa: a humanidade deve visar a formação de uma única e grande aristocracia (BARDI, 1947, p.2).

Claramente se vê, acima, a influência que o fim da II Guerra Mundial e a vinda de Bardi para o Brasil, dando-lhe o caráter de um panfleto à democratização das artes. Ainda mais no contexto brasileiro, especificamente o paulista e carioca, em que o circuito artístico se originava, principalmente, dentro dos círculos sociais das classes dominantes. Pelas margens, corriam e nasciam outros movimentos contestatórios, mas que sempre eram liderados ou encabeçados por intelectuais oriundos (ou que conviviam) desses círculos.

1949 no Rio de Janeiro, e da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, onde Max Bill ganhou o primeiro prêmio com a escultura “Unidade Tripartida”, servindo de símbolo ao concretismo brasileiro.

¹⁴ Ver texto na íntegra: DOCUMENTOS: 247.

[...] O objetivo das mostras didáticas não pode limitar-se a uma exibição de obras primas cristalizadas no tempo, consagradas ao altar poeirento dos museus e transmitidas à tricromia com maior e menor fidelidade. Ao contrário, seu alvo é o de persuadir os homens da profunda intimidade que unifica as artes à vida cotidiana. Demonstrar e mostrar que não existe separação entre as formas criadas pela visão artística e a sugestão que elas exercem (BARDI, 1947, p.2).

De acordo com essa concepção, a arte, para o homem moderno, deve ser sentida como uma sucessão ilimitada de formas, como uma ação pura, sem determinantes estilísticos, que servirão mais à compreensão do olhar que à determinação de certos ou errados; como se a arte fosse um processo vital do ser humano, como respirar, comer, andar. A proposta da mostra é reconstruir, através das reproduções fixadas em pranchetas de vidro, a própria técnica humana: a pintura, a arquitetura, o artefato, o objeto manufaturado (design), a escultura, a gravura e assim por diante. Através da técnica, reproduzir a técnica. Para além da “frieza da reprodução”, da “mera ilustração”, juntavam-se às pranchetas objetos artísticos, constituintes da “Vitrine das Formas”. E, na tríplice arte – cultura – forma, critica-se a história da arte tradicional, suas fórmulas escolásticas, cristalizadas em fórmulas vazias, insignificantes e pouco instrutivas:

A arte é trabalho, produção, instrumento de vida e de civilização. A cultura é expressão e trabalho, linguagem e história, imaginação e ação. A forma de expressão, quando é realmente uma forma de expressão, isto é, quando realizada especificamente, é constante em todas as épocas e lugares, tanto nas gritas de Altamira quanto nos quadros de Ticiano ou nas figuras de Matisse (BARDI, 1947, p.6).



O Museu de Arte de São Paulo nasceu contemporâneo ao seu tempo: o objetivo, como centro cultural, era fundar e ser base para um novo tipo de público. Para que isso fosse real, necessitava-se de informação¹⁵. A Exposição Didática (seção permanente do museu, móvel e ampla) nasceu dentro deste objetivo. Em 1947 o *Studio dell'Arte Palma*

¹⁵ No momento em que o museu de arte foi inaugurado em outubro de 1947, o centro de São Paulo contava com algumas iniciativas culturais que divulgavam as novas tendências artísticas internacionais e nacionais como a Biblioteca Municipal, a Galeria Ita, Galeria Prestes Maia e a Galeria Domus.

(Roma), sob direção de Emilio Villa¹⁶, Francesco Monotti (secretário de Bardi e diretor do *Studio*) e Mario Modestini¹⁷ (diretor de restauração), intelectuais como Benedetto Croce¹⁸, Roberto Longhi¹⁹, Marcelo Piacentini²⁰, Giuliano Briganti²¹, Laura Radioconcini, os historiadores Federico Zeri²², Gigli e Pepe, os arquitetos Bruno Zevi²³, Luigi

¹⁶ Emilio Villa (1914 – 2003) é um grande poeta italiano, um dos principais do século XX e conhecedor da filologia semítica. A partir dos anos trinta se estabelece como crítico de arte de vanguarda e entra em contato, em Roma, com muitos artistas. Trabalha no *Studio* a partir de 1946 e vem para o Brasil a convite de Bardi em 1951, para melhores condições de vida (pós-guerra) e para contribuir, de perto, com o MASP. Fica até 1952. Ao longo deste trabalho, será abordada a importância de sua participação no museu, não só para a concepção museográfica, mas também teórico-pedagógica.

¹⁷ Mario Modestini (1907 – 2006). Restaurador da arte e apreciador de pinturas antigas italianas. Modestini foi internacionalmente conhecido por trabalhar na *Samuel H. Kress Foundation* desde 1949. Foi conservador, curador, consultor, professor e mentor de inúmeros profissionais que pela instituição passaram.

¹⁸ Benedetto Croce (1866 – 1952). Historiador, escritor, filósofo e político italiano. Seus escritos abrangem temas como estética e teoria/filosofia da história. É considerado uma das maiores personalidades do liberalismo italiano do século XX.

¹⁹ Roberto Longhi (1890 - 1970) foi um historiador de arte italiano, famoso por seus estudos sobre Domenico Veneziano, Hendrick ter Brugghen, Caravaggio, Velasquez, Masolino, Masaccio e particularmente sobre Piero della Francesca (estudo célebre de 1927). Aluno de Adolfo Venturi (1856 - 1941) colaborou com as mais importantes revistas publicadas entre as duas guerras, de *La Voce* a *La ronda*. Em 1950, fundou a revista *Paragone*. Contribuiu enormemente para uma total revisão da história da arte italiana, descobrindo ou reavaliando grandes autores. Um dos seus livros mais importante e essencial para este estudo, é *Breve ma verídica storia della pittura italiana* (tradução: Breve mas verídica história da pintura italiana), manual escrito às vésperas da Primeira Guerra Mundial, quando o jovem e recém-graduado historiador, com 23 anos de idade, preparava um manual para o curso de história da arte que iria ministrar nos liceus Tasso e Visconti. No entanto, a publicação viera apenas em 1980, após a sua morte e por desejo de sua esposa.

²⁰ Marcello Piacentini (Roma, 1881 — 1960). Arquiteto e urbanista italiano. Criou um neoclassicismo simplificado - alguma coisa entre o classicismo do grupo Novecento (Muzio, Lancia, Gio Ponti e outros) e o Racionalismo italiano do Grupo 7 e do M.I.A.R. (Movimento Italiano Architettura Razionale) de Giuseppe Terragni, Giuseppe Pagano e Adalberto Libera, entre outros.

²¹ Giuliano Briganti (1918 - 1992). Historiador da arte italiano. Formado pela *Cattedra di Pietro Toesca*, de Roma, trabalhou muito tempo com Roberto Longhi em Florença, sendo o editor da revista *Paragone*, fundada por Longhi em 1950. Sua pesquisa acadêmica concentrou-se no Cinquecento, Seicento e Settecento italiano, em particular no movimento maneirista e nos artistas Pellegrino Tibaldi e Bamboccianti. Em 1983, tornou-se professor de História da Arte Moderna na *Università La Sapienza*, de Roma.

²² Federico Zeri (1921 - 1998) foi um importante historiador da arte italiano. Nasceu em Roma e em 1948 era diretor da *Galleria Spada di Roma*. Entre 1947-48, viajou para Paris onde fez contato com intelectuais importantes como Philip Pouncey, Denis Mahon, John Pope-Hennessy, Frederick Antal, sendo que com o último possuiu um débito intelectual. Em 1963 dirigiu a fundação do *John Paul Getty Museum*, em Malibu. Especialista em pintura italiana dos séculos XIII e XIV e foi professor da Universidade Católica de Milão. Escreveu para o jornal *La Stampa* e foi autor de muitos livros.

²³ Bruno Zevi (1918 – 2000). Arquiteto e historiador da arte italiano bastante importante para a teorização e introdução da historiografia da Arquitetura moderna. Durante o fascismo, exilou-se nos Estados Unidos e recebeu forte influência da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright, difundindo-o pela Itália no pós-guerra. Sua principal tese foi de que são as formas orgânicas e não a simetria clássica a chave para o desenho moderno. Um de seus trabalhos mais conhecido foi o pavilhão Itália, na exposição de Montreal de 1967. Escritor de muitos títulos, Zevi escreveu importantes livros como *Saber ver a arquitetura* (*Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948) e *História da arquitetura moderna* (*Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950).

Piccinato²⁴, Mario Ridolfi²⁵, Pier Luigi Nervi²⁶ (todos também com influência da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright) retomaram as pesquisas dos funcionalistas italianos Giuseppe Pagano²⁷, Giuseppe Terragni²⁸ e dos críticos Lionello Venturi²⁹ e Edoardo Persico³⁰ para, além da pesquisa e execução do material didático do Museu de Arte de São Paulo, criticar as posições nacionalistas contrárias ao regime fascista e iniciar um projeto museográfico funcionalista, com influência

²⁴ Luigi Piccinato (1899 – 1983). Arquiteto e urbanista italiano. Possui uma intensa atividade didática e profissional, sobretudo no campo da urbanística, demonstrando extrema sensibilidade pelo material histórico e pelo ambiente. Em 1945 funda com Bruno Zevi, Mario Ridolfi e Pier Luigi Nervi a A.P.A.O (*Associazione Per L'architettura Organica*), para promover as idéias de Frank Lloyd Wright pela Itália. Seus escritos mais famosos: *Urbanística medioevale*, Firenze 1943; *La strada come strumento di progettazione urbanística*, Roma 1960; e *La progettazione urbanistica, la città come organismo*, Padova-Venezia 1988.

²⁵ Mario Ridolfi (1904 – 1984). Arquiteto italiano. Começa a projetar na década de 30, principalmente participando de concursos realizados pelo regime fascista, vindo a vencer em 1932, com o projeto para o *Palazzo delle Poste di Piazza Bologna*. O prédio é um dos muitos exemplos do racionalismo italiano. Depois da II guerra, alia-se ao movimento Neorealismo arquitetônico, cuja inspiração volta-se ao passado, para a técnica e a história arquitetônica. Uma das suas grandes contribuições no campo teórico é o *Manuale dell'architetto* (1945-1946), que contém a sua particular metodologia de análise do projeto e execução.

²⁶ Pier Luigi Nervi (1819 – 1979). Um dos principais engenheiros italianos do século XX. Estudou na Universidade de Bolonha, tornando-se simultaneamente engenheiro e arquiteto. Ficou conhecido pelo seu brilhantismo como engenheiro estrutural e o requinte uso do betão armado, destacando-se quatro obras importantes: Hangar de Orvieto (1935), a Sede da UNESCO, com colaboração de Marcel Breuer, o *Palazzo del Lavoro* em Turim (1961); e o *Palazzetto dello Sport*, Roma (1960).

²⁷ Giuseppe Pagano (1896 - 1945), arquiteto racionalista italiano, influenciado pelo futurismo e as vanguardas. Construiu uma expressiva carreira no meio jornalístico, em revistas como *Casabella*, onde foi diretor em 1933. Morreu em um campo de concentração durante a guerra.

²⁸ Giuseppe Teragni (1904 - 1936) importante arquiteto racionalista italiano. Criador da *Casa del Fascio*, hoje conhecida como *Casa del Popolo*, foi uma tentativa de branqueamento político e constitui um exemplo paradigmático de sua arquitetura.

²⁹ Lionello Venturi (1885 – 1961) foi professor de história da arte na Universidade de Turim, especialista em Renascimento, século XIX e início do século XX. Influenciado por Benedetto Croce, Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. Um dos seus principais livros, *Storia della critica d'arte* [História da Crítica de Arte], publicado em 1936, representou um marco à metodologia do crítico: Venturi compreende um vasto período histórico, do clássico ao contemporâneo, oferecendo uma concisa história de idéias, teorias, juízos, atitudes e ações que se relacionam com o universo artístico. Foi também a inserção no seu pensamento das teorias da pura visualidade que permitiu o desenvolvimento dos problemas da arte moderna. A primeira edição do livro foi publicada nos Estados Unidos (*History of Art Criticism*, E. P. Dutton and Co., New York) e reproduzido em francês em 1938 (*Historie de la critique d'art*, Editions de la Connaissance, Bruxelles). Na Itália, o livro veio à luz após a guerra, ampliado e com pequenas modificações no último capítulo, em duas edições: 1945 e 1948, pela coleção *Giustizia e Libertà*, Edizioni U, Florença. Apenas alguns dias antes de sua morte em Roma, em 14 de agosto de 1961, Lionello Venturi começou a organizar o material que ele tinha recolhido para uma nova edição, em que se destinam a tratar, e um novo capítulo final, as questões críticas e teóricas sobre os fatos da arte contemporânea, a partir do cubismo de Picasso a Pollock.

³⁰ Edoardo Persico (1900 - 1936) foi um arquiteto e crítico italiano. Ele foi convidado, em 1929, por Pagano para ser editor-chefe da revista *Casabella*. Ele escreveu e publicou diversos e polêmicos jornais, além da famosa revista italiana *Domus*. Possui importantes trabalhos como designer de exposições.

de Le Corbusier. A revista italiana *Metron, Architettura urbanista* (Bruno Zevi é um dos fundadores) também serviu de repertório didático (além da influência gráfica e editorial) à formação das pranchas, além de *Casabella, Domus e Quadrante*, periódicos de arquitetura importantes no período.

Sob a luz dos estudos de Emilio Villa - que trouxe ao meio artístico o conhecimento dos estudos etnólogos, antropológicos, arqueológicos e de cultura popular oriundo do convívio com Gabriella Lajatico³¹, desenvolvidos durante as décadas de 40 e 50 na Itália - e sob a regência de Bardi, as Exposições Didáticas (principalmente a segunda, *Pré-História e Povos Primitivos*, projetada em 1947, mas realizada somente em 1950) consistiam em pensar o homem como um produto do seu meio social. Ele está vivo em comparação e de acordo com outros homens, vivendo com a contribuição e herança de todas as civilizações passadas. A arte, como produto social, não poderia ser diferente. A História, como resultado, não é feita de saltos. Assim, a exposição buscava demonstrar a expressão artística de maneira progressiva e incessante, adicionando-lhe o elemento econômico e social como contextualização, além de ressaltar a transformação da forma plástica, sendo este o elemento fundamental à compreensão da história da arte; portanto, uma das maiores preocupações dos organizadores.

O objetivo não poderia ser limitado à simples exibição das obras dos grandes mestres cristalizadas por área ou escola, canonizados pelos museus e transmitidas ao mundo com maior ou menor fidelidade. Ao contrário, a intenção era convencer o público da profunda infinitude

³¹ Único retrato feminino que Emilio Villa faz no livro *Attributi dell'arte odierna 1947 – 1967* (Feltrinelli, Milano, 1970), dentre vinte e quatro figuras masculinas. O artigo foi escrito em 1956 e resgata historicamente essa escritora e poetisa italiana, figura excêntrica, original e importante no cenário artístico e cultural de Roma nos anos cinquenta. Quando Villa escreveu o artigo, Gabriella já estava doente e recebia o poeta em sua casa deitada na cama, sob a companhia dos seus inúmeros gatos. Dona de uma escrita arcana, simbólica, primordial, cheia de arabescos, nós e torções. Possuía um profundo interesse em cultura popular e moda, escrevendo vários livros e enciclopédias sobre o assunto. Também atuou como publicista, editora e colaboradora cultura. Casou-se, primeiramente, com o conde Emanuel Sella, economista; logo em seguida, com o advogado Alberto Scaravaglio. No entanto, ficou viúva prematuramente, em ambos casamentos. Aos seus leitores, Gabriella escrevia sobre gatos, livros, artes, poesia e sobre sonhos, passando uma visão consciente sobre os aspectos da vida, presente e passada, social, política e cultural. Uma verdadeira amante da vida, que tanto encantou Emilio Villa (SPINA, Elena La. “Il roseto di ferro”, In: PARMIGGIANI, *Emilio Villa – poeta e scrittore*, 2008: 278-283).

que unifica as artes com a vida cotidiana, já que não há separação entre a forma criada por uma visão artística e as existentes no dia-a-dia. A arte no pós-guerra não era mais somente prazer ou curiosidade, tornava-se parte do profundo processo vital da existência humana. Não havia mais por que se limitar a apenas observar as condições nas quais a arte era produzida. Na visão dos idealizadores da Exposição, o homem deveria ser herdeiro e parte dessa produção.

Geraldo Ferraz³², crítico de arte da época, expressou-se de forma clara o que representaria essas exposições e a revolucionária museografia do Museu de Arte naquele momento através de uma nota no jornal Diário de São Paulo, um dia antes da inauguração do Museu:

Indiscutivelmente, esta iniciativa do Museu de Arte [...] se ajusta como nada que ainda tivemos de semelhante, à necessidade de uma informação coordenada, inteligente e expressiva, de uma grande idoneidade lógica, de que sempre se ressentia o meio.

Paradoxalmente, seguindo uma orientação revolucionária no plano tradicional museológico, este Museu de Arte é um Museu vivo. Ele possui indicações nítidas, conjugações completas, acompanhando em todas as suas modulações a obra de arte, exemplificada no Museu, de tal maneira que uma luminosidade meridiana ampara o visitante, o contemplador, o estudioso de cada peça, de cada quadro, de cada trecho do Museu, com uma história e um ambiente, graficamente representados na parte didática. É como se cada um dos quadros da pintura antiga ou moderna estivesse emoldurado pela atmosfera do seu tempo, os índices de civilização que o caracterizam, os exemplares contemporâneos na arquitetura e na escultura. A parte didática do Museu de Arte é assim um instrumento de trabalho, de que devemos nos servir, no sentido de alimentar o interesse pela “leitura viva” da obra de arte de todos os tempos. [...]

O Museu de Arte afirma e justifica, traça-as em relevo, as curvas de uma evolução que nossos contemporâneos, neste século vinte, vivem na concretização da obra de arte que corresponde incisivamente ao espírito da época.

O que tem retardado a compreensão da arte contemporânea é, em nosso público e em nossos artistas, e até em nossos críticos, a falta de noção porejada da “presença” de todo o patrimônio artístico da humanidade, a desembocar, por exemplo, numa tela de Rivera, de um Max Ernst, de um Picasso, como vereis nos exemplos reunidos no Museu de Arte – acompanhados pela ambientação que os contém na crista dos acontecimentos de nosso tempo derivados de toda a história do passado de ideais e de concepções do espírito humano.

³² Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves (1905-1979) jornalista e crítico de arte no Brasil. Fundou e dirigiu com Mario Pedrosa o semanário *O Homem Livre*, criado para combater a ação integralista, o nazismo e o fascismo. Fez crítica de arte no jornal O Estado de São Paulo de 1956 a 1971.

compreensão plástica e sua filtragem representativa de uma vista aérea das montanhas rochosas ou a alucinante desintegração atômica sob um céu antigo e impassível diante da visão transfigurada do homem [...] (FERRAZ, “Um Museu Vivo”, 1947)³³.

Outra nota do Diário de São Paulo (sem autoria), do dia da inauguração do museu, dá ênfase à importância da didática do museu:

Uma visão panorâmica da arte – nas suas varias manifestações ao longe da evolução histórica – é o que pretende ser o Museu de Arte, desvendando aos olhos do espectador o mundo de formas e de cores por meio das quais tentou expressar-se a sensibilidade humana, extravasando na pedra ou através do pincel, as emoções que dela a vida arrancou, ou refletindo os aspectos e cambiantes de que se compõe o espetáculo na natureza externa. Em cada época, a sensibilidade, condicionada pelo meio e pela educação, tem um modo especial de reação ao contacto do mundo exterior. Visa o Museu de Arte, reunindo nas suas secções trabalhos do passado e obras do presente, proporcionar uma visão global do que foi, do que tem sido, do que é, a sensibilidade do homem nas suas varias fases de evolução e através de diversas expressões artísticas. Está claro que, ao inaugurar-se, o Museu não poderá atingir, de imediato, o se objetivo. Constituirá este, porem, uma aspiração, a que tenderão ininterruptamente os seus esforços, e que será um da plena realidade. Embora em proporções menos ilimitadas do que as terá no futuro, o Museu de Arte, já pode, contudo, oferecer uma visão de conjunto desenvolvida. Ao lado de objetos egípcios encontrar-se-ão juntamente com expressões da arte do Renascimento. Não somente se verão as modificações através do tempo; poder-se-ão observar as diferenças no espaço. Ao lado de obras européias aparecerão realizações da arte brasileira. Assim, proporcionará o Museu de Arte uma visão no tempo e no espaço, ajuntará o passado ao presente e unirá num só ponto modificações de terras e regiões afastadas umas das outras. [...] (S/AUTOR, “A sensibilidade humana através da arte”, 1947).

³³ Ver texto completo: DOCUMENTOS, em anexo.

Além da questão e importância do museu vivo³⁴ e didático, há uma preocupação social e militante que transparece nos textos do projeto. Lina Bo é mais esquerdista³⁵ e Pietro não deixava de ser um progressista, quase anárquico, vê-se claramente que o homem, genérico, precisava urgentemente reconhecer os outros homens como pertencentes à mesma classe. De acordo com o pensamento de Bardi, a humanidade não estava destinada a acentuar o dualismo existente entre as classes dominantes e dominadas, entre a aristocracia e a plebe, entre a elite e a massa; a humanidade teria por objetivo final ser uma única e grande aristocracia³⁶. Ao buscar a formação de um público especializado para adentrar e percorrer o acervo do museu, numa

³⁴ Museu vivo pelas palavras do colecionador de arte Ernesto Nussbaum:

O Museu de Arte de São Paulo tem um caráter vivo. Isso ressaltou o colecionador de arte Sr. Ernesto Nussbaum quando, diante da “Figura” de Picasso, foi ouvido pela reportagem.

- “O aspecto didático do Museu, a inteligência com que foi ordenada a reprodução fotográfica da história da arte, a linguagem direta e explicativa que acompanha cada painel, possibilita ao visitante um passeio útil e agradável através do esforço estético do homem, desde a pré-história até os dias em que vivemos. Tal particularidade original do Museu de Arte de São Paulo coloca-o à frente de uma galeria de novo tipo, onde o leigo e o estudioso sempre têm a aprender. O que é neoclassicismo? A legenda explica de modo claro e as fotografias ilustram. Miguel Ângelo – diz uma legenda – “é o poeta da evasão da realidade, do tormento espiritual, do sentindo infinito da solidão que existe na alma humana”. Com essa orientação crítica, o espírito do visitante é solicitado a uma análise mais dentro da obra dessa eminência do Renascimento italiano, com resultado sempre maior. Constitui, pois, tal panorama da história da arte, com painéis sobre arquitetura, escultura e pintura, um roteiro claro para o visitante, com um critério organizativo que reputo dos melhores que conheço em todo o mundo, onde o fundamental está bem estudado e exposto em linguagem atraente e concisa, orientando-nos com segurança para a multiplicidade de assuntos que os painéis encerram. Uma visita ao Museu de Arte de São Paulo – finalizou o Sr.Nussbaum – confirma aquela epígrafe de Ruy Barbosa, escrito ali, no quadro negro: “Não se pode viver dentro da civilização e fora da arte”. In: S/AUTOR. “Viveu ontem o Museu de Arte de São Paulo o seu primeiro dia de contacto com o povo”, *Diário de São Paulo*, Primeira Secção, 4 de outubro de 1947. Ver texto completo: DOCUMENTOS, p.275.

³⁵ Do ponto de vista de coletividade, é interessa notar essa característica pessoal de Lina e P.M.Bardi: a idéia de profusão de conhecimento a partir do coletivo. A Casa de Vidro, residência do casal no Morumbi e o primeiro projeto arquitetônico de Lina executado, em 1951, funcionava como uma espécie de residência-atelier para artistas e arquitetos. O objetivo era incentivar seus trabalhos e a idéia de montar ateliers, oficinas, salões para exposição, para reunião, que povoariam o nascente bairro Morumbi. A idéia era vista, concretamente e de forma menor, no interior da própria Casa de Vidro: um grande pavilhão rodeado de fauna/flora, povoado de objetos, cadeiras, coleções por Lina Bo e P.M.Bardi. Ver: ZOLLINGER, 2007.

³⁶ BARDI, “L’expérience didactique du Museu de Arte de São Paulo / An Educational Experiment at the Museu de Arte. São Paulo”. *MUSEUM – UNESCO Museums and education*, vol I, nº 3/4, 1948.

esplêndida conquista do espírito coletivo, Bardi e todos os colaboradores colocavam em prática aquilo que não conseguiram realizar (ou realizaram de forma parcial) na Itália, durante os primeiros anos do Fascismo.

O escritor e crítico Sergio Milliet, na época diretor da Biblioteca Pública Municipal, comentou sobre o caráter ideológico:

Após percorrer e observar as três amplas seções do “Museu de Arte”, o Sr. Sergio Milliet, externou rápidas impressões ao jornalista:

- “A criação o ‘Museu de Arte’ é um monumento que se ergue em São Paulo, e um belíssimo gesto de idealismo. Acho que a orientação dada à coleção é muito inteligente e séria. A parte didática foi tratada com carinho que merecia e será utilíssima, dado o seu grande alcance educativo” (S/AUTOR. “Monumento que se ergue em S.Paulo num belíssimo gesto de idealismo”, 1947).

Para a realização dessa mostra, era necessário primeiro encontrar o material necessário. O *Studio dell’Arte Palma*, Roma – por correspondência – organizou uma coleção orgânica, reunindo aproximadamente 20.000 reproduções em preto e branco e 2.000 coloridas, muitas vezes recorrendo à coloração a mão. Uma vez o arquivo constituído, era necessário estabelecer uma linha geral, uma idéia fundamental de desenvolvimento, uma exata demonstração de intenções para uma exposição concisa.

Através de correspondência, em 1947³⁷, de Emilio Villa (idealizador fundamental na Itália, e depois no Brasil em breve período, da exposição), percebe-se que é Bardi o responsável pelas decisões finais apesar do trabalho ser coletivo. O tom irônico de Villa nas frases traduz o traço da autoridade do diretor do museu e, ao mesmo tempo, a forte personalidade do crítico/poeta: “conforme a tua vontade”, “segundo o seu consentimento”, “por favor, aguardamos a sua vontade” são lidas, a princípio, como resultado da difícil personalidade de Pietro. Apesar da fina ironia, há entre ambos intelectuais uma evidente amizade, demonstrada por meio das carinhosas citações em livros

³⁷ Cartas enviadas por Emilio Villa, correspondente às Exposições Didáticas, durante todo o ano de 1947. Arquivo de Documentação Histórica do Museu de Arte de São Paulo. Ver Documentação, nos anexos.

enviados por Villa à Bardi. Muitos deles referem-se a exposições, monografias de artistas, livros de poesia e outros.

Nessas correspondências revelam-se, além dos transmissos da organização da exposição, pesquisas importantes que estão sendo realizadas na Itália, principalmente arqueológicas, e o contexto pós-guerra que o país enfrenta.

Convém, aqui, uma pausa dedicada a Emilio Villa. De origem social pobre (seu pai era operário numa pequena localidade que hoje faz parte de Milão), foi seminarista durante a juventude. Apaixonado pelos mistérios da Bíblia, Villa entrou em conflito com as autoridades eclesiásticas, pois queria estudar hebraico.

[...] Villa tinha opiniões muito fortes. Ele afirmava, por exemplo, que é impossível compreender o mundo grego sem conhecer as culturas semíticas que o precederam, num espaço geográfico estendendo-se da Mesopotâmia até o que chamamos hoje de Líbano. Esta é uma questão que tem interessado muita gente agora (mas não era percebida como questão pela maior parte dos estudiosos em 1950). [...] a Grécia simplesmente não era tão “pura” quanto nos habituamos a crer. A Grécia pura é uma ficção do século 19, e mais especificamente da filologia alemã (S/AUTOR, “Tagliaferri fala de Rosa e Emilio Villa”, 1992).

Com uma capacidade extraordinária para aprender (lia clássicos gregos e latinos à luz de uma convicção avançada para a época), especializou-se em línguas semíticas antigas na Universidade Pontifícia de Roma e, após a guerra, tomou conhecimento dos artistas e de toda a crítica de arte. Escreveu catálogos de exposições e críticas, evidenciando artistas importantes como Lucio Fontana (1899-1968) e Alberto Burri (1915-1995). Sempre foi isolado em relação à academia, tornando-se para esta uma personagem estranha, excêntrica. Desregrado, adorava mulheres, bebidas e nunca se importou com dinheiro ou bens materiais, vendendo obras que seus amigos artistas lhe davam de presente.

Vítima de um derrame cerebral, Emilio Villa perdeu a fala e o uso da mão direita, não podendo mais escrever, fardo que carregou até o final da vida. Por isso, vivia com uma pensão que o estado italiano concede a pessoas notáveis que possuem problemas financeiros. De

suas obras, enquanto vivo, as únicas que realmente circularam foram *Attributi dell'arte odierna* (1970) e a tradução de *Odisséia*. Um dos grandes estudiosos, que resgatou inúmeros textos e obras de Villa, é o italiano Aldo Tagliaferri³⁸, organizador do livro *Opere poetiche I* (1989)³⁹.

Villa tem este puro lirismo, que é somente seu. Há, por exemplo, esta passagem do visual ao verbal que nos últimos anos assumiu características muito violentas. Os poetas visuais, na Itália, normalmente são 'pasticcioni' que não sabem escrever e não sabem pintar. Emilio também não sabia pintar, mas retomava a famosa lição de Mallarmé, segundo a qual se podia desfrutar da espacialização da superfície poética (TAGLIAFERRI, "Emilio Villa por Aldo Tagliaferri", 1998).

Emilio Villa, poeta e artista, ironizava que a Bíblia era moderna demais. Afirmava que, para se estudar o classicismo, por exemplo, dever-se-ia olhar para as civilizações precedentes, como a Mesopotâmica e o Oriente Médio. O antigo era mais antigo do que se imaginava. Ele aproveitou a oportunidade que Bardi ofereceu, durante o fervor que caracterizou o panorama europeu do imediato pós-guerra induzindo muitos intelectuais a atravessar o Atlântico para conhecer culturas incólumes à estagnação imposta às trocas culturais nos anos 40, e ficou no Brasil entre 1951 e 1952, colaborando com o MASP⁴⁰. Ele não ficou apenas em São Paulo; conheceu outras localidades brasileiras, como o Bahia e a Amazônia. Tanto que a sua paixão pelas artes arcaicas e pré-históricas fundiu-se com o seu interesse pelas artes contemporâneas e amazônicas. Além disso, Villa encontrou no Brasil vários amigos de longa data, com o italiano Ruggero Jacobbi⁴¹, famoso

³⁸ Nascido em Milão em 1931, Aldo Tagliaferri (1931-) é hoje um dos principais intérpretes e editor das obras de Emilio Villa. É também um dos maiores especialistas na obra de Samuel Beckett e autor de diversos livros, entre eles *Beckett e l'iperdetermubazuibe letteraria*, *L'estetica dell'oggettivo*, *L'invenzione della tradizione* e *Modernismo/Modernismi*

³⁹ *Opere poetiche I*, a cura di Aldo Tagliaferri, Coliseum, Milano, 1989.

⁴⁰ No MASP, Emilio Villa fez grande amizade com Flávio Motta (segundo o próprio, em entrevista concedida a esta autora). A identificação mútua de pensamentos, gostos e argumentos foi benéfica a ambos e auxiliou muito Villa no Brasil, durante sua estadia.

⁴¹ Ruggero Jacobbi (1920 – 1981). Cenógrafo, cineasta, diretor e roteirista ítalo-brasileiro. Chegou ao Brasil em 1946, junto com outros encenadores italianos e foi determinante para a renovação do panorama teatral, especialmente o Teatro Popular de Arte e o Teatro Brasileiro de Comédia, junto com Gianni Ratto, Adolfo Celi e Franço Zampari. Trabalhou como roteiristas nos filmes *L'ammutinamento* (1961), *La vendetta della maschera di ferro* (1961), *Presença de Anita* (1953), *Caiçara* (1950, junto com Alberto Cavalcanti), entre outros. Como ator, trabalhou em *Il sole sorge*

na década de 1950 pela sua atuação no teatro e cinema; novas amizades também surgiram, como a dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Decio Pignatari, que o chamavam de Profeta⁴².

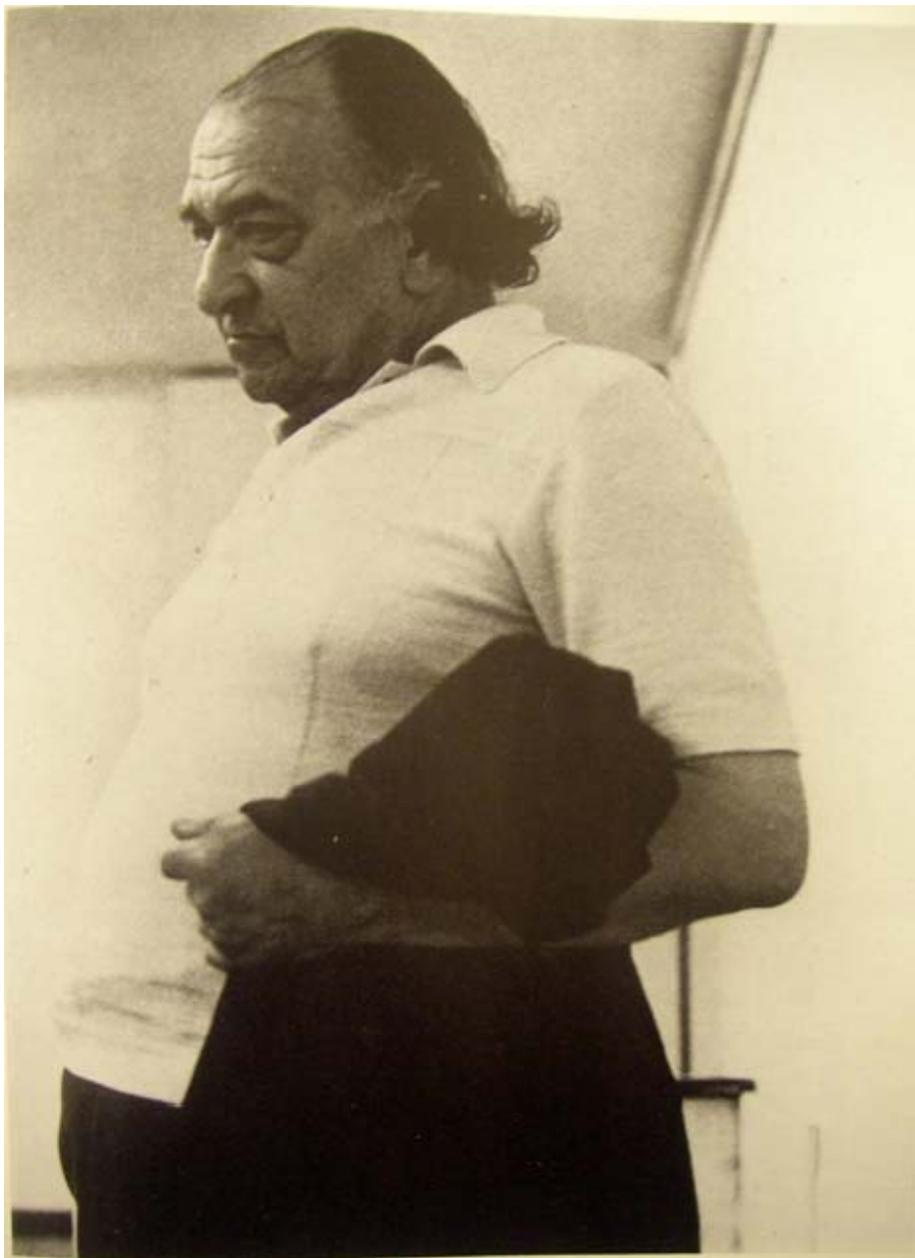


Figura 9: Emilio Villa, 1974.

ancora (1946). Para mais informações: *Ruggero Jacobbi – Presença Italiana no Teatro Brasileiro*, de Berenice Raulino (São Paulo: Perspectiva, 2002).

⁴² Mais sobre Emilio Villa: Quando volta a Roma depois do período brasileiro, dedica-se a crítica de arte, colaborando com inúmeras revistas: *Arti Visive e Cinema*, *Civiltà delle Macchine*, *Appia* e *Ex*. Participou como consultor histórico da produção e execução do filme *La Bibbia*, de John Houston em 1964, visitando o Egito e o Oriente Médio. No final da década de 1960 começa a sofrer com as dificuldades econômicas e, em 1986, sofre de paralisia. Lutou por anos contra a doença, morrendo em 2002 (PARMIGGIANI, “Biografia”, 2008: 407).

Antes do período brasileiro, entretanto, já atuava no museu, de forma ativa, na organização das Exposições Didáticas. Além da pesquisa imagética e fotográfica, Villa redigiu as descrições analíticas dos objetos antigos; suas notas, muitas vezes feitas atrás das fotografias, abarcam a cultura da Grécia, do sul da Itália (antes da conquista romana), dos etruscos, egípcios, fenícios, minóicos, iranianos, etruscos. As suas posições, juntamente com as de Bardi, eram totalmente contrárias à etnografia e à arqueologia oficial da época; ele estava sempre interessado em resgatar o valor estético de um objeto. Toda descrição, em si, já é uma interpretação: sabendo disso, Villa, através do trabalho com o MASP, retornava às fontes e construía uma nova visão das coisas, combinando o conhecimento objetivo (no seu caso, lingüístico) com uma consciência moderna. Isso se revela pelo rigor com que ele conseguiu reunir arqueologia e estética, documentação histórica e percepção formal com o valor particular do objeto.

O Brasil do pós-guerra, ainda carregando o peso das tradições clássicas européias, torna-se aos olhos de Villa e Bardi uma realização do gosto pela contaminação entre o arcaico e moderno, entre línguas e culturas diferentes, no qual hoje se reconhece a base poética villiana. Assim as realizações e as iniciativas culturais brasileiras possuíam um elo entre a cultura pré-grega e o moderno.

[...] É interessante notar como na introdução às poesias recolhidas em '22 cause+1' (1953) ele se refere ao Brasil definindo-o como "uma terra onde os primórdios não se apagam e onde os deuses etnográficos ainda não embalsamados nos museus controlam as chuvas e os infortúnios"; não menos interessante parece-nos o fato dele ter escrito um artigo em defesa da língua brasileira intitulado 'Os puristas são enfadonhos e inúteis' (Habitat n.7, 1951). (TAGLIAFERRI, "Villa e o Brasil", 1998).



Através das cartas e documentos gerais encontrados no Arquivo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, quatro grandes exposições didáticas foram realizadas pelo *Studio dell'Arte Palma*. Antes da divisão, vale uma

ressalva: essa é apenas uma divisão geral das Exposições Didáticas encontradas nos documentos. Pelas fotos da época, pode-se concluir que dentro das exposições havia outros segmentos, como “Desenvolvimento da arquitetura”, “Abstracionismo Formalista”, “História da Grécia”, “Novecento Italiano”, entre outras. Além disso, como as exposições eram independentes uma das outras, muitas vezes elas foram expostas juntas ou separadamente, mesmo fora do museu de São Paulo.

Dividia-se, teoricamente, em quatro:

1ª Exposição (dois de outubro de 1947, no dia da inauguração do museu): chamada apenas de “Exposição Didática da História da Arte”, era de caráter sintético e geral, como se fosse um “alfabeto” da história da arte. Partia das primeiras manifestações figurativas o espírito até as mais recentes expressões plásticas.

2ª Exposição (aparentemente, exposta em 1950): Denominada “Da pré-história e povos primitivos”, a qual compreendia o período entre a história e apogeu cultural e artístico do Mediterrâneo (Mesopotâmia, Egito, Creta, Grécia, Helenismo, Etruscos, Roma). Aspectos da arquitetura, escultura, artes decorativas, técnicas e instrumentos, ciência, economia, política eram mostrados junto com fotografias de sítios arqueológicos, dos objetos de arte e de ilustrações.

3º Exposição: sem nome definido, compreendia o período de Roma até a Idade Média, além da influência artística e cultural das grandes culturas monoteístas, fundamentais para a formação da Europa, Israel, Pérsia e Islão.

4º Exposição: do Renascimento às Vanguardas do século XX, culminando na Abstração. Há também toda uma parte dedicada às civilizações Chinesa, Indiana, Mexicana e Andina.

A dificuldade de encontrar material (principalmente livros) é enfrentada com afinco pelo *Studio dell'Arte Palma*. Mesmo assim, livros,

enciclopédias e bibliotecas importantes são consultados para a montagem da exposição, como por exemplo:

Mouseion, Bulletin de l'Office International des Musées, Institut de Cooperation Intellectuelle de la Societe des Nations, 1946⁴³;

Enciclopedia Treccani ou *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, 1925-1936⁴⁴;

Enciclopedia Alinari; de origem alemã: *Die Propyläen-Kunstgeschichte*, Propyläen-Verlag, Berlin, 1923-26;

Livro *Vigee Le Brun: Masterpieces in Colour*, de Haldane Macfall, 1860-1928;

Livro *The Russian Campaigns of 1944-45*, de Paul Muratoff, 1946;

Texto de Albert Pierce-Taylor (1872-1931), “Sesquicentennial Celebration of Captain Cook’s Discovery of Hawaii (1778-1928)”, In: *Honolulu: Captain Cook Sesquicentennial Commission and the Archives of Hawaii Commission*, 1929;

Sobre pinturas medievais alemãs: Livro *Älteste Deutsche Malerei*, de Ehl Heinrich, 1922;

Livro *L’art en Grèce*, de André Henri Pierre de Ridder, 1924;

Livro *L’Art en Mesopotamie*, de C. Zervos, 1935;

Livro *Dier griechische Plastik*, de Emanuel Loewy, 1911;

Além de monografias, escritos, biografias de artistas e bibliotecas como a *Populare Ulrico Hoepli*⁴⁵, Arquivo Valentino Bompiani⁴⁶ e Museu

⁴³ *Mouseion: Bulletin de l'Office International des Musees*, Institut de cooperation intellectuelle de la Societe des Nations. Publication info: Paris : Presses Universitaires de France, 1927- Volume/date range: Ceased in 1946.

⁴⁴ A *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti* ou *Enciclopedia Treccani* é uma das mais importantes enciclopédias italianas. Sua primeira edição foi publicada entre 1925 e 1936; no total, foram 35 volumes publicados, contendo 60.00 artigos e 50 milhões de palavras. Apêndices foram publicados entre 1937 e 1960.

⁴⁵ Ulrico Hoepli (1847-1935) era um editor italiano de origem suíça. Depois de passar por muitos países trabalhando em livrarias e bibliotecas, construiu a *Biblioteca Populare Ulrico Hoepli* em 1921, Milão. Durante o período de 1945-1958 (importante para este estudo), novas instalações para a biblioteca foram construídas pelos arquitetos Figini e Pollino. Ulrico junto com seus filhos reconstruíram pacientemente vários catálogos técnicos e científicos, destruídos pelos bombardeiros da guerra. Além dessas reimpressões, outros importantes livros foram adicionados à biblioteca, como obras de Desio, Giedion e Nervi, além da Enciclopédia Hoepli (1955).

⁴⁶ O arquivo pessoal do editor/escritor Valentino Bompiani (1898 – 1992) foi adquirido e colocado para o público em 1999. É de propriedade da *Università degli studi di Milano*.

Pigorini, os pesquisadores contavam com a biblioteca do próprio P.M.Bardi, dividida entre Itália e Brasil. Em uma das cartas de Emilio Villa (Lettera 17 maggio 1948), é ressaltado que o diretor do Museu Pigorini, Bianchi Bandinelli, permitiu que o *Studio dell'Arte Palma* fotografasse objetos e obras de épocas como pré-história, primitivismo e mediterrâneo para a exposição, muitos dos quais eram inéditos do público. Esse museu, citado várias vezes pelos organizadores da exposição didática, é importante não só para esta realização específica, mas como influência na carreira de muitos intelectuais. O *Museo Preistorico Etnografico di Roma* foi inaugurado em 14 de março de 1876 por Luigi Pigorini (1842 – 1925), ocupando as instalações do *Palazzo del Collegio Romano*⁴⁷. Seu objetivo, como instituição museológica e de pesquisa, era ser um centro de documentação sobre as culturas pré-históricas italianas, européias e outras, além de registrar e guardar os feitos, trabalhos e realizações das civilizações contemporâneas; sobretudo, ser principalmente uma unidade investigativa e pesquisadora científica e paleontológica no coração da Itália. Aparentemente, objetivos semelhantes com os quais o Museu de Arte de São Paulo convivia, a princípio. A relação se estreita entre Luigi Pigorini e o museu através da figura de Emilio Villa, devido as suas pesquisas e artigos⁴⁸.

As imagens, fotografias e reproduções utilizadas na exposição eram derivadas dessas fontes de pesquisas ou, muitas vezes, Emilio Villa e os colaboradores viajavam até as fontes - museus, campos de arqueologia, colecionadores privados, centros de pesquisas, universidades, prédios históricos – e fotografavam o objeto ou local. Quase sempre, os principais monumentos/obras ganhavam reproduções maiores (*Cúpula Brunelleschi, Campanile S.Ivo, Torre Eiffel,*

⁴⁷ Nos anos de 1960, o museu se transfere para a sua atual sede, no Palazzo delle Scienze, projetado em 1938 pelos arquitetos L. Brusa, G. Cancellotti, E. Montuori, A. Scalpelli, para a Exposição Universal de Roma de 1942.

⁴⁸ Ainda sobre o material encontrado no *Museo Pigorini* e a relação com Emilio Villa, no Brasil ele publica dois artigos na revista *Habitat*, com ampla documentação fotográfica: “Vasos e tecidos brasileiros num museu romano”, (n. 8 julho-setembro de 1952: 34-41) e “Outras peças no Museu Pigorini de Roma” (n. 9 outubro – dezembro de 1952: 36-41); além de um breve texto “Noroeste Mágico” (n. 9: 35), ilustrado por um objeto de culto candomblé do Museu Pigorini. In: MIGLIACCIO, 2008.

Laoconte, Venere di Cirene) e lugar de destaque nas pranchas, segundo a escolha e o olhar do diretor P.M.Bardi.

Em carta de 9 de maio de 1947⁴⁹, Emilio Villa detalha a Bardi quais são os conteúdos das seções da 1º Exposição Didática. Mostramos em tópicos, como na carta original:

A) O desenvolvimento universal da cultura humana, com mapas geográficos, desenvolvimento espacial das sociedades e referências para as respectivas pranchas;

B) Desenvolvimento universal da arquitetura da pré-história aos dias de hoje, ilustrada com desenhos das formas, dos planos e das estruturas essenciais para cada tipo e gênero de arquitetura. Neste ponto, prevalecia essencialmente o caráter histórico dos elementos arquitetônicos, contextualizando os objetos e temas artísticos;

C) Desenvolvimento geral da pintura na Europa Moderna, de Giotto a Cézanne, com indicações de toda importância e de grandes personagens de outras artes do conhecimento (letras, política, etc.);

D) Difusão na Itália e na Europa da civilização renascentista;

E) Desenvolvimento do conhecimento de anatomia, perspectiva, linha e luz/cor, do Egito a Picasso.

É interessante notar o movimento focalizador, do todo para os detalhes, que a exposição possuía: o processo didático inicia-se na humanidade, sociedade, arquitetura, pintura (outras artes), anatomia, perspectiva, linha e luz/cor. O percurso proposto por P.M.Bardi é seguir do olhar macro para uma perspectiva micro, focando muito mais no contexto da obra, em uma periodização histórica. O início do percurso, o cerne de toda a exposição, seria a prancha, a base de constituição da didática bardiana.

Um momento de pausa para uma referência importante. Sobre a didática da prancha, não podemos esquecer a *Tavola degli orrori*, de 1931, realizada por P.M Bardi especialmente para a *Esposizione Italiana*

⁴⁹ Ver DOCUMENTOS: Relazione nº1, em anexo.

di Architettura Razionale a Roma, organizada na Galleria D'Arte de Roma. A relação entre o fascismo e a cultura italiana, a princípio, foi diferente da que o nazismo estabeleceu na Alemanha. O fascismo se apoiou nos modernos, nos futuristas, na arquitetura de Terragni e em Pietro Maria Bardi. O próprio Mussolini declarou válida a 'colagem' de Bardi, durante a exposição, em uma crítica aos arquitetos classicistas. Na mesa, estão fotografias de edifícios e obras acadêmicas intercalados por vinhetas e impertinências contrárias às correntes então em uso ligadas ao passadismo.

O interesse de P.M.Bardi pela fotografia surge no começo dos anos 30, quando esteve envolvido na campanha de renovação da arquitetura italiana que resultou, além de inúmeras outras ações e movimentos, na exposição em Roma. A paixão e estudo por essa técnica o acompanharam ao longo da sua carreira, principalmente durante a sua direção no Museu de Arte de São Paulo, que originou a criação de um estúdio fotográfico e de revelação dentro do museu, de inúmeras exposições sobre fotografia, além das Exposições Didáticas.

Outra nota importante sobre a idéia de didática e utilização de imagens para a explicação e compreensão foi lembrada por Flávio Motta⁵⁰. P.M.Bardi, durante o curso de formação de monitores (1947), antes da abertura oficial do museu, utilizava papel para impressão de jornal colado junto às paredes do prédio dos Diários Associados. Em meio ao caótico espaço de construção e adaptação do museu, o professor ensinava aos alunos, como Flávio Motta, história da arte. Ilustrações, frases, textos curtos e referências ficavam registrados no papel para que todos pudessem ler e reler os ensinamentos. Motta ainda lembra que Bardi era muito melhor com o desenho do que com a escrita ou a fala. Conforme imagem abaixo, página do jornal "O Cruzeiro", 20 de setembro de 1947. As linhas, formas e cores expressavam melhor a sua didática.

⁵⁰ Flávio Motta, em entrevista concedida dia cinco (05) de junho 2008. Detalhe: outras entrevistas e visitas à casa de Motta foram feitas durante todo o tempo da pesquisa. Porém, como ele não permitia o registro das falas, de nenhuma forma, ficaram as lembranças da pesquisadora, que percorrem toda a dissertação. Oficialmente, a visita do dia cinco (05) de junho foi a única entrevista concedida por Motta.

MONITORES PARA O "MUSEU DE ARTE"

Texto de ARLINDO SILVA -- Fotos de PETER SCHEIER

SÃO PAULO -- Setembro

As obras do edifício onde serão instalados os "Diários Associados" de São Paulo estão em andamento. O prédio que terá sessenta andares, para cada planta de apartamentos, e lá dentro desenhando-se para que dentro de ano e meio, no máximo, tudo fique pronto. O engenheiro Jacques Bardi, que foi encarregado da construção, deu, porém, um toque de urgência ao trabalho, de sorte que já agora vai ser inaugurado o "Museu de Arte", que ocupa três andares no segundo pavimento do edifício. Constituem, no momento, patrimônio artístico inestimável do museu, obras de diversos artistas famosos, doadas pelo que há de melhor quanto aos meios industriais, financeiros, acadêmicos e sociais de São Paulo. Com efeito, o Museu não será uma realização unicamente local, unicamente paulista. Não será tampouco apenas nacional. Terá projeção internacional. Ainda há

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

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

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



As LIÇÕES COMEÇAM pelas primeiras arquiteturas. É a hora de aprender a utilizar uma arquitetura de pedra sobre duas outras pedras verticais. É o primeiro passo para a criação de uma arquitetura e, portanto, a primeira tentativa de humanidade.



O Professor Bardi, perante seu audiente, constituído por artistas e desenhistas, num estágio regularizado, mostra como é construído um templo, o que é um capital, para que serve, como ao completo. É preciso o sempre claro.



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



"EIS A PORTA dos Lábios, em Milene". Bardi a desceva com lembrança pessoal. "Estive lá, certa vez, com o Professor e Fernando Léger. É uma das



NA SALA IMPROVISADA do edifício em construção, o professor utiliza todos os recursos para uma explicação: "O standard não nasceu agora — é uma referência ao passado e ao futuro."



A sala continua no segundo andar do edifício de "Diários Associados" em São Paulo: "Mubesa é um pintor da Europa setecentista. Vou trabalhar no Brasil, só por sua vez infeliz". O tema

Figura 10: Jornal 'O Cruzeiro', 20 de setembro de 1947. P.M.Bardi trabalhando nas folhas de papel-jornal. Desenhos, formas e imagens conhecidas para explicar aos alunos/monitores sobre a história da arte e das formas⁵¹.

⁵¹ Nota particular: na última imagem, abaixo à direita: a sobreposição da forma renascentista, de Maria com a criança, ao lado da figura modernista, de traços fortes e simples, olho singular e grande, boca suntuosa. Com alguns movimentos, P.M.Bardi coloca à prova formas tão diferentes e tão semelhantes.

Em suma, a prancha deveria ser entendida como uma gramática geral e sistemática, portanto, mais facilmente compreensível e acessível. O restante da Exposição Didática, da disposição das pranchas à própria exposição, foi servindo de exercício, como antologia sumária e histórica. Sempre o observador poderia andar pelas pranchas e encontrar aplicações do que ele viu, constituindo assim o seu próprio campo de conhecimento e referência. Assim como se faz com as gramáticas: ao lado dos exercícios, está a antologia.



Quando fala em arquitetura, Emilio Villa (carta de 17 de maio de 1947) várias vezes se refere aos escritos de Le Corbusier, que servem como guia para o estudo, por exemplo, do histórico da evolução da moradia. Lina Bo e Giancarlo Piretti possuem papel fundamental neste caso devido aos projetos de design que desenvolveram tanto na Itália como no *Studio de Arte Palma*, em São Paulo, além das exposições de cadeiras e objetos de design no MASP realizadas pela arquiteta.

A preocupação e os debates sobre arquitetura oriundos do pensamento de Le Corbusier culminam em uma retrospectiva de sua produção realizada no museu em 1950, de fundamental importância para o ponto de vista de formação e influência na arquitetura e artes brasileiras. A exposição “Novo mundo do espaço” foi organizada pelo *The Institute of Contemporary Art* de Boston e levantava várias questões e polêmicas à arte e arquitetura da década de 1950.

Um dos elementos mais interessante desta exposição é o “Modulor”, nova medida criada por Le Corbusier baseada na escala humana, dura conquista da consciência contemporânea. Talvez essa escala se reproduzisse melhor no sentido moral do que matemático, mas a questão central era: o verdadeiro trunfo da arquitetura contemporânea é parecer ter reencontrado a sabedoria nas relações humanas e de associá-las à independência das injunções formais. Assim, liberto, o homem poderia se expressar a partir, e unicamente, da relação espaço-tempo. Além das pranchas e projetos arquitetônicos,

pinturas, anotações de viagens e pensamentos do intelectual, a exposição expressava o amor e admiração que o arquiteto francês mantinha com o passado, através dos desenhos de objetos antigos, estudos e textos, concomitantes com a proposta do Museu de Arte de São Paulo de ser um centro cultural também unificador do passado e do presente.

Alencastro (pseudônimo utilizado por P.M.Bardi e Lina Bo na revista *Habitat*, do MASP) escreve uma nota em *Habitat* sobre essa mesma exposição e a falta de interesse por parte da imprensa:

Le Corbusier

Estas são as únicas linhas que se publicam a respeito de uma mostra como nunca se viu outra no Brasil, considerada a personalidade do artista, o fato de se tratar duma retrospectiva, e o ambiente em que se realizou. A exposição de Le Corbusier, um verdadeiro depoimento de seu longo e amplo trabalho de pintor, arquiteto e especialmente de filósofo da arquitetura, foi realizada na pinacoteca do Museu de Arte, como se pode ler em outra parte desta edição. A mostra foi organizada pelo *Institute of Contemporary Art de Boston*, U.S., contém uma selecionada documentação sobre o que o artista realizou nos diversos campos em que trabalhou, dos primeiros desenhos de monumentos antigos às grandiosas idealizações da “Ville Radieuse” e da unidade de habitação de Marselha, das primeiras às últimas pinturas, todas com um sabor novo, originado do cubismo, do ambiente, das idéias, das polêmicas que se tornaram os pilares fundamentais da arquitetura contemporânea. Le Corbusier limpou de preconceitos o horizonte, fez suas e divulgou todas as idéias a respeito do viver humano, intransigente, infatigável, inovador, permitindo-nos partir de um novo trampolim para construir e habitar. Nesta exposição, narrada como uma história de audácias e de ações, percebe-se a real envergadura deste artista, cujo último livro (o “Modulor”) é a reconsideração do valor do homem e da escala de suas dimensões, ambição cara aos grandes mestres da antiguidade, de Policleto a Fra Giocondo, e Leonardo, a Dürer

A mostra era um excelente argumento de vivo interesse para São Paulo, mas nenhum dos escritores e jornalistas que se dedicam a divulgação da arte, publicou uma linha sequer (sic). A explicação disto reside talvez no fato de que não saibam o que dizer; seria razoável, pois não é fácil escrever sobre arquitetura, sem uma certa preparação técnica. Já escrever sobre pintura é mais fácil, pois abunda a literatura a respeito e podem-se usar fartamente adjetivos.

O importante é que a exposição de Le Corbusier foi visitada por dezenas de milhares de interessados e que centenas de estudantes a discutiram e estudaram com muito interesse (ALENCASTRO, *Habitat* .n1, 1950, p.90).



Na 2ª exposição “Pré-história e Povos Primitivos”, projetada ainda em 1947, conforme as cartas de Emilio Villa, mas executada apenas em 1950, temos o *Museo Pigorini* como uma das principais fontes de informações, materiais e reproduções fotográficas. Além disso, Villa comenta sobre as recentes descobertas arqueológicas em *Mohenjo-daro* (hoje patrimônio mundial da UNESCO), antiga cidade da civilização do Vale do Indo (ou civilização harappeana, nome utilizado desde a década de 80), Paquistão, feitas por Sir John Marshall⁵² entre 1929 e 1937. O material, na época, ainda não estava disponível para circulação, principalmente devido aos problemas originados pela guerra. No entanto, constatando a importância do local (o território da Ásia Meridional foi berço de muitas civilizações), Villa diz que faria de tudo para conseguir, ao menos, algumas fotos. E o faz. Essas e outras descobertas dão o tom contemporâneo às Exposições Didáticas.

Quando comenta nas cartas sobre as pranchas do modernismo ao contemporâneo, Emilio Villa argumenta não poder distribuir os movimentos por nacionalidade. É uma confusão estúpida, segundo o crítico. Destaca a importância de desenvolver cada tendência através da expressão plástica de cada artista: pós-impressionismo (Seurat, Bonnard, Lovis Corinth, Paul Signac, De Pisis, Picasso); expressionismo (Munch, Nolde, Peckstein, Kokoschka, Ensor, Scipione, Picasso); fauvismo (Rousseau, Matisse, Picasso, Modigliani, Vlaminck); cubismo (Picasso, Braque, Gris, Rouault); futurismo (Boccioni, Bolla, De Chirico, Carrà⁵³, Severini); surrealismo (De Chirico, Dufy, Laurencin, Pascin, Chagall, Dunoyer de Segonzac); metafísica (De Chirico, Morandi, Carrà).

⁵² *Moehjo-daro* (em sindhi, “Monte dos Mortos”) é um sítio arqueológico de aproximadamente 4.000 anos. Sede da civilização do Vale do Indo foi o local onde se adotou uma forma de escrita tipo pictográfica, cujo significado ainda é desconhecido. Entre outras razões, vê-se o porquê do interesse de Emilio Villa por este local.

⁵³ Carlo Carrà (1881 – 1966), pintor anarquista italiano do futurismo, participou diversas vezes das edições da Bienal de Arte de São Paulo. Para revista *Quadrante*, dirigida por P.M.Bardi (1933 – 1936), fez várias ilustrações para os artigos, consideradas verdadeiras obras de arte.

Enquanto Emilio Villa coordenava as atividades de pesquisa e desenvolvimento, P.M.Bardi tratava de expandir, internacionalmente, a notícia sobre o seu projeto didático. No já conhecido relatório para o Congresso Internacional dos Museus da UNESCO, realizado na Cidade do México em novembro de 1947, P.M.Bardi expôs as Exposições Didáticas e todas as outras atividades do museu como um novo vetor didático e pedagógico para os museus internacionais. Importante salientar que, infelizmente, o relatório não fez o sucesso que o italiano planejava, sendo muitas vezes suplantado pela qualidade do acervo que estava sendo montado. Mesmo durante o *tour* pela Europa e Estados Unidos, durante os anos de 1953 a 1957 (Paris, Bruxelas, Milão, New York e outras cidades estavam o roteiro), P.M.Bardi e Lina Bo faziam questão de expor o rico acervo junto com os resultados das atividades didáticas, ou seja, fotos, livros, publicações, algumas vezes até pranchas da Exposição Didática. O acervo e a projeto didático caminhavam juntos, e P.M.Bardi tentava, de todas as formas, expor essa união.

O trabalho de divulgação “acervo+didática” também foi realizado internamente, mais especificamente em São Paulo. Com o nome inicial de “MUSEU DE ARTE MODERNA E CLÁSSICA” e, posteriormente, “MUSEU DE ARTE”⁵⁴, as notas sobre arte foram publicadas no Diário de S. Paulo⁵⁵, em um intervalo semanal, durante todo o ano de 1947. Estes pequenos textos, sempre acompanhados de fotos, revelavam algumas ações e atividades referentes à construção do museu e à sua formação como centro artístico e cultural meses antes da inauguração oficial em dois de outubro do mesmo ano. Em uma espécie de radiografia urbana e social, as notas revelavam os nomes dos principais mecenas paulistas, de personalidades importantes, de artistas desconhecidos e gloriosos, de galerias e circuitos artísticos

⁵⁴ Esta mudança de nomes faz lua à famosa história já citada várias vezes pelos historiadores de que Chatô gostaria que o museu fosse chamado de Museu de Arte Moderna e Clássica. P.M.Bardi, juntamente com o projeto didático do *Studio dell'Arte Palma*, foi contra esse pedido e convenceu o jornalista de aceitar o nome Museu de Arte, sem distinções entre antigo e moderno. Simples e prático, o nome dava conta de todo o conteúdo artístico e didático que o novo espaço oferecia.

⁵⁵ Ver DOCUMENTOS: “Notas de Arte”, em anexo.

internacionais. Se o percurso anterior da obra adquirida era conhecido, este era descrito nas notas do jornal, para que todos os leitores soubessem da importância do bem adquirido e do seu valor, além de ressaltar a inserção do Brasil, mais precisamente do ambiente paulistano na vida da obra. As “noivas” do museu, se assim podemos dizer, vinham muito bem recomendadas e geralmente com grandes heranças de referências.

Outra questão a ser notada é a repetição dos nomes das personalidades. A ação da semana anterior era lembrada na outra, e assim por diante, construindo uma espécie de narrativa do museu, intercalada com a citação de livros importantes (juntamente com trechos e número da página, incentivando o leitor a procurar a fonte) e opiniões já formadas: “celeiro espiritual”, “arte como modo de felicidade”, “coisas do espírito” e outras frases de impacto traziam uma sombra “kandinskiana” ao texto. Fica claro o conhecimento dos interlocutores do museu sobre a produção intelectual dos artistas modernos, para fora do circuito italiano, e a vontade de trazer ao ambiente brasileiro essa produção. Além disso, a didática já estava sendo “implantada” ao público paulistano: a forma de olhar, as informações referentes às obras, aos períodos, aos artistas, eras expostas a um público leitor frequente e ávido. “Marteladas intelectuais”, se assim podemos chamar, eram dadas toda semana, repetidas lições para olhos e mentes atentas e curiosas.

Concomitantemente com a exposição, o Museu de Arte possuía outras atividades complementares que, juntas, formavam parte do arsenal de informações, imagens e histórias necessárias para a formação do novo público que ocorria em São Paulo. Palestras, cinema e exposições de grandes artistas internacionais eram o sustentáculo do projeto de centro cultural do museu. Tentava-se assim estabelecer as bases, junto com outras instituições importantes como as Bienais de Artes e o Museu de Arte Moderna (além de todo o círculo artístico, comercial e cultural que estava em pleno desenvolvimento na cidade) para uma nova compreensão de

arte, uma nova sensibilidade artística, em plena metade do século XX.



No Centro de Documentação da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, encontra-se a maior parte das imagens, ilustrações, textos e fotos utilizadas nas Exposições Didáticas. Perdeu-se, com o tempo, o esquema de como esse material era organizado nas pranchas, mas de maneira geral, é possível entrar em contato direto com os documentos que foram pesquisados, recolhidos e enviados pelo *Studio dell'Arte Palma* ao Museu de Arte. As pranchas, atualmente, são arquivos de cartolina, recheadas com o tesouro. É possível uma reconstituição da Exposição Didática: não a original, mas semelhante. Se comparadas letras e grafias, percebe-se que alguns esquemas, cartas, rascunhos, que poderiam servir de guia, possivelmente foram escritos por P.M.Bardi e por Emilio Villa; entretanto, para elucidar isso, seria preciso um tempo mais longo que essa pesquisa, por sua natureza, não conseguiu abarcar. Por isso, em um futuro próximo, é necessário realizar este trabalho e trazer à luz as pranchas didáticas.

O interessante, entretanto, é que o material solto, quando espalhado pela mesa de pesquisa do centro de documentação, permite-nos brincar de quebra-cabeça. O que torna tudo mais intrigante e divertido, é que não há fórmula, sequência ou esquema corretos: a imaginação pode correr livre e realizar diversas combinações de formas, sobreposições de imagens, trocadilhos com as palavras dos títulos e os textos de informação. As Exposições Didáticas, desmontadas e guardadas no subsolo da biblioteca do museu, guardam um passado glorioso e um presente inesperado: a colagem daqueles que outrora falavam uma única língua, hoje pode dizer e brincar com várias outras, instigar novos olhares e, talvez, o público disperso e “sem sentido” do museu de hoje. Vale aqui a reflexão. Talvez olhando o passado e permitindo que esse venha à

tona, sob outras formas e outros dizeres, possa sobressair a didática inicial da instituição.

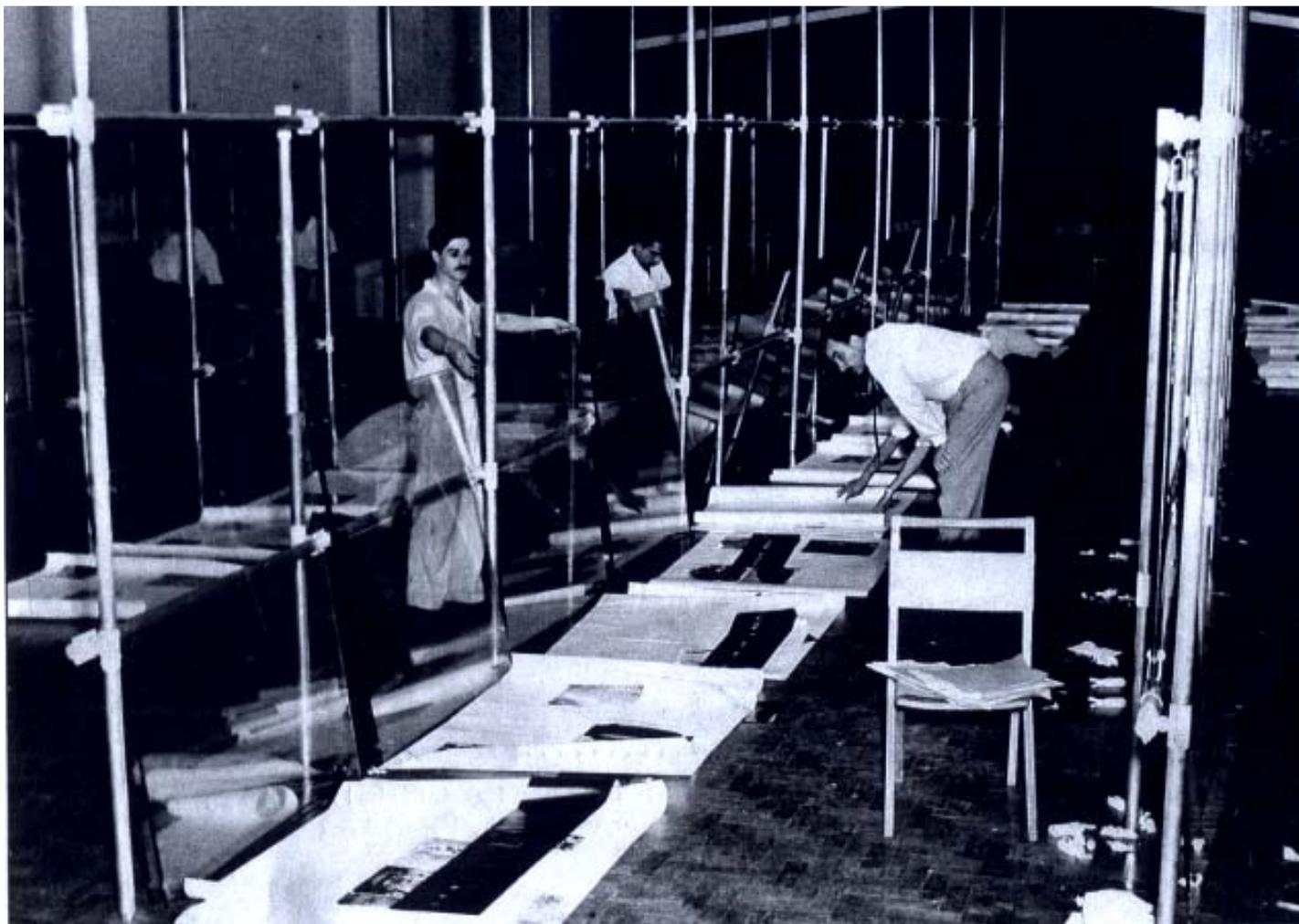


Figura 11: P.M.Bardi e seus auxiliares trabalham na montagem das Mostras Didáticas. Jornal “Diário de Notícias”, 08 de março de 1948



Figura 12: P.M.Bardi (primeiro à esquerda, de gravata preta) com seus auxiliares trabalhando na montagem da Exposição Didática. 1947.

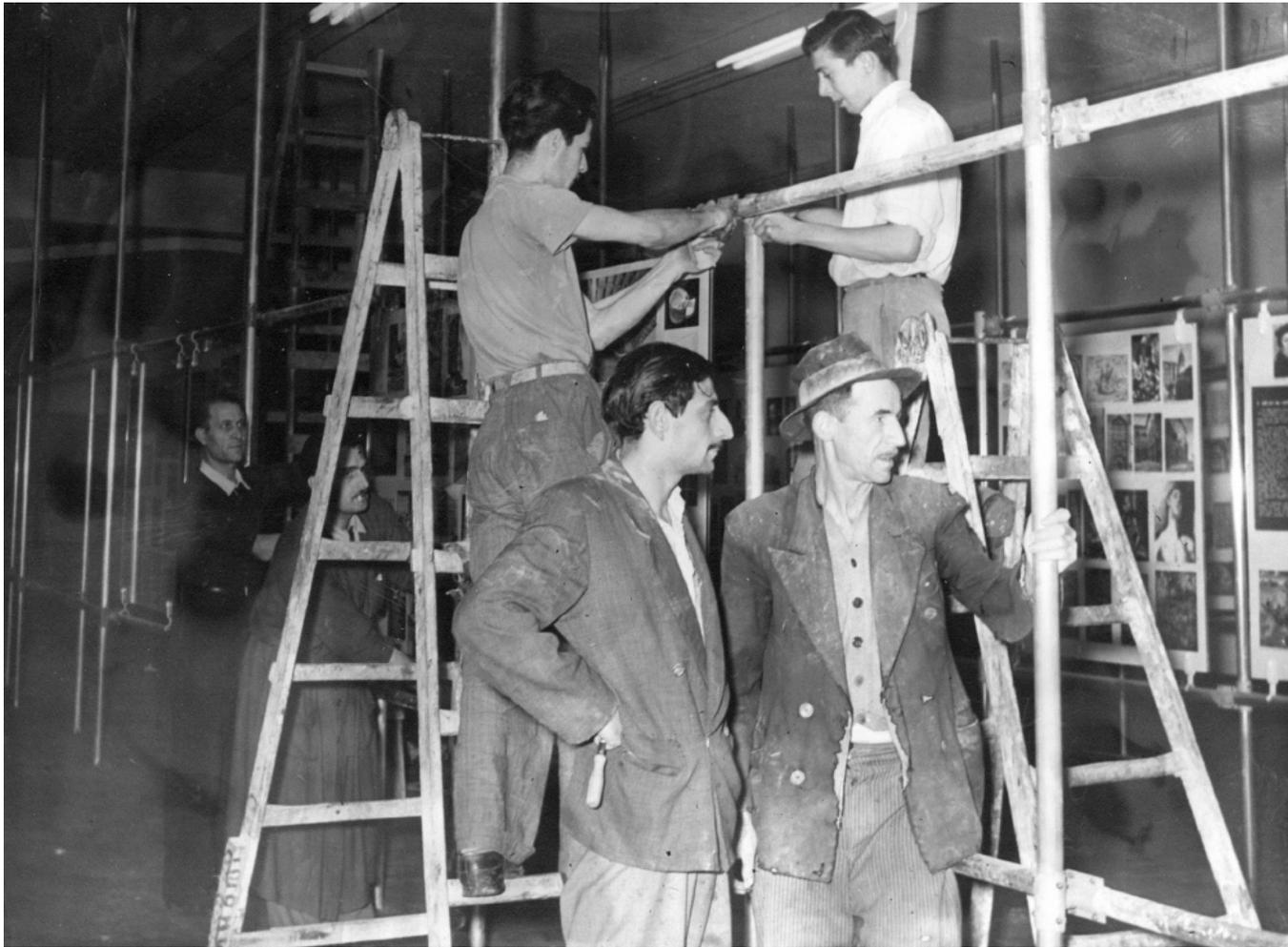


Figura 13: Auxiliares trabalhando na montagem da Exposição Didática. 1947.



Figura 14: Flávio Motta, 1950-1951. Autor Jurno



Figura 15: Flávio Motta trabalhando com os textos explicativos das pranchas didáticas, 1950-1951.



Figura 16: Flávio Motta em pesquisa para montagem dos painéis. 1950-51. Autor Jurno.

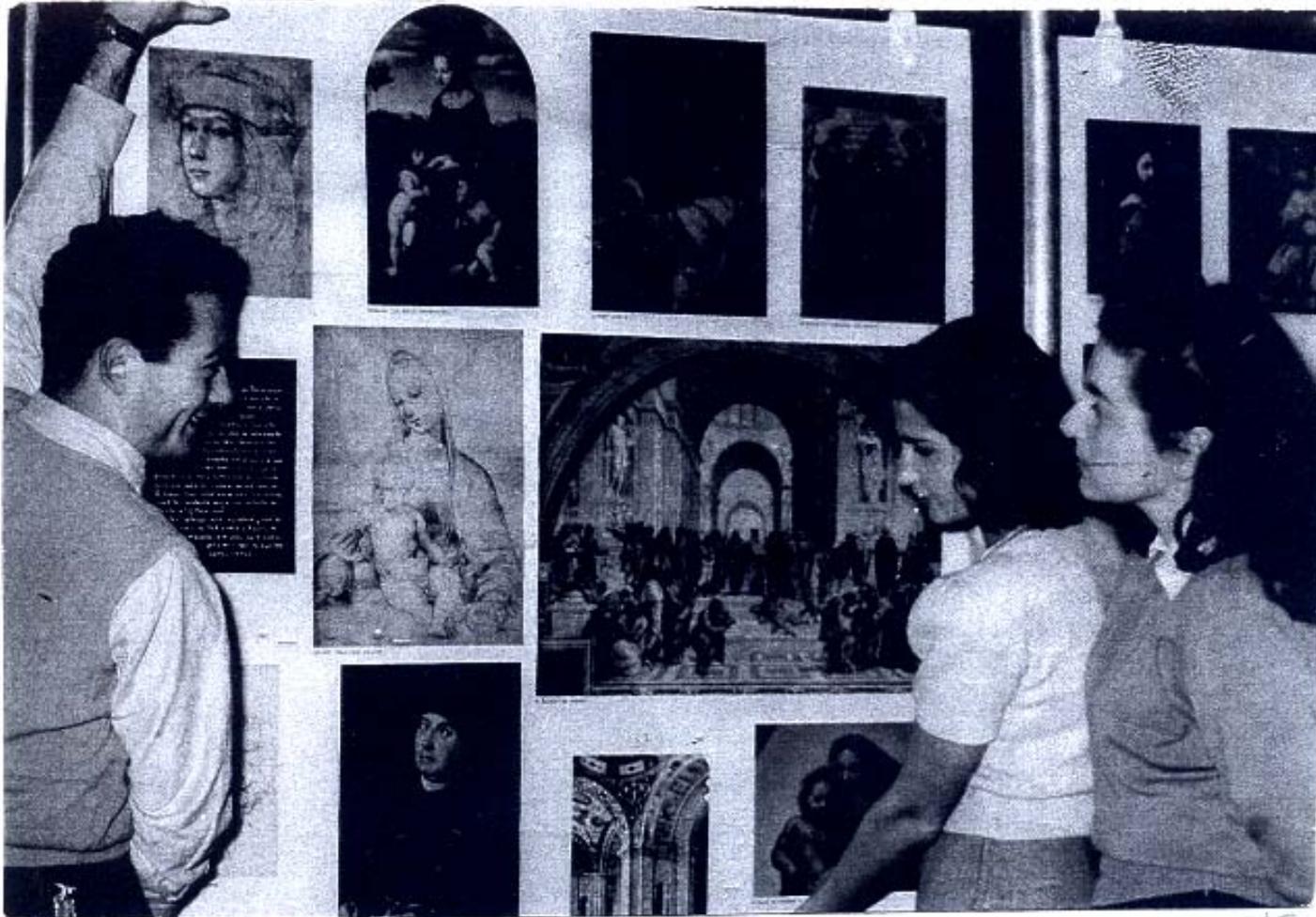


Figura 17: Preparativos da Exposição para inauguração do Museu. Jornal “Diário de Notícias”, 30 de agosto de 1947



Figura 18: P.M.Bardi, Lina Bo, Gregori Warchavchik e esposa observando as primeiras pranchas da Exposição Didática. Ao fundo, Flávio Motta (de branco) e Lasar Segall (terno preto). Detalhe dos tacos de madeira do piso, em contraposição com as paredes brancas e a forte iluminação do teto. Essa será a expografia básica do início do museu, em 1947.



Figura 19: Aspecto da Exposição Didática, 1947.



Figura 20: Aspecto da Seção Didática do Museu. 11 de julho de 1950. Autor Lauro Freire.



Figura 21: Detalhe dos painéis didáticos. 1947. Importante notar a transparência e os reflexos nas pranchas didáticas.

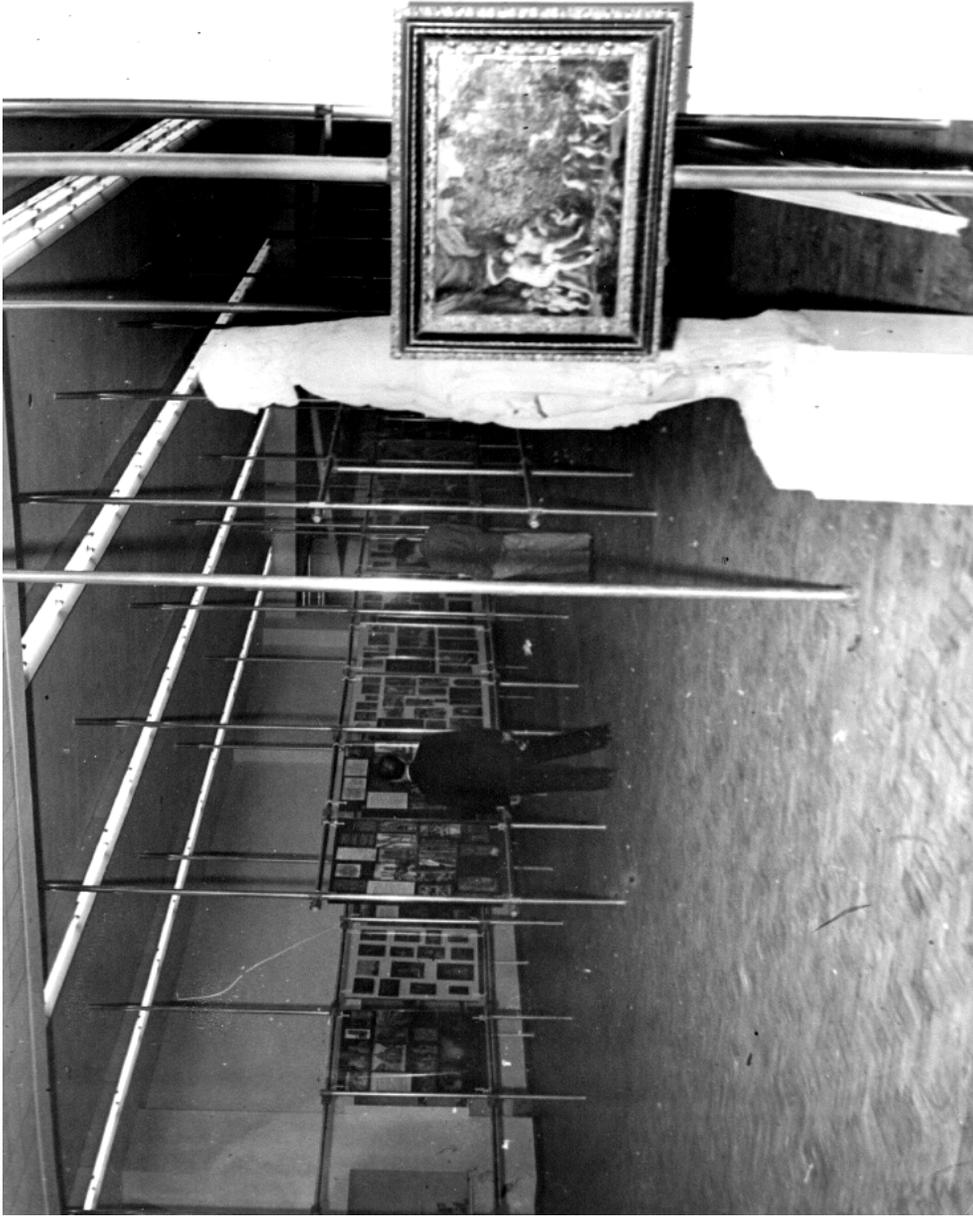


Figura 22: Aspecto da Exposição Didática, 1947.



Figura 23: Aspecto geral da Exposição Didática. Detalhe da vegetação, como cenografia.
Plantas vivas dentro do espaço museológico. Novidade e audácia. 1948.



Figura 24: Aspecto geral da Exposição Didática. Claridade, luz e transparência.



Figura 25: Visitantes na exposição. 1947



Figura 26: Crianças e senhor visitando a Exposição. Detalhe para as roupas das crianças: ternos infantis, elegância para adentrar nos salões do museu, 1947.



Figura 27: Visitante observa painel de Exposição Didática. 1947. Autor Peter Scheier.



Figura 28: Detalhe da prancha “Arte Colonial Brasileira” a frente da prancha “Resumo Explicativo de Arte Contemporânea”, 1947.



Figura 29: Exposição Didática Pré-História e Povos Primitivos. Autor Peter Scheier

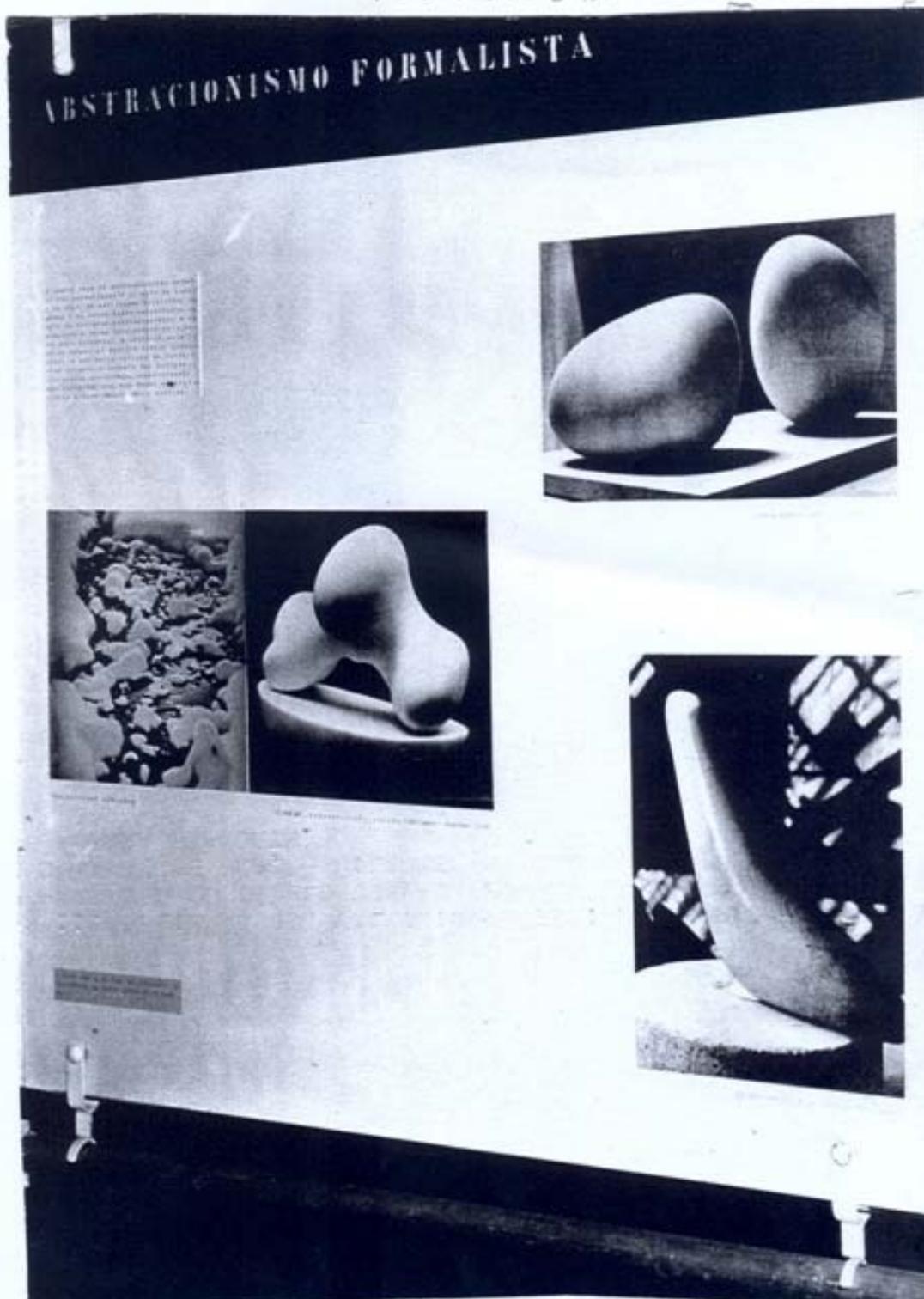


Figura 30: Prancha da Exposição Didática Abstracionismo Formalista. Jornal "Diário de São Paulo, 13 de março de 1949.



Figura 31: Prancha "Idéias Abstracionistas na Arte". 17 de março de 1949.



Figura 32: Pranchas “Expressão e Humanidade” das Exposições Didáticas. Jornal Diário de São Paulo, 04 de junho de 1950.

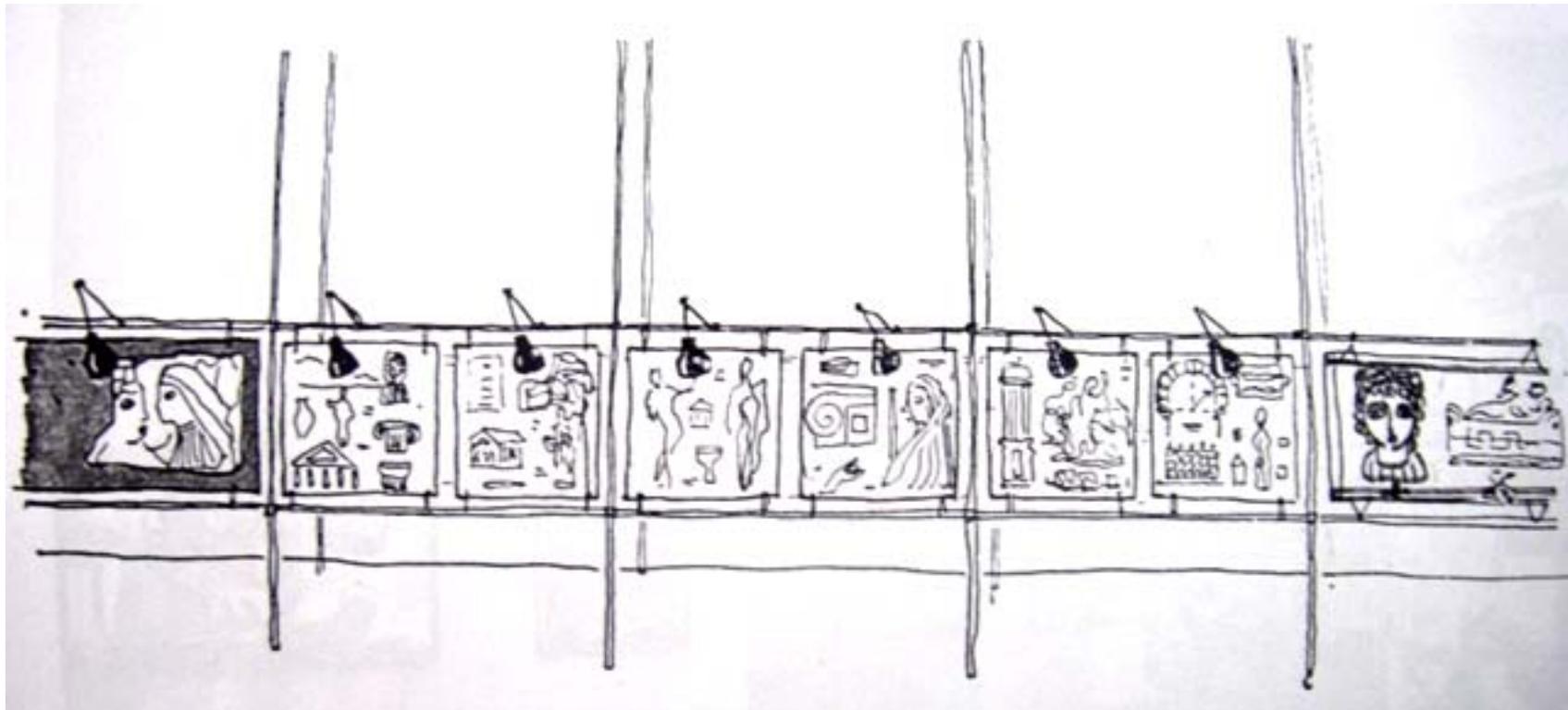


Figura 33: *Habitat n. 1*, 1950, 42. Estudo de perspectiva para a Exposição Didática

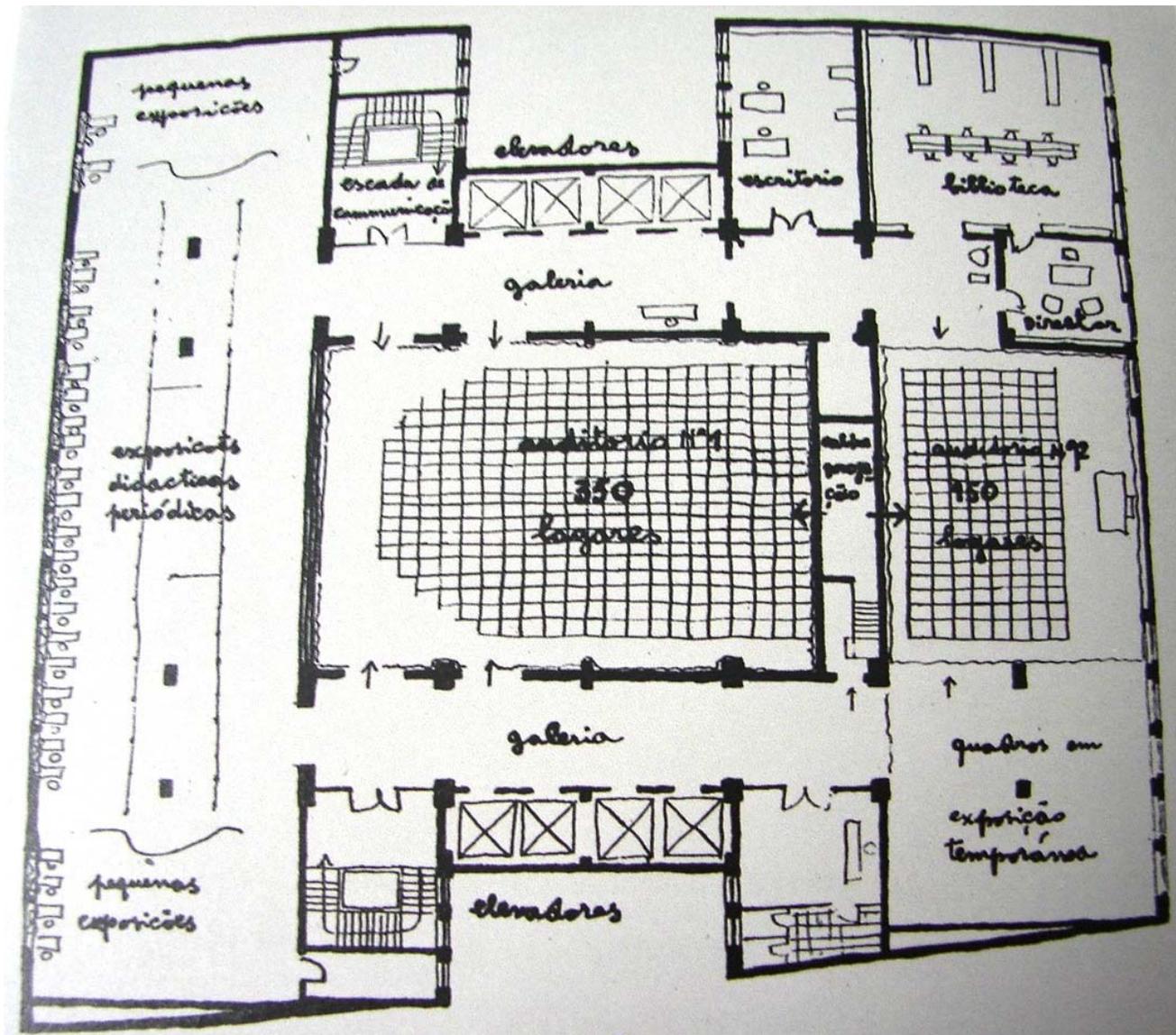


Figura 34: Localização da Exposição Didática, ao lado esquerdo da planta, ocupando quase um terço do primeiro andar do museu, 1948.

Vitrine das Formas

Paralelamente ao trabalho de pesquisa e montagem das pranchas, os colaboradores se dedicavam a encontrar e adquirir peças originais pertencentes aos vários períodos e escolas de arte. Para isso, muitos contatos foram realizados com o Museu Etnográfico de Paris (atualmente, *Musée de l'Homme*, Ala Passy do *Palais de Chaillot*), *Museum of Modern Art* (MoMA, New York), *Musée du Louvre* (Paris) e outras instituições para empréstimos, aquisições ou apenas reproduções dos objetos. O objetivo era a constituição da “Vitrine das Formas”, materialização dos objetos representados na Exposição Didática, visualmente colocados e trabalhados como representantes (no sentido de palpável, de material) da evolução da forma. Esta investigação especial – incluindo as “artes menores”, como o artesanato – representou o início do questionamento dentro do museu entre a exigência diária das necessidades sociais (como comer, andar, escrever, guardar) e o fundamento da “grande arte”. Por isso, tanto um saleiro de Benvenuto Cellini⁵⁶ ou um tapete de Rafael Sanzio⁵⁷ eram colocados como elementos constituintes da mesma história da arte.

A Exposição “Vitrine das Formas”, localizada no segundo andar do Museu de Arte de São Paulo no prédio dos Diários Associados, juntamente com a Pinacoteca e as Exposições Temporárias (a “Vitrine

⁵⁶ Benvenuto Cellini (1500 – 1571). Artista italiano da Renascença, escultor, ourives e escritor italiano. O saleiro, citado várias vezes em documentos sobre a Vitrine das Formas, é o saleiro “Netuno e Anfitrite” (1540-1543), atualmente localizado em Viena, na *Collection of Sculpture and Decorative Arts*, do *Kunsthistorisches Museum* (Austria).

⁵⁷ Raffaello Sanzio (1483 – 1520), também conhecido por Rafael Sanzio, Raffaello de Urbino ou Raffaello Santi, foi um mestre italiano da pintura e da arquitetura, representante da Escola de Florença durante a Renascença. No caso dos tapetes, também referentes aos documentos da Vitrine das Formas, são os cartões da série Atos dos Apóstolos, pedido do Papa Leão X e executadas pelo ateliê de Bruxelas, por volta do ano de 1515. Foi o primeiro grande conjunto de obras italianas a cruzar os Alpes e atingir os Países Baixos.

das Formas” dividia (ou unia, se preferir) os dois espaços com a sua longínqua transparência – uma grande vitrine horizontal percorria o espaço), possuía um sentido museológico diferente: não pretendia ser apenas uma reunião de objetos antigos, mas um conjunto orgânico de formas variadas, criadas por civilizações diferentes ou originadas simplesmente por casuais circunstâncias, mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação e na modificação dos materiais, dentro de um contínuo impulso renovador.

O público, em geral, não costumava encarar (ou não estava preparado para isso) a forma com discriminação ou espírito de comparação, quase sempre sem nenhuma preocupação crítica. Por isso, a vitrine procurava despertar a atenção do visitante à idéia de proporção, racionalidade, inteligência, gosto, arte, historicidade de toda e qualquer forma com a qual se poderia entrar em contato⁵⁸.

Relacionada com as Exposições Didáticas, a “Vitrine das Formas” era mais sensual, orgânica, real. As formas estavam para além do plano da prancha. Era possível ver as curvas, sombras, a materialidade do objeto. A iluminação estava dentro da própria vitrine, difundida pelos vidros internos. Objetos como a mais nova *Olivetti*, um vaso com figurinhas de Tanagra⁵⁹, uma raiz de *Philodendro* (tipo de madeira) corroída pelo mar, vidros romanos, ânforas do Renascimento italiano, uma *Sèvres* 1807⁶⁰, um pote de massa de tomate e um garrafão americano para *whisky* eram dispostos sobre caixas brancas, cujas alturas eram irregulares.

Para completar, o vidro, material moderno e apreciado por P.M.Bardi e Lina Bo, configura a janela de cristal para as obras da

⁵⁸ “Vitrina das Formas”, *Habitat n.1*, Museu de Arte de São Paulo, 1950, p.35. Comentário: não há uma regra sobre o uso da palavra “vitrine” e “vitrina”. O termo francês “Vitrine” é constantemente utilizado na língua portuguesa. A forma portuguesa é “vitrina”.

⁵⁹ Tanagra é uma cidade na Grécia Central. Na Antiguidade, a cidade se ergueu onde antes se localizava a cidade de Grea, cuja primeira menção é feita por Homero em *Iliada*. Durante o Helenismo, ficou famosa pela produção de terracotas em série elaboradas a partir de moldes, chamadas genericamente de Tanagras, muito populares no mundo helenístico.

⁶⁰ As Porcelanas Sèvres são consideradas as mais finas e importantes porcelanas francesas. Em 1756 uma fábrica de porcelana foi fundada na cidade de Sèvres. Três anos mais tarde, o Rei Luis XV designou-a como a principal fábrica da família real, transformando-a em um objeto aristocrático.

Pinacoteca e das grandes exposições temporárias. Antigo e moderno se mesclam pela luz da transparência e de objetos cotidianos. Colocam-se, em igualdade, os artefatos simples com as obras de arte.

Pausa para uma referência necessária: no caso da máquina de escrever *Olivetti*. P.M.Bardi era amigo íntimo de Adriano *Olivetti*, presidente da empresa na década de 30 e seu admirador. A empresa italiana conseguiu realizar a simbiose entre arte, produção industrial e técnica de comunicação para que, com criatividade e gosto, interferissem no processo de fusão entre arte e vida. Desde o plano urbanístico para as indústrias até a arquitetura, do *design* até a comunicação da propaganda, a empresa e seus dirigentes conseguiram dar forma, estilo e harmonia a todos os elementos, guiados sempre pelos objetivos de aprimoramento e de justiça social. Servindo de exemplo de como a indústria poderia contribuir para com a difusão cultural, a *Olivetti* financiou muitos artistas, estimulando a produção de diversas formas de expressão da inteligência, da evolução das idéias e da antecipação do futuro. Entre os designers e artistas italianos patrocinados: Franco Albini, Gae Aulenti, Mario Bellini, Rodolfo Bonetto, Michele de Lucchi, Vico Magistretti, Carlo Scarpa e Marco Zanusso.

O Museu de Arte de São Paulo buscou, por sua vez, construir sua imagem sob paradigma parecido ao da *Olivetti*, mas sob o auspício de ser uma instituição artística. Por isso, não é mera coincidência a máquina de escrever *Olivetti* estar presente na Vitrine das Formas: mais do que uma homenagem e questão de forma, é um reconhecimento do feito da empresa como um todo para o desenvolvimento humano e cultural.

Ainda sobre o caso *Olivetti* e a tríplice arte - arquitetura - design: A organização expositiva de obras de arte e produtos comerciais não era apenas uma preocupação de Lina Bo e P.M.Bardi em São Paulo no final da década de 40. Segundo Aline Coelho Sanches⁶¹ o arquiteto italiano

⁶¹ SANCHES, Aline Coelho. “Arquitetura de interiores: organização expositiva e museográfica – O projeto de Giancarlo Palanti para a KLM em 1959”, In: *Drops* – Portal Vitruvius, n° 15, junho 2006.

Giancarlo Palanti, em pesquisa compartilhada com Giuseppe Pagano, Edoardo Persico, Franco Albini e o grupo BBPR (Gianluigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers), contribuía para a reformulação da museografia italiana (sobre a qual falaremos mais adiante). Palanti trouxe sua investigação para o Brasil, em 1946, quando imigrou para o país e deu continuidade a sua pesquisa através dos trabalhos com várias empresas. A incorporação de novos temas, específicos à cultura brasileira, foi inevitável e, neste conjunto de projetos de interiores e vitrines, destacamos-se a agência da Empresa Aérea KLM e, claro, as lojas *Olivetti*.

O projeto com a KLM, em 1959 em São Paulo, foi um importante marco no trabalho de Palanti para o quesito organização expositiva e museográfica para ambientes comerciais. O arquiteto explorava as formas de exibir objetos e inovava ao colocar, lado a lado, obras de arte, temas referentes à empresa e as passagens aéreas, em um culto a história e ao presente da KLM. Plantas tropicais ornavam o espaço (também nas lojas *Olivetti* e, anos antes, no espaço de exposição do Museu de Arte de São Paulo, idéia de Lina Bo), junto com móveis feitos de madeiras brasileiras e com grandes painéis que estendiam a parede, criando uma cenografia para os produtos, como em uma grande vitrine. Nas lojas da *Olivetti*, o recurso dos painéis era utilizado de outra maneira: soltos no espaço (como os painéis da Exposição Didática), transformavam as máquinas de escrever em verdadeiras obras de arte, individualizando cada uma e tornando-a única.

O artista italiano Bramante Buffoni, também imigrante, era freqüentemente convocado por Giancarlo Palanti para a execução de painéis fotográficos, gráficos e a incorporação de obras de arte de artistas importantes, como Alexander Calder⁶², em meio à cenografia comercial. A agência da KLM e as lojas da *Olivetti* se transformaram, nas mãos de Palanti, em pequenas galerias de arte. As vitrines da KLM, voltadas para ruas e avenidas importantes, continham um espaço

⁶² Vale lembrar que, nestes anos de 50, Palanti era associado ao arquiteto Henrique Mindlin, um dos introdutores de Alexander Calder no Brasil (SANCHES, 2006).

reservado para exposição temporária de obras de arte: o primeiro artista a ser exposto foi Van Gogh (de acordo com o país de origem da empresa, Alemanha), quadro do acervo do Museu de Arte de São Paulo, em uma tentativa de promover o museu. Tem-se ainda registro da exposição de quadros de Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Bruno Giorgi, Tarsila do Amaral, Aldemir Martins, entre outros.

A vitrine da KLM apresentava, assim, não apenas rotas de viagens envoltas em uma atmosfera cenográfica criada pelos dispositivos de exposição, mas quadros de diversos artistas e o móbile de Calder. Em relação a outros projetos do arquiteto, a agência trazia a novidade da idéia de movimento, de transformação espacial ao longo do tempo, que aparecia na construção do espaço expositivo, evidenciada, por exemplo, no seu móbile e na mudança dos quadros expostos (SANCHES, 2006).

A cargo de Palanti estava o projeto da loja, da cenografia, da vitrine e da escolha das obras expostas na mesma. A escolha e seleção de obras era uma tarefa dividida com a sua participação do Clube dos Artistas e Amigos das Artes de São Paulo. O desejo de Palanti de levar para o cotidiano as obras de arte era semelhante ao desejo de P.M.Bardi e Lina Bo com a “Vitrine das Formas”.

Além da reestrutura espacial dos ambientes comerciais paulistas, houve o interesse de Palanti em desenvolver um mobiliário moderno, produzido industrialmente, levando-o a se associar ao casal Bardi no Studio de Arte e Arquitetura Palma. Ali, Palanti e Lina realizam uma série de móveis e vários projetos para interiores entre 1948 e 1950, buscando sempre a simplicidade estruturais em conjunto com o aproveitamento das matérias primas brasileiras, como madeiras e tecidos⁶³. O intuito era criar uma nova consciência nos arquitetos e fabricantes de móveis (designers) para o ambiente brasileiro, moderno e completamente diferente dos modelos importados dos Estados Unidos e Europa⁶⁴. O desenho de formas simplificadas e sem ornamentação

⁶³ BO, Lina e PALANTI, Giancarlo, 1950.

⁶⁴ A fábrica de móveis “Pau Brasil”, fundada pelo casal Bardi e por Palanti para produzir a mobília do “Studio de Arte Palma” de São Paulo, durou apenas três ou quatro anos, graças à inviabilidade da comercialização dos produtos. A não aceitação pelo mercado consumidor dificultou o crescimento da empresa, que comentava serem os móveis “limpos demais”, “semelhante aos móveis de hospital”,

aparecem como manifestação do ideário de projeto industrial moderno, indicado pelas vanguardas européias do início do século XX. Pretendia-se uma mudança de gosto, como a didática trabalhada por P.M.Bardi no Museu de Arte.

É no “Studio de Arte Palma” também que Palanti realiza os projetos para as lojas *Olivetti*, retomando a proximidade com o design italiano. A empresa foi umas das suas maiores promotoras, oferecendo-lhe o projeto executivo da “Exposição de Desenho Industrial – *Olivetti*”, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1958, com texto de P.M.Bardi no catálogo. Palanti contou com a já corriqueira colaboração de Bramante Buffoni e do arquiteto brasileiro Henrique Mindlin, seu amigo⁶⁵. Palanti consegue construir uma unidade entre as artes plásticas, a arquitetura e o comercial, mediante a parceria estabelecida entre ele, seus clientes (as empresas) e artistas plásticos reconhecidos, como Roberto Sambonet e Bruno Giorgi.

Certamente a investigação sobre a obra de Palanti abrange muito mais do que essas breves lembranças. O importante, no nosso caso, é perceber as contribuições do arquiteto como uma forma de complementação, às vezes paralela, ao programa do Museu de Arte de São Paulo, tanto expográfico como teórico, no sentido de aproximar o público dos objetos artísticos e transformar o gosto das classes sociais, mesmo que apenas de uma parcela delas. Tudo isso vinculado à experiência italiana dos três estrangeiros, Lina, Pietro e Giancarlo, mesclado com os conhecimentos e condições do novo país, com o desenvolvimento tecnológico e industrial de uma São Paulo moderna e de uma integração entre as artes e a vida pública.

“simples demais”. No entanto, o “Studio de Arte Palma” é considerado uma iniciativa pioneira na produção do mobiliário moderno no Brasil. (SANCHES, 2002).

⁶⁵ SANCHES, Aline Coelho. “A obra de Giancarlo Palanti em São Paulo”, In: *Arquitextos*, n.31, dezembro de 2002.



Lina Bo dizia que as vitrines eram os espelhos da cidade, denunciadores da sua personalidade e caráter⁶⁶. No entanto o espelho revela aquilo que se quer ver (ou mostrar): em um jogo de rato e ratoeira, aos olhos de Lina a vitrine é a máquina perfeita do capitalismo feroz e aniquilante, em uma clara posição marxista. Entre a aparência decorativa e aveludada das vitrines, escondem-se os preços, os juros, os custos e lucros. Porém, em vez de criticá-las, Lina Bo, magistralmente, vê esses “buracos urbanos” como sala de exposições: a cidade, em si, é uma grande sala pública, um museu aberto onde se pode ler as mais sutis nuances de gostos, de atitudes e de valores sociais. Lina critica, já estabelecida no Brasil na década de 50, as vitrines para os novos ricos, “*nouveau riche*”: estas, repletas de elementos modernos, ferem os olhos dos trausentes com a sua decoração antiga, rebuscada, no pior estilo rococó. O antigo, neste caso, vira sinônimo de tradição, de aristocracia, de gosto e classe. O que, para uma modernista como Lina, é uma virada no olhar.

P.M.Bardi também possuía um interesse especial pelas vitrines. Em Roma, entre 1938 e 1943, o jornalista dirigiu e editou, quase que exclusivamente, a revista *Il Vetro* (O Vidro). Ampla e bem imprensa, a publicação se dedicava, basicamente, aos problemas de arquitetura moderna, especialmente do elemento vidro⁶⁷, desenvolvendo através dos seus artigos uma “propaganda culta e informadíssima, mas também uma atividade que serve de estímulo e de ensinamento à arquitetura e à indústria em geral”⁶⁸.

⁶⁶ BARDI, Lina. “Vitrinas”, 1951, p.60-61.

⁶⁷ O vidro em si, para a arquitetura moderna, era interessante devido a sua transparência, a sua possibilidade de enxergar uma cor ‘pura’, sem oxidação ou interferência de outras cores, através do suporte translúcido revelador do espaço. No caso das vitrinas, a transparência que permitia a interação dos corpos do interior e do exterior, dos gestos e do caminhar dos passantes, dos olhares cruzados, daquilo que se permite sem precedentes, sem regras. A inexistência de limite entre os espaços e, ao mesmo tempo, o limite físico faz do vidro um dos principais elementos da arquitetura moderna.

⁶⁸ TENTORI, 2000, p.153.

Il Vetro era a revista oficial da Federação Fascista de Industriais de Vidro e Cerâmica e era mensal. Abaixo, reproduzimos um texto de P.M.Bardi sobre as vitrines (*Il Vetro* n.3, 1938) e as mudanças arquitetônicas, principalmente na questão de iluminação e disposição de objetos, que as modernas “caixas de vidro” italianas ofereciam aos trausentes.

Vetrine

Negli atri e nelle sale di attesa dei teatri e dei cinematografi sono state in questi ultimi tempi collocate numerose vetrinette di esposizione degli articoli più divesi, dalle calze alle borsette.

È tutta una gara che le varie aziende fanno per accaparrarsi l'attenzione e la preferenza del pubblico.

Si è che questo signore pubblico deve essere stimolato ed invogliato ad acquistare ed il migliore modo è ancora quello di mettergli davanti tutti i numerosi oggetti di cui può necessitare, per ricordargli che qualcosa gli rimane da comperate. È la gara alla miglior esposizione.

La vetrina è l'occhio del negozio

Questo spiega l'ampia opera di rimodernamento che notiamo nella massima parte delle vetrine e dei negozi. Se la vetrina è piccola, vengono esposti solo pochi articoli, mentre la più vasta esposizione è fatta nell'interno del negozio, attraverso un contiguno numero di vetrinette in modo che i vari oggetti siano fácilmente e completamente visibili dal compratore.

Ma non appena è possibili e l'ubicazione del negozio lo permette, le vetrine sono oggi ampliate allo scopo di avere una più abbondante esposizione di chi passa.

In questo campo il buon gusto e la praticità dei nostri architetti ci fanno assistere ogni giorno a delle innovazioni sempre più interessanti. Allo scopo di eliminare inutili sostegni opachi che ostacolano anche la completa visibilità di quanto esposto, le intelaiature metalliche sono state completamente abolite (e in ciò vi è anche un motivo autarchico ed un risparmio di spese di manutenzione perche viene anche evitata la verniciatura che si rendeva indispensabile di tanto in tanto).

Le grandi lastre di cristallo vengono unite a spigolo vivo, dando così a tutto il complesso un senso di nitore e di freschezza, motivo di favorevole predisposizione all'acquisto.

Questa maggior luminosità alla vetrina, permette anche una più abbondante illuminazione naturale dell'interno, in modo che non solo si creano migliori condizioni ambientali, ma anche si realizza un non indifferente risparmio nell'uso dell'illuminazione artificiale.

Per gli acquirenti timorosi

È noto che molte volte si è dubbiosi ad entrare in un negozio perche si vorrebbe prima conoscere se vi è quel tal oggetto, se è possibile limitarsi a quel prezzo, ecc.

Ora numerosissime ditte sono andante incontro al desiderio del timoroso acquirente e hanno fatto precedere alle sale di vendita um atrio completamente aperto verso strada e che fa da anti-negozio: in esso sono disposte um semicerchio tutta una serie di vetrinette che hanno lo scopo di invogliate il passante

all'esame di quanto esposto, senza il dannoso fastidio del via vai della strada e senza l'impegno di dover comperare.
È questa una tendenza che si sta ormai generalizzando e che corrisponde ad una reale necessità del commercio e della minuta vendita (BARDI, 1938, p.66).

No texto, Bardi também exalta a continuidade entre o privado e o público (rua) que surge com as vitrines modernas, não havendo impedimento visual e nem físico, com os espaços cada vez mais abertos e acessíveis, entre o possível consumidor e a loja. Os produtos, expostos de forma clara e simplificada, ganham vida com a iluminação natural possibilitada pelo uso abundante dos vidros nas fachadas.

Para P.M.Bardi, o vidro⁶⁹ é um dos principais reflexos da modernidade, mesmo sendo de origem antiga. Sua releitura possibilitou avanços na arquitetura e no seu uso. Segundo palavras do italiano, no primeiro capítulo “L’età del vetro”, de *L’industria del vetro in Italia*⁷⁰, este

[...] material pesado, sólido, duro, tenaz, resistente, às vezes semelhante ao aço: que se torna nada, no sentido mais abstrato, para a vista; pela vibração mais imponderável, a luz. Esta misteriosa faculdade de se anular diante da misteriosa faculdade de se ver, em uma magia de não-ser, que reside na sua própria existência, esta virtude de desaparecer, ficando este nada que é, em si, todo o valor [...]. (TENTORI, 2000, p.153)

A idéia de trabalhar as vitrines como instrumentos de “correção” e direção de gosto soa, a princípio, estranho aos olhos democráticos. No entanto, condiz com o trabalho didático que vinha sendo realizado no museu de arte. Junto com os cursos de cinema, de teatro, cenografia,

⁶⁹ O vidro pode ser visto com metáfora à idéia de “vazio” nas artes do século XX, como a busca pelos artistas de significados em um mundo não-lugar, um mundo distinto da razão e da idéia de mundo do Iluminismo. Não há mais confluência entre o pensar e a realidade, entre o ser e o real. O vidro revelando o vazio do espaço e, ao mesmo tempo, revelando-o na sua forma mais pura, mais total, mais completa. “As Monotipias” (1964-66) de Mira Schendel exemplificam essa busca: o gesto da artista emerge do papel japonês sobreposto a uma placa de vidro repleta de tinta e talco, dificultando a absorção imediata da tinta pelo papel (recusa ou demora da impressão/materialidade da ação). O papel, impresso de ambos os lados, não possui mais lados, ou frente e verso, sendo a transparência a máxima a ser buscada pela artista. Uno, o desenho explora as possibilidades dessa superfície, servindo de exercício ao olhar e à compreensão. A falha, o borrão, o gesto que não se completam se tornam a explosão máxima da ação da artista e escapam, ao mesmo tempo, do controle da técnica.

⁷⁰ *L’industria del vetro in Italia*, com curadoria da Federação Nacional Fascista dos Industriais do Vidro e da Cerâmica, impresso pela Editora Usial em 1940 e de autoria de P.M.Bardi. O livro está conservado e disponível na biblioteca do MASP.

entre outros, um deles ganha destaque neste momento da tese: o curso de vitrinistas.

Oferecido durante dois anos (1947 a 1948), o curso era de curta duração — duas semanas — e direcionado a um público específico: decoradores de vitrines, geralmente funcionários de casas comerciais e lojas da capital. O objetivo era ensinar como fazer uma boa composição, utilizando-se da Estética e do bom gosto. Aliás, para os organizadores e professores (Carlos Bratke, Gregori Warchavchik, Lasar Segall, Jacob Richti, Leopold Haar, entre outros), a Estética não devia ser somente uma questão pensada e discutida nos meios acadêmicos ou elitizados, ou limitar-se a noções abstratas e sem finalidade prática; a Estética, entendida pelos organizadores como uma das atividades do espírito humano, deveria penetrar em todos os campos da vida, estabelecendo conexões com a cultura e contribuindo para a formação humana.

Então, por que ensinar Estética através das vitrines? Pois elas constituíam, na época, a manifestação publicitária mais comum e de maior acessibilidade do público, exercendo sobre ele uma influência de gosto e de consumo. Na visão de P.M.Bardi, em uma das cartas à imprensa sobre o curso de vitrinistas, era necessário educar a população, começando, esteticamente, no lugar mais comum. Só assim é que as pessoas estariam aptas a compreender as obras de artes expostas no museu.

Como estímulo aos alunos, vários concursos foram realizados para a escolha da melhor vitrine com a participação dos decoradores e suas respectivas casas comerciais. O vencedor, além do título “A mais bela vitrine da semana”, ganhava um prêmio em dinheiro e o prestígio de ter estudá-lo com os professores do MASP.

Este curso durou pouco tempo, segundo Flávio Motta (em entrevista), pois não havia público e nem alunos suficientes; mas outros surgiram: desenho industrial, fotografia, gravura, arquitetura, tecelagem, sociologia, psicologia... No fundo, eram cursos abrangentes e formadores de profissionais especializados. O bom vitrinista, do ponto de vista pedagógico do museu, era aquele profissional que abrangesse

todas essas áreas de conhecimento e conseguisse, com criatividade, aplicá-las de forma compreensível ao público.

Do curso de Moda Brasileira do Instituto de Arte Contemporânea (MASP, 1951), do desfile da *Dior*⁷¹ até o Desfile de Moda Brasileira, de 1952⁷², uma vitrine fez-se surgir em meio uma São Paulo eloquente: aproximadamente 50 modelos de vestidos foram apresentados à elite paulistana durante o desfile no museu, com patrocínio direto do *Mappin*⁷³ e da *Casa Anglo Americana*. Todos os principais jornais e mídias (principalmente os Diários Associados) repercutiram o evento, além da projeção internacional ao longo de dois anos (Revista francesa *Elle*, em 1952, Revista *Life*, em 1954, e parcerias com os museus da indumentária e da moda, localizados na Europa e nos Estados Unidos). A popularidade do desfile foi tão grande e importante que, no dia seguinte, todos os modelos estavam à venda nas vitrines do *Mappin*, em frente ao Teatro Municipal, próximo ao Viaduto do Chá, local importante em São Paulo nesse momento. Tais vitrines, além da encenação dos próprios manequins, foram decoradas com objetos e fotos da exposição “Vitrine das Formas”. A relação entre museu, arte,

⁷¹ O desfile teve a colaboração de Paulo Franco, proprietário da Boutique *Vogue*. Os manequins desfilaram no meio do acervo de obras do MASP, numa profusão e mescla da mais alta costura com os mais importantes quadros. Salvador Dali fora convidado para o evento e desenho, exclusivamente, o vestido “Mulher do ano 2050”, hoje incorporado ao acervo de vestuário do museu.

Sobre a *Dior*, Flávio Motta revelou em entrevista que “Dona Lina”, como ele carinhosamente a chamava, desfilava pelos corredores do museu com roupas finas (européias), pelo menos nos primeiros anos do MASP. As roupas da marca *Dior* eram frequentemente vistas pelos funcionários e público. Luxuosa, “Dona Lina” conseguia trabalhar de saltos o dia todo, usando jóias e outros acessórios, e não via problema em repetir as combinações. Vale lembrar que ela, no Brasil, desenhou muitos figurinos e acessórios, como colares e chapéus, para festas e eventos. Com o passar dos anos, ela simplificaria seu armário (no sentido de marcas de alta-costura) e investiria mais na produção nacional. Metáfora interessante: deixava de lado a “européia” para dar espaço a “brasileira”.

⁷² Além dos alunos, muitos artistas estavam envolvidos com o desfile: Roberto Burle-Marx, Carybé, Lilly Correa de Araújo, Roberto Sambonet e Klara Hartoch. O material utilizado para a confecção dos vestidos foi o algodão, referência direta as origens do país. Na época, o desfile foi considerado um ponto chave para o processo de democratização da moda no Brasil, possibilitando o acesso e aquisição de moda de qualidade e nacional, adaptada ao clima e corpo da mulher brasileira. A intenção, segundo P.M.Bardi, era popularizar a alta costura, permitindo que as classes menos abonadas pudessem consumir.

⁷³ Em 1939, as lojas *Mappin*, localizadas na Praça do Patriarca, mudam-se para o novo centro, alojando-se na Praça Ramos de Azevedo, em frente ao Teatro Municipal, próximas ao Museu de Arte. A loja da Praça Ramos de Azevedo era referência da marca já que foi a propulsora do crediário. Entre os anos 40 e 50, o *Mappin* era o ponto de encontro da elite paulistana.

moda e vitrine era mais do que clara e específica. Os vestidos foram vendidos em menos de uma semana⁷⁴.

Os objetos da “Vitrine das Formas” eram trocados a cada dois meses, porém as temáticas permaneciam⁷⁵ e eram complementares à Exposição Didática. A longa estrutura de vidro ganhava o ambiente com a sua transparência e a ausência de decoração ou elementos valorativos aos objetos aludiam à “limpeza comercial” e moderna que queria Lina Bo⁷⁶. O trabalho com a “Vitrine das Formas” reflete o passado profissional e as influências anteriores ao Brasil que o casal Bardi teve, como as exposições do regime fascista (por exemplo). Mais do que uma simples exposição, a “Vitrine” trazia a tona questões importantes à moderna sociedade paulistana, cuja visão sobre questões como urbanização, vitrines, grandes magazines e outras formas de comercialização e exposição de produtos estavam sendo formadas e geridas.

As temáticas da “Vitrine das Formas”, basicamente, se dividiam em:

Formas naturais modificadas pela ação do tempo e dos elementos: Para os que buscam o abstrato a todo custo, a forma sem nenhuma referenciabilidade com o mundo natural e humano, a novidade imprevista e imprevisível, num anseio de fuga do conhecido, apontamos uma praia do litoral, verdadeiro museu natural de formas estranhas e misteriosas.

Tradição na produção popular⁷⁷: O homem simples fabrica suas formas obedecendo a uma tradição. Para ele a tradição

⁷⁴ Os modelos foram vendidos a Cr\$1200 até Cr\$9800.

⁷⁵ Pelo menos, no projeto original, que encontra-se no Arquivo da Biblioteca do MASP. Como algumas informações foram perdidas, aparentemente a Vitrine das Formas durou dois anos, no máximo.

⁷⁶ BARDI, Lina. “Vitrinas”, 1951.

⁷⁷ Lina Bo e sua opinião sobre as vitrines populares:

[...] as vitrinas populares são excluídas, porque, como na arte, o gosto não contaminado pelos falsos intelectualismos, do povo, não erra. As vitrinas dos bairros realmente populares, os mercados, as feiras, são inspirados, portanto pelos movimentos espontâneos e alheios a qualquer rotina esnobística da “arte” (na acepção mais corrente, atribuída a esta palavra desde o fim do século XIX) e ajudam a criar uma atmosfera pura, aquela atmosfera obtida

é algo que deve ser transmitido sem contaminações, sem inovações. Em todas as expressões da arte popular há sempre o denominador comum da tradição presidindo às manifestações da forma.

O Egito e o conceito de eterno: O povo egípcio, mais do que qualquer outro, viveu sonhando com a morte e encarando aquele encontro com o eterno como coroamento ideal da vida. Todas as formas egípcias, da múmia ao escaravelho, se ressentem dessa preocupação funerária, desse ideal de estaticidade amoldado por um anseio de eternidade.

Formas gregas nos objetos de uso corrente: Os gregos, tendo atingido o auge da civilização “perfeita” preocupavam-se pela forma dos objetos de uma comum como se tratasse de obras de arquitetura atribuindo-lhes a mesma importância que conferiam às artes e à filosofia, dentro de uma mesma harmonia de linhas e de construção.

Roma e o início da indústria estandardizada: Os romanos industrializaram as formas através de padrões estandardizados (veja-se em arquitetura o Coliseu, os Aquedutos). Isto redundou numa certa limpeza decorativa, numa simplificação de linhas e numa tendência para a produção industrial sob modelo.

Pressentimentos barrocos na arte etrusca: Povo de comerciantes, os etruscos foram grandes criadores de formas novas, formas essas elaboradas sobre modelos importados mas tratadas com originalidade, preconizando não raro um sentido “barroco” e um acabamento técnico cuidadoso.

Arbitrariedade e movimentação da forma barroca: O barroco já foi definido como um “cafard d’après la fête” da renascença; caracteriza-se por um anseio de liberdade após as duras restrições quinhentistas, há uma quebra total de cânones e regulamentos um início de movimentação da forma dando livre expansão ao espírito romântico.

Os ciclos de retorno ao classicismo grego: A perfeição clássica atingida pelos gregos sempre impressionou os povos através dos séculos, e na história da civilização registram-se alguns grandes ciclos de retorno ao classicismo. O Românico, o Renascimento e o Neoclássico focalizaram

nas classes “cultas” somente através duma disciplina duríssima e duma seleção severa. (BARDI, “Vitrinas”, 1951).

novamente o ideal clássico determinando em consequência um formalismo estilístico.

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 pensamento à fantasia. Somente agora tem início uma seleção naquele vasto bazar de formas em lugar de algo que possa perpetuar-se através da história.

O Floreal como estilo: Ainda é muito cedo para se exigir do público apreciação do estilo floreal, mas pode-se desde já adiantar que esta expressão oitocentista é de certa maneira a reabilitação “em extremis” de um século pouco dado à forma pura porque distraído pelo surto da máquina.

O desenhista industrial criador das formas hodiernas: Os autênticos criadores de formas em nossos dias são os assim chamados desenhistas industriais os quais cabe encontrar um traço de união entre o produto mecânico e as exigências estéticas; sobre eles recai a responsabilidade de educar a visualidade contemporânea dentro de um novo padrão artístico, criando uma forma para os nossos dias que possa competir com o patrimônio do passado.⁷⁸



Segundo o dicionário⁷⁹, a vitrine de museu pode ser vista como um armário pequeno, vidrado, que servia aos interiores de coleções particulares e exposições, para apresentar e proteger os objetos de arte, quer nas casas dos colecionadores, quer em museus. Este tipo de móvel com painéis vidrados é uma invenção do reinado de Luís XVI: anteriormente colocavam-se peças, mesmo as mais preciosas, na prateleira da chaminé ou nas prateleiras de canto. A idéia era fabricar um móvel especial para abrigar os objetos da poeira e dos choques e, ao mesmo tempo, permitir ver as porcelanas frágeis, os “biscuits” de Sèvres, etc. Podiam ser verticais (várias prateleiras

⁷⁸ “Vitrine das Formas”, s/data. Arquivo da Biblioteca do MASP.

⁷⁹ SILVIA e CALADO, 2005, p.382.

sobrepostas) ou horizontais (em forma de mesa plana ou levemente inclinada, coberta de vidro). O essencial é que estes armários vidrados deveriam ter decoração muito sóbria, para não desviar atenção, em detrimento dos objetos que tinham, por função, valorizar.

Interessante, neste momento, é estabelecer um paralelo com o histórico das vitrines comerciais⁸⁰. Durante o século XVIII, quando as lojas surgiam junto com o nascente ambiente urbano da Europa, a palavra “vitrine” começou a entrar em uso junto com a palavra “decoração”; esta apareceu em torno de 1790 na Inglaterra, usada pela marca de porcelana fina *Wedgewoodd*, que especificava seus objetos (artesanais) como *hand made decorative China*, pois nessa época existiam louças feitas industrialmente: a Revolução Industrial já era realidade.

É apenas no século XIX que surgem as grandes lojas de departamentos, principalmente na França. Entre 1880 e 1850, já existiam lojas por toda a parte e seu visual dependia da clientela. Em Paris, a *Rue du Marché* reunia uma fileira de lojas com mercadorias amontoadas da entrada até o fundo, não sendo mais que um almoxarifado exposto. Já na *Rotonde de la Galerie Colbert*, construção quase toda feita em armações, ferro e vidro (elementos da arquitetura moderna), lugar de passeios, encontros e compras da alta sociedade, já existia a preocupação com a exposição de objetos aos clientes. É neste período que a utilização do vidro como divisória do espaço público e privado torna-se comum. A transparência que separa fisicamente os olhares que se entrecruzam.

Os primeiros manequins surgem por volta de 1890⁸¹ e, a partir de 1920, as vitrines e as lojas se tornam mais organizadas (não

⁸⁰ DEMETRESCO, 1985.

⁸¹ Os primeiros manequins: por volta de 1890, cabelo, unhas postiças e cílios naturais e olhos esmaltados. Pesavam quase 100 kg, com o grave defeito que derretiam no verão e rachavam no inverno europeu. É em 1925, na *Exposition d'Art Decoratives à Paris*, que aparecem os manequins mais estilizados e, cinco anos mais tarde, aqueles de “papier-maché”, resolvendo muitos problemas, principalmente de peso. As vitrinas, nos anos 30, são mais surrealistas e utilizavam muito do *trompe-oeil* para a criação de cenários. (DEMETRESCO, 1985).

empilhamento das mercadorias), devido ao desenvolvimento do desenho e aperfeiçoamento do estilo. Eugène Atget⁸², um dos principais fotógrafos do século XX, captou, com suas lentes vivas e sensíveis, esse momento de transição urbana em uma Paris do início do século, com suas fotografias de vitrines. O seu reflexo junto com as construções ao seu redor dera vida às paredes espelhadas que eram fotografadas; além dos objetos expostos nas vitrines, como corseletes e manequins, verdadeiras relíquias para a contemporaneidade. A sensação de ‘peças de museu’ não é para menos quando se vê as imagens.

A ação vital da vitrine, desde sua origem, é incentivar as compras e o lazer. Antes, ela era apenas o “habitat” dos comerciantes. Na década de 30, artistas como Marcel Duchamp⁸³, Sonia Delaunay, André Breton, Andy Warhol e Salvador Dali trabalham com vitrines, com vidro e com a transparência. Duchamp já dizia que o vidro lhe interessava muito como suporte por causa da sua transparência. E isso já era o bastante. A cor colocada no vidro era fechada, de difícil oxidação. Assim, permanecia a altura dos olhos, intacta, viva, eterna. Ao mesmo tempo, o vidro é frágil, sensível à quebra, ao toque. Fragilidade, efêmero, eterno.

Alguns vitrinistas norte-americanos famosos como Arthur Fraser, Gene Moore⁸⁴, Candy Pratts, Robert Benzio⁸⁵ e Henry Callahan,

⁸² Eugène Atget (1856 – 1927). Fotógrafo francês, um dos mais importantes da história. Passou toda a sua vida em Paris e fez dela a sua fonte de inspiração, capturando o vazio de suas ruas, a solidão dos edifícios e os objetos inusitados encontrados no caminho. Foi o precursor da fotografia moderna, inaugurando assim a fotografia urbana. Serviu de referência para seus colegas pintores. Em 1926, a fotógrafa americana Berenice Abbot (assistente de Man Ray), recolheu toda a obra de Atget, publicando junto com Camille Rechet um magnífico volume, uma espécie de catálogo da obra do fotógrafo. No mesmo ano, realizou-se uma exposição no MoMA, New York, chamada *La Révolution Surrealiste*.

⁸³ Marcel Duchamp (1887 – 1968), ao questionar sobre a sua própria obra, diz que a arte nada mais é do que a sua própria definição, para além de conceitos estéticos e determinações fechadas de escolas e movimentos. A arte seria, portanto, um contínuo movimento de construção e reflexão do pensar de uma época com o seu passado. O artista ressalta a transparência como principal fator fundante da execução de “A noiva desnuda por seus celibatários, mesmo” ou, simplesmente, “Grande vidro” (1912-23). A obra é uma das mais emblemáticas “anti-peças” de Duchamp, indivíduo da metrópole e um “estrategista criterioso da sua obra” (TOMKINS, 2004, p.7). Primeiro artista moderno a chegar à América, mais precisamente a New York, em 1915, Duchamp fez de si mesmo um *readymade*, um objeto deslocado do seu contexto (França); para ele, não havia a necessidade do lugar para a realização do seu trabalho já que a arte moderna estava consigo. Em 1923, abandonou O Grande Vidro, incompleto, semelhante aos movimentos urbanos: dispersos, fragmentados, aleatórios, transparentes como o vidro. A metrópole é o ambiente ideal para um celibatário (personagem da obra), representante do homem moderno e projeto existencial/intelectual do próprio Duchamp.

⁸⁴ Gene Moore (1910 – 1998). Vitrinista norte-americano, conhecido pelo seu trabalho, desde 1955, na *Tiffany's*, especificamente a loja da *Fifth Avenue*, New York. Ele desenhou, para essa loja, mais de 5000

trabalhavam a loja como um grande teatro, com fachada, luminosos, vitrine e entrada. Referência clara a construção cenográfica do teatro, que complementa a ação dos personagens, sempre no mesmo palco.

A vitrine na expografia, como parte integrante ou integradora da cenografia, revela e desvela o vestuário/objeto/artefato/utensílio exposto. Este não mais como objeto de valor de uso, mais como um suporte de valores simbólicos e de significação próprios de uma memória funcional de uma época, de uma sociedade, de um contexto específico. A transparência da vitrine é limitadora ao toque, ao contato físico; reveladora de formas, cores, detalhes, limita o objeto a sua função primeira: o uso, o manuseio, invertendo o papel da sua funcionalidade.

O museu é um espaço de preservação e transformação do objeto em documento, registro de uma época, simbolização de uma coletividade artística e social. A cenografia poderia reconstruir o espaço primário perdido, possibilitando uma vivacidade do artefato, como nos museus de história natural; entretanto, a transparência do vidro e do receptáculo muitas vezes é colocada como único espaço para a representatividade material, como na “Vitrine das Formas” do Museu de Arte de São Paulo. Ao expor os objetos, utensílios domésticos, raízes antigas, pedrarias, artefatos em uma longa esteira histórica e descritiva, a vitrine como uma mesa de oferendas coloca em relevo a beleza e importância daqueles objetos. A espetacularização da vitrine revela-se, neste caso, no exterior: são as obras de arte, as exposições periódicas e a didática, o público, os monitores, organizadores, diretor e a arquiteta do museu. São eles e o projeto didático, móvel, vivo, dinâmico e pulsante, que se tornam parte do espetáculo da Vitrine das Formas. São eles os representantes urbanos e modernos que se contrapõem e dialogam com os objetos expostos. Como nas fotografias de Atget, onde o exterior é tão parte da vitrine como o seu interior: quando o fotógrafo

vitrines, incluindo sempre trabalhos de artistas modernos, como Jasper Johns, Alexander Ney e Andy Warhol. Algumas das suas vitrines foram fotografadas por Edgar de Evia. Há dois livros importantes sobre a sua trajetória: *Windows at Tiffany's: The Art of Gene Moore*. GOLDMAN, Judith. New York: Abrams, 1980; e, *My Time at Tiffany's*. MOORE, Gene, 1990.

⁸⁵ Robert Benzio (1937 – 1987). Diretor de *Visual Merchandising* da loja *Saks Fifth Avenue*.

e sua máquina registram o seu reflexo no vidro e se colocam refletidos sob os objetos expostos, marca-se um fenômeno surpreendente, numa interposição de momentos e espaços. Ao olharmos esta fotografia hoje, somos transpostos para essa justaposição de momentos, como nas fotos da “Vitrine das Formas” e da “Exposição Didática”. A transparência que envolve o museu com seus vidros e espaços abertos, como corredores, é revolucionária. Justaposição de momentos, de idéias, de obras.



Mudança de foco temporária. Rápida, porém necessária. Comentando sobre vitrines, urbanização, São Paulo, o Museu de Arte, não poderíamos deixar de ressaltar a representatividade do ambiente da Rua Sete de Abril, endereço da nova empreitada. Mais especificamente, a significativa ação de implantar um museu de arte no recém inaugurado Diários Associados, em meio ao centro de São Paulo. Um museu abaixo de um jornal, de uma agência de propaganda, rádio e TV, próximo de teatros, livrarias, cinemas e todo o burburinho da região.

Anos quarenta⁸⁶, São Paulo em ebulição. Quase uma revolução, mas sem armas. Pós-guerra. Casas velhas abrindo espaço para as grandes avenidas, ruas estreitas sendo engolidas pelo rápido e ansioso progresso. Exército de homens trabalhando com pesadas máquinas, derrubando e erguendo a modernidade paulistana nascente. Arranhacéus altíssimos no centro da cidade e as casas sofisticadas dos Jardins contrastavam com a vida quase provinciana dos bairros mais afastados.

As transformações arquitetônicas e urbanísticas começavam a acontecer principalmente na região central da cidade. A mudança do triângulo central colonial (o triângulo do centro velho, ruas Direita, São Bento e 15 de Novembro) para o centro novo, do outro lado do Vale Anhangabaú gerava perspectivas enormes do ponto de vista de renovação da vida cultural. O concreto armado substituiu o antigo

⁸⁶ Para saber mais sobre a história de São Paulo nos anos 40, pesquisamos em livros, jornais da época e documentos. No entanto, uma fonte inesgotável de sabedoria ajudou-nos nessa empreitada: Flávio Motta, durante as conversas vespertinas.

calçamento de madeira do Viaduto do Chá, símbolo da modernidade neste período, com projeto *art déco* do arquiteto Elisário Bahiana⁸⁷.

A Rua Sete de Abril⁸⁸ era um dos novos focos junto com as ruas Barão de Itapetininga e Marconi⁸⁹. Dona de muitos outros nomes como Rua Estrada para a Cidade Nova e Rua da Palha, por causa das casas de sapê muito frequentes na região, só passou a ser chamar Sete de Abril em 1875 por homenagem ao Dia da Abolição da Escravatura e porque fazia ligação com o Largo Sete de Abril, hoje Praça da República. Nesta, no final dos anos 40, funcionava uma feira de artes e artesanatos, onde colecionadores se reuniam para trocar selos, notas, moedas e medalhas. Além disso, de 1940 a 1949, a Escola Norma Caetano de Campos, de linha educacional vanguardista fundada em 1892, abrigou os primeiros cursos de Filosofia da Universidade de São Paulo, que foram transferidos mais tarde para a Rua Maria Antonia. Nos arredores, estava o Teatro Municipal, a Praça Dom José

⁸⁷ MOTTA, Renata. 2003, p.59.

⁸⁸ História da Rua Sete de Abril:

A Rua Sete de Abril teve origem entre os anos de 1786 e 1798. Nessa época, era governador da Capitania de São Paulo o capitão general Bernardo José de Lorena, Conde de Sarzedas, responsável por várias providências sobre o calçamento da cidade, alinhamento de ruas e construção de estradas. Coordenou, também, a reconstrução de uma pequena ponte sobre o ribeirão Anhangabaú, próximo da atual Ladeira da Memória, que ganhou o nome de Ponte do Lorena. Em frente à ponte, foi aberta mais tarde a rua que foi chamada de Rua Nova da Ponte do Lorena. Em 1814, o engenheiro Daniel Pedro Muller a ela se referiu como Estrada para a Cidade Nova. Anos depois, a população já a chamava de Rua da Palha. Para este nome, a explicação mais aceita refere-se à cobertura (telhado) das casas que existiam nessa rua feitos de sapê ou palha, técnica muito comum em áreas rurais. Nos primeiros anos do século XIX, a então Rua da Palha era constituída por casas humildes, algumas não passando mesmo de casebres, habitadas por gente muito pobre e, após 1828, por estudantes da Faculdade de Direito. Em 1855, o jornal Correio Paulistano a ela se referiu como um penhasco que deveria ser galgado por alguém que quisesse seguir dos Piques para o bairro da Luz. O nome Sete de Abril foi sugerido pela primeira vez no dia 04/05/1831 pelo vereador Cândido Gonçalves Gomide para "perpetuar-se a memória da gloriosa vitória conseguida no Rio de Janeiro pelo povo contra o poder injusto e iníquo, vitória que libertou a pátria do pesado jugo que a oprimia". Referia-se ele à Abdicação de D. Pedro I ao trono brasileiro que, naquela época, foi considerada como a segunda Independência do Brasil. Porém, ele sugeriu que este nome fosse aplicado à antiga Rua do Rosário, hoje 15 de Novembro. Tal alteração não foi aceita e o nome foi aplicado à Ponte do Lorena. Porém, também aqui o nome foi esquecido. No dia 28 de novembro de 1865, por proposta do vereador Malaquias Rogério de Salles Guerra, a Câmara aprovou o nome de Largo Sete de Abril para o antigo Largo dos Curros, atual Praça da República. No dia 8 de maio de 1873, o vereador Alves Pereira sugeriu a mudança de Rua da Palha para Rua Sete de Abril, porque ela seguia para o largo de mesmo nome. A sugestão foi aprovada. (http://www.dicionarioderuas.com.br/logra_impressao.php?t_codigo=43304, acessado em 20 de janeiro de 2010).

⁸⁹ SZMRECSÁNYI, 2004.

Gaspar, a Galeria Califórnia; defronte, ficava o Café Vienense, que marcou época com os seus salões no piso superior de um casarão assobradado, onde no chá das cinco se realizava o encontro das mulheres e dos homens elegantes da cidade. Era na Rua Barão de Itapetininga que acontecia às noites das paqueras ou, como era conhecido, de *footing*: as mulheres caminhavam pelas calças da Barão, Av.Ipiranga, 24 de maio, D.José de Barros e, enquanto isso, os homens ficavam postados no meio fio olhando o desfile e esperando ser o escolhido para uma seção de cinema.

A galeria e edifício Califórnia, entre as ruas Barão de Itapetininga e a Dom José de Barros, foram projetados pelos arquitetos Oscar Niemeyer e Carlos Lemos em 1951 (e inaugurados em 1955) representava o melhor do comércio na região. Outro edifício imponente e automaticamente marco da cidade era o Copan, erguido em 1954 para a comemoração do IV Centenário de São Paulo.

A Rua Marconi⁹⁰, cercada por edifícios imponentes, como de companhias de seguros, ferrovias, empresas exportadoras de café e de algodão e alguns clubes aristocráticos, representava o exemplo do novo urbanismo da década de 40 em São Paulo. Espaço badalado, a Rua Marconi atraía para si a elite paulistana ávida pelos artigos importados encontrados na loja Peleria Apolo (requintados casacos de peles, finos adornos femininos, jóias e relógios). Como não havia espaços livres entre os prédios, a sensação de riqueza e bom gosto prevaleciam, juntamente com a de modernidade. Mesmo a Rua Marconi sendo mais curta, se comparada com a Barão de Itapetininga, ela oferecia grande variedade com qualidade, do mais luxuoso e *chique*.

A Marconi ainda contava ainda com a camisaria William (de cortes sob medida), com a chocolataria *Kopenhagem*, o bar Cinzano (uma caixa de vidro de três andares), a alfaiataria Minelli (frequentada por artistas e novos ricos) e a luxuosa *Old England* (de acessórios e

⁹⁰ História da Rua Marconi:

Guglielmo Marconi, físico italiano, nasceu em Bolonha em 1874. Inventor da telegrafia sem fio, obteve a patente de seu invento na Inglaterra. Em 1899 usou a telegrafia sem fio para fazer a comunicação entre as costas francesas e inglesas, no Canal da Mancha. Marconi aperfeiçoou seu aparelho criando, em 1898, os primeiros rádio-telegrafos. Em 1902 foi transmitida a primeira mensagem radiotelegráfica do Canadá para a Inglaterra. Em 1910 foi feita a primeira comunicação entre a Europa e a América do Sul por telégrafo sem fio. Em 1909 recebeu, juntamente com Carlos Fernando Braun, o Prêmio Nobel de Física. Construiu em 1916 os primeiros aparelhos de ondas curtas, melhorando o sistema de transmissão a longas distâncias. Em 1924, pela radiofonia, a voz humana foi transmitida da Inglaterra para a Austrália. Recebeu, por seus inventos, diversas honrarias, entre elas, em 1922, o título de marquês. Faleceu em Roma no ano de 1937. A Rua Marconi foi aberta entre finais de 1936 e início de 1937 pelos herdeiros do médico Walter Seng em terrenos de sua propriedade. O leito da rua foi doado à Prefeitura (o que a tornava pública) conforme escritura lavrada aos 14 de maio de 1937, nas notas do 11º Tabelião de São Paulo. Através do Ato nº 1.335 de 12 de Janeiro de 1938, o então Prefeito Fábio Prado aceitava e declarava entregue este logradouro ao trânsito público, e o denominava oficialmente como “Rua Marconi”. Na época de sua abertura, os herdeiros sugeriram que a rua recebesse o nome de “Walter Seng”. Entretanto, o Prefeito optou pelo nome de Marconi porque já existia desde 1932 uma rua na Bela Vista homenageando Walter Seng: a “Rua Dr. Seng”. No dia 07/05/1974, a Prefeitura de São Paulo transforma esta rua em área de passagem exclusiva de pedestres. A iniciativa integrou uma série de medidas adotadas com o intuito de interditar progressivamente o trânsito no centro, entre as Praças da República e Ramos de Azevedo que, depois, transformaram-se em “calçadas”.(Link:<http://www.dicionarioderuas.com.br/LOGRA.PHP?TxtNome=RUA%20MARCONI&dist=67&txtusuario=&%20TxtQuery=1>)

roupas masculinas importadas). Diante do portentoso prédio dos Diários Associados, o restaurante Costa do Sol e, ao lado, uma das Lojas Garbo. O edifício da Telesp, de influência fascista, com traços monumentais, fechava o ciclo de arquiteturas importantes e marcantes do novo centro.

Próximos do núcleo ‘Associados’, as galerias Itapetininga e Domus⁹¹ cumpriam seus papéis de reveladores e incentivadores do centro artístico paulista. Com exposições de artistas importantes como os italianos Fattori, De Pisis, Carena, Ottone Rosai, De Chirico, além dos nacionais como o grupo dos 19⁹², as galerias ganhavam notícia através do “Suplemento Literário”, caderno jornalístico dos Diários Associados coordenador por Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão que, entre traduções de escritos de autores de renome⁹³, buscavam atingir o público com informações semanais sobre cultura, artes e literatura nacionais e internacionais.

O suplemento durou apenas dois anos (1946-48), no entanto fez muito burburinho. P.M.Bardi, por exemplo, foi um dos que procurou ajuda para trazer mais auxílio ao nascente museu. Com um artigo intitulado “O Museu de Arte procura *alguém*”, de seis de julho de 1947, o italiano salientava a importância do empreendimento que estava prestes a ser inaugurado e a necessidade de ajuda, das mais variadas origens e fontes. Senhoras, jovens artistas, estudantes, professores, todos eram bem vindos. A par disto, a cidade fluía com pequenas e diretas ações, nos meios culturais, jornalísticos e artísticos.

Como fonte de pesquisas, além das livrarias, tinha-se a Biblioteca Municipal Mário de Andrade (BMA), como a principal biblioteca pública de São Paulo. Instalada em um antigo casarão da Rua Sete de Abril em 1926, com um acervo de 15 mil volumes, com o objetivo de prover a

⁹¹ FERRAZ, Geraldo. 1983, p.136.

⁹² Alguns nomes: Aldemir Martins, Cláudio Abramo, Marcelo Grassmann, Andreatini, Sacilotto, Octavio Guersoni, Mori, Maria Leontina, Antônio Augusto Marx, Enrico Camerini, Eva Liebllich, Flávio Shiro Tanaka, Huguette Israel, Lothar Charoux, Maria Helena Milliet Fonseca Rodrigues, Mário Gruber Correia, Raul Muller Pereira da Costa e Wanda Godoy Moreira. (FERRAZ, 1983, p.137).

⁹³ Franz Kafka, Lord Dunsany, Lautréamont, André Breton, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau, Federico Garcia Lorca, Arthur Rimbaud, Max Jacob, Ardengo Soffici, Albert Camus, Virginia Woolf, Paul Valéry, entre outros. (FERRAZ, 1983, p.141).

cidade de uma biblioteca pública operante. Na década de 30, durante a administração de Fábio da Silva Prado, ela foi consolidada e normatizada, com a contribuição do Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana (futura Secretaria Municipal de Cultura), idealizado pelos intelectuais da Semana de Arte Moderna (Sergio Milliet, Alcântara Machado, Paulo Duarte), encabeçados por Mário de Andrade. Uma das maiores contribuições ocorreu em 1939, quando a Biblioteca Pública do Estado de São Paulo fundiu-se à Biblioteca Municipal, além das contribuições de artistas e intelectuais. Devido à demanda por espaço, houve a necessidade de ampliação de espaço. A nova sede foi idealizada pelo diretor da biblioteca na época, o bibliófilo e escritor Rubens Borba de Moraes e pelo arquiteto francês Jacques Pilon. Foi inaugurada em 1942 na Rua da Consolação, ainda no centro e próximo do antigo local, sendo um dos edifícios-marco da cidade, representante do estilo *art déco*.

Em 1943, Sérgio Milliet assumiu a direção da Biblioteca Municipal até 1959, período importante para São Paulo, abarcando o contexto de efervescência cultural da década de 40. Sua ampliação didática e política de aquisição firmou a instituição como referência para os nascentes projetos culturais e artísticos. Em 1946, ela abrigou a primeira coleção pública de arte moderna do país, anterior à fundação dos museus modernos (atualmente a coleção integra o acervo da Pinacoteca Municipal). É nos anos 60 que a instituição recebe sua atual denominação oficial: Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade.

Ainda dando um giro pela região do Museu de Arte, na Praça da República, marco da cidade, no final dos anos 40 funcionava uma feira de artes e artesanatos, onde colecionadores se reuniam para trocar selos, notas, moedas e medalhas. Além disso, de 1940 a 1949, a Escola Norma Caetano de Campos, de linha educacional vanguardista fundada em 1892, abrigou os primeiros cursos de Filosofia da USP, que foram transferidos mais tarde para a Rua Maria Antonia. Hoje, é sede da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação.

Não podia faltar o cinema. Em 1945, das dez salas de maior público na cidade, sete estavam no centro, encabeçadas pelos cines Ipiranga e Art-Palácio (antigo UFA, projetado por Rino Levi em 1936 e um dos primeiros palácios cinematográficos da Cinelândia). O panorama concentrava-se ainda mais nos anos 50, devido ao sucesso da Cinelândia, com os cines Paissandu (inaugurado em 1958), Marrocos (na Rua Conselheiro Crispiniano, inaugurado em 1952; foi considerado por muito tempo um dos mais luxuosos da América do Sul), Paris (Avenida Ipiranga) e Marabá. Este último, inaugurado em 1945, no número 757 da Avenida Ipiranga, foi fechado em 2008 para reformas, após a venda ao grupo *Playarte*. É um dos últimos sobreviventes do centro de São Paulo, tombado pelo Patrimônio Histórico, como alternativa para evitar uma derrocada completa. A sala serviu de base para impulsionar as primeiras produções da companhia cinematográfica Vera Cruz, em 1950, cujo início ocorreu com o filme “Caiçara”, de Adolfo Celli e do cineasta e diretor Alberto Cavalcanti, o qual estabeleceu importante relação com o Museu de Arte. Outro importante nome dos anos 50 é o Cine Coral, idealizado e fundado em 1958 pelo empresário Dante Ancona Lopes e instalado também na Rua Sete de Abril. Visava atender a um público específico, com filmes europeus de Truffaut, Antonioni e Fellini. Muitos anos antes, o Museu de Arte já fazia esse papel: com seminários liderados por nomes como Cavalcanti e sessões de cinema europeu e norte-americano. O museu inovou no sentido de propagação do sétima arte, em conjunção com os movimentos que ocorriam no centro da cidade⁹⁴.

Além dos arredores da Rua Sete de Abril, vale lembrar que as pessoas que giravam em torno desse universo funcionavam como satélites para os planetas-museus. Um dos pontos de encontro dessas personalidades era o bar do Museu de Arte Moderna, criado em 1948 pelo industrial Ciccillio Matarazzo. O estabelecimento ironizado por P.M.Bardi, (museu do Bardi era o Museu de Arte; “museu do Bar”, o Museu de Arte Moderna), reunia intelectuais e artistas para, além de

⁹⁴ SIMÕES, Inima Ferreira, 1990.

discutir sobre o museu em si, dialogar sobre questões políticas, culturais, artísticas e pessoais. Funcionou durante dez anos no prédio dos Diários Associados (depois foi transferido para a Av.Ipiranga, no Edifício Copan⁹⁵), acima do Museu de Arte de São Paulo. Por lá foi discutida a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, já que o produtor teatral Franco Zampari era um assíduo freqüentador, junto com os artistas Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, o cantor Silvio Caldas, a escritora Ligya Fagundes Teles, o crítico Paulo Emilio Salles e os políticos Ulysses Guimarães e Jânio Quadros, além de Assis Chateaubriand, Léon Degand, Matarazzo, P.M.Bardi, Lina Bo e companhia.

O centro novo de São Paulo, portanto, ia se configurando como um espaço ativo, enérgico e cosmopolita. A indagação sobre essa modernidade, vista nos jornais⁹⁶, nas ruas, na fala das pessoas, e as ressonâncias das vanguardas históricas estavam na pauta do dia, ecoando pelas ruas daquilo que pleiteava ser “metrópole” do país. O contexto da cidade acirrava, no entanto, grandes diferenças e dissonâncias entre o centro e os outros bairros, na coexistência de diversos grupos sociais e etapas artísticas. A revisão de convivência deve ser feita para se compreender o nascimento do moderno circuito artístico e crítico de São Paulo no final dos anos 40, principalmente à formação dos novos museus.

A importância dessa pequena radiografia local é válida quando se pensa para quem e onde P.M.Bardi estava instaurando a didática do museu. Percebe-se que, mesmo chamada de ‘provinciana’, São Paulo atendia as expectativas no sentido de modernização e avanço no campo artístico e cultural. Não é coincidência que a I Bienal do Museu de Arte Moderna chega alguns anos depois da inauguração dos museus modernos. Explicitar antropologicamente o meio nesse momento é

⁹⁵ O bar estava com sérias dificuldades financeiras e, até julho de 2009, estava correndo o risco de ir a leilão. (Jornal “O Estado de São Paulo”, 6 de julho de 2009).

⁹⁶ Tarsila do Amaral demonstrou na imprensa, entre 1936 e 1956, através de suas crônicas publicadas no ‘Diário de São Paulo’, o seu vivo interesse e alegria perante os acontecimentos, criações artísticas e mudanças ocorridas no país. Ver o livro: *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Organização: Laura Taddei Brandini. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

necessário quando pensamos a relação da idéia de vitrine, de espetacularização, interno e externo. O Museu de Arte apresentava, internamente, uma efervescência existente nas ruas paulistanas. O público se identificava com o que era apresentado, pela linguagem utilizada, pelos cursos oferecidos. A união com o urbano era necessária e vista nas exposições. A transparência dada pela utilização dos vidros vinculava-se com a urbanização que São Paulo passava, pela mudança dos casarões pelos altos e espelhados edifícios. Aplicação dos princípios arquitetônicos no espaço de exposição, na cenografia, na espetacularização dos objetos estava diretamente relacionada com os processos de urbanização modernos e que ocorriam de uma forma ou outra na cidade.



A “Vitrine das Formas”, por fim, reconstituiu uma materialização das Exposições Didáticas. Mais do que isso: serviu como idéia, como matéria ao pensar e a criatividade dos alunos que freqüentavam o museu. Junto a isso, foi necessária a organização de escolas, espetáculos, seminários, publicações, periódicos, manifestações artísticas para um público em estado de ebulição. Como um grande raio de luz que cortava o espaço museológico e servia de limite e confluência entre o acervo do museu e as exposições periódicas, a Vitrine das Formas era uma janela: uma janela entre o passado e o presente, entre o ontem e o agora, entre a didática do museu e sua aplicação – a realidade.

Era como um processo de aprendizado: no primeiro andar, as Exposições Didáticas. Fortes, consolidadas, trabalhadas e pensadas em conjunto com a intelectualidade italiana e internacional. Era a base. No segundo andar do museu nascente, o acervo. Corpo em construção, em movimento, novo. As reproduções ganharam forma e vida. Esculturas olhando os quadros, quadros como janelas para as esculturas. Ao virar o olhar, um grande vidro, iluminado pelas sombras dos objetos expostos. De uma relíquia a uma novidade, uma máquina de escrever.

Tão comum, tão especial, tão única. Ela se enquadrava ao lado das exposições temporárias: essas novas realidades, modernidades, de temas mais variados e tempos distintos.

O museu, inicialmente, era um ponto de encontro entre espaços e tempos distintos. Era uma realidade, tão distante outrora, tão presente e possível naquele momento em São Paulo. Um respiro em meio a tantos hiatos e algumas ausências no campo artístico paulista.

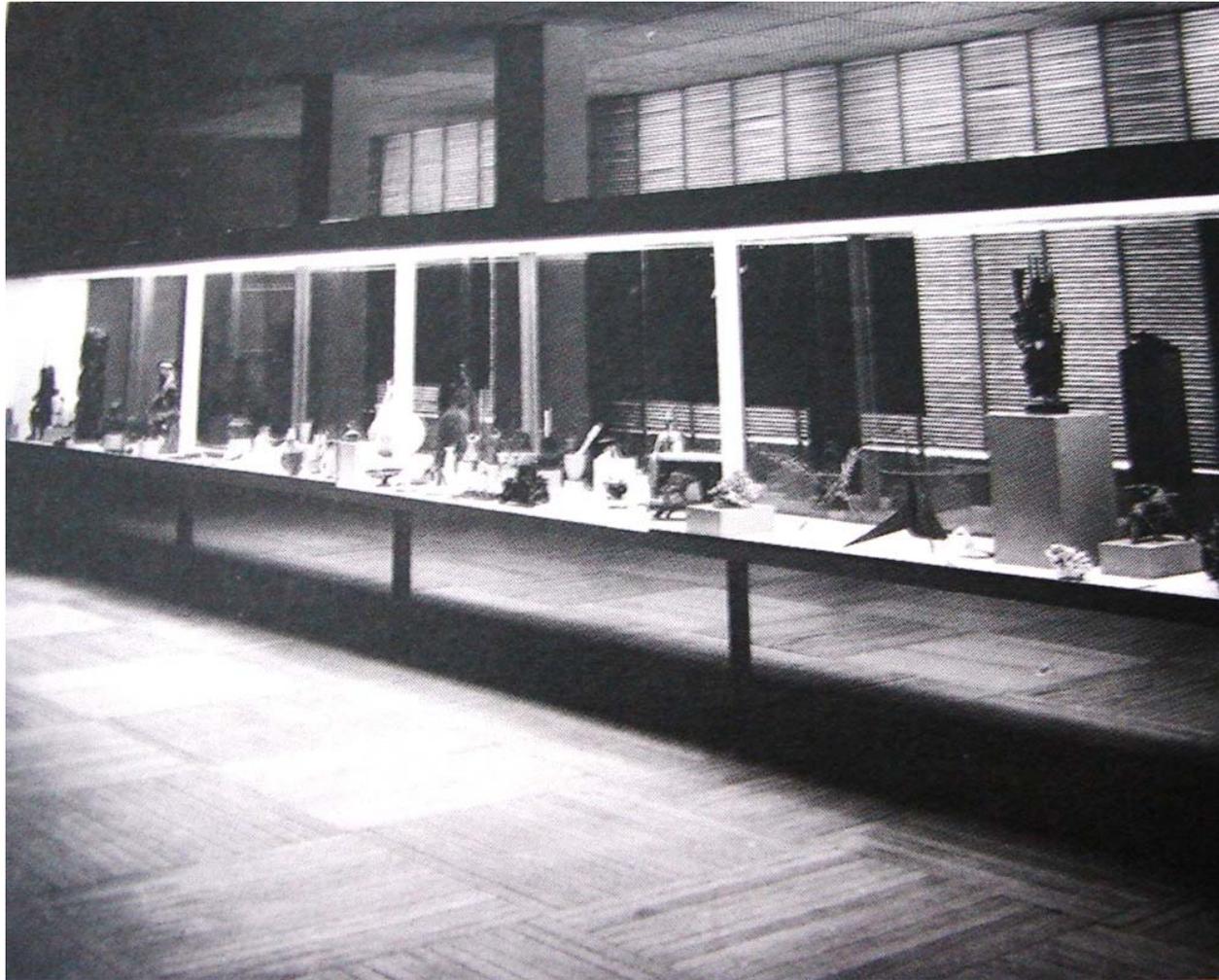


Figura 35: Vitrine das Formas, conjunto orgânico de formas variadas.



Figura 36: A Vitrine das Formas, MASP, Rua Sete de abril, 1950.



Figura 37: Vista geral da exposição do Le Corbusier, MASP, 1950. Detalhe da Vitrine das Formas, cortando o espaço.



Figura 38 e 39: *Habitat n.1*, 1950, 34. A mais moderna Olivetti da época e um vidro de farmácia do fim do século XIX; vidros romanos iridescentes e ânforas do Renascimento italiano.



Figura 40: *Habitat n. 1*, 1950, 35. A luz provinha do próprio teto da vitrine, através de vidros que a difundem.



Figura 41: Projeto de Giancarlo Palanti. Agência da KLM, São Paulo, 1958. Foto Boer. Fonte Arquivo Giancarlo Palanti, FAU/USP.



Figura 42: Giancarlo Palanti. Agência da KLM (interior), São Paulo, 1958. Foto Boer. Fonte Arquivo Giancarlo Palanti, FAU/USP.



Figura 43: *Il Vetro*, n.3, p.66. Vetrine. Exemplos de vitrines modernas, 1938.

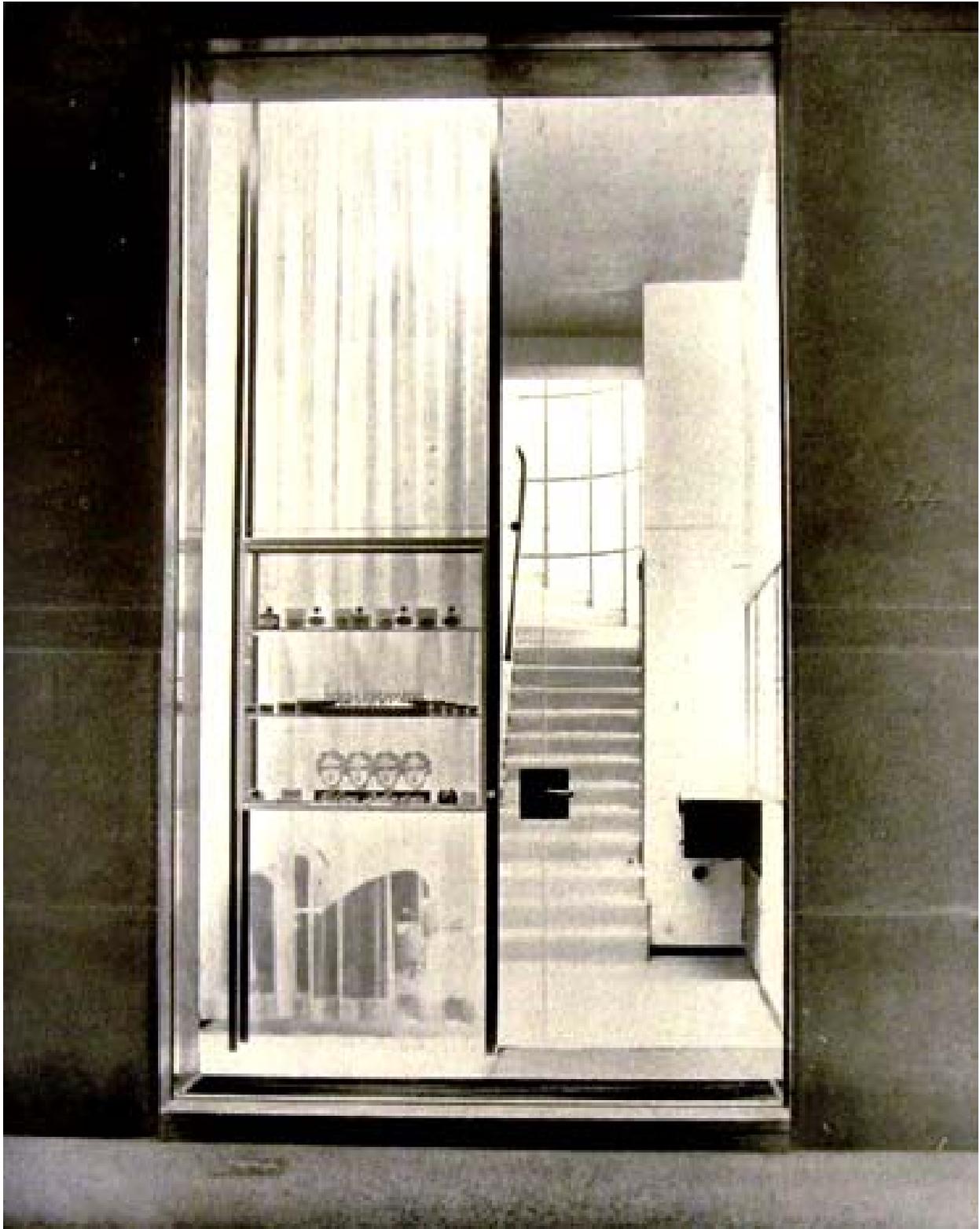


Figura 44: *Il Vetro*, n.3, p.67. Vetrine. Casa di Bellezza Helena Rubinstein, Milano.
Arch. Gino Carlo Palanti, 1938



Figura 45: *Il Vetro*, n.3, p.73. Vetrine. Loja Deutsh Herrem Moden, 1938.



Figura 46: *Il Vetro* n.1, p.9. Roma, Mostra del Tessile. Ambiente d'esposizione con vetrine e paratie in vetro, 1938.



Figura 47: Arthur Fraser, cenografia da loja *Marshall Field's*, 1915, EUA.



Figura 48: Vitrine de Henry Callahan, sem data.



Figura 49: Marcel Duchamp, Window Display for André Breton's *Le Surréalisme et la Peinture*, 1945.



Figura 50: loja-ateliê de Sonia Delaunay, sem data.



Figura 51: Andy Warhol, Vitrine para a loja *Bonwit Teller*, New York, 1961.



Figura 52: Antique Store, rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris, 1902.



Figura 53: Modelos criados no Museu de Arte, posteriormente expostos e vendidos na loja *Mappin*, 1952.



Figura 54: Vitrine da loja Mappin exhibe os modelos criados no MASP, 1951.

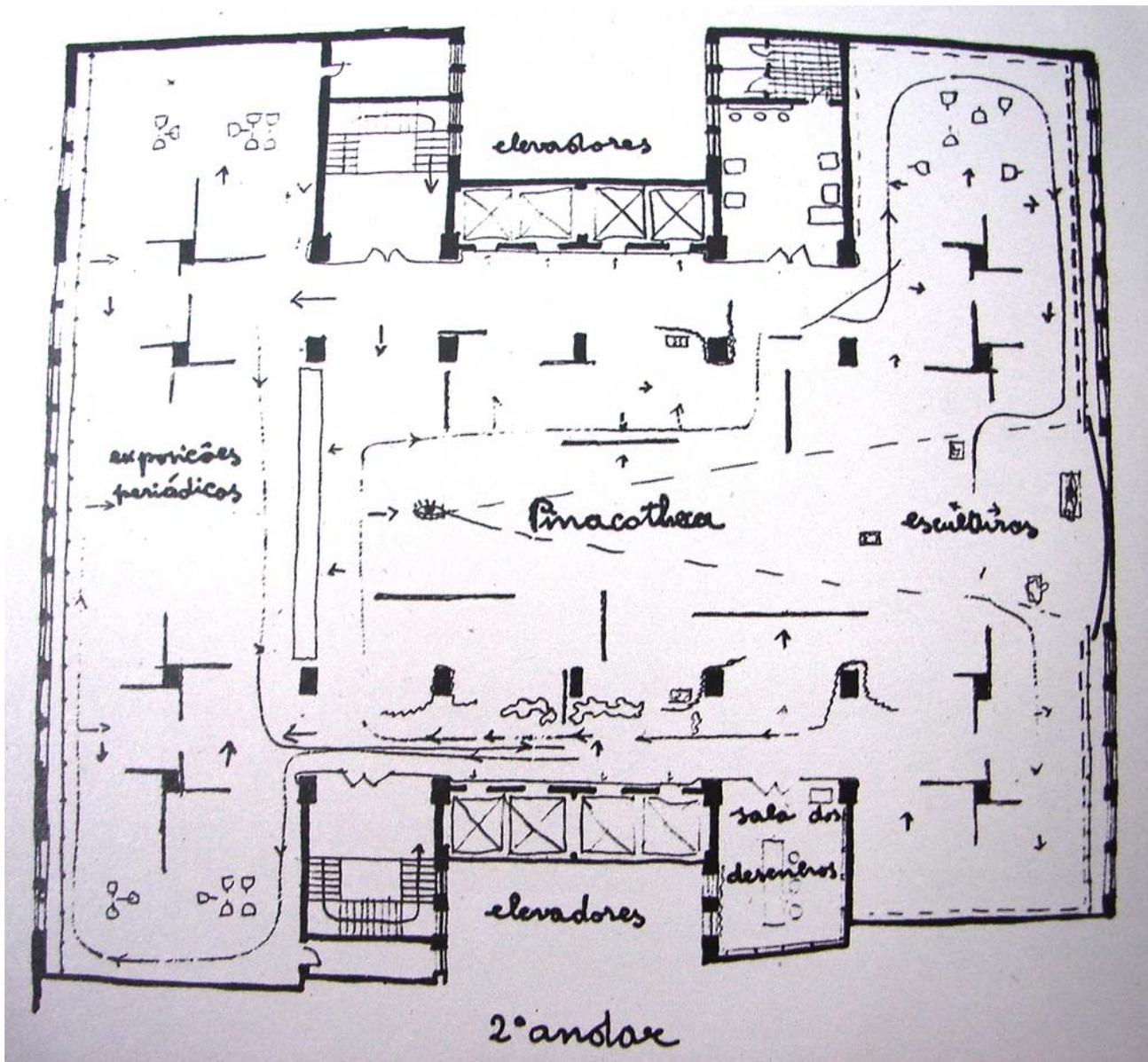


Figura 55: Planta do segundo andar do Museu na Rua Sete de Abril. Detalhe da Vitrine das Formas (retângulo longo e vazio) à esquerda, entre as Exposições periódicas e a Pinacoteca, 1948.

O italiano

Pietro Maria Bardi, em entrevistas concedidas a Francesco Tentori⁹⁷, recordou em um raro momento confessional de sua juventude na Itália. Demonstrando certo apego e afeição, lembrou-se de um dicionário que, segundo ele próprio, foi fundamental à sua autoformação literária, entre os treze e quatorze anos:

Talvez o afastamento da escola elementar tenha despertado a enorme tenacidade de buscar a cultura. Lê. Lê tudo que pode: é um desafio, para ele, saber como se escreve cada palavra difícil. E é afeiçoado, ainda hoje, a um dicionário adquirido, fascículo por fascículo, nas bancas: o *Nomenclatore italiano* de Palmiro Premoli [Milão, Editora Sonzogno, 1915, 2312 páginas e 73 pranchas ilustrativas além do texto, e anexo um pequeno dicionário italiano-árabe-tripolino], que dá – diz o frontispício – “as palavras por meio das idéias, e as idéias por meio das palavras. Explica e sugere vocábulos, sinônimos, frases” (TENTORI, 2000, p.21).

Talvez essa seja a primeira das muitas referências teóricas que a ação didática executada no Museu de Arte de São Paulo possuía. As fotografias que formam as pranchas do dicionário, o ato de buscar o conhecimento, pouco a pouco, em uma banca de jornal (e não na biblioteca pública ou escola ou universidade), o carinho adquirido pela sensação primeira de descobrir algo inédito. Sensações essas presentes em cada olhar dos visitantes ao se deparar com as Exposições Didáticas e as Vitrine das Formas.

Com relação ao início da sua carreira de galerista e crítico de arte: P.M.Bardi transfere-se para Milão em 1924 e, dois anos mais tarde, torna-se o redator do jornal *Corriere della Sera*. Devido a um desentendimento com o diretor, Ugo Ojetti, decide deixar de lado a carreira de jornalista e compra a *Galleria dell' Esame*, na Via Brera, em Milão, que passa a se chamar *Galleria Bardi*. É em 1926, portanto, que

⁹⁷ Foram duas entrevistas: a primeira, em São Paulo, em três (3) de agosto de 1987; a segunda, em Milão, em 20 de março de 1989. TENTORI, 2000, p.21.

P.M.Bardi inicia a sua rede de contatos, indispensável para que o novo negócio funcionasse bem. São tipógrafos, moldureiros, vidraceiros, cronistas, artistas, jornalistas e outros profissionais que constituíam a carteira do novo galerista. Entre os primeiros restauradores, de raro talento, estava Mauro Pellicoli, que colocará Bardi em contato com o historiador e pesquisador Roberto Longhi, o qual rapidamente começa elogiar o agudo olhar do galerista para a identificação dos quadros de grande valor. Trata-se de uma organização de profissionais e peritos que prestavam apoio à atividade da galeria. Anos depois, esses mesmo amigos e contatos teriam valor fundamental para o *Studio dell'Arte Palma* e o Museu de Arte de São Paulo. Vale lembrar que em 1930 P.M.Bardi inaugura a *Galleria dell'Arte di Roma* – passagem de direção de uma galeria privada para uma pública, implantada sob a autorização do regime fascista -, importante centro artístico⁹⁸ que será palco de grandes exposições e encontros, como o de Emilio Villa com Lucio Fontana.

É a partir de 1926 que se torna possível também encontrar em arquivos e bibliotecas (São Paulo, Milão e Roma) fragmentos da paciente pesquisa sobre arte, precisamente arte contemporânea, desenvolvida por Bardi através de escritos jornalísticos, capítulos e prefácios em livros. Sustenta uma tese, já nos primeiros ensaios em *Belvedere*⁹⁹: não

⁹⁸ Entre 1930-33, mais importante do que a atuação de P.M.Bardi na *Galleria dell'Arte di Roma* será a sua retomada, intensa, da atividade jornalística como redator do *L'Ambrosiano*, principal intérprete dos movimentos intelectuais, de tendências artísticas, interesses científicos e técnicos da época.

⁹⁹ *Belvedere* (1926 - 1930): Bardi consegue apresentar na sua revista um quadro claro e interessante de todo um mundo em ebulição da época, principalmente a interferência do fascismo no mundo artístico. Aos poucos, o principal argumento da revista é colocado em foco: o problema arquitetônico na Itália, quase a razão de vida do editor moderno Bardi, a par somente com as grandes obras de infraestrutura dos engenheiros. A polêmica que Bardi invoca é contra a arquitetura acadêmica e “culturalista” dos últimos meses de '30 e nos confrontos com vários membros da *Accademia d'Italia*: Piacentini, Bazzani, Brasini. Sobre os anos em Milão:

Encerrando nossa atividade em Milão, que foi, de resto, muito modesta para com a arte moderna, não nos parece fora de propósito afirmar a nossa satisfação pela polêmica empreendida em favor da arte atual na Itália, culminada com a apresentação dos ‘Seis pintores de Turim’, de Umberto Liloni, de Pompeo Borra, de Orestes Bogliardi, de Carlo Carrà e de Ardengo Soffici [...]. Esta nossa pouca atividade que nos causou invasões de galeria, pedradas e barulho estudantil, acompanhado da ‘leal revolta’ daqueles que cortam as telas novecentistas – fica entregue à crônica artística italiana [...]. A nossa ação milanesa tendia a uma seleção, ao reagrupamento de um número

fazia sentido dividir uma arte com vários epítetos e, menos ainda, em “antiga” ou “moderna”; segundo Bardi, a arte era apenas ela mesma, sem classificação de tipos. A arte acompanhava o percurso histórico, mas não poderia sofrer separações ou rejeições por causa do tempo. O pensamento é análogo ao do poeta e artista italiano Ardengo Soffici, um dos principais promotores do Cubismo na Itália e um dos membros ativos do Futurismo, juntamente com Umberto Boccioni e Carlo Carrá.

Os acontecimentos italianos dos anos 30 foram fundamentais para a formação de Bardi, cada vez menos especializada e mais ampla, devido a sua incansável carga vanguardística de se interessar por assuntos das mais variadas naturezas. Ele, como um homem da rua, um *flâneur*, foi testemunha da renovação modernista e reacionária que estava ocorrendo naquele momento, principalmente na capital do fascismo. Talvez seja essa a razão pelo qual pessoas como Bardi, com enorme energia e vontade, tenham se identificado com o núcleo inicial do regime fascista, assumindo iniciativas em busca do desenvolvimento e afirmação da arte italiana¹⁰⁰.

A II MIAR (Mostra dos Racionalistas) ocorre em 1931, junto com a publicação do volume sobre o evento escrito por P.M.Bardi, *Rapporto*

limitado de verdadeiros artistas para os quais se assumia a empresa de um trabalho de afirmação, escolhidos estes, entenda-se, fora de grupos ligados a outras iniciativas [... Mas] a um certo momento, formou-se contra a gente uma maré de pessoas nunca vista [...]. Em resumo, nós éramos perturbadores da ordem pública artística, anti-sindicalistas, bolchevistas, porque o negociante deve ser imparcial e vender obras de todos [...] a ponto de - dos tipos mais jurados a tira do meio o incômodo de um Bardi - partirem denúncias e inquéritos, cujo eco se ouviu na imprensa mais responsável da cidade. Bombas verbais e escritas [...] contra a nossa modesta fortaleza ideal [...]. E nós perdemos a vontade de continuar a nossa batalha: cedendo as armas a amigos caros, mais frescos do que nós [...]. (TENTORI, 2000, p.41).

¹⁰⁰ Sobre os anos 30, em Roma:

Há na Itália, hoje em dia, uma arte moderna em ascensão, valores de primeiro plano, uma ordem artística sindical notável; com esta Galeria [*Galleria d'Arte di Roma*] nós poderemos colocar à vista tudo aquilo que existe de vivo, tentar uma exportação da nossa arte, a qual sempre foi uma formidável embaixadora do nosso país, moralizar o mercado de arte, em grande declínio, salvar de penosas situações artistas silenciosos de grande mérito, em suma, com esta Galeria, nós poderemos fazer alguma coisa de original, de fascista e de frutífero para a arte italiana. (TENTORI, 2000, p.49).

sull'architettura (per Mussolini). Como se sabe, dentre os efeitos mais comentados sobre a exposição está a apresentação da *Tavola degli Orrori* (Mesa dos Horrores), uma colagem que reproduz exemplos da arquitetura acadêmica, defendidas por Marcelo Piacentini, embaralhadas com as imagens de moda, gráfica e costumes claramente anacrônicos para a época. Além de P.M.Bardi, temos como autores Pagano e Carlo Belli. De clara feição futurista e dadaísta, as imagens são arremessadas contra o espectador, como um projétil. Provoca o olhar, insulta, questiona, fere. Provoca a indignação, como os autores queriam, da burguesia estéril e acomodada.

Com Massimo Bontempelli¹⁰¹, P.M.Bardi dirige em 1933 a revista *Quadrante*, dedicada às artes e à arquitetura, que é publicada até 1936¹⁰². Conta com a colaboração de Le Corbusier, com quem já desfrutava de uma grande amizade feita durante o cruzeiro do V CIAM,

¹⁰¹ Massimo Bontempelli (1878-1960).

¹⁰² No 2º número da revista *Quadrante* (1933: 10), P.M.Bardi escreve sobre a *Tavola degli Orrori*, obra de dois anos atrás, dizendo que a polêmica não foi esquecida. Criticando os arquitetos acadêmicos, faz com que os leitores da revista pensem sobre suas próprias questões e pensamentos. A “tavola” está mais do que viva:

Tavola degli Orrori – P.M.Bardi

A un certo momento del secolo scorso, quando dell'idea architettonica si era perduto persino l'odore, nacque l'architetto culturalista. Nacque, forse, nel botteghino d'un rivendugliolo di stampe antiche da padre eclettico e da madre accomodatutto.

Crebbe, il piccino, com il latte di centro balie, e alla scuola com le lezioni di cento precettori: il ragazzo doveva immagazzinare nella sua zucca un'enciclopedia di nazioni architettoniche.

“Conoscere”, fu questo il motto che il giovinetto incise nel suo ‘ex-libris’. Comporre, fu questo l'impegno che egli si assunse di fronte al prossimo. Erigere case, fu questo l'incarico che l'attonita borghesia, fiduciosa di lui, affidò al nuovo leone.

Ogni uomo há nel capo il suo paradiso, composto delle sue preferenze ideali, dei suoi amori, delle sue sottili e godute conquiste morali: così l'architetto culturalista ebbe il suo paradiso. Non si ebbe mai la chiave di quel limbo misterioso.

La storia del gusto, per suo conto, indagó per rivelare quel patético mondo: ma fu tempo perduto. Abbiamo noi, oggi abbiamo aperto il cranio, e abbiamo accuratamente ricavato tutto il suo paradiso mentale. La abbiamo ricomposto minuziosamente e fotografico, per darne notizie al nostri lettori.

Quel che raccontiamo avvenne ter anni or sono, nella famosissima esposizione di architettura razionale realizara alla “Galleria d'Arte di Roma”. Di questa mostra molti si sono dimenticati, altri fanno finta cercano di far credere che le cose andarono in maniera diferente.

Ma la famosissima esposizione é più viva che mai. Ecco che l'elemento fondamentale, il “tavola degli orrori” ci serve oggi per risparmiarci un lungo articolo. Abbiamo aggiornato il “Tavola degli orrori”. Si diverta il nostro lettore.

marcando o início de uma colaboração intelectual duradoura entre o italiano e o francês. Como prova dessa amizade e admiração, P.M.Bardi consegue, com muita dificuldade e oposição dos fascistas, em 1934, convidar Le Corbusier para uma série de conferências em Roma e Milão sobre a nova arquitetura.

Além da sua atuação como jornalista e promotor cultural, é desse período também a realização de importantes atividades por P.M.Bardi como *designer* e projetista. Há um projeto executado, em 1935, junto com Guido Fiorini¹⁰³, para a revista *Quadrante*¹⁰⁴, que constituía a construção de um edifício destinado a conter qualquer tipo de exposição, servindo como centro de manifestações artísticas e culturais, obtendo o máximo de rendimento com a mínima utilização de área. O espaço poderia ser um prédio antigo e monumental, mas deveria permitir a racionalização e a flexibilização. O projeto era o resultado das dificuldades que Bardi defrontou, durante as suas experiências como galerista em Milão e Roma, com os edifícios tradicionais. Constituía, basicamente:

[...] um paralelepípedo de 62 x 74 metros, com altura de 20 metros (em dois andares), que surge de uma base elevada de 2 metros sobre o terreno ao redor, que mede 136 x 80 metros: destinado, salvo que por algumas construções acessórias, a terraço para esculturas ao ar livre. O núcleo do edifício – que na assonometria pode parecer um pátio central – é, por sua vez, “a grande sala central (34 x 44) com altura de 10,25 metros, iluminada por uma cobertura em vidro-cimento [...]. Do piso térreo partem dois pares de elevadores (uma da grande sala; o outro do jardim coberto) que conduzem ao plano superior, onde está situada uma galeria de exposições, que servirá para material a ser fixado nas paredes. Há também duas escadas para facilitar o tráfego [...]. O pequeno teatro, que deve servir para apresentações, conferências, reuniões, etc. em um pequeno palco, camarins, banheiros, vários serviços (TENTORI, 2000, p.157).

Por mais de um aspecto, este projeto recorda o MASP dos anos sessenta, localizado na Av.Paulista, o que prova, mais uma vez, que um sistema museográfico já estava sendo formado na mente de P.M.Bardi, desde sua época de galerista. Ao lento aperfeiçoamento dos modelos e

¹⁰³ TENTORI, 2000, p.156-157.

¹⁰⁴ *Quadrante* n°30, outubro XIII: 28-31.

dos esquemas, o diretor construirá, junto de Lina Bo e todos os parceiros/amigos, o museu paulista.

É no final dos anos 30 que P.M.Bardi começa a se opor à arquitetura oficial de Mussolini, numa polêmica que se torna notória no meio sociocultural italiano. De 1941 a 1943, ele colabora na revista de arte *Lo Stile, Domus e Casabella*, sobretudo com artigos sobre arquitetura. Um dos marcos, neste momento, é o lançamento registrado por Bardi em *Lo Stile* da terceira edição de *Gli elementi dell'architettura funzionale*, de Alberto Sartoris, com prefácio de Marinetti (em 1931, de Le Corbusier e, em 1935, de P.M.Bardi). A nova edição enfatiza o desenvolvimento da arquitetura em todo mundo, para além da Europa e o quanto isso representa para o desenvolvimento da modernidade.

Bardi dizia que o livro é um "belo documento do tempo, de um tempo com o qual não estejamos, talvez, satisfeitos" (TENTORI, 2000, p.161).

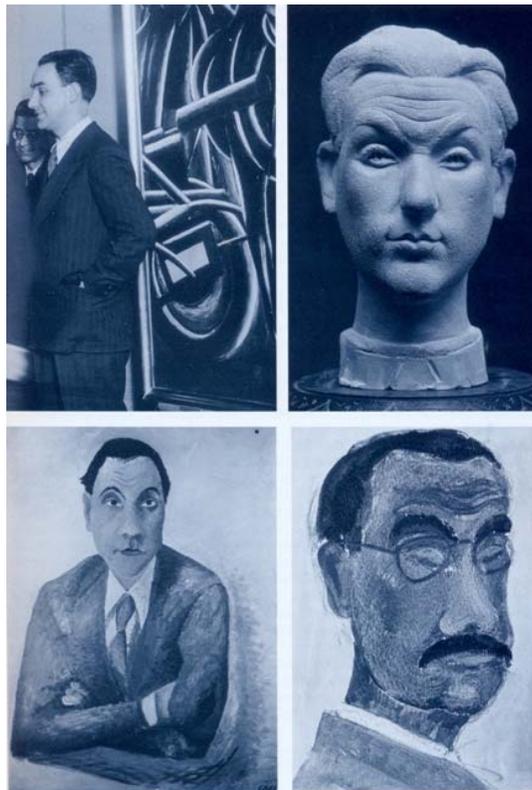


Figura 56: Retrato da década de 30; Busto esculpido por Quirino Ruggeri; Retrato feito Corrado Cagli; Auto-Retrato



Figura 57: P.M.Bardi, Mussolini e Oppo. Jun1930. *Galleria d'Arte di Roma*. Exposição Armando Spadini.

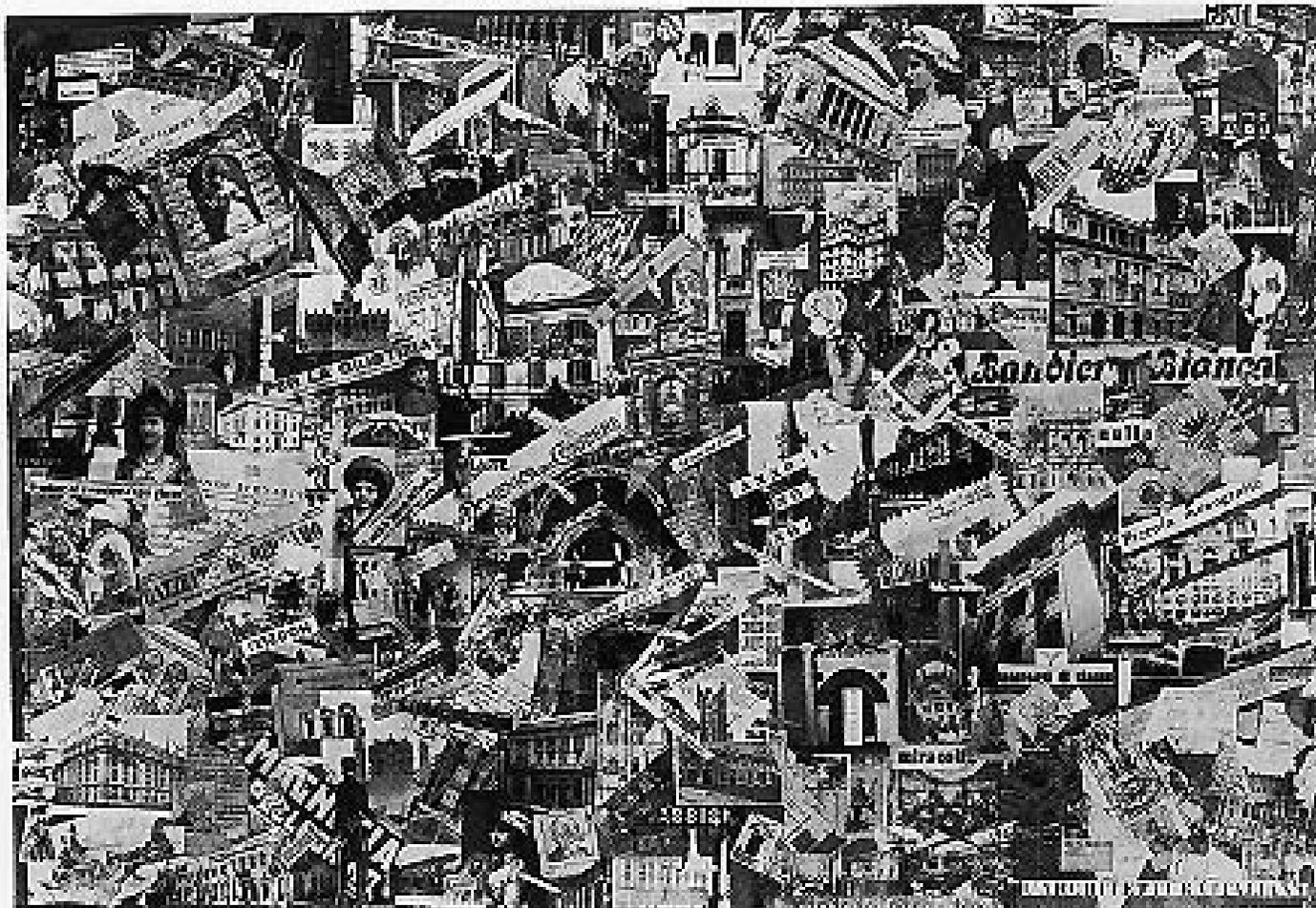


Figura 58: *Tavola degli orrori*, II MIAR, Roma, 1933.

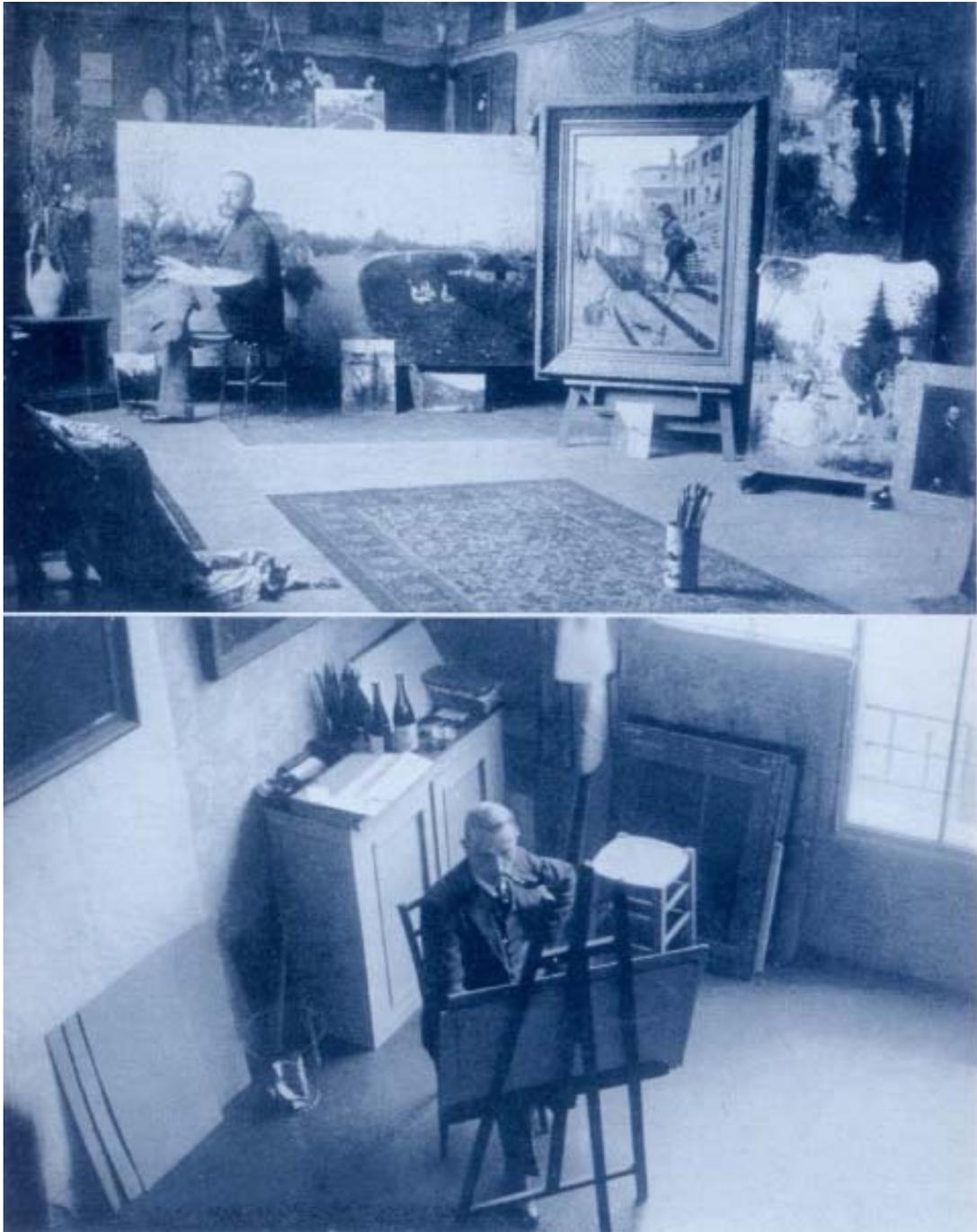


Figura 59: *Cinquant'anni di pittura, 1884 a 1934*. P.M.Bardi, *Quadrante* 1934.



Os sinais de decepção de P.M.Bardi com o contexto italiano no final da década de 30 começam aparecer, principalmente com o governo fascista imoral, com a guerra aniquilante e destruidora e com a visão da burguesia parálitica, que não compreendia (e não queria compreender) as novas necessidades sociais, culturais e artísticas do povo italiano diante do novo paradigma social. Em meio a II Guerra Mundial, Bardi encerra as suas atividades na *Galleria dell'Arte di Roma* e, à espera de tempos melhores, aluga um amplo espaço para exposições em local nobre de Roma. Inaugura, assim, o *Studio dell' Arte Palma*:

Capital: 300.000 liras. Objetivo: exposições de arte antiga e moderna; perícia e exame científico das obras de arte com laboratório montado; restauro de obras de arte; gabinete de radiografia e fotografia. Na *Piazza Augusto Imperatore 32* (TENTORI, 2000, p.163).

A palavra *studio*, devido a sua amplitude no significado (estudo, projeto, monografia, ateliê, escritório, gabinete), marca o avanço no campo museográfico e didático de P.M.Bardi. Não é apenas uma galeria de arte, mas um complexo de atividades e centro de encontro de vários profissionais, além dos já compradores e artistas. No fundo, representa um ponto de avanço frente ao parálitico governo.

O *Studio dell'Arte Palma*¹⁰⁵ de Roma foi fundado em 1944, logo após a liberação da cidade italiana do regime fascista (quatro de junho 1944); legalmente, porém, o *studio* iniciou suas atividades em 15 de maio de 1945 como sociedade de responsabilidade limitada. Permaneceu até 1949 como uma casa de exposições de arte antiga e moderna, perícia e restauro de obras de arte, gabinete de radiografia e fotografia. Dois nomes importantes dirigiam o espaço: Francesco Monotti, braço direito de Bardi desde os tempos de *Belvedere*, e o Prof^oMario Modestini, importante perito que estava à frente do gabinete de restauração até 1949, quando se transferiu para New York a convite

¹⁰⁵ Ver DOCUMENTOS, em anexo.

da *Samuel H.Kress Foundation*¹⁰⁶, espécie de “terra prometida” a artistas, profissionais e intelectuais europeus refugiados ou fugitivos durante a II Guerra Mundial.

Localizada na *Piazza Augusto Imperatore* - local de referência para os metafísicos e muitas vezes retratado por De Chirico - a galeria de arte liderada por Bardi possuía um projeto de expansão internacional. O Brasil foi visto como possibilidade de continuação dos trabalhos do *studio* e como uma nova morada para o novo casal - Pietro e Lina - pois, além da aproximação e amizade com personalidades importantes, como Assis Chateaubriand e Pedro de Moraes Barros, embaixador brasileiro junto ao governo italiano na época, o país estava em pleno desenvolvimento econômico e cultural.

Até o final da década de 30, o investimento governamental brasileiro na produção artística moderna se restringia ao Rio de Janeiro, capital do país. No restante do país, não havia programas culturais de maior amplitude que levassem a marca do governo federal. Em São Paulo a produção estava historicamente ligada à iniciativa privada, de forma bastante peculiar: era a elite aristocrática e tradicional que patrocinava e gerenciava os movimentos e empreendimentos modernos.

Nos anos 40, um grupo remanescente do movimento pioneiro da Semana de Arte Moderna, ampliado por representantes da elite paulistana, por novos artistas e intelectuais recrutados na recém-criada Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, procurava fundar associações e clubes com o intuito de divulgar a arte moderna brasileira

¹⁰⁶ Um dos maiores centros de estudo e pesquisa sobre a arte europeia nos Estados Unidos, a *Samuel H.Kress Foundation* foi criada em 1929, após crise financeira mundial, e estabelecida como programa em 1961. Os objetivos eram: aplicar o senso de responsabilidade pública, imposto àqueles que possuem grandes fortunas, diante da crença na força moral que a arte exerce na sociedade. Nas profundezas da Grande Depressão, uma exposição itinerante de 50 fotografias da coleção privada de Samuel Kress introduziu a arte italiana em 24 cidades americanas e, durante toda a década de 30, ele doou suas obras de arte para vários museus do país. Em 1941, o seu papel como benfeitor-fundador da *National Gallery of Art* afirmou o valor da sua coleção e dos seus propósitos. Após a II Guerra Mundial, o acervo da Fundação aumentou e teve que ser rearranjado por outras galerias, dando origem a um complexo programa de logística para cuidar, preservar e coordenar todas as coleções, dentro de um plano filantrópico de doação de obras de arte. A coleção Kress engloba as principais escolas de arte européia dos séculos XIII ao XIX, e muitos são artistas italianos, como Cimabue, Duccio, Giotto, Botticelli, Fra Angelico, Filippo Lippi, Verrocchio, Rafael, Andrea del Sarto, Pontormo, Correggio, Bellini, Giorgione, Ticiano, Lotto, Tintoretto, Veronese, Carracci, Bernini, Strozzi, Tiepolo, Guardi, Canaletto, e Bellotto.

e internacional. No entanto, com a guerra mundial em curso, tornava-se difícil um contato mais estreito com a Europa, que fora a principal fonte de inspiração e de formação dos artistas modernos e da elite paulista durante os primeiros 20 anos do século passado.

A conciliação do pensamento italiano, da influência norte-americana do pós-guerra através da figura e personalidade do milionário norte-americano Nelson Rockefeller, dono da *Standard Oil*¹⁰⁷, com sua filantropia baseada na paz, democracia e relação de proximidade e do fértil campo de desenvolvimento no Brasil pós-guerra culminou nas bases precisas para a construção do MASP.

Assim, exposições de artistas internacionais importantes foram possíveis como as de Ernesto de Fiori, Alexander Calder, Le Corbusier e Max Bill, todas determinantes à ascensão do abstracionismo no Brasil; houve a formação dos primeiros cursos de design, moda e arte em São Paulo, atendendo à crescente demanda de profissionais especializados pela nova e moderna indústria paulista (Instituto de Arte Contemporânea – IAC); seminários, palestras e congressos com temas múltiplos – cinema, poesia, psicologia, antropologia e sociologia, filosofia, estética, entre outros; realização de eventos sociais que dispunham, no espaço de exposições, a elite paulista e a moderna juventude; impressão e editoração de monografias sobre artistas, material raro nas bibliotecas e faculdades do país; formulação de revista sobre arte, como *Habitat* e *Mirante das Artes*, que levavam ao público informações e críticas sobre o universo artístico, arquitetônico e cultural; entre outras ações importantes.

Além das exposições internacionais, o museu também oferecia espaço à valorização da produção nacional, principalmente artistas

¹⁰⁷ Nelson Aldrich Rockefeller (1908 – 1979) foi o 41º vice-presidente dos Estados Unidos, filantropo e empresário. Foi governador de New York entre 1959 e 1973, onde lançou muitas obras de construção e projetos de modernização. Membro de uma das famílias mais ricas do mundo, foi ativo no projeto americano modernizante e liberal nos países da América Latina, especialmente no Brasil. Parceiro de diversas negociações com Assis Chateaubriand, esteve presente no dia da inauguração do MASP; na época, era diretor do Museu de Arte Moderna de New York (MoMA). Na ausência de cadeiras para todos os convidados, sentou no chão ao lado de Assis, sob os olhos do Presidente Dutra. Foi um dos amigos íntimos que acompanhou a dura luta de Chateaubriand no hospital, nos últimos anos da sua vida. Fundamental para o MASP, especialmente na concessão e auxílio de créditos para aquisição de obras.

ainda não reconhecidos pela crítica. Isso culminou não só em um aumento no número de público como também no número de exposições realizadas em São Paulo, já percebido em 1950:

As exposições estão tomando um lugar sempre mais importante na vida cultural da cidade, especialmente devido ao fato de já haver boas salas para tal fim, como as dos museus e a Galeria Domus, que esteve e ainda está a vanguarda destas manifestações. O público já se habitou a visitar as mostras individuais e coletivas, enquanto aquelas colchas de retalhos pictóricos, que tomavam o pomposo título francês de “salon”, já passaram a fazer parte de nossas memórias municipais. Estes fatos são um sinal evidente de que o problema da arte entra na vida do povo e isto não apenas no sentido genérico, pois que até nos bairros já se abrem exposições e se realizam palestras, em que tais problemas são discutidos. Isto considerado, é para nós um dever registrar tais acontecimentos, esperando que esta nota possa ser entendida, nos próximos números, aos demais estados (ALENCASTRO, “Exposições”, 1950, p.90).

O Brasil assistia a um processo de substituição das referências culturais e artísticas do modelo europeu para o modelo norte-americano, que teve como um dos coordenadores o empresário Nelson Rockefeller. Quando a guerra acabou, o Brasil dispunha de divisas acumuladas para investimentos nos diversos setores da economia e da cultura. O intercâmbio internacional também era favorável, já que os países europeus, em reconstrução, colocavam sua produção artística (obras de arte, móveis antigos, livros e documentos importantes) no mercado a preços baixos. Com esse ambiente propício, só faltava quem investisse recursos para dar continuidade ao processo de institucionalização da cultura. Era o momento propício para a construção de instituições voltadas a preservação e divulgação da arte, resultando na criação do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna (entre outros), iniciativas dos setores emergentes da sociedade paulista, representantes de um projeto modernizador compatível com a construção de seus parques industriais.

Além do ambiente externo e propício, vale ressaltar o papel fundamental de Assis Chateaubriand na empreitada. Não só pelo auxílio financeiro, incentivo, garra, determinação e métodos peculiares para aquisição das obras de arte e investimento na estrutura

pedagógica e didática do museu. Chatô, descreve o crítico Mario Barata, havia desde cedo percebido que a contemplação e a análise das obras de arte (sejam pinturas, esculturas, arquitetura, design), como manifestação da sensibilidade e da inteligência humana, eram indispensáveis à realização plena da existência do homem. Em vários artigos, depoimentos e discursos sobre o Museu de Arte de São Paulo, o jornalista comentou sobre a filosofia que orientava, desde cedo, o espírito dos organizadores da instituição:

[...] “No espírito dos que acumularam o patrimônio do Museu de Arte de São Paulo predominou uma direção. Nada de fazer uma grande galeria de obras de arte e tampouco um prédio capaz de comportá-las. Dirigiu-se, o pensamento dos organizadores da Galeria, à questão da qualidade. Pouca, mesmo, pouquíssima, porém, de uma substância capaz de resistir à erosão dos anos e dos séculos. Era preciso que o mundo de hoje no Brasil de nossos dias, um grupo de homens com inteligência, cultura e sensibilidade para elaborar uma coleção de peças de arte em condições de formar o gosto de um povo, disciplinar o das elites” e representar o nível intelectual do País (BARATA, 1971, p.102).

Foi através do museu – pérola de sua atividade no setor cultural e artístico – que ‘Generoso’¹⁰⁸ encomendou, por exemplo, ao professor Germain Bazin, conservador do *Musée du Louvre*, dois livros sobre o barroco brasileiro: *A Arquitetura Religiosa Barroca do Brasil* e *O Aleijadinho*, ambos publicados em francês. Pequeno repositório de preciosidades, o Museu de Arte¹⁰⁹ de Chatô oferecia ao visitante um mundo livre das arbitrariedades retardatárias de eventuais tempestades que circundavam os céus paulistanos, que de repente se maravilharam e brilharam como nunca

[...] Vendo-se os Daddi, Mantegna, Mestre de lãs Artes e afresco toscano, Memling, Rafael, Clouet, Franz Hals, Franz Post, Velazquez, Magnasco, Guido Reni, Pellegrini, Goya, Fragonard, Bouchr, Pittoni, Tiépolo e um realista napolitano, Lemoine,

¹⁰⁸ Bardi, durante todo o *Sodalício com Assis Chateaubriand*, brincava com os adjetivos/apelidos nos quais se dirigia ao jornalista.

¹⁰⁹ Mario Barata compara o museu brasileiro com duas importantes instituições lusitanas (para ficar somente dentro do âmbito da língua portuguesa): a Fundação Calouste Gulbenkian (1956) e o Museu Nacional de Arte Antiga, mais conhecido por Museu das Janelas Verdes (1884) e por ser detentor da maior coleção de pinturas portuguesas, com destaque para as obras religiosas. Ambos estão localizados em Lisboa. Interessante Barata ter comparado o MASP com essas duas instituições: uma moderna, do século XX, e outra antiga, do século XIX (BARATA, 1971, p.102).

Nattier, Reynolds, Gainsborough, Constable, Lawrence, Turner, Corot, Manet, Courbet, Degas, Cézanne, Renoir, Van Gogh, Modigliani, Toulouse Lautrec, Picasso, Bonnard, Leger, Soutine, Wols, Segall, Di, Portinari, De Fiori, entre outros [...]. (BARATA, 1976, p.103).

Por fim, paralelo aos seus interesses práticos, o ‘Pródigo’ depositava bastante atenção aos valores visuais, que revelava desde o seu juvenil interesse pela paisagem do nordeste, o artigo que escreveu em 1925 sobre Tarsila, o seu interesse e amizade pelo artista Eliseu Visconti¹¹⁰ (que conheceu junto a Frederico Barata, amigo e assistente pessoal) e a ternura e admiração por Candido Portinari. Toda esta paixão, embora não fosse oriunda de nenhum ‘expert’, foi intensificada pelas visitas aos museus internacionais, às coleções privadas do mundo e pela referida coleção do Museu de Arte de São Paulo, reunida sob o olhar, conhecimento e intuição bardianos.

Para conhecer, compreender e “oficializar” a sua entrada no campo artístico brasileiro P.M.Bardi realizou, juntamente com sua esposa, a “Exposição de arte antiga italiana” (séculos XIII-XVIII), em 1946, no Rio de Janeiro (Ministério de Educação e Saúde, em 19 de dezembro) e em Belo Horizonte, com objetos e obras do seu próprio acervo. Além disso, no Rio o casal ainda realizou a “Exposição de objetos de arte para decorações de interiores”, no salão de mostras do Hotel Copacabana Palace. Em maio de 1947, apresentam uma terceira mostra novamente no Ministério, “Exposição e pintura italiana moderna”. O objetivo, no geral, era atender diversos tipos de público e classe social e buscar conhecer as personalidades e intelectuais brasileiros. Socializar-se. No entanto, já se nota a presença de um amplo leque de obras de arte e de escolas artísticas; apesar da separação, exposição antiga *versus* exposição moderna *versus design* (realizadas em tempos e espaços diferentes), percebe-se o grande repertório que Bardi e Lina traziam na bagagem, de anos de trabalho acumulado na Itália. A junção de todas essas esferas artísticas,

¹¹⁰ Foi em 1924 que Chatô, junto de Frederico Barata, começou a freqüentar o atelier do mestre Eliseu Visconti, na Av. Mem de Sá. Logo depois, começou a apoiar artistas estrangeiros em visita ao Brasil, como o retratista Franz de Nemay, por exemplo.

ocupando um mesmo espaço expositório irá ocorrer meses depois, com a abertura do museu de arte, espaço sem divisão entre antigo e moderno¹¹¹.

As exposições realizadas em Roma pelo *studio* já se referiam a dialética passado/presente, a mesma proposta de Bardi para o Museu de Arte: artistas como Renato Gattuso, Corrado Cagli, Filippo De Pisis e Giacomino Manzù dividiam espaço com exposições de “Escultura Antiga Italiana”, “Pintores italianos dos Seiscentos”. A arte, neste caso, não era vista como um organismo que, em um determinado instante, a sociedade olha ou ignora; ela é contínua, viva. Há diálogos e não rompimentos, saltos ou interrupções. Tudo poderia ser antigo como tudo poderia ser moderno. Dependeria de qual olhar dar-se-ia à obra. O projeto didático, concluído com as Exposições Didáticas e a Vitrine das Formas, já estava sendo realizado junto com as exposições e atividades do *Studio dell’Arte Palma*, muito antes de 1947, ano de fundação do museu.

¹¹¹ Chatô, quando propôs a Bardi a direção do museu de arte, disse que gostaria que o mesmo se chamasse Museu de Arte Antiga e Moderna. Bardi informou que, para ser um museu, ele deveria apenas ser chamado de “Museu de Arte”. Sem definições, sem separação. Museu e pronto. A união do jornalista nordestino e do marchand italiano culminou em uma das mais potentes forças modificadoras culturais que o Brasil teve no século XX. O episódio está relatado em diversos livros e teses sobre o museu e acabou virando referência quando se alude ao caráter abrangente do museu.



Figura 60: *Studio dell'Arte Palma*, Roma, junho de 1944



Figura 61: *Studio dell'Arte Palma*, Roma. Mostra de Manzù, 1947



Figura 62: *Studio dell'Arte Palma*, Roma. 9 de março de 1947. Organização do material para a Exposição Didática no MASP



Figura 63: *Studio dell'Arte Palma*, Praça Augusto Imperatore, Roma. Vista externa.



A didática aplicada no museu tinha o intuito de aproximar mais o público da obra de arte. O visitante era convidado a adentrar o espaço do museu, munido de informações e auxílios ilustrativos, afirmando junto a si que cada objeto exposto era resultado de um feito humano, portanto, próximo dele. A não-sacralidade da obra e a reprodutibilidade da mesma eram questões já defendidas pelos artistas e intelectuais modernos, como André Malraux, Walter Benjamin, construtivistas russos e pela Bauhaus: todos buscavam novas formas de interação entre a arte e o público, contrapondo a posição contemplativa, vista nos museus tradicionais. É na postura do visitante que se percebe o efeito da mudança da percepção: antes, a unicidade da obra de arte criava uma sacralidade que afastava o observador, que a respeitava tanto a ponto de manter uma distância, até mesmo física, da obra. Contraído e recolhido, o observador permanecia paralisado. As obras modernas e as novas práticas expositivas se despedem dessa sacralidade; querem a interação com o observador, que se torna um fruidor ativo na construção da recepção da obra. Em um movimento de expansão, ele se inclina diante do seu próprio conhecimento e curiosidade e dialoga com a obra.

A proposta didática do MASP encontra-se em sintonia com as discussões internacionais no campo da arquitetura de pós-guerra que buscavam pensar em uma nova função para os museus, principalmente devido ao seu papel de transformação do espaço da cidade. Os museus tornaram-se peças-chaves nas estratégias dos arquitetos modernos atuantes no pós-guerra (principalmente dentro do campo europeu), com propostas de restabelecer para as cidades pontos vivos que pudessem transformar os velhos centros ou construir outros novos. Lugares para incentivar o cultivo da mente e da criatividade.

No entanto, apesar de nascer moderno, o Museu de Arte de São Paulo fugia do padrão dos museus modernos, como o Museu de Arte Moderna de New York. Bardi trouxe e fez viva a sua experiência italiana

como observador, galerista, marchand, jornalista, restaurador e autodidata para o fértil campo brasileiro. Aliado com as teorias da pura visualidade, isto é, as formas apresentam e possuem um significado próprio pois a arte é, em si, uma linguagem de linhas e cores, além de todo o repertório racionalista da arquitetura, Bardi dispôs de toda uma didática que unia passado e presente para formar um público capaz de analisar as obras do acervo em construção. Acervo não comum para um museu moderno: o passado se fazia presente em peso; e de tal importância foi a conciliação das obras escolhidas que o acervo do museu se tornou um dos mais importantes da América Latina.

Le Corbusier afirmava, em *A arte decorativa de hoje* (1922), que o verdadeiro museu ainda não existia, pois este deveria ser aquele que possuísse tudo, ou seja, além das obras de arte o espaço precisava conter os objetos do cotidiano, como o cigarro, a bolsa, o chapéu, a carteira, a gravata, a lâmpada. Porém, não seriam reduzidos à tarefa de documentação, mas sim voltados à informação. É claro que, com a convivência e convívio com o arquiteto francês, não é de se estranhar que o pensamento de Bardi estivesse em tal confluência com o do arquiteto francês.

Vamos às referências práticas. O projeto da Sala da Escola Holandesa no Palazzo Bianco de Gênova (1949-1951), Itália, projetada pelo arquiteto e designer italiano Franco Albini, é um exemplo levantado por Bardi no livro *The Arts in Brazil* de uma nova (e boa) museografia do pós-guerra. Ao compará-la com o Pavilhão de Esculturas no Salão de Paris de 1900, percebe-se que para além do espaço livre de interferências visuais e físicas, o projeto de Albini evidencia a temática antigo-moderno que tanto Bardi apreciava: intervenção contemporânea no interior do edifício antigo para expor obras holandesas dos séculos passados. Uma exposição flexível, que permite a remodelagem e remontagem, com algumas obras presas em estruturas tubulares que alcançavam o teto.

Museography is a new science. [...] What is required is an entirely new attitude towards the museum: the visitor should be helped to understand the exhibits, to come to Love some of them, and even provided with the necessary data for a solution of the various problems they may present. [...]

A new method for presenting museum objects is required, therefore. How is it that when it is a question of showing industrial products at a trade fair the best architects, designers and artists are immediately called in? But when a masterpiece of Orcagna is to be shown, a nail in the wall, and possibly a strip of faded velvet, is thought quite sufficient. Museography is still under the spell of the sentimental nineteenth century, when it was thought a brilliant idea to show the objects in rooms furnished in imitation of their period [...] Not that all museums are like that today; some progress has been made, but even so the steps have been slow and uncertain (BARDI, 1956, p.14).

Além dessa referência, têm-se no repertório visual e prático bardiano das exposições comerciais, industriais e de propaganda italianas das primeiras décadas do século XX, principalmente nos anos 30. As galerias de arte de Milão e Roma, os periódicos, as Bienais de Monza, as Trienais de Milão e as experimentações da geração de arquitetos racionalistas – projetos de interiores, lojas, vitrines e objetos de *design* - são também referências importantes para a constituição do Museu de São Paulo. Nomes como Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giuseppe Pagano, Giancarlo Palanti, o grupo BBPR . e outros.

Ernesto Nathan Rogers, como já citamos neste texto, foi o fundador da agência BBPR (iniciais dos sobrenomes dos participantes), em 1932, com os arquitetos Gian Luigi Banfi (1910 - 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1901 – 2004) e Enrico Peressutti (1908 – 1976). Cronista, além de arquiteto, colaborou regularmente nas revistas *Casabella* e *Domus*, além de ter a reputação repousada sobre uma produção ancorada na modernidade arquitetônica de antes e depois da II Guerra Mundial. Como muitos dos modernistas italianos, o BBPR apoiou o fascismo, na esperança da continuação de uma arquitetura progressista. No entanto, a desesperança e desilusão tomou conta do grupo, que começou a pesquisar e trabalhar com uma expressão mais severa, levando-os a erguer o *Cimitero Monumentale*, Milão (1946), em homenagem as vítimas do holocausto. No entanto, foi a Torre Velasca,

também em Milão (1958) o principal marco do grupo: na Itália, durante os anos 50, foi particularmente fecundo o labor dos que reconheciam a necessidade de não fechar os olhos à herança histórica do passado, tentando compatibilizar a nova dimensão urbana com o tecido citadino moldado pelo tempo. Ernesto Nathan Rogers defendia a recuperação imagética da história e a sua interpretação pelo artista-arquiteto na construção de uma nova cidade. Este era o começo do pós-modernismo, com suas citações imagéticas arbitrárias, mas justificadas de modo livre através de tradições e contextos.

Algumas exposições importantes como referência: “Sala delle arti e mestieri di Milano”, na *II Mostra Internazionale delle Arti Decorative* (1925), Villa Reale, Monza. O geométrico nas paredes é ressaltado pelas formas expostas no centro da sala, mostrando um inicial protótipo da forma de exposição racionalista; “Mostra delle Industrie tessili”, realizada por Luciano Baldessari para a *IV Triennale no Palazzo dell’arte*, Milão (1936). O caimento vertical dos tecidos e as suas estampas foram um caminho para o olhar que estabelecem um padrão de formas. O corredor, em contraponto, uma longa e limpa linha horizontal finaliza e limita o espaço dos objetos. Sem suporte no chão, o limite é estabelecido pelo caminhar, como numa grande vitrine imaginária; ainda pensando em tecidos e as suas possibilidades verticais, tem-se a *Mostra della Seta* (1927), Villa Olmo, Como. Novamente, Baldessari trabalha com as cores fortes, que escorregam em contraponto com as paredes. As caixas bicolores aliam-se com o espaço, em um confronto entre claro-escuro. Ao fundo, com braços levantados, vê-se um manequim segurando com as pontas das mãos, o tecido vivo, que molda o espaço; como exemplo de vitrine das formas/objetos, *Mostra dell’oreficeria veneziana*, Loggetta del Sansovino, Veneza (1937). Apenas com um detalhe da exposição, pode-se ter uma referência para a vitrine do museu de São Paulo. Não há a transparência e o fluir de ambos os lados da caixa de vidro, mas os objetos, espécies de troféus, são dispostos em alturas diferentes, como um contar de história. Nota-se o tecido, à direita, servindo de limitador

de espaço. Há a mesma ação do espaço inicial do museu, expografia de Lina Bo, para delimitar as exposições.

Em contraponto com as propostas italianas, Bardi provavelmente teve acesso a algumas exposições importantes, como a de Walter Gropius, *Deutsche Bauausstellung* (1931), realizada em Berlim e a estrutura modular proposta pelo arquiteto alemão em 1934 junto com Joost Schmidt na “Exposição de Metais não-Ferrosos”. Max Bill, antes da sua *Unidade Tripartida*, fez várias experimentações no campo de pavilhões e *stands* comerciais, além das exposições de arte: *La sezione della Svizzera*, IV Triennale de Milano (Pallazzo dell’Arte, 1936) é um grande espaço de luz. Há um estudo inicial para a *Unidade Tripartida* e uma grande vitrine, já no meio do espaço, de objeto. A transparência da caixa de vidro ainda não é total, mas já se tem o seu deslocar da parede. O espaço é cortado por uma grande caixa suspensa, repleta de formas em dialogo. Ao fundo, pranchas com fotografias e reproduções de obras; um pouco mais adiante, agora em 1949, vê-se a estrutura esquemática da exposição *Die Gute Form, Shweizer Mustermesse*, Basilea (Suíça, 1949). É interessante notar os utensílios de uso cotidiano, como xícaras e bule, junto às pranchas esquemáticas com imagens. Não há mais barreiras físicas, como entre a Vitrine das Formas e as Exposições Didáticas, do museu de arte de São Paulo, por exemplo. Além disso, o caminho, como uma serpentina, é iluminado por todos os lados, principalmente pelas frestas e espaços entre a estrutura fina e longínqua.

Desenvolvimento do espaço e superação da forma. Essas discussões sobre a maneira de expor já estavam presentes nos escritos de vanguarda artística européia, colocando em xeque a noção de espaço e função expositiva, verificando assim um rompimento com as funções e modos antigos do espaço.

Edoardo Persico é um dos primeiros na Itália a transpor as novidades e propostas construtivistas alemã, russa e holandesa para as exposições.

Nestes trabalhos, Persico já apresentava o conjunto de temas que iriam dominar o desenvolvimento seguinte dos modos expositivos italianos. Por um lado, a exposição “interpreta” os objetos expostos, evitando uma apresentação que só na aparência seria neutra. Por outro, a variação das “interpretações” é delimitada pelo objetivo comum de construção de uma espacialidade moderna, gerando uma tensão entre a figuratividade e a temporalidade do objeto exposto e o caráter abstrato do espaço expositivo. Em comum, a decisão de privilegiar a experiência espacial e visual do visitante, contribuindo para formar e difundir um gosto moderno. O recurso às técnicas gráficas e à interação das imagens, que parecem flutuar no espaço é apenas decorrente dessas intenções. A suspensão das imagens, que parecem flutuar no espaço, torna-se recorrente, pois constitui uma solução relativamente simples que permite a coexistência de objetos de natureza diversa e pertencentes a diferentes tempos históricos em um único espaço (ANELLI, 2001, p.53).

Os primeiros exemplos desse tipo de experimento podem ser visto nas fotografias da estrutura para propaganda política executada na *Galeria Vittorio Emanuele* (Milão, 1934), por Persico e Marcello Nizzoli: são extensas malhas reticuladas e de alturas variadas que se intercalam e possibilitam a visualização de todo o espaço da galeria, feitas com uma leve estrutura de aço sobre a qual foram dispostos painéis fotográficos e cartazes realizados pelo artista gráfico Bramante Buffoni. Novamente em parceria com Nizzoli, Persico executou a *Exposição da Aeronáutica italiana* (Milão, 1934), organizada por Giuseppe Pagano. Os arquitetos transpuseram ao espaço a plasticidade construtiva e a experiência gráfica de Persico na editoração da revista *Casabella* e o projeto “Sala da Vitória” realizado por Palanti e Lucio Fontana para a VI Trienal de Milão (1936).

Franco Albini foi um dos responsáveis pela transposição desses novos preceitos expositivos para a galeria de arte, como pode ser visto na exposição do artista Scipione na Galeria de Brera em Milão, 1941. Sendo um dos principais arquitetos italianos a trabalhar com arquitetura dos museus no pós-guerra, Albini pode também ser lembrado pela Sala de Ourivesaria Antiga para a VI Trienal de Milão (1936), onde os objetos flutuam por entre a transparência do suporte.

O *Studio dell'Arte Palma* de Bardi é importante para fechar o ciclo de espaços de exposição italianos pré-Brasil. As estatuas e objetos estão repousando sob suportes brancos, da mesma cor que as paredes da galeria. Flutuam, portanto, a partir da reprodução da cor. Os quadros, por sua vez, estão ao lado direito, enfileirados junto às janelas, para melhor visualização. A utilização da luz natural para iluminar os quadros será um recurso utilizado pelos Bardi também no MASP, principalmente na sede da Avenida Paulista, onde se chega ao máximo da transparência e da luminosidade com a repleta e total utilização do vidro.



Figura 64: “Sala delle arti e mestieri di Milano”, na *II Mostra Internazionale delle Arti Decorative* (1925), Villa Reale, Monza.



Figura 65: “Mostra delle Industrie tessili”, realizada por Luciano Baldessari para a *IV Triennale no Palazzo dell’arte*, Milão (1936).



Figura 66: "Mostra della Seta", *Villa Olmo*, Como (1927).

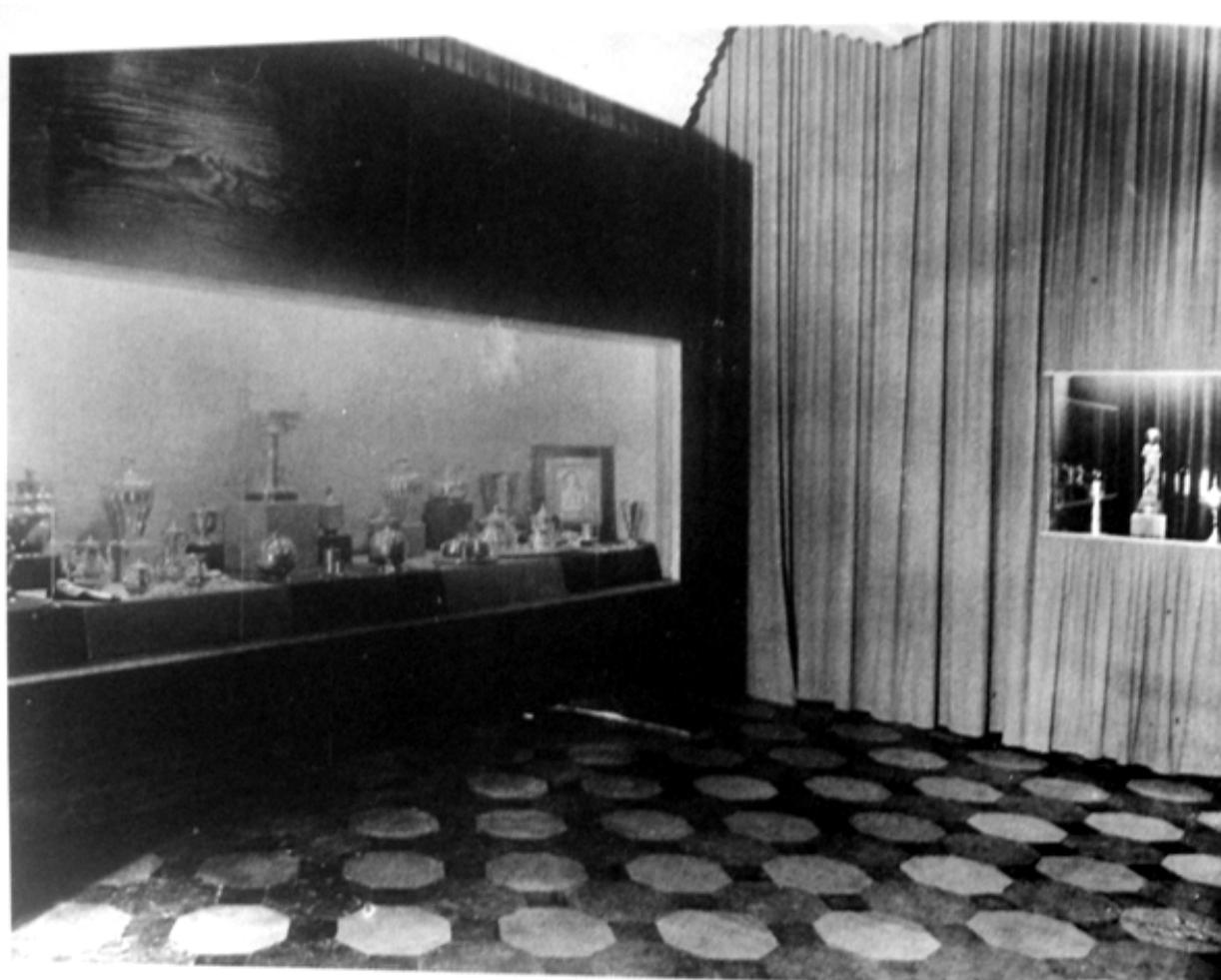


Figura 67: “Mostra dell’oreficeria veneziana”, *Loggetta del Sansovino*, Venezia (1937).



Figura 68: Max Bill, “La sezione della Svizzera”, *IV Triennale de Milano (Pallazzo dell’Arte, 1936)*.

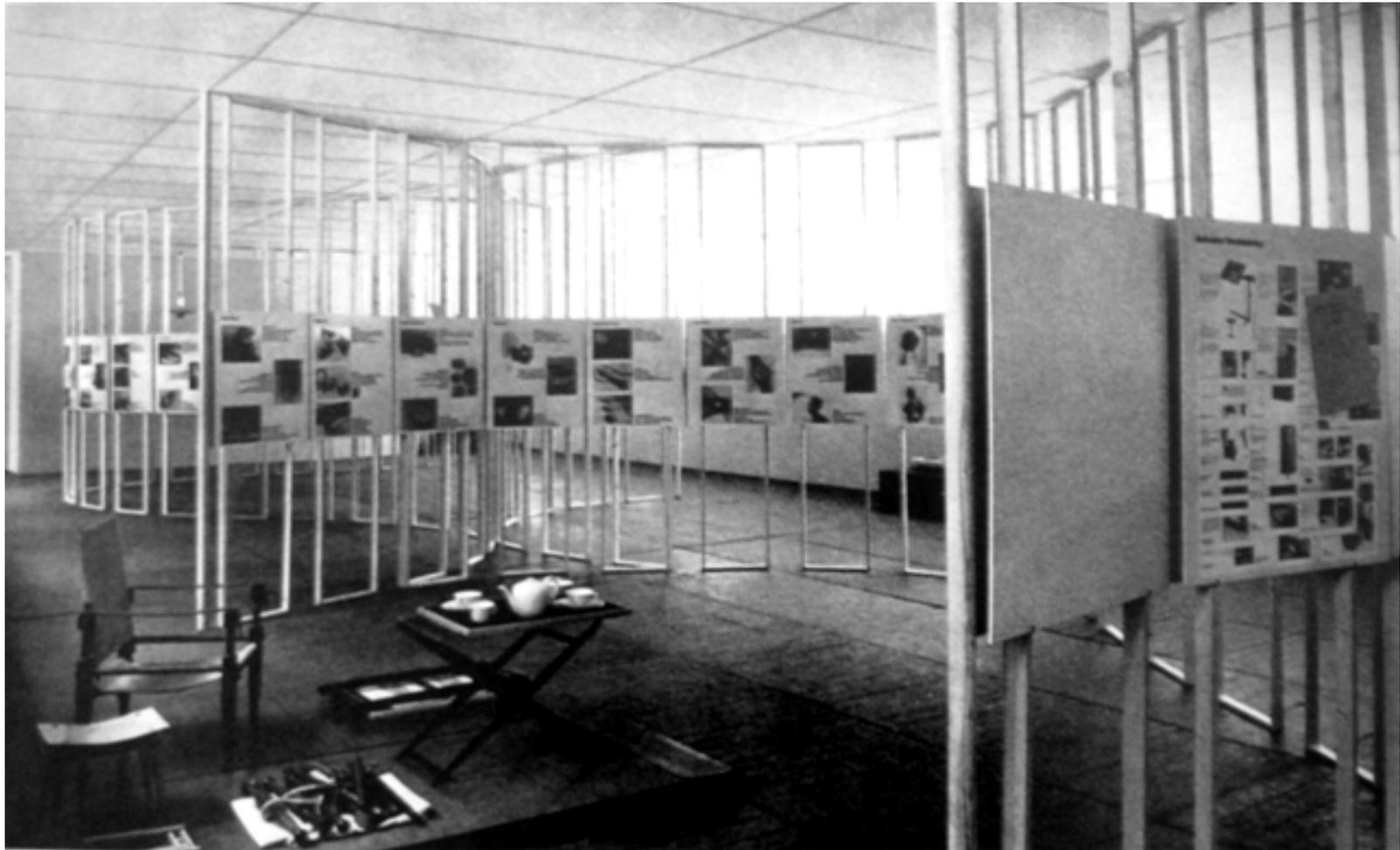


Figura 69: Max Bill, “Die Gute Form“, *Shweizer Mustermesse*, Basilea (Suíça, 1949).

Reflexões finais

Nossas reflexões sobre as atividades museológica e didática, especificamente no caso brasileiro, levam-nos constantemente à questão de perda de memória histórica. Não se fala ou discute, nos dias de hoje, sobre a importância da convivência do público jovem, dos artistas, intelectuais, escritores, políticos e todos aqueles que envolveram-se, de uma forma ou outra, com a atividade didática do Museu de Arte de São Paulo. O relevante a se pensar é a importância que essa ação gerou no desenvolvimento do campo artístico brasileiro. A passagem da figuração à abstração, a criação das Bienais de Arte, a constituição de novas instituições museológicas voltadas às artes e ao incentivo da produção e do pensar sobre a técnica tiveram vários fatores influentes à mudança do paradigma da cultura artística nacional. Junto com toda essa agitação, as Exposições Didáticas, a Vitrine das Formas e todo o projeto teórico encabeçado por P.M.Bardi mudaram e marcaram os rumos de uma São Paulo iniciante na sua transformação urbana e industrial.

O MASP e suas ações formaram uma estrutura social específica: circulavam pelos andares do edifício dos Diários Associados os mecenas, os políticos envolvidos com as artes, os artistas famosos e aqueles não tão conhecidos, os monitores, enfim, pessoas que, naquele espaço, representam papéis sociais definidos e necessários à organização da instituição. Só assim ela poderia funcionar, ser aceita e validada pela sociedade paulistana daquele período. Houve a necessidade de ter todas essas pessoas ao redor para que P.M.Bardi conseguisse, ao mesmo tempo, implantar seu audacioso projeto didático e constituir um museu apto a receber aquele público novo.

Algumas vezes, muitas atitudes do italiano não foram aceitas, seus atos criticados e a desconfiança em torno de suas ações, principalmente com a aquisição e validação de obras de arte, foram questionadas. No entanto, a ação didática foi implantada, elogiada e constituiu o carro-chefe durante os primeiros anos. A implementação

das “Exposições Didáticas” e “Vitrine das Formas”, cada qual ocupando um andar do museu, serviram para amalgamar às exposições periódicas e o acervo.

Podíamos aqui relacionar esses trabalhos expositivos com muitas influências teóricas. Ao ver as pranchas didáticas, por exemplo, lembramos-nos de André Malraux e de seu *Museu Imaginário*, publicado em 1947¹¹². Mas, não coube neste momento fazer as tantas ligações e referências que as exposições abarcam; queria-se, entretanto, expor e iniciar o percurso de reconstituição do Museu de Arte nos seus primeiros anos. É importante voltar ao passado, como diz o próprio Bardi, olhar para ele e procurar entendê-lo. Muitas são as teses e livros já escritos sobre o museu, além daqueles de autoria do italiano. No entanto, pouco se sabe da sociedade específica que estava em circulação, não só no Brasil, mas na Itália, Estados Unidos, França e Londres.

Durante essa pesquisa, muitos nomes acrescentaram-se ao nosso caminho: Alberto Cavalcanti, Emilio Villa, Gabriela Lajatico, Embaixador Jayme de Barros, Ruggero Jacobi, Bianchi Bandinelli. Basta ver a lista de pessoas¹¹³ para quais P.M.Bardi enviou o relatório das Exposições Didáticas. Além disso, descobrimos colecionadores de arte importantes, pesquisadores, escritores, poetas, fotógrafos, diretores de museu, enfim, personalidades esquecidas em território brasileiro mas que foram fundamentais à construção do campo artístico do pós-guerra. A globalização e a troca de informações centralizadas no museu são por vezes resumidas a poucas linhas do histórico do MASP, como podemos ver em livros e escritos, muitas vezes do próprio P.M.Bardi,

¹¹² A fotografia e a sua “liberdade” de uso e reprodução possibilitou Bardi a aplicar suas idéias na mudança de uma perspectiva museológica, vindo ao encontro do pensamento de André Malraux em *O Museu Imaginário*, de 1947, mesmo ano de fundação do MASP. Em entrevista a Roberto Sambonet e Claudio M. Valentinetti, Bardi, quando questionado sobre quais historiadores da arte estrangeiros ele era mais ligado, mencionou não se interessar por Malraux. Preferia Le Corbusier, a quem tinha mais contato e amizade, além de acreditar que este lhe era mais positivo. “Aquele [Le Corbusier] que, quando se lhe dizia de fazer uma coisa, fazia. O mundo caía, mas ele persistia em fazê-la” [BARDI, 1996, 14]. O conceito de museu imaginário foi desenvolvido pelo escritor francês André Malraux em seus discursos estéticos, segundo o qual um museu de imagens e imaginário seria concebido no espírito, um lugar mental capaz de criar uma rede de linguagens, de evidenciar as potencialidades das obras. A crítica, como experimentação na obra, forma e deforma as imagens que habitam esse lugar mental de cada indivíduo. Essa nova relação entre arte e espectador, proporcionada pelos museus do século XX, possibilita uma libertação da função de aprisionamento da forma em si mesma, permitindo aos artistas usufruírem de imagens e formas do passado para retrabalharem a sua linguagem particular. Releituras, colagens, ready-mades são permitidos e solicitam um novo espaço, agora o museu moderno (o outro), que impõe um estado permanente de interrogação.

¹¹³ Ver DOCUMENTOS, em anexo.

por exemplo. Como Flávio Motta mesmo disse, em entrevista, o Italiano escrevia a história com tesouras nas mãos. Muitas informações eram omitidas, colocadas em outros lugares, com outras datas.

O que se conclui com essas linhas é que o trabalho está em fase inicial. A “Exposição Didática” e a “Vitrine das Formas” constituem o cerne da questão. Como árvores antigas, suas raízes são profundas, grossas e estão há muito tempo escondidas. Boa parte do material didático está ‘dormindo’ na Biblioteca do MASP, intocado. Fora os muitos outros lugares que ainda poderemos encontrar resquícios desse início, dessa nova vida do casal Bardi e de seus companheiros. É necessário uma reconstituição sociológica, antropológica e histórica do momento até a ida do museu para a Avenida Paulista, para a caixa de luz e transparência, onde o projeto didático foi concretizado materialmente, com os cavaletes de vidro, com o espaço expositório livre, com as grandes paredes de vidro e com um público já conhecedor da proposta do museu.



Talvez a verdadeira boa ação do museu, segundo P.M.Bardi, foi a de combater uma possível insensibilidade histórica, evitando a facilidade dos “álbuns-sínteses” com as reproduções brilhantes em cores bem platinadas e falsas. As exposições didáticas de história da arte, reconhecidas oficialmente pela UNESCO como uma nova possibilidade de pensar museografia e expografia, compunham uma centena de possibilidades de leitura. Fixando um acontecimento histórico ou um período, indicava-se o caráter da arquitetura, escultura, pintura e arte aplicada. Mesmo para aqueles que não sabiam ler ou escrever, o museu contava com uma equipe de monitores, treinados pelo próprio Bardi, para direcionar todas as pessoas às obras. O objetivo principal foi dar ao museu um caráter “popular”¹¹⁴, talvez como desejava fazer John Ruskin¹¹⁵ com os museus aos operários.

¹¹⁴ O termo “popular”, neste caso, vale uma ressalva: o museu, nesse primeiro momento, era freqüentado pela burguesia paulistana, na sua maioria. Ao se dizer popular, P.M.Bardi, ao nosso ver, se dirigia a essa classe: aos trabalhadores como arquitetos, historiadores, engenheiros, empresários, galeristas, donos de lojas, ou seja, a burguesia em si. Portanto, o termo “popular” deve ser visto com cuidado e ressalva neste momento. Com o passar dos anos, Lina Bo, por exemplo, muda sua visão sobre o termo, voltando-se

Para espalhar o gosto das artes nas massas, esse esteta, rico de cinco milhões de libras, decide-se a ensinar ele próprio desenho durante quatro anos num curso noturno de adultos, funda museus e escolas destinadas aos operários, adota generosamente universidades para que instituem e mantenham o ensino artístico, e ele mesmo, durante treze anos, sem remuneração, professa em Oxford a sua estética e dirige ou anima e incita do grande centro universitário o movimento artístico que, com os Hunts, os Rossettis, os Millais, os Stephens, os Hughes, os Browns, os Masons, os Burne-Jones, os W.Morris, devia fazer da Inglaterra um dos focos da arte contemporânea, e transformar na vida inglesa, e por ela na européia, a arquitetura, a mobília, o ornamento das casas, os utensílios domésticos, a decoração, pondo em tudo uma preocupação de arte (VERISSÍMO, 2003, p.184).

Qualquer semelhança com o Museu de Arte de São Paulo e a atividade intensa da dupla Bardi-Chatô não é mera coincidência. ‘A thing of beauty is a joy for ever’ seriam, talvez, as palavras de Ruskin diante da construção desse centro cultural e artístico, tão agitador quanto suas ações na Inglaterra passada.

Com a crescente e rápida popularização do museu, à fórmula escolástica acrescentou-se a fórmula espetáculo: sessões de cinema, dança, espetáculos, desfiles, festas. Ao invés de o museu ser um guarda desconfiado de tesouros mumismáticos fechados em escrínios, ele era um colaborador, um conselheiro que desejaria ver progredir o gosto, a harmonia no seio do povo, o pensamento e a inteligência no mundo, uma idéia de vida que queria atingir no passado germes estimuladores para o presente.



Após o término desse trabalho, o fôlego pede descanso para continuar. As perguntas estão aí, para serem respondidas: até onde o programa didático era democrático, no sentido de ampliação de conhecimento? A visão histórica do programa dialogava com os debates

muito mais para a produção artística artesanal e regional, criando e dirigindo o Museu de Arte Popular da Bahia e curando exposições de arte popular.

¹¹⁵ O crítico de arte John Ruskin, segundo José Veríssimo (VERISSÍMO, 2003), viveu sempre em pró da sua missão: transformar a sociedade e as relações trabalhistas/sociais através de uma revolução estética. Ele não foi apenas alguém preocupado com a beleza e a arte, com a crítica, produção e prática artística; Ruskin foi um homem de ação, um militante que influenciou diretamente a produção artística inglesa do século XX. Toda a sua teoria estética, sua filosofia da arte e da vida, sua emoção ao olhar uma obra veio da sua paixão, desde a infância de educação livre, pela natureza (seu artista favorito era o paisagista inglês Turner). É interessante ler suas críticas com relação aos ‘caminhos de ferro’, as grandes linhas ferroviárias que cortavam toda a Europa no durante todo o século XIX. Sua doutrina social era inimiga do capital e não estava longe dos preceitos positivos, anarquistas e socialistas, de que o capital tem uma origem social e deveria ter um destino social.

teóricos do momento, ou somente com a discussão italiana, em voga após a II Guerra Mundial? Onde estão as cartas de P.M.Bardi sobre as Exposições Didáticas? Qual foi o papel do *Studio dell'Arte Palma*, na Itália e que fim levou a galeria?

Além dessas questões, faz-se necessário o levantamento sistematizado das ações desses intelectuais estrangeiros que deram vida e ânimo para São Paulo. E, aliás, quem era P.M.Bardi, para além do italiano vindo para o Brasil? Quem era essa personalidade adorada por muitos artistas brasileiros, retratado por muitos outros, amante da vida e das artes? Qual eram as bases teóricas do seu pensamento, quais eram os eixos das suas ações?

Examinando de perto a sua vida, facilmente podemos ver todo o percurso como uma longa e bonita viagem “obsessiva”: desde a infância até a morte, da pintura à escultura, da arquitetura às artes “menores”, até o MASP, seu “filho” por excelência. Desde 1992, apenas meses depois da morte de Lina Bo, os problemas físicos começaram a aparecer; no entanto, o diretor continuou com a mesma fibra e vontade de viver, acompanhando nos bastidores os trabalhos no MASP e no Instituto da Casa de Vidro. O professor ‘de nada’, como ele próprio de chamava, morre em 1999, deixando um legado concreto, didático e teórico porém, sobretudo, um exemplo de amor e dedicação à arte.

O MASP está aí, para ver e ser visto. E, nesse momento atual de problemas administrativos, financeiros e até mesmo conceituais da instituição, quem sabe não é o momento de olhar para o passado, ver o que era a instituição e levantar a bandeira para o seu redescobrimento. Somos crianças em frente a magnitude que o museu teve no seu início e, diante dessa janela mágica, estamos criando as bases para a sua compreensão, como nas Exposições Didáticas e na Vitrine das Formas.

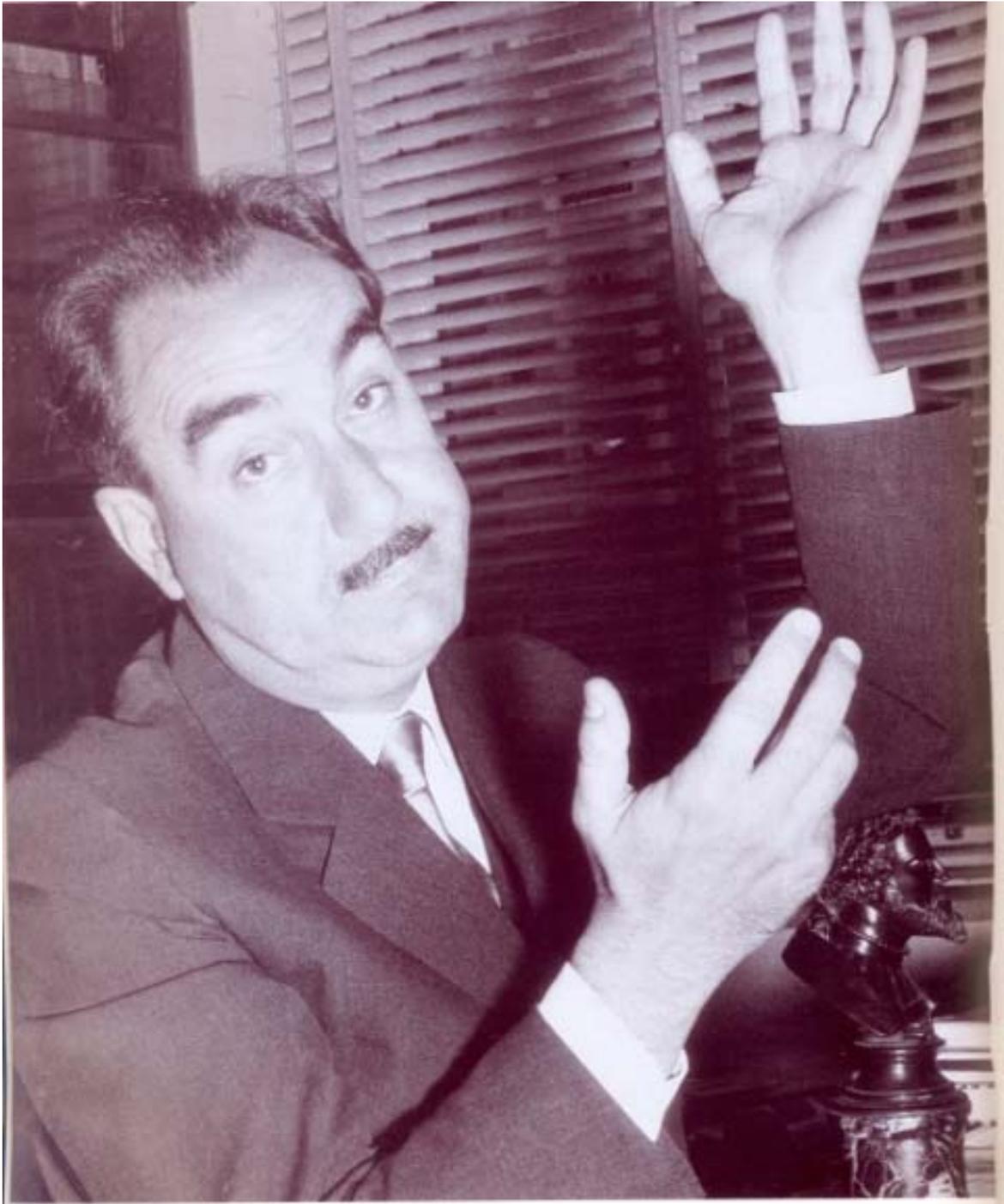


Figura 70: P.M.Bardi.



Figura 71: Bardi e Nelson Rockefeller, 1951.



Figura 72: Augusto Cavicchia, Roberto Rossellini, Plinio Garcia Sanchez. Coordenadores dos Seminários de Cinema do MASP e P.M.Bardi, década de 1950.

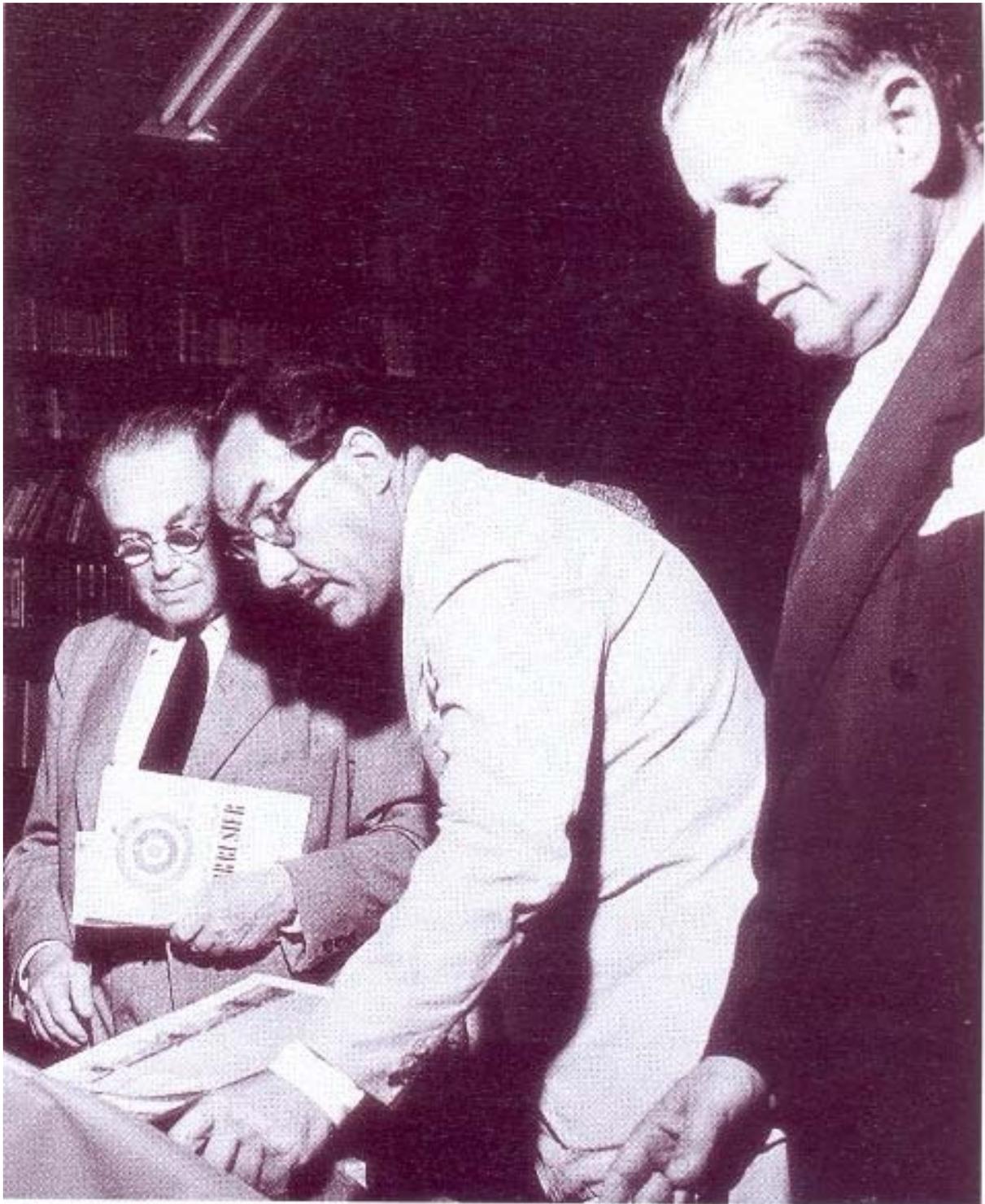


Figura 73: Entre amigos. Pintor Lasar Segall (a direita) e o arquiteto Gregori Warchavchik, 1951. Detalhe: o arquiteto está segurando o catálogo da exposição de Le Corbusier.



Figura 74: P.M.Bardi, *Studio dell'Arte Palma*, Roma

Documentos

Índice

Cartas de Emilio Villa – <i>Studio dell’Arte Palma</i> e P.M.Bardi, Museu de Arte de São Paulo. Sobre Exposições Didáticas.....	189
Emilio Villa - Relação de obras/imagens/fotografias utilizadas para Exposição Didática, 1947.....	209
Carta a Bardi – <i>Studio dell’Arte Palma</i> . S/data.....	211
Texto integrante da Exposição Didática, 1947. Sem autoria. L’ANTICO E NOI.....	217
Exposição didática – texto que figura na 1º prancha da Exposição “Pré-História e Povos Primitivos”. P. M. Bardi. 3º Exposição Didática do MASP – 1950.....	219
Exp. Didática, 1949 (Carta em francês de P.M.Bardi).....	221
Carta de Jorge Lacerda, Ministro da Justiça e Negócio Interiores em 1948, à P.M.Bardi sobre a Exposição Didática.....	223
Notas - Jornal Diário de São Paulo.....	225
As Mostras Didáticas – Relatório UNESCO e Lista de pessoas.....	251
“El Estudio de Arte Palma” de Roma.....	269
Artigos de jornal diversos – sobre a inauguração do museu e Exposições Didáticas:	
Notas e Arte – “Museu de Arte” – Diário de São Paulo, 1947. Quirino da Silva.....	273
Um Museu Vivo – Especial para o Diário de S. Paulo, 1 de outubro de 1947 - Geraldo Ferraz.....	274
Discurso de Assis Chateaubriand na inauguração do Museu de Arte de São Paulo: “Uma Vaca”, Diário de S. Paulo, 3 de outubro de 1947.....	276
Diário de São Paulo, Sábado, 4 de Outubro de 1947: “Viveu ontem o Museu de Arte de São Paulo o seu primeiro dia de contacto com o povo”.....	279
Diário de S. Paulo, Domingo, 5 de Outubro de 1947. “Ponto de partida para a compreensão da arte, em todas as suas manifestações, pelo grande público”.....	282
Diário de São Paulo, 28 de maio de 1950. “NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO Verdadeira renovação do estilo museológico as mostras didáticas”.....	284

Todos os documentos transcritos nesta seção foram recolhidos durante pesquisa na Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

(Cartas de Emilio Villa – Studio dell'Arte Palma e P.M.Bardi, Museu de Arte de São Paulo. Sobre Exposições Didáticas)

Museo Didattico. Relazione n.1 – Lettera del 9 maggio 1947

Museu Didattico

1. Il museo didattico potrebbe considerarsi finito, ora che moltissimo materiale nuovo (in parte descritto nella lettera ultima) è stato raccolto. Ma ad ogni modo, continuiamo a vedere e cercare.

L'ultimo materiale, completato anche da un piccolo apporto Bompiani¹¹⁶ (riproduzioni bruttine ma utili in qualche maniera) sarà tutto sistemato per questa settimana, e parte con la prossima spedizione.

2. Da una lettera scritta da te a Zeri risulterebbe che ci sono perfino delle disposizioni errate quanto al susseguirsi dei cicli di civiltà. Per adesso no si credo. Ma se dovesse essere successo anche questo, non ci rimane che da spararci. Sarebbe troppo grave.

3. Le tavole riassuntive e esplicative sono sistemate tutte.

A) Sviluppo universale delle culture umane: carta geografica con le zone, tavola sinottica che spiega le successioni e rimanda alle tavole rispettive.

B) Sviluppo universale dell'architettura dalla preistoria a oggi, illustrata con disegni delle forme, delle piante e delle strutture essenziali per ogni tipo e genere di architettura. A fianco ci sono didascalie che spiegano le condizioni sociali in cui ciascun tipo di architettura si è sviluppato. C'è la pianta, lo schema di pilastro, il tipo di capitello, un dettaglio costruttivo, eccetera. I disegni sono fatti schematicamente, non a mano libera. Vedrai se è il caso di rifarli a modo e gusto tuo, o se li vuoi realizzare così come sono.

La materia è disposta in due tavole, non ho potuto in meno, la materia è molta.

Righe e frecce indicano le dipendenze e le derivazioni tra i vari cicli architettonici, in modo chiaro e convincente.

Questo riguarda, naturalmente, l'architettura pubblica ufficiale, di stile (come si dice). Una storia in senso più umano, meno estetico cioè, non

¹¹⁶ Arquivo Valentino Bompiani. Ver nota de rodapé nº46.

si può ancora fare. Mancano gli elementi storici. Il limite dunque rimane: la chiesa, il palazzo pubblico, il palazzo. Solo dove è possibile è considerata anche l'architettura – ingegneria (ponte, strada ecc: che è la vera architettura, ma che bisognava fare a parte per tentare di farla completa).

C) Sviluppo generale della pittura nell'Europa Moderna, da Giotto a Cézanne (e oltre), con indicazione dei fatti storici importanti e dei grandi personaggi delle altre arti e della letteratura e della politica, corrispondenti ai vari periodi.

Ogni nome di pittore ha a fianco una illustrazione piccola, che sia caratteristica.

D) Diffusione in Italia e in Europa della civiltà rinascimentale con i nomi corrispondenti ai vari centri di diffusione. Sono due carte geografiche da cui partono i nomi principali delle varie scuole nei due secoli.

E) Sviluppo delle conoscenze di anatomia e prospettiva, della linea, e della luce – colore, dall'Egitto a Picasso, con didascalie, spiegazioni e illustrazioni relative.

Queste tavole ti arrivano come indicazione. La realizzazione non si può fare qui, evidentemente.

- Emilio Villa

(Junto a Relazione n.1)

S/autor (provavelmente é P.M.Bardi). S/data. Carta datilografada

Mostre Didattiche

Relazione Villa

Intelligente. BENE. Grazie. MA CONTINUE, NON dormite sul già fatto. Dobbiamo andare avanti a tutto vapore, per due anni almeno. Villa sia fisso a questo lavoro. Gli ho scritto.

Poesie

Ottima idea, come vi indicai. Ma ne va cercata e spedita una dei Camoes.

Perchè ci siamo fermati a Carlo Magno? Ce ne vuole una inglese (A proposito e l'Inghilterra?)

E altre di altri paesi. Anche se all'atto pratico non andranno tutte, formano materiale.

Didascalie e Testi

Attenzione. ABBONDATE.

Sistemazione Rollino

Approviamo la soluzione del tendilastre, come da disegno. Aspettiamo ansiosi foto elemento e risoluzione definitiva.

Tempo

Fate calcolo che stante i lavori, la roba deve essere a Santos a metà maggio.

Caro Monotti, ti ringrazio per le considerazioni del didattico. Metti sotto Villa, e adibiscilo, con fotografo e aiuti se occorrono a questo lavoro. Gli sviluppi li so io, li ho bene in testa, e ora vedo anche te. Ci faremo promotori di questa aggradevole impresa del Didattico. Tra poco vi manderò lo schema della propaganda da fare all'estero. Ma ci vogliono sei mesi di effettivo lavoro. Da San Paolo, con meno cose da fare, ti sarò preciso; e andremo avanti.

A Villa raccomanda puntualità, attività, costanza. Bisogna che non si distoga con le cosette.

Poi a ottobre e forse prima verrò giù io a lavorare.



Museo Didattico. Relazione n.2 – Lettera del 17 maggio 1947

1. Sono riuscito a mettere le mani sul materiale illustrativo di via Barracco¹¹⁷. Ho preso circa settanta stampe, in massima parte di soggetto architettura. Partono con tutto il rimanente materiale.

Un gruppo di stampe servirebbe egregiamente per montare la tavola sintetica dello sviluppo delle architetture, che io invece avevo fatto eseguire con disegni. Lo schema di quella tavola, insieme al resto, viene spedita realizzata su carta lucida, in modello di dimensioni

¹¹⁷ *Museo Barracco* é um dos museus comunais de Roma, especializado em arte da Antiguidade Clássica e do Oriente Médio.

cm.96x96. Traducendola su 1,20x1,20, e lasciando immutate le misure dei disegni, la tavola acquista in chiarezza e precisione.

2. Tra le carte di via Barracco ho trovato anche una tavola schematicissima e bella che riassume lo sviluppo dei rapporti pieno-vuoto, dall'Egitto alla moderna tensistruttura. È così chiara che non ha bisogno di altri commenti. Ma, naturalmente, questo è solo un ramo particolarissimo della storia dell'architettura. Perciò va a complemento di quell'altra.

Inoltre; Ho studiato la storia della evoluzione della casa, della abitazione umana, dall'epoca megalitica a Le Corbusier. Il disegnatore sta facendo i disegni, con lo stesso piglio con cui sono fatti quelli che ho trovato a via Barracco.

Ho pensato che anche questo fosse didatticamente molto interessante, e di potere avvicinarci così a poco a poco a quelli che sono i tuoi intendimenti.

Insomma, penso che le tavole didattiche siano da considerare il fulcro di tutta la mostra. Esse devono intendersi come una grammatica generale sinteticissima (e perciò più facilmente comprensibile e ritenibile): il resto, tutto il resto, la disposizione a sfilata, va inteso come "esercizio", come controllo, come antologia sommaria e storica. Dove l'osservatore potrà andare a ricercare le applicazioni, gli esempi. Proprio come si fa nelle grammatiche: che hanno a fianco gli esercizi, e l'antologia.¹¹⁸

3. Ho preparato anche la tavola comparativa e soprattutto esplicativa dello sviluppo della anatomia e della anatomia e della prospettiva in pittura.

Ho preparato anche la tavola esplicativa sull'arte contemporanea, fatta a modo di sillabario, ossia: diciture esplicative, e relative figurazioni. C'è il testo, con le interruzioni dove vanno messe le illustrazioni. Queste hanno il numero corrispondente.

4. Si tratta dunque solo di montare tutte queste cose. Che non è poco, capisco. Ma cosa si può fare qui? L'idea è sempre quella di fare una brutta copia de sistemare là in bella copia, e con tutti quegli espedienti

¹¹⁸ NP [Notas do Pesquisador]: Nota-se o interesse de Emilio Villa e do *Studio* em relacionar arte e cotidiano: aplicações no *design*, na moda e na indústria.

decorativi (e magari mostraioli, perchè ci vogliono anche quelli) che rendano vive le illustrazioni e colpiscano subito la fantasia. Abbiamo provato a montare per nostro conto qui, a disporre, a sistemare. Ma il criterio delle strisce ostacola qualunque tentativo del genere. Il materiale è quello che è. Per rimmetterlo sui binari voluti ci voleva altro tempo e ben altri mezzi. E poi, chi rischia di prendere qualsiasi iniziativa essendo tu così lontano, ed essendo così difficile interdersi?

Quando è stato fatto il tentativo di tagliare tutto il materiale su misura delle strisce, è successo il massacro.

5. Continuo il commento particolareggiato. Ho fatto, fino ad oggi, di sera, solo 8 tavole.

6. Seconda Mostra. Attendo di sapere, prima di passare alla raccolta del materiale:

a) il criterio delle strisce va mantenuto ancora? Oppure si può passare a grandi dimensioni?

b) dal calcolo fatto, ci vogliono 40 tavole almeno, per fare una mostra un po' particolareggiata. Sei d'accordo?

7. Il piano generale è quasi interamente fatto, disposto, ordinato, controllato. Quasi tutto il necessario è indicato sulla carta. Si tratta di farlo e farlo fare e cominciare a cercarlo per quella parte che non si trova.

8. Intanto ho cominciato a ritirar fuori e ordinare le lastre servite per la prima mostra. Quando sarò in grado di stabilire le misure, comincerò a far fare gli ingrandimenti.

Prima bisognerà studiare anche diverso tipo di carta, perchè quella usata è troppo soggetta a sciuparsi.

9. Ho raccolto nuovi libri necessari: ne ho avuti in prestito, oltre che da Bianchi Bandinelli¹¹⁹, anche da Blanc, che è il più atezato in fatto di preistorica e primitivi e mediterraneo.

¹¹⁹ Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900 – 1975). Arqueólogo, historiador da arte e político italiano. Foi muito importante à renovação do estudo de arqueologia e história da arte antiga na Itália. Teve importante atuação crítica durante o regime fascista. Após II Guerra Mundial, lecionou na Universidade de Florença; em 1945, assumiu o cargo de diretor geral da antiguidade e das artes plásticas em Roma, que manteve até 1947. No cargo, Bandinelli atuou no restauro dos monumentos afetados pela guerra e criou uma comissão superior para as belas artes, no intuito de manter na esfera pública os problemas de restauração. Teve uma

Ho inoltre a disposizione la biblioteca del Museo Pigorini – e il materiale del Museo Pigorini, che è ricchissimo. Ho già fatto un lungo sopralluogo. Il direttore e Bianchi Bandinelli mi hanno permesso di asportare dalle vetrine il materiale che mi interessa per fotografarlo. Ho intenzione di scegliere tutta roba inedita.

Le fotografi voglio farle io, perchè son sicuro di poter fare cose ottime. Appena ho il tempo di cominciare, ti mando tre o quattro esemplari di fotografie, per avere la tua approvazione o il contrario.

10. Ma questo ancora non basta. Bisogna esplorare i musei stranieri, specialmente per l'Egitto e la Mesopotamia (Londra e Parigi).

Fare la fotografie dai libri è un mezzo sicuro per fare illustrazioni brutte, eccetto alcuni casi di libri belli (metti, per esempio, Zerlos).

Nella prossima lettera avrai il piano generale scritto.

- [Emilio] Villa.



Museo Didattico. Relazione n.3 – Lettera del 23 maggio 1947

Museo Didattico

1. Si sta preparando la spedizione dell'ultima parte della m.d.¹²⁰, che dovrà avvenire martedì 27 maggio. In questo materiale ci sono le ultime tavole riguardanti il contemporaneo, gli schemi delle tavole riassuntive, tutto il materiale aggiunto successivamente.

Si sta anche catalogando ex novo il complesso ormai largo degli oggetti originali. Si sta preparando i supporti, le basi, piccole spalliere e simili, [per la stabilità degli oggetti originali] ultimi ritocchi e restauri. Per si imballa.

Naturalmente continua la ricerca per il completamento.

2. Continuo il commento del materiale illustrativo pezzo per pezzo (meno i pezzi che non è necessario). Sono però solo alla tavola 11. Appena vien libera qualche giornata ci darò un colpo forte, in maniera che possa essere pronto tutto prima che ti arrivi il materiale che viene spedito oggi.

intensa vida política e cultural. Para mais informações, ver o livro de Marcello Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolário di un grande archeologo*, Milano, 2003.

¹²⁰ m.d. = Mostra Didática.

3. Pensavo possibile mandare oggi tutto il piano, analizzato, descritto, precisato e montato, della seconda mostra. Ma sono soltanto a metà. Spero di finire la prossima settimana. Ci vuoi tempo. Quando questo è pronto, visto e approvato in massima, la raccolta del materiale diventa una operazione meccanica, che permette di andare tranquilli, e seguire esclusivamente la perfetta preparazione delle illustrazioni.

Sempre per la seconda mostra: per la preistoria, primiti e simili, sarebbe molto utile e bello poterla presentare non con degli oggetti originali che sono più o meno pertinenti al discorso delle illustrazioni, ma con degli oggetti oppotonamente scelti. Ora, però, quelli che proprio ci vorrebbero, quelli più famosi, sono nei musei, non li puoi trovare fuori. Allora, non è il caso di pensare alla possibilità del calchi? Per es., a Parigi il Museo Etnografico¹²¹ è attrezzato a fare tutti i calchi in gesso che si richiedono. Così anche altri Musei. È il caso di pensarci o credi proprio necessario rinunciare a questo aiuto? Guarda che, al Museum of Modern Art di N.Y una volta è stata fatta una mostra di arte mesopotamica tutta in calchi.

Questo è un punto importantissimo. Vedi di accennare qualche cosa nella prima lettera che scrivi, perchè così uno si orienta subito, e mette subito sulla carta tutto quello che ci vuole, come ho fatto per le illustrazioni. Mi persuado sempre di più che per fare le cose serie e interessanti non si può mettere insieme quel che si trova, ma bisogna trovare quel che ci vuole.

4. Biblioteca. Ogni tanto la signorina Querzola è qui a domandare una cosa o un'altra nell'acquisto di libri per il museo. Inoltre, ogni tanto qualche pezzo buono in giro si trova. (Gerra, per es., appena ha cose che crede ci interessino, telefona). Ma si rimane sempre perplessi.

¹²¹ *Musée de l'Homme*, ou Museu do Homem. Localizado na *Place Du Trocadéro* 17, na *Ala Passy* do *Palais de Chaillot*, Paris. Herdeiro do Museu Etnográfico do Trocadéro, fundado em 1878, o Museu do Homem foi criado por ocasião da Exposição Universal de 1937, a partir das coleções de gabinetes de curiosidades e do Gabinete Real, cujos acervos vinham sendo reunidos desde o século XVI, com peças de caráter antropológico e pré-histórico.

Penso que sia il caso che dedichi mezz'ora anche a questo argomento, e precisare esattamente come intendi impostare questa biblioteca¹²².

5. Articoli. Ho aperto il classificatore. Ho messo insieme tutto il materiale che serve per raccoglierti una quindicina di articoli tra i vecchi. Naturalmente, però, vanno ritoccati e aggiornati. Poi, da spunti di lì, ne metterò insieme altri. Abbi pazienza, per favore.

6. Tra gli articoli chiedi anche uno “La polemica dell’arte moderna, in Italia”. Ti darei un consiglio di non toccare questo argomento. La nostra polemica è tutta in grande ritardo sull’Europa. Al nord c’è, pure, perfino un “complesso delle palafitte”. Al sud, non parliamone. È una situazione caotica, impasticciata, con esplosioni triviali, senza serenità, senza umanità, senza cultura. Bisogna, lasciar passare la scalmana. Credi, è uno spettacolo indecoroso da mesi in qua. Il neoneo-cubismo è la più feroce novità, che ormai sta invadendo tutti i centri.

Sarà meglio, invece, insistere su qualche nome buono.

Te ne riparerò, e di tutto l’andamento.

7. Libri teatro. Alcuni sono viaggio. Il Ramelli¹²³ non esiste più in nessuna libreria, esaurito da mesi. Spero di trovarlo in antiquaria, ma è difficile. Il Nervi¹²⁴ nemmeno. Lo domanderò a lui.

- Emilio Villa

¹²² NP: Muitas vezes os pedidos de P.M.Bardi pareciam complicados à compreensão da equipe do *Studio*. Não só na Itália, mas também no museu, as reclamações eram constantes. Tudo devido ao método, por vezes complicado, de Bardi expor seus pensamentos. Como Flávio Motta disse, em entrevista citada: o Professor era melhor com os desenhos do que com as palavras.

¹²³ O livro citado é do arquiteto Antonio Cassi Ramelli, *Edifici per gli Spettacoli*, Milão, 1947, editado por Vallardi e com mais de 135 imagens feitas pelo próprio escritor. A segunda edição é de 1948 e a terceira de 1956.

¹²⁴ NP: Não se sabe se a citação feita por Emilio Villa é com relação a um livro específico ou ao projeto do arquiteto Pier Luigi Nervi (1891 - 1979) para o *Teatro Augusto di Napoli*, executado entre 1926 a 1929. Realizado para unir, em um só lugar, a burguesia com o poder, o teatro de luxo foi fechado e reaberto na década de 1950, com restaurações na sua aparência e na acústica. Em 1992, o teatro foi restaurado novamente, recuperando a sua aparência original.



Museo Didattico. Relazione n.4 – Lettera del 30 maggio 1947

1. Mostra Didattica – Sono finiti i pezzi didattici dimostrativi delle varie tecniche pittoriche attraverso i secoli. Sono 12 pezzi, in tela o tavola (Simone Martini, in 3 tavolette; Botticelli, Mantegna, Veronese, Guercino, Sebastiano del Piombo, Caravaggio, Van Dyck, Tiepolo, Watteau): in più un esemplare di mosaico, tratto da mosaico autentico, e affresco (che è stato fatto fare e si aspetta fra poco). In Più, negli oggetti, originali, c'è un frammento molto importante di pittura egiziana, del secolo XV a.C, rotto in maniera che lasci a vedere la tipica frattura degli strati di calce e tritume di alghe marine, o comunque vegetali. Questo è un pezzo, in certo senso, da Museo: ma si può utilizzare per il didattico.

Ogni esempio didattico è corredato da abbastanza ampia notizia tecnica e storica e comparativa.

2. Seconda Mostra Didattica – Ho finito il piano generale, interamente. Devo metterlo a punto, guardando un altro rimanente di bibliografia che ancora mi rimane (Basler, Portier, Lehardt, Handy, Dechelette), e che non sono riuscito ad avere ma sono in biblioteca e bisogna che ci vada. Poi si tratta di ricopiare le 40 tavole in buone dimensioni, e con la misura delle illustrazioni praticamente stabilita. E copiare tutto in maniera che renda subito l'idea. Le illustrazioni hanno un numero di riferimento progressivo, che corrisponde alla nota di luoghi e di libri che ho io. Il materiale è tutto disposto in attesa.¹²⁵

Abbi pazienza ancora questa settimana e avrai tutta la mostra completa sulla carta, con scritte e tutto, in modo che possa dire se va o no: se va modificata qui o là. Se va bene, in pochissimo tempo si fu tutto, perchè si tratta solo di esecuzione materiale.

¹²⁵ Durante a pesquisa no acervo da Biblioteca do MASP, encontramos uma numeração atrás de algumas imagens. Em pesquisa futura, será realizada uma busca pelos livros citados no acervo da biblioteca do museu e do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, na tentativa de decifrar o que são esses números e a qual lista eles levam.

3. Nel materiale per il didattico – prima mostra – troverai figure di libri manoscritti, stampati, illustrazioni, ecc., dal 1000 al 1700. sul tipo, per esempio, della illustrazione frontespizio del Ponte di Venezia 1497.

Ora di questo materiale ne è stato trovato moltissimo, autentico, e a prezzi insignificanti veramente (in complesso 3 o 4 mila lire).¹²⁶ Ci sono marche di stampa, di case editrici celebri, frontespizi, pagine illustrate bellissime. Io ho pensato che tutta questa roba per la mostra didattica è un sovrappiù che non sai dove mettere. Mentre invece penso ti potrebbe servire per fare un grande album con l'inizio di una storia dell'arte della grafia e della stampa. Dove i pezzi fondamentali, nel caso fossero introvabili, e fino a che si trovino, potrebbero essere sostituiti da tirature anastatiche, riproduzioni o fotografie. Il tutto sistemato per epoche e stili, e con riferimento illustrato alle arti maggiori delle epoche e degli stili relativi. Magari anche con particolari ingranditi di caratteri e simili.

Questo complesso potrebbe anche servire un giorno o l'altro per fare una mostra dell'arte della stampa dal mille a oggi, almeno sommaria, su apposite bacheche. Per un paese dove stampano così brutto¹²⁷, sarebbe una cosa abbastanza utile, e tale da suscitare grandi interessi, anche tipografici.

4. Siamo sempre in attesa di risposta ad alcuni quesiti fatti nelle relazioni precedenti. È sommamente utile per sapersi regolare, e per capirci.

5. Per la seconda mostra didattica sarebbero necessari un certo quantitativo di materiale fotografico introvabile sui libri, oppure che sui libri è in una condizione tale che, riprodotto, darebbe risultati indecenti. Siccome buona parte di questo materiale (non per camorra, ma per natura¹²⁸) si trova in Italia (per esempio il villaggio preistorico di

¹²⁶ NP: Os livros e ilustrações eram muito baratos comercialmente, ao ponto de em outras cartas Emilio Villa fazer os mesmos comentários. O problema era encontrá-los, após a desordem que a guerra trouxe às livrarias, bibliotecas e acervos.

¹²⁷ NP: Critica a falta de livros especializados publicados em língua portuguesa. P.M.Bardi também reclamava da falta de material disponível para pesquisa no Brasil; por isso, entre muitas outras publicações, Bardi escreveu o livro *Uma pequena história da arte*, em 1968, dedicado aos alunos do ensino fundamental das escolas públicas, par pesquisa em história da arte.

¹²⁸ NP: Ironias à parte de Emilio Villa, como se a máfia conseguisse reunir todo o material importante de história da arte na Itália.

Molfetta, dove ci sono i più importanti esemplari di strade preistoriche in pietra lavorata, per esempio le grandi necropoli scavate nelle rocce di Pantalica in Sicilia¹²⁹ ecc.ecc.), sarebbe il caso di fare fotografie dirette, originali e, per così dire, artistiche. Si tratta di fare un viaggio di una decina di giorni giù per quei paraggi con una macchina fotografica. Monotti dice di accennarti la cosa, per chiederti cosa ne pensi, e se è il caso di fare questo.

6. Ho ricevuto il biglietto in cui si dice di andare al museo Pigorini e alla Enciclopedia Treccani per il materiale che può servire a una mostra di antichità americane. Sono stato al Pigorini: le illustrazioni che ancora possiede sono illustrazioni insignificanti per una mostra. Sono formati di piccolissimi (perfino formato cartolina) o formato Alinari. Ad ogni modo quello che è utilizzabile, lo adopero per la seconda mostra didattica, che comprende anche la civiltà americana.

Non so a cosa si riferisca il materiale chiesto con quel biglietto, ma, se del caso, si può fare tutto in duplice copia.

Sono stato all'Enciclopedia Treccani. Molto del materiale citato è mancante perché è andato distrutto a Milano nei bombardamenti.¹³⁰

Quello che c'è, non può essere concesso, perché si tratta di diritti ottenuti dalla Treccani dalla prof. Caligaris dell'Università Cattolica di Milano, al quale quindi bisognerebbe chiedere autorizzazione. Data la complicazione della cosa, basterebbe fare le riproduzioni direttamente dalla Enciclopedia, senza dire niente a nessuno. Però, vedrai quando riceverai, che nella parte riguardante le civiltà americane della prima mostra didattica, c'è del materiale illustrativo molto migliore di quello della Enciclopedia Treccani.

Infine si tratta di sapere a che cosa è destinata esattamente la roba richiesta, e se è da far eseguire, in che dimensioni e formato deve essere

¹²⁹ Entre Siracusa e Caltagirone, na Sicília sul-oriental, é possível visitar os achados e as necrópoles da antiga Hybla, atualmente conhecida como Pantalica. Visitam-se, neste sítio arqueológico, os restos do Palácio do Príncipe ou Anaktorion e também, mais ou menos, 5.000 tumbas em forma de gruta.

¹³⁰ NP: O material solicitado por P.M.Bardi é desconhecido por parte desta pesquisa já que as cartas não se encontram na biblioteca do MASP. No entanto, é verificada a dificuldade de se ter acesso ao material, até mesmo em instituições importantes, como o *Museo Treccani*.

eseguita, dove e come va messa. Potremo del resto, far fare altri ingrandimenti dalle lastre esistenti qui.

7. L'ultima parte, e gli accessori, e i supplementari della prima mostra didattica, sono ancora qui, e partono con il prossimo piroscavo insieme con gli oggetti originali.

- [Emilio] Villa.



Museo Didattico. Relazione n.6¹³¹ – Lettera del 14 giugno 1947
SECONDA MOSTRA

1. Dalla preistoria a Creta sono 46 tavole. Tre in questo piano mancano, perchè non sono ancora riuscito a indentificare le fonti per il materiale. È difficile da trovare perchè si tratta di scoperte archeologiche a Mohenjo Daro dal 1929-1937. Non è ancora in circolazione. Ma lo trovo.

2. Come vedi, ho fatto col sistema della spiegazione per bambini, come si trattasse di: Io ho una (desenho de um caminhão), io ho mangiato una bella (desenho de uma maça).¹³²

3. Hai da riempire 80 pannelli. Va bene. Ma diffondendosi di più di questo numero di tavole, la materia si diluisce e diventa stucchevole, e perde in sinteticità, con effetti di annoiare. Non dimenticare che vuoi fare solo la storia dell'arte – il resto è aggiunto solo per inserire l'arte nelle sue origini economiche e nel suo ambiente culturale. Ho tenuto le proporzioni suggerite tempo fa. Soltanto ho dovuto abbassare la percentuale di pittura: per ragioni di obbiettività, e perchè il materiae è poco e monotono. Alzerai la percentuale quando arriverai al moderno.

4. Per riempire le altre tavole, penso, ti suggerisco, di cambiare argomento. E cominciare la Grecia. Anzi, ho già cominciato.

5. Per le didascalie – elementarissime – ho misurato le dimensioni delle lettere. Sono alte cm. 3,5, lunghe massimo cm. 2 di base. Credo, e ho provato, buone dimensioni per visibilità. Il testo entra esattamente nelle tavole. È calcolata anche l'esigenza di spazi vuoti per riposo

¹³¹ Não encontramos a “Relazione n°5” no arquivo de documentação da Biblioteca do MASP.

¹³² NP: Preocupação de Emilio Villa com a didática voltada às crianças. Pranchas simples no formato, repleta de imagens: mais ilustrações do que textos explicativos.

compositivo. Le dimensioni delle illustrazioni sono tutte misurate, e verranno eseguite in tali dimensioni.

Il quadratino è = cm. 5, io ho calcolato solo gli sforzi, non la composizione. “Quindi”/ ‘Luindi’ le illustrazioni le puoi sempre spostare a tuo gusto, salvo restando il generico ordinamento.

6. Costante preoccupazione è stata quella di evitarti qualsiasi fatica supplementare, che invece non abbiamo saputo evitarti con la prima mostra.

Per cui, io penso: puoi far tradurre subito, e mandare qui il testo. Se credi, se ti va. Perché se ci mandi il testo, si può far scrivere qui le didascalie e diciture, in bei caratteri, su cartoncini variamente colorati (un colore per gli accenni alla scienza, altro per quelli economici e sociali, altro per pittura, altro per scultura, altro per architettura). Poi non avresti che il semplicissimo lavoro di appiccicare.

Ma forse questa proposta non ti andrà, e preferirai farla realizzare lì.

7. Non tutte le diciture sono scientifiche al millimetro. Molti passaggi sono saltati, per non annoiare; molte classifiche, sottoclassifiche ecc., saltate per non fare confusione in una cosa elementare. Non si può mica scrivere un libro.

Molte sembrano un po’ generiche, per non dare adito a polemiche o a confutazioni da parte di chi, specializzato, la pensasse diversamente. Ad ogni modo le opinioni espresse sono sempre le più aggiornate (meno quelle che sarebbero troppo bizzarre).

8. Le origini dell’arte dalla religione da una parte e dalla tecnica dall’altra, mi pare risultari chiaro. L’idea conduttrice del tutto, mi pare venga fuori evidente e spiegata con chiarezza nelle tavole introduttive.

9. Le diciture sono tutte originali. Niente di “citato” o riferito.

10. Siamo già passati alla preparazione del materiale, che avverrà molto meglio della prima volta.

Il materiale indicati é l’essenziale. Ma ce ne sarà molto altro, circa il doppio, che non è qui indicato, ossia il supplementare.

Ogni illustrazione sarà ampiamente descritta e commentata.

11. Urge almeno una generica approvazione o disapprovazione del piano.

12. Allegato

- Emilio Villa



Museo Didattico. Relazione n.7 – Lettera del 21 giugno 1947, Roma.

La seconda mostra è in esecuzione. Si conta di arrivare al termine per il 4 luglio.

I fotografi lavorano ora, è stata fatta la scelta di elementi adatti e il calcolo esatto preventivo dei costi.

Un giovane e intelligentissimo architetto lavora per preparare grafici e disegni esplicativi, piante e ricostruzioni visive¹³³. Su cartoncini colorati o bianchi, con inchiostri colorati.

Per ottanta tavole bisogna comprendere anche la Grecia, che pure è già pronta.

Le illustrazioni e grafici sono calcolati in circa 1000 pezzi (indispensabili). Le dimensioni sono più grandi che nella prima mostra. Più sono grandi, e più sono efficaci. Inoltre ci sarà tutto il materiale riflessivo.

La scultura è tutta colorata in seppia. L'architettura in normale bianco e nero. La pittura, vasi etc., tutta a colori, o quasi tutta. Così le tre arti rimarranno distinte, anche per colore.¹³⁴

¹³³ NP: Desconhecemos quem seja o jovem arquiteto citado.

¹³⁴ NP: Fascinante a preocupação de distinguir as artes pelas cores da reprodução. Extremamente didático o trabalho que Emilio Villa realizou nesse sentido, com o trabalho das cores.

Aggiungiamo le didatture per la prima mostra, per gli ultimi venti pannelli. Siccome non hai ricevuto quelle dall' 1 al 20, certamente inviate, mandiamo altra copia.

Lavoriamo sodo. Nessun errore, nessuna omissione si rifeterà più.

- Emilio Villa



Museo Didattico. Relazione n.9¹³⁵ – Lettera del 11 luglio 1947

1. La seconda mostra volge al termine. Mancano dettagli, precisazioni, e ancora un certo numero di didascalie. Fatto questo, tutto sarà messo nell'ordine più meticoloso, in maniera che non ci sia da tribolare per cercare o scegliere! L'essenziale ha tutto il piano di previsione; il resto è supplementare, che sarà sovrabbondante (Fino adesso la preoccupazione era la roba di base).

Sto pensando continuamente a qualche trovata che animi sempre più la sfilza di illustrazioni. È sempre questa trovata che manca, e bisogna che salti fuori a tutti i costi.

2. La mostra dunque andrà dalla preistoria-paleolitico-, all'ellenismo circa 75-80 tavole. Ma va considerata spezzata in due, 40 e 40. Tuttavia ho cercato, e forse riuscito, a stabilire un collegamento esatto, in maniera che fili.

3. Man mano preparo anche la bibliografia. Ma dove si mette?

4. Considero che qualche scritta esplicativa essenziale sulla tavola ci vorrà. Anche per ottenere effetti decorativi, e di animazione della tavola. Assolutamente va tenuta presente questa necessità.

5. Per i libri da mandare: discussa la questione con Monotti. Si sta già provvedendo. Soprattutto Zeri vigila e sceglie dai cataloghi che arrivano. Lui è oculatissimo e competentissimo. Nessun libro che sia poco utile verrà acquistato. In genere bisogna comprare fuori di Roma, secondo i cataloghi di antiquariato.

Un gruppo di roba è già qui. Ma se dovrà servire per costituire il fondo di una biblioteca bisogna che arrivino in stato buono, mentre quando si comprano usati lasciano sempre a desiderare. Modestini e Monotti

¹³⁵ Não foi encontrada a “Relazione nº8” no arquivo de documentação da Biblioteca do MASP.

infatti hanno deciso di non spedire questo primo nucleo già qui: invece si fa legare tutto quello che richiede legatura. Stiamo cercando, con la sig.na Querzola, un rilegatore onesto.

6. Ti devo una lunga lettera, per darti molti particolari della situazione generale.

- Emilio Villa.



Museo Didattico. Relazione n.12¹³⁶ – Lettera del Roma, 1 agosto 1947

Seconda Mostra

Prosegue con buonissimi risultati il lavoro dei pittori per la colorazione dei pezzi di pittura. Commenti e didascalie varie, abbondantissime e discorsive, a buon punto. Mancano alcune poche cose introvabili al momento nonostante ricerche. Si fa tutto con la più grande accuratezza, quindi si tranquillo. Puoi contare che sarà spedito tutto con la prossima spedizione di agosto.

Ho trovato materiali e guide per la terza mostra, che comprenderà Roma e il cristianesimo. Comincio ad accumulare anche per questo.

Materiale conferenze

Parte De Chirico. Mancando di altre tue indicazioni mi son messo a preparare per conto mio queste tre: Morandi, Che cos'è il luminismo in pittura, Il sentimento del paesaggio nella pittura. Non so se sono temi troppo brillanti e interessanti, ma cerco di farli diventare, e ad ogni modo può sempre servire.

Mostre didattiche

Potendo fai qualche cenno sulla questione, più volte affacciata, del materiale didattico specialmente utile, i calchi.

-Emilio Villa

¹³⁶ Não foram encontradas as “Relazione n°10” e “Relazione n°11” no arquivo de documentação da Biblioteca do MASP.

MONTAGGIO DEI PANNELLI

[s/data]

I pannelli, cioè i fondi su cui vengono applicate le fotografie potrebbero essere costituiti da:

- A) Tralicci costruiti con regoli di faggio di faggio di cm.2X2 (2X4 laterali: vedi Lucido e modello in scala I:4)
- B) Fogli di masonite
- C) Fogli di compensato
- D) Fogli di cartone

Procedendo per eleminazione:

Cartone: assolutamente da escludere per i seguenti motivi: 1) Non esistono sulla piazza di Roma dipi di cartone di formato diverso da quello standard (m.1X0, 70); 2) Il cartone risente dell'umidità per cui, anche se verniciato, è soggetto, a lungo andare, a deteriorarsi.

I solti tipi attualmente in commercio sono: cartone uso cuoio maon £50 al Kg. spessore mm.25; cartone uso cuoio grigio £.95 al Kg. spessore mm.20; cartone uso cuoio maron £100 al Kg. spessore mm.10

Compensato: da escludere per la qualità scadente attualmente in commercio

Tralicci: abbastanza pratici per l'applicazione delle grappe a vite (vedi campione) per fissare le foto-tavolette, risultano inoltre, nel loro insieme, di gradevole effetto decorativo. Per quelli non addossati alle pareti della sala é previsto un foglio di masonite, verniciato sulle due facce del colore delle pareti stesse, che dovrebbe essere inserita i due pannelli riuniti e contrapposti.

Masonite: sistema più pratico di tutti perché più semplice e più abrigatico. Le foto-tavolette verrebbero applicate su tali pannelli, già tinteggiati a cementite (vedi campionario dei colori) a mezzo di segmenti di fettuccia fissata com colla cervione (sistema linguete francobolli).

MONTAGGIO DELLE FOTO E TRICOMIE

Le fotografie e le tricomie vengono incollate su tavolette di masonite (che abbiamo chiamato per brevità foto-tavolette) ritagliate al vivo dell'immagine, e verniciate in bianco lungo lo spessore.

DIMENSIONE DEI PANNELLI

La superficie proposta (m.1,20X1,20) dopo numerose prove di montaggio del materiale fotografico già pronto per le prime tavole, si è dimostrata praticamente insufficiente a contenere il numero di pezzi strettamente necessario. Tenere presente che tra le fotografie già raccolte, ve n'è in gran numero e bellissime di grande formato, e che in ciascuna tavola bisogna calcolare un dato spazio destinato alle didascalie. D'altra parte ove si scartasse l'idea dei tralicci, resterebbe l'unica possibilità del montaggio su masonite. Da ciascun foglio di questa, delle dimensioni dim.4,57X1,32, potrebbero ricavarsi tre pannelli di m.1,32X1,32, con una rimanenza di m.1,32X0,61 che verrebbe utilizzata per il montaggio del materiale illustrativo. Si propone pertanto di portare la dimensione dei pannelli a m.1,32X1,32.

CARATTERI

Le serie dei caratteri attualmente disponibili sono: G7 romano in legno; D4 in legno e cartone, e il tipo K 41, serie H I3, in gesso.

Quest'ultimo tipo non è consigliabile per la sua fragilità.

Il romano alto mm.80 potrebbe essere impiegato per le diciture relative ai periodi storici: PREISTORIA, EGITO, MESOPOTAMIA, ecc., ed essere situato in alto, al di fuori e a sinistra di ciascun pannello (vedi foto del modello in traliccio).

Del romano alto mm.20 esiste a Roma una quantità limitata; si potrebbe, all'occorrenza, richiedere a Milano. I tipi alti 30, 40, 50; mm. potrebbero essere impiegati per i nomi degli artisti o l'indicazione delle scuole.

Per trute le altre diciture sono adatte la varie misure della serie D4. Alcune didascalie, se troppo lunghe, potrebbero anche essere dattiloscritte con caratteri *Olivetti* Romano grande (dritto) e Italic grande (inclinato) alti circa 1 cm.

Se il pannello sarà in masonite, le lettere dovrebbero essere applicate direttamente sul fondo; se in traliccio, dovrebbero essere composte su tabelle, a fondo colorato, da applicare sulla superficie del traliccio.

Può essere prevista anche l'applicazione di letterine in carta o cartone (serie D4) su qualche fotografia, ove il caso lo permetta o richieda.

Si allega listino dei prezzi.

PARETI

Le pareti della o delle sale di esposizione potrebbero essere:

- A) Tinteggiate a tempera, previa adeguata preparazione;
- B) Ricoperte a vernice pietrificante o cementite, previa adeguata preparazione, battuta a spazzola in modo da formare una superficie più o meno ruvida; in questo caso la superficie potrebbe essere lavabile.
- C) Ove fosse necessario rispettare elementi decorativi già esistenti sulle pareti, si propone il rivestimento delle medesime con stoffa disposta a pieghe verticali dalla cornice del soffitto allo zoccolo, fissata su intelaiatura all'uopo costruita.

- Emilio Villa

Relação de obras/imagens/fotografias utilizadas para Exposição Didática, 1947

ELENCO OGGETTI PER IL MUSEO DIDATTICO

- 1) Morso di cavallo romano (sec.III a.c.)
- 2) Alluce bronzeo di statua romana (sec. III a.c.)
- 3) Gruppo di figure in legno – India Nepal
- 4) Scatoletta fiorentina del '400 in pastiglia
- 5) Putto in marmo del 1500
- 6) Medaglione in bronzo dorato rinascimento
- 7) Cucchiaino cinese (sec. I a.c.)
- 8) Piccola maschera tibetina
- 9) Maschera cinese al vero del'500
- 10) Leoncino di bronzo rivestito d'argento, romano
- 11) Testina in avorio, fiamminga del 500
- 12) Pellegrino in bronzo dorato
- 13) Bassorilievo in terracotta rappresentante lotta di centauri
(romano, sec. II d.c.)
- 14) Piatto cafaigiolo com ritrattino al centro
- 15) Lacca giapponese sec. XV d.c.
- 16) Croce Cristiana (sec. II d.c.)
- 17) Impasti vitrei varie epoche romane (23 pezzi)
- 18) Vetro cinese trasparente
- 19) Scultura tedesca in legno (Pietà) sec. XVI
- 20) Frammento decorativo stile romanico
- 21) Maschera in terracotta romana (sec. III d.c.)
- 22) Tanagra
- 23) Specchio etrusco sec. IV a.c.
- 24) Bucchero romano repubblicano (sec. III a.c.)
- 25) Terracotta raffigurante Mater Matuta (sec. I d.c.)
- 26) N.2 lacrimatoi etruschi
- 27) Strumenti preistorici (8 pezzi)
- 28) Piccolo reliquario a forma di Croce (600)
- 29) Frammento di bassorilievo romano in marmo (sec. II d.c.)

- 30) N.2 affreschi romani (sec. A.c.)
- 31) Cavaliere indiano
- 32) N.2 puccoli Cavalieri indiani
- 33) Fíbula etrusca (sec. III a.c.)
- 34) Frammento di Ciste (sec. III A.c.)
- 35) Bucchro etrusco per suppellettile fúnebre (sec. IV o V a.c.)
- 36) Bucchero etrusco in terracoota tipica e ornate per corredo funebre (sec. VIII – VI a.c.)
- 37) Lucerna in terracoota romana (sec. III a.c.)
- 38) Cerâmica egiziana rappesentante interno di casa (sec. IV a.c.)
- 39) Specchio egiziano (sec. VX a.c.)
- 40) Collana egiziana popolare
- 41) Testina egiziana
- 42) La Sacra Scimia (scultura egiziana in diorite – sec. IV a.c.)
- 43) Vaso egizio per corredo di tombe in pietra
- 44) N.22 frammenti di stoffe copte cristiane (sec. V d.c.)
- 45) Piccolo tomba egiziana in legno con Iddio guardiano alla porta
- 46) Situla egiziana
- 47) N.1 amuleto in cerâmica
- 48) Tomba del Sacro Uccellino (sec. X a.c.)
- 49) Angioletto in avorio (arte bizantina – sec. VIII d.c.)
- 50) N.2 scarabei
- 51) Frammento di mattone romano con marchio di fabbrica repubblicana
- 52) Frammento di muro con stucchi decorativi, romano sec. III d.c.)
- 53) Statueta votiva tibetana con due donne
- 54) Piatto veneziano sec. XVIII
- 55) Scultura in legno, scuola toscana sec. XVI
- 56) Kylix etrusco sec. III a.c.
- 57) Frammento di Croce – angelo piangente
- 58) Figuretta mitologica in bronzo dorato
- 59) N.16 lacrimatoi romani.

- Emilio Villa

Carta a Bardi – Studio dell'Arte Palma

S/data

Carissimo Bardi,

Siamo qui' alla Palma, alle il di sera, e tutti insieme, sotto la direzione d'orchestra di Monotti, vogliamo orchestrarti un resoconto tecnico del lavoro svolto per la mostra didattica, dandoti i risultati del lavoro raggiunti, i programmi, e ponendoti alcune semplici domande cui tu possa dare risposte definitive; ricevute queste risposte inizieremo la fase finale del lavoro e te lo spediremo. E cominciamo.

Orgazzazione del lavoro

Da molti giorni, esattamente da quando ricevemmo la tua prima lettera al riguardo, tutta la Palma si è buttata al problema della raccolta del materiale per la mostra. Materiale difficilissimo a trovarsi, date le penose condizioni del mercato di fotografie e di tricromie, ma che abbiamo già in gran parte raccolto. Contemporaneamente, abbiamo fatto i primi esperimenti sui vari materiali, e abbiamo raggiunto alcune conclusioni che ti esporremo nella sezione tecnica.

Da due giorni sono stati chiamati a collaborare i cinque architetti di Metron, e [Cino] Calcaprina, [Laura] Radiconcini e [Bruno] Zevi da due giorni hanno messo da parte il loro lavoro professionale per dedicarsi a corpo morto alla mostra. Abbiamo assunto i disegnatori necessari, abbiamo chiamato il Giovane Briganti come uno dei consulenti ausiliari, Villa e Di Girolamo sono all'opera ininterrottamente, sono anche al lavoro due storici per la parte che li riguarda (Pepe e Gigli). Il tutto sotto la direzione continua di Monotti e Modestini. Per la parte tecnica, molti disegni sono statti fatto e datti ai vari fornitori per i preventivi.

Come vedi, dopo il breve periodo di preparazione, abbiamo un'organizzazione efficientissima che sta producendo con un ritmo preciso, e con grande entusiasmo. Siamo persuasi che questa prima mostra Bardi, anche se di necessità preparata in tempo molto ristretto, sarà una cosa buona. In ogni modo è bene che tu sappia che, così

organizzati, possiamo fare tutto il lavoro che vuoi, dal montaggio e i suoi pezzi ai pannelli. Da questo punto di vista perciò, non ti preoccupare.

Divisione del Materiale

Uno dei disegni acclusi ti dà il quadro di come proponiamo di dividere il materiale; s'intende che questo schema può subire delle leggere modificazioni in seguito ad eventuali tue critiche o a nuovo materiale che potremmo trovare. In ogni modo sappi che intendiamo mandarti, insieme alle tavole montate che costituiscono per noi l'intera mostra, un certo numero di tavole (4 o 5) vuote che tu potresti riempire qualora tu intenda, di volta in volta, accentuare un periodo rispetto ad un altro.

Una spiegazione della divisione del materiale è perfettamente inutile, dato che essa segue la classica divisione dei periodi. Seguiamo in linea di massima la tua impostazione a fasce – fondamentalmente 3 (pittura, architettura, scultura) con piccole fasce inserite per la storia (a sua volta divisa in storia politico-economica, storia della letteratura; storia della musica; storia della scienza) e per le arti minori. Come puoi osservare, questa elementarissima divisione del materiale è un po' ravvivata da alcune tavole introduttive ai grandi cicli storici e alcune tavole comparative e riassuntive. Ci saranno tre grandi e schematiche tavole geografiche del mondo nel pannello 1 (vività antiche), 23 (Rinascimento), 69 (Età moderna), tavole corredate da films fotografici che copriranno la produzione artistica di quei paesi che non possono essere illustrati a pieno. Per ciò che riguarda i singoli periodi, ci sarà sempre una schematica darina che illustra i maggiori centri creativi e i moti e le direzioni in cui le civiltà artistiche hanno trovato espansione. Le tavole comparative (per esempio, 16, 45, 55) varieranno un po' l'uniformità delle fasce mostrando per esempio lo svolgimento della trattazione di una mano, o di un pannello, o di un campanile attraverso i secoli. Per dare un po' di respiro, abbiamo anche pensato di utilizzare la testata costituita dai pannelli 33, 34, 35 con grandi foto dei geni del 500 e del 600 che non possono essere a pieno illustrati nella consecutio delle fasce.

Circa la disposizione dei pannelli e dei montati, abbiamo accettato in pieno lo schema da te mandatoci che è senz'altro il migliore. Ti proponiamo però di spostare i tre ultimi pannelli (76, 77, 78) e di porti, se possibile a chiusura della prima metà della sala, perchè abbiamo l'impressione che, una volta usciti dalla sala, non sia comodo per i visitatori rivoltarsi indietro per vedere altri tre pannelli. Quanto alle vetrine, le abbiamo una sola entro la serie dei pannelli (No.60) perchè ci serve da cesura, ma sono utilizzabili come vetrine i tre pannelli di testata (33, 34, 35) che vorremo altrimenti utilizzare per i geni, e questi tre ultimi (76-78) specialmente se spostati dove proponiamo.

Se sei d'accordo sullo spostamento, telegrafa "ACCETTO SPOSTAMENTO ULTIMI PANNELLI", altrimenti "IMPOSSIBILE SPOSTAMENTO ULTIMI PANNELLI".

Montaggio Mostra

Per sottoporre un preventivo esatto del costo struttura metallica occorrente per il montaggio della mostra, ci manca un dato essenziale: cioè l'ALTEZZA del locale. Ti preghiamo di telegrafarcela.

Dai disegni allegati risulta chiaramente quello che si può qui con garanzia di perfetta e rapida esecuzione. Copia dei disegni è in mano della Ditta Scotti e Permattei che si sono impegnati ad eseguire tutto il lavoro in non più di venti giorni dall'ordinazione. Il preventivo te lo telegraferemo lunedì mattina, ed è un preventivo sulla base di una ipotetica altezza del locale di m.4,30. Il prezzo che telegraferemo non comprende la verniciatura della struttura metallica poichè riteriamo conveniente che sia fatta con cementite a piè d'opera.

La struttura portante è composta di elementi tubolari di ferro, le guide per l'inserzione dei pannelli saranno saldate, e il tutto sarà posto in opera con incasso nel pavimento e nel soffitto.

Le guide con il fermo in basso e aperte superiormente daranno un solido alloggiamento alle lastre di vetro e ai pannelli che verranno fatti calare dall'alto (tenuta a leggera pressione).

Per il montaggio, si pongono i pannelli e i cristalli in posizione esatta a piè d'opera, poi si fissano nei lati superiore e inferiore con i morsetti (che accluderemo nell'imballaggio), quindi si fanno scorrere nelle guide e si tolgono infine i morsetti che servono per montare il successivo pannello. Questo sistema è l'unico che possa garantire la necessaria coesione tra pannello e cristallo necessaria per una buona visione del pannello. L'operazione è del resto rapida, sicura e facile.

Quanto ai leggi, il costo ti verrà comunicato a parte, perchè si possono considerare un'aggiunta. Essi sono a mensola, fissati ai montanti e indipendenti dai pannelli. Questi leggi possono essere completamente eliminati nelle mostre future in cui non servono e rimontanti a piacere.

Materiale per i pannelli

Il materiale che da maggiore affidamento e che si può reperire sul mercato è la masonite pressata o non pressata. La non pressata, oltre ad essere più leggera del cartone di corrispondente spessore (che è poi fuori discussione perchè non si trova sul mercato) presenta superficie uniforme, non ha coesione fibrosa che dia reazioni rilevanti, può essere tinteggiata anche a tempera, da buona presa a qualsiasi colorante, sì che le fotografie possono essere applicate solidamente e bene (abbiamo fatto esperimenti con diverse colle).

Abbiamo fatto esperimenti anche con il sistema degli angolini gommati, ma abbiamo dovuto scartare l'idea 1) perchè non danno alcun affidamento di resistere, 2) perchè molte fotografie, specie gli ingrandimenti, non sono perfettamente piani e resta difficile farli andare a posto applicando questo metodo che costituirebbe un guaio anche per voi, 3) perchè usando un cartoncino sottile si dovrebbe rinunciare all'uso dei colori perchè non sapremmo a quali deterioramenti potrebbero andare soggetti, 4) perchè si trova a metraggio un solo tipo di cartoncino leggero, di dimensioni insufficienti e di qualità pessima, 5) perchè gli angolini, per quanto ben messi, non permettono di ottenere quell'effetto di insieme di cosa esata a che è desiderabile.

Perciò torniamo a consigliare la masonite non pressata che; per la sua elasticità, è il materiale che meglio si presta ad essere compresso tra due vetri. Nel caso che tu preferisca uno spessore minimo, pensiamo che si possa usare la masonite pressata di 3mm. Decidi e telegrafa: USATE MASONITE NON PRESSATA DODICI MILLIMETRI oppure USATE MASONITE PRESSATA TRE MILLIMETRI.

Imballaggio

Per maggior sicurezza cureremo l'imballaggio dei pannelli dividendoli in tre gruppi in cui pannelli saranno tenuti insieme da controventature metalliche e immorsati. Questo metodo dà la certezza che riceverai tutto in perfetto stato, potrai trasportare facilmente la mostra da un luogo all'altro e nel trasporto le tavole che si fossere eventualmente imbarcate si spianeranno perfettamente per l'azione di queste strutture metalliche. Per le espozioni che si dovrebbero forse fare in località meno importanti e senza l'uso dei cristalli, provvediamo ad inviarti attaccaglie da fissare direttamente ai pannelli.

Per le lastre di vetro, il prezzo già ti è stato comunicato, e l'ultimo prezzo per il vetro temperato VIS è di 10.000 lire per lastra di 1,20x1,20.

Questo è tutto. Attendiamo tuo ordine definitivo. Ti abbracciamo insieme alla Lina.

-Per copie conforme Marcelo Piacentini, Bruno Zevi, Emilio Villa, outros.

Texto integrante da Exposição Didática, 1947. Sem autoria.

L'ANTICO E NOI

Le sezione dedicata all'antico sarà ispirata ai seguenti criteri¹³⁷:

1. Ordinare una mostra dimostrativa della normalità di ambientare nella casa moderna l'antico, e nella casa antica il moderno, superando errati pregiudizi e pretesi contrasti, onde ottenere ambienti in cui i problemi del tempo siano risolti nell'armonia del gusto.

2. Convergere l'attenzione sull'importanza che ha nel nostro Paese la considerazione e la conservazione dell'antico, patrimonio vivente della nostra tradizione.

3. Indicare che l'ambientamento di oggetti di epoche diverse, al di fuori del collezionismo come pura speculazione o mania, può condurre la persona colta e intelligente alla creazione di interessanti composizioni analogiche tra antico e moderno, espressione d'una interpretazione singolare del tempo e delle sue manifestazioni.

4. Insistere nel tono polemico della mostra con lo scopo di attirare su di sé la maggiore discussione e curiosità.

Sotto una prospettiva pratica la sezione "L'Antico e Noi" sarà così attuata:

1. Si creerà un piano di massima della sala, grosso modo ripartito in:

a) Un atrio.

b) Un ambiente moderno (sala di soggiorno) con arredamento di pezzi antichi.

c) Un ambiente moderno (studio) con arredamento di pezzi antichi.

¹³⁷ Provavelmente, esta era uma seção da Exposição Didática, abrangendo o passado e o presente. Colocava-se em prática esses valores, principalmente para os espaços interiores. Pelo projeto, a autoria pode ser de Emilio Villa; no entanto, P.M.Bardi também escrevia muito em italiano no MASP, principalmente quando se tratava de projetos iniciais e rascunhos (depois de pronto, Bardi solicitava para algum secretário ou monitor traduzir o texto ao português).

d) Un ambiente antico (stanza da letto da scegliersi per esser riprodotta) completato da pezzi di contemporanei.

e) Un ambiente antico (anticamera; da scegliersi, per essere riprodotta) completato da pezzi di contemporanei.

g) Passaggi tra gli ambienti.

Potrà essere eventualmente studiato un insieme di ambienti di un unico appartamento in cui sono ricavati ambienti moderni da antichi, con ambientamenti nel senso più sopra detto.

2. Approvato il piano di massima si chiameranno a collaborare alla sezione:

a) Alcuni architetti;

b) Alcuni studiosi d'artiquaria

3. La Federazione Antiquari e Prodotti Artistici¹³⁸ darà il suo contributo all'iniziativa, nei termini che saranno concordati.

¹³⁸ NP: Desconhecemos o nome da Federação citada e sua nacionalidade (brasileira ou italiana).

**Exposição didática – texto que figura na 1º prancha da
Exposição “Pré-História e Povos Primitivos”. P. M. Bardi**

3º Exposição Didática do MASP - 1950

Primeiro sentimos¹³⁹ sempre um entusiasmo eufórico pelo “modernismo”, desprezo pelas leituras escolásticas, pelos poetas gregos e latinos, aborrecimento pelas visitas enfadonhas aos museus, absoluta desconsideração, enfim, pelo passado e um fanatismo pelo “século vintismo”, pela moda do dia, por todo prenúncio de “futurismo”¹⁴⁰. Depois vem uma sedimentação dos entusiasmos, um amadurecimento da inteligência e conseqüentemente uma volta à História¹⁴¹, um redescobrimento do passado, daquilo que constitui o esteio da nossa dignidade, a síntese de nós mesmos. A humanidade de hoje é a última conseqüência da história do passado.

A descoberta do antigo marca o primeiro grau de maturidade no desenvolvimento intelectual do Homem; coincide com a época em que começamos a rever os textos clássicos à luz de uma experiência vivida, de uma cultura mais apurada, quando principiamos a definir sem emprego dos adjetivos - e a julgar uma obra de arte com uma sensibilidade desenvolvida pelo estudo e pela observação crítica.

É por isso que o Museu de Arte oferece periodicamente aos seus jovens freqüentadores estes quadros do tempo, como um convite ao estudo e à meditação, para que cada um alcance quanto antes um alto grau de maturidade e consciência.

¹³⁹ NP: P.M.Bardi, como primeira pessoa. Ele assume a frente da opinião do museu.

¹⁴⁰ NP: O ‘Futurismo’ aqui citado não é o movimento artístico em si; é a idéia de modernidade, das rápidas transformações urbanas e tecnológicas que a sociedade do século XX é caracterizada.

¹⁴¹ NP: A ‘História’, com ‘H’ maiúsculo, se refere a disciplina acadêmica. No entanto, como os textos de Bardi podem ser lidos de maneira ampla, também pode significar a idéia de passado, do ocorrido, da história dos nossos antepassados, do antigo.

Exp. Didáticas, 1947¹⁴²

20 avril de 1949

L'institution la plus originelle, donc la plus digne de remarque du "Museu de Arte de São Paulo", Brasil, est la partie didactique pour adulte.

Elle tient pour but d'offrir au public commun qui visite le Musée et au public selection (étudiants, professeurs, goups formante des clubs, usines, etc.); des paronames d'histoire de l'art avec d'opportune commentaries écrits et craux.

La sale destine à cette finalité (m. 12x30) contiene 84 planches em verre (m. 1,20x1,20) dans lesquelles se trouvent exposées par um sistème facile de montage: des photographies, des gravures, des triconomies, selectionées à propôs. Em outre des cotes sont disposées des vitrines (30 m. Linéaires) où sont coloques des matériaux originaux pour servir à l'interprétation de la partie graphique.

À la disposition du public se trouvent des assistants du Musée qui expliquent, commentet ET instruisent le public.

Cette méthode a donoé d'exellents résultats, specialement si on rappelle qu'au Brésil li n'y existent pas des manuele d'histoire de l'art en langue portugaise, ni des bibliothèques spécialistes em art.

L'exposition qui le plus interesse fut celle d'um panorama de l'histoire de l'art dès l'époque préhistorique à nos jours, exposition composée de 76 planches ayant plus ou moins 1500 photographies et 8planches dédiées aux cronologies, resumes, ré-épilogues.

Les vitrines étaient divisées en lignes horizontales:

Documentation des faits historiques plus remarquables

Histoire d l'architecture avec des indications d'urbanistique

Histoire de la sculpture avec des indications d'arts mineurs

Histoire de la peinture

Une autre exposition couronnée de suceés fut une histoire des arts plastiques du point de vue de la déformation et de l'abstraction;

¹⁴² NP: Desconhecemos o destinário. Arriscamos o Louvre, mas poderia ser outro museu ou instituição.

exposition qui fut organisée pour éclaircir les tendances contemporaines qui ne sont pas encore complètement acceptées comme fait normal.

On prépare des expositions didactiques sur la préhistoire, sur l'art grec, l'art romain, premières d'un cycle qui embrassera de façon complète l'histoire de l'art.

On prévoit l'emploi de 25;000 figures en utilisant la collection didactique du directeur du Musée.

P.M.Bardi

Directeur du Museu de Arte de São Paulo

Carta de Jorge Lacerda, Ministro da Justiça e Negócio Interiores em 1948, à P.M.Bardi sobre a Exposição Didática

Ministério da Justiça e Negócio Interiores
Gabinete do Ministério

Rio, 27 de março de 1948.

Ilmo. Sr.P.M.Bardi
Diretor do Museu de Arte

Prezado Senhor:

Agradeço a amabilidade da atenção que V.Sa. se dignou dispensar à sugestão que apresentei ao Sergio Milliet.

Por ocasião de minha recente estada em São Paulo, tive a oportunidade de visitar o Museu de Arte, trazendo dali uma impressão magnífica do descortino de V.sa. na organização desse empreendimento – importante marco da cultura que Assis Chateaubriand fincou no Planalto.

Tive então idéia de publicar no suplemento de “A Manhã” as legendas explicativas dos diferentes painéis – tão sugestivas pela sua síntese e clareza – relativas ao “Panorama da história da arte, da pré-história aos nossos dias”.

Como as fotos dos painéis não podem oferecer – segundo observações de V.Sa. – clichês nítidos para o jornal, poderei recorrer aqui a reproduções dos trabalhos que ali figuram.

Seria interessante, todavia, uma fotografia parcial da seção dos painéis para que se dê ao leitor uma idéia da exposição.

Com a publicação parcelada desse material, consignando naturalmente a procedência do Museu de Arte, anima-me o propósito de levar uma pequena contribuição para que se suscite a curiosidade e interesse do nosso público, ainda tão distanciado dos caminhos da pintura, da escultura, etc., permitindo-se-lhe uma compreensão maior dos rumos modernos e avançados da arte.

Valho-me do ensejo para cumprimentá-lo pelo artigo “Notícias acerca do Museu”, publicado no “O Jornal” e simpática sobre o real papel a ser desempenhado pela grande instituição que dirige.

Reiterando meus agradecimentos pela atenção que V.Sa. manifestou ao meu pedido, subscrevo-me atenciosamente.

Jorge Lacerda

[Resposta de P.M.Bardi]

São Paulo, 31 de março de 1948

Ilmo.Sr.

Jorge Lacerda

Diretor do Suplemento Literário de “A Manhã”

Pça. Mauá, 7

Rio de Janeiro

Prezado Senhor,

Recebi sua amável carta de 27 de março, e agradeço seu interesse pela divulgação do nosso material didático

Penso que a melhor solução para esta publicação seria inserir no Suplemento Literário de “A Manhã” uma secção (que se poderia chamar, por exemplo, “Guia do Estudo da História da Arte”) em que seria divulgado um texto de cada vez, acompanhado de três reproduções – uma para a arquitetura, uma para a escultura, e a terceira para a pintura – que esclareceriam suficientemente o leitor a respeito de determinada época. Poderemos emprestar com prazer a V.S. as fotografias necessárias à reprodução, pois na organização da nossa Exposição Didática recolhemos vasto material fotográfico, que pomos à inteira disposição de V.S.

Na esperança de que esta sugestão lhe convenha, e esperando uma sua resposta para breve, aproveito a oportunidade para apresentar-lhe minhas cordiais saudações.

P.M.Bardi

Notas - Jornal Diário de São Paulo

As notas aqui registradas foram encontradas junto aos documentos referentes à Exposição Didática, no Centro de Documentação da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo. Por isso, se faz importante o registro de todas elas junto à tese, pois elas inserem o leitor no contexto paulista do ano de 1947, início do museu.

Importante: as notas, aqui comentadas, não privam o esclarecimento da vida dos artistas, do histórico das empresas e das personalidades. São apenas pontos de esclarecimento e respiro para as notas jornalísticas.



Diário de S.Paulo, 4 de janeiro de 1947

MUSEU DE ARTE MODERNA E CLÁSSICA¹⁴³ – O “Museu de Arte Moderna e Clássica” enriquece dia a dia o seu patrimônio. Não há muito lre foram doadas duas telas de Canaletto¹⁴⁴. Agora, o “Lanificio Fileppo ¹⁴⁵”, por intermédio do Comendador Serafino Fileppo, espírito apurado, culto e de fino gosto artístico, doou ao Museu uma tela maravilhosa. Trata-se de um pequeno quadro, (estudo) “Episódio de Scipione” de autoria de Giovanni Battista Tiepolo¹⁴⁶, descoberto e estudado em 1925 por Adolfo Venturi; exposto na sala (16) dedicada a Tiepolo, na “Exposição do Settecento Veneziano”, promovida pela cidade de Veneza, e foi reproduzido numa folha do catálogo. Era propriedade do Príncipe d’Assia¹⁴⁷. É esse trabalho – que ora reproduzimos – um delicado modelo, o qual não foi jamais executado. Tiepolo foi o maior

¹⁴³ ‘MUSEU DE ARTE MODERNA E CLÁSSICA’ foi usado em apenas duas notas.

¹⁴⁴ Giovanni Antonio Canal, ou mais conhecido como Canaletto (1697 – 1768). Famoso pintor de paisagens urbanas, de Veneza e, mais tarde, de Londres. Não é de conhecimento, neste momento, do doador das telas de Canaletto.

¹⁴⁵ O que foi possível descobrir, neste curto espaço de tempo, sobre a ‘Lanificio Fileppo’ é que ela era uma pequena, mas importante, tecelagem paulistana. Fabricou, por exemplo, alguns tecidos desenhados pela loja ‘Branco & Preto’, dos arquitetos Jacob Ruchti, Miguel Forte, Plínio Croce, Roberto Alfalo, Carlos Millan e Chen Y Hwa. A ‘Branco & Preto’ vendia móveis projetados e fabricados em pequena escala; as peças, todas de madeira, foram desenhadas em um primeiro momento para as residências que os arquitetos projetavam, intercalando beleza, funcionalidade e estrutura. A loja foi uma das pioneiras no Brasil em colocar a arte intervindo no cotidiano (arte aplicada), aspecto ressaltado por P.M.Bardi nos seus escritos do museu.

¹⁴⁶ Giambattista Tiepolo ou Giovanni Battista Tiepolo (1693 – 1770). Um dos grandes mestres da pintura italiana. A data de nascimento, como o próprio texto acima explicita, é um tanto duvidosa.

¹⁴⁷ Príncipe Filippo d’Assia (Alemanha, 1896 – Itália, 1980), casado com a princesa Mafalda di Savoia.

decorador do Sec. XVIII. Dotado de uma exuberante fantasia, foi ele, também, o pintor mais fecundo de sua época. Notável não só como compositor de grupos, como também um admirável colorista, Giovanni Battista Tiepolo nasceu em Veneza. Uns afirmam ter nascido em 1683, outros em 1692, outros ainda em 1693. Filho de um armador, recebeu os primeiros ensinamentos de pintura com Gregorio Lazzarini¹⁴⁸, artista de grandes recursos técnicos, mas frio, quase acadêmico. Depois, Tiepolo associou-se a Piazzeta¹⁴⁹, daí serem as suas primeiras obras caracterizadas por um cru naturalismo. Morreu Giovanni Battista Tiepolo em 1769 (ou 1770, segundo alguns biógrafos), em Madrid. Como se vê, o “Museu de Arte Moderna e Clássica”, graças ao espírito público dos seus doadores, prossegue na meritória tarefa que é, dotar, dentro em breve, São Paulo de moderna Pinacoteca. E já agora, no começo do mês de março, deverá inaugurar duas salas, instaladas em caráter provisório, que serão franqueadas ao público três vezes por semana.

Diário da Noite, 20 de janeiro de 1947

MUSEU DE ARTE MODERNA E CLÁSSICA – É deveras animadora e carinhosa, viva e espontânea acolhida que continua encontrando no seio da sociedade, quer daqui quer do Rio, a excelsa campanha que os “Diários Associados” vêm desenvolvendo no sentido de dotar a nossa Capital de um “Museu de Arte Moderna e Clássica” no qual o povo possa entrar em contacto direto com a pintura de todos os tempos, quer nacional ou estrangeira. Em virtude dessa entusiástica e carinhosa acolhida, pode-se dizer que o Museu é hoje uma soberba e concreta realidade artístico-plástica. Ainda agora o Sr. Guilherme Guinle¹⁵⁰, já conhecido pelo seu ato filantrópico, aos trinta e oito anos de idade, quando fez doação de cinqüenta por cento de sua fortuna a instituições de caridade, compreendendo o alto valor dessa instituição não vacilou em retirar de sua conhecida e selecionada coleção, uma tela de autoria

¹⁴⁸ Gregorio Lazzarini (1657 – 1730). Pintor italiano.

¹⁴⁹ Giovanni Battista Piazzetta (1682 ou 1683 -1754). Pintor italiano, mais conhecido pelo estilo rococó.

¹⁵⁰ Guilherme Guinle (1882 -) nasceu no Rio de Janeiro. Em 1892, sua família se tornou proprietária da Companhia Docas de Santos, primeira sociedade aberta do país e operadora do maior porto brasileiro. Engenheiro civil e empresário; fundador do Banco Boavista e presidente da Companhia Docas de Santos, cargo que ocupou até os últimos dias de vida. Dedicado às atividades filantrópicas, Guinle organizou em 1923 a Fundação Gaffrée Guinle, com o objetivo de prestar assistência médica à população carioca. Filantrópico, fez diversas doações como hospitais, obras de arte, dinheiro para instituições de caridade, entre outras. Sua relação com Assis Chateaubriand foi enérgica: companheiro, amigo e doador de muito capital para as ações do jornalista.

do maior pintor brasileiro, Almeida Junior¹⁵¹, doando-a ao patrimônio do Museu, que será instalado no edifício dos “Diários Associados”, e que tem o seu nome. O Sr. Guilherme Guinle, é um dos nossos mais apurados colecionadores de artes plásticas. Todos os que por arte se interessam, de sobra sabem do seu bom gosto e de sua fina sensibilidade artística. E é graças ao seu espírito público, que não se compraz apenas em ter para seu deleite as obras primas da pintura de todos os tempos, que o “Museu de Arte Moderna e Clássica” tem agora a sua galeria enriquecida por mais uma tela de Almeida Junior. Conforme o público poderá apreciar, quando o Museu estiver aberto ao povo de São Paulo, a tela em questão é bem um reflexo da obra do grande pintor paulista. Por ela se poderá verificar a exatidão das palavras de Gonzaga Duque-Estrada¹⁵² a seu respeito, quando dizia: “Ele á sua obra. Forte, obscuro por índole, devotado ao estudo como é devotado ao cantar da terra, a Província de São Paulo, onde viu pela primeira vez a luz; baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório no trajar elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas”.

Diário de S.Paulo, 6 de março de 1947¹⁵³

MUSEU DE ARTE – O “Museu de Arte”, organizado pelos “Diários Associados”, é um dos mais amplos e significativos movimentos culturais que se têm levado avante entre nós. Graças à contribuição dos elementos mais expressivos do nosso mundo intelectual, social e artístico, dentro de pouco tempo o Museu de Arte poderá oferecer ao povo de São Paulo uma visão completa do desenvolvimento da Arte através dos tempos. Para tanto, já conta não só com uma já respeitável galeria de quadros de pintores e escultores brasileiros, como de artistas estrangeiros de todos os tempos. Ao lado de telas de El Greco, de Tiepolo e Monet, os amantes das Artes poderão apreciar aí exemplares da obra de nossos mais assinalados pintores, como Almeida Jr., Bernadelli e Castagneto. Mas não para aí a obra de divulgação cultural do Museu de Arte. Tudo o que representa um determinado período histórico merece dos seus organizadores a mais desvanecedora atenção. E nesse

¹⁵¹ José Ferraz de Almeida Júnior (Itu, 1850 – Piracicaba, 1899). Pintor e desenhista brasileiro da segunda metade do século XIX. Regionalista, acadêmico e naturalista.

¹⁵² Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863 – 1911). Carioca, jornalista, crítico de arte, pintor e escritor brasileiro. Autor de “A Arte Brasileira” (1888) e do romance “Mocidade Morta” (1899), dentre outros trabalhos.

¹⁵³ Não foram encontradas, junto ao Centro de Documentação da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, notas referentes ao mês de fevereiro.

particular, nada mais representativo que a Arte Aplicada. Precioso trabalho nesse gênero acaba de ser agora doado ao Museu pelo Sr. Francisco Pignatari¹⁵⁴. Esse jovem industrial que, por ser um dos mais dinâmicos construtores da nossa indústria metalúrgica, não deixa de ter a sua atenção voltada continuamente para as coisas do espírito, trouxe da Europa, ainda há pouco, uma raridade do passado que o Museu muito se orgulha de receber. Trata-se – conforme se pode ver pela fotografia – de um antigo e cinzelado relógio do Século XVIII, que, segundo atestados fidedignos, pertenceu a Robespierre. Maximilien Robespierre, o pequeno advogado de Arras que, depois de uma vida obscura na província, ligou o seu nome ao movimento político e popular da Revolução Francesa, não era, como depois se procurou fazer acreditar, uma hiena sanguinária sempre sedenta de vingança, e absolutamente indiferente às exigências da vida em sociedade. Segundo pesquisa da “Sociedade de Estudos Robespierrianos”, ele era um homem muito fiel à sua vida metódica e até certo ponto bastante sensível à atmosfera elegante do Século XVIII. Além de empoar diariamente a cabeleira e de aparecer em público sempre irreprensivelmente limpo e escanhoado, o chefe do “Comitê de Salvação Pública” demonstrava a mesma atenção rigorosa para os seus objetos de uso. Este relógio, com o seu nome gravado em círculo – nome este, que é hoje motivo de tantos debates – constituirá por certo, o início de uma coleção de objetos e alfaias do passado com que o “Museu de Arte” realizará a sua missão de contribuir para elevar o nível cultural e artístico do povo brasileiro.

Diário de S.Paulo, 9 de março de 1947

MUSEU DE ARTE – Em Roma, no “*Studio dell’Arte Palma*” está-se trabalhando ativamente na preparação do material que figurará na primeira mostra didática para os cursos da história da arte que o “Museu de Arte”, organizado pelos “Diários Associados”, franqueará ao público de São Paulo¹⁵⁵. Essa primeira mostra dará uma ampla visão panorâmica do desenvolvimento das

¹⁵⁴ Francisco “Baby” Pignatari (1917 -, junto com Guilherme Guinle e os fazendeiros Sinhá Junqueira e Geremia Lunardelli, foi um dos principais amigos e doadores de obras ao MASP. Conhecido como “Baby”, foi um dos grandes playboy-empresário brasileiro. Neto do Conde Francesco Matarazzo, começou a trabalhar aos 21 anos, quando perdeu o avô e o pai. Sua vida foi rodeada por grandes paixões e pela fabricação dos famosos aviões Paulistinha, impulsionado pela campanha de Assis Chateaubriand. Fez doações incríveis para o museu e ainda participou de sua divulgação internacional.

¹⁵⁵ Já se inicia, pelas páginas do jornal, a divulgação das Exposições Didáticas e, principalmente, o nome do *Studio dell’Arte Palma*, propagado como a principal fonte de pesquisa e executora dos painéis. As cartas de Emilio Villa, encontradas no museu, sob a documentação datam de maio de 1947 em diante.

artes plásticas desde a pré-história aos nossos dias, seguindo-se-lhe outras da pré-história ao período arcaico e de todos os períodos da Grécia e de Roma. Essas mostras, cujo conteúdo será oportunamente anunciado de forma detalhada, são o fruto de longos estudos e sugestões de insignes críticos de arte como Lionello Venturi, das Universidades de Roma e Nova York; Roberto Longhi, da Universidade de Bolonha; C.L. Ragghianti, diretor de “Critica d’Arte”; Beresson, autor do famoso livro “I Pittori Italiani Del Rinascimento”¹⁵⁶; Morey, o mais ilustre bisantinólogo; Dioclecio Redig de Campos, brasileiro da Pinacoteca Vaticana; Santagelo, diretor do Museu de Palazzo Venezia¹⁵⁷; Zeri, da superintendência do Museu de Roma; e de historiadores como Gigli e Pepe. Uma equipe de vinte fotógrafos e classificadores está ultimando esse trabalho, que é o primeiro no seu gênero. O “clichê” fixa um aspecto de uma das secções onde se desenvolve o trabalho de classificação de estampas coloridas. Dessa forma o “Museu de Arte”, dentro de pouco tempo, cumprirá a promessa feita ao povo de São Paulo no sentido de abrir novas perspectivas à sua curiosidade artística e ao seu interesse cultural e histórico. Essas exposições didáticas, tendentes a proporcionar aos estudiosos da matéria todos os pontos de referência de que necessitam para um completo conhecimento da história das artes-plásticas, desde as suas mais remotas manifestações até os nossos dias, constituirão um acontecimento de importância capital não somente entre nós, mas mesmo em face de outras realizações levadas a cabo noutros países.

Diário de S.Paulo, 16 de março de 1947

MUSEU DE ARTE – Continua despertando o mais vivo entusiasmo nos círculos culturais e artísticos o grande empreendimento que está sendo levado a cabo pelos “Diários Associados” no sentido de facultar ao povo de São Paulo uma galeria permanente de obras de arte, onde os interessados possam entrar em contacto direto com o que tem sido feito pelos pintores e escultores nacionais e estrangeiros através dos séculos. Grandes e valiosas têm sido as

¹⁵⁶ Bernard Berenson, pseudônimo de Bernhard Valvrojenski (1865 – 1959) foi um estadunidense historiador de arte, especializado na Renascença além de ser um dos maiores consultores de coleções e museus americanos no início do século XX. O livro citado, *I pittori italiano Del Rinascimento*, foi publicado pela primeira vez em 1930 (*Italian Painters of the Renaissance*). A edição, italiana, que se encontra no Centro de Documentação do MASP possui as seguintes referências:

BERENSON, Bernard. *I pittori italiani del Rinascimento*. Emilio Cecchi. Trad. 2. ed. Milano: U. Hoepli, 1942. 275p. 208 tavole p.b. (Collezione Valori Plastici)

¹⁵⁷ *Museo Nazionale Del Palazzo Di Venezia*.

doações com que os elementos esclarecidos de nossa sociedade e os cidadãos realmente dotados de espírito público têm contribuído para o êxito dessa realização. E fiel ao seu propósito de interessar o maior número possível de vocações no conhecimento da história e desenvolvimento das artes através dos tempos, o “Museu de Arte”, que conta com a direção de um espírito universalmente conhecido e respeitado como o de P.M.Bardi, vem ultimando a sua primeira exposição didática que será aberta ao público de São Paulo, assim que o material esteja devidamente preparado e classificado pelos funcionários do ‘*Studio dell’Arte Palma*’, de Roma. A esses trabalhos já deram sugestões de valor inestimável, críticos e historiadores de arte como Berenson, Lionello Venturi e outros. Ao lado disso o “Museu de Arte” prossegue enriquecendo dia a dia a sua coleção de telas de pintores de todas as idades e de todas as escolas. Além de obras de clássicos como El Grego, Tiepolo, Canaletto e de contemporâneos como Utrillo¹⁵⁸, Chagall¹⁵⁹, Marquet¹⁶⁰, o “Museu” conta, agora, com mais uma preciosa doação dos “Diários Associados” que muito virá ilustrar os interessados sobre o chamado “Quatrocento” italiano. Trata-se de um quadro a tempera sobre madeira de Francesco Botticini¹⁶¹, representando a “Adoração”. Francesco Botticini nasceu em Florença, em 1446 e até 1497 dedicou-se à pintura de temas religiosos, deixando inúmeras telas. A que ora se reproduz faz parte de um lote analisado e estudado pelo prof. Toesca¹⁶², catedrático de História da Arte na

¹⁵⁸ Maurice Utrillo (1883 – 1955). Pintor francês. Não tendo nenhuma formação artística, Utrillo começou inicialmente a pintar como passatempo, tentando lutar contra o seu grave problema de alcoolismo que surgiu muito cedo na sua vida. Filho da pintora Suzanne Valadon, Utrillo também trabalhou para o coreógrafo Sergei Diaghilev. É, sobretudo, admirado pela sua capacidade em exprimir a solidão e o desinteresse pela vida urbana. A obra “Sacré-Coeur de Montmartre e Château des Brouillards” (óleo sobre tela, 81 x 60 cm, 1934), faz parte do acervo do MASP.

¹⁵⁹ Moïse Zakhariouitch Chagall ou Marc Chagall (1887 – 1985). Pintor russo. A obra “Vendedor de Gado” (têmpera sobre papel, 21 x 36 cm, s/data) faz parte do acervo do MASP.

¹⁶⁰ Albert Marquet (1875 – 1947). Pintor fauvista francês.

¹⁶¹ Francesco di Giovanni Botticini (1446 – 1498). Pintor italiano do começo do Renascimento. Estudou com Cosimo Rosselli e Andrea Del Verrocchio. A obra “Adoração”, citada pelo jornal, é mais conhecida como “Biagio d’Antonio” ou “Madona em Adoração do Menino Jesus e um Anjo”, 1475 (tempera sobre madeira, 74 x 54 cm).

¹⁶² Pietro Toesca (1877 – 1962). Historiador da arte italiano, aluno de Adolfo Venturi e professor nas universidades de Turim (1907 – 14), Florença (1914 – 26) e Roma (1926 – 48). Acreditava que o valor artístico de uma obra era determinado pelas condições históricas em que foi produzido, em oposição ao progresso que ela representa em relação às obras anteriores. Era formado em filologia e especializado em arte medieval. Em 1936, acabou ampliando sua margem de pesquisa, aprofundando-se na Renascença Moderna. Seu aluno mais famoso foi Roberto Longhi, que escreveu a sua dissertação sobre Pietro Toesca. Seus principais livros são: *Florentine Painting of the Trecento*. Florence: Pantheon, casa editrice, 1929; “Il Medioevo” (2 vols.), “Il Trecento” of *Storia dell’arte italiana* (v.1: *Storia dell’arte classica e italiana*, pt 3) Torino: Unione tipografico-editrice torinese; *GiOTTO: Con venticinque tavole fuori testo. (I Grandi Italiani, collana di biografie: 18)* Torino: Unione tipografico-Editrice torinese, 1941.

Universidade de Roma. Esse quadro, além das sublimes figuras centrais, contém, no fundo da composição, uma admirável paisagem de Florença.

Diário de S.Paulo, 13 de abril de 1947

MUSEU DE ARTE – Com esta realização, que é o “Museu de Arte”, os “Diários Associados” vêm, mais uma vez, provar o seu incansável entusiasmo pelas coisas de interesse público. Esta obra maravilha que é hoje o “Museu de Arte” constitui a mais pujante concretização de um arrojado sonho que por certo iniciará na vida inquieta e laboriosa do povo de São Paulo e mesmo de todo o Brasil em esplêndido período de alta cultural artístico-plástica e de delicioso desvanecimento espiritual. A necessidade de um lugar onde fosse possível ao espírito ficar entregue a si mesmo, já de há muito que vinha se impondo entre nós. Essa viagem a longínquas regiões e a remotas idades, através da Arte, já de há muito que era ansiosamente esperada. Esse contacto transfigurador com o brilho de épocas já vividas e com momentos de arte que deram esplendor aos séculos passados, não há criatura de sensibilidade que não almejasse conhecer. Na realização desse grande sonho, aliás, os “Diários Associados” sempre contaram com o apoio dos elementos mais expressivos da nossa sociedade. E entre esses, ninguém poderia compreender melhor o alcance de uma iniciativa árdua, mas de ampla repercussão nacional, do que o Sr. Joaquim Bento Alves de Lima¹⁶³ que traz no sangue o denodo e a inquietação das gerações que construíram o progresso de São Paulo. Conhece muito bem esse trabalhador ilustre, através de experiências próprias e ancestrais, que um pouco de otimismo e um entusiasmo inamalgável nunca são excessivos para os que pretendem levar para a frente a mensagem que receberam dos antepassados. E ao lado disso, espírito cultivado que é, sabe da necessidade que sentem as pessoas de sensibilidade de possuir um recanto onde possam, sem atropelo e com o coração aberto, gozar a contemplação das verdadeiras obras de arte. É em vista disso que o “Museu de Arte” tem hoje a satisfação de registrar a doação feita pelo Sr. Joaquim Bento Alves de Lima de

¹⁶³Joaquim Bento Alves de Lima. Fazendeiro e cafeicultor brasileiro. Um dos mais importantes nomes da agricultura brasileira no início do século XX. De família tradicional, marido de Dona Isaura Telles Alves de Lima. Proprietário da Fazenda Taquaral em Campinas – doação a prefeitura à formação do Parque Municipal, em 1946. Foi o 3º na linha de sucessão de presidentes do Museu de Arte de São Paulo e o 2º, pós-direção de Mário Pedrosa, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, após a sua transferência para o Parque Ibirapuera.

duas telas de Benedito Calixto¹⁶⁴. Benedito Calixto de Jesus nasceu no Estado de São Paulo, na vila de Nossa Senhora de Itanhaém, a 14 de outubro de 1853. Daí saiu ainda criança para ir trabalhar com o irmão mais velho na então vila de Brotas. Nessa localidade começou a pintar nas horas de folga e mais tarde, encorajado pelos amigos, veio a São Paulo, onde realizou a sua primeira exposição. Apesar de bem recebido pela crítica, não obteve sucesso financeiro. Passa a viver de decorações até que um dia é convidado para decorar o teto do Teatro Guarani. Por intermédio de Garcia Redondo, que logo lhe reconhece o valor, obtém do Visconde de Vergueiro uma pensão para estudar na Europa. Em Paris estuda com Jean François Raffaelli e na Academia Julien. De volta ao Brasil vai residir em São Vicente com sua família, onde dedica o resto da vida à pintura. Morreu em São Paulo a 31 de agosto de 1927. Em sua pintura são freqüentes os assuntos sacros, gênero em que realizou alguns painéis para as igrejas de Santa Cecília e Consolação desta capital. Dedicou-se também a cenas da nossa história, a paisagens e marinhas. As telas aqui reproduzidas são duas belas marinhas que recordam o porto de Santos antes da construção das docas. Revelam grande força pictórica e um enlevo indisfarçado pelas coisas e recantos o litoral onde nasceu.

Diário de S.Paulo, 27 de abril de 1947

MUSEU DE ARTE – A fotografia acima assinala um momento de grande significação para o “Museu de Arte”. Fixa um grupo formado na Embaixada Brasileira em Roma, vendo-se a Princesa Álvaro de Bourbon, a Sra. Mimosa Pignatari, o embaixador Pedro de Moraes Barros, o Sr. Francisco Monatti, e o Sr. Assis Chateaubriand, diante de um quadro de Sandro Botticelli, que acaba de ser adquirido para “O Museu de Arte”. Passando pela Itália, de volta do Egito, onde fora assistir a inauguração da linha da Panair¹⁶⁵, Rio-Oriente Próximo, um dos primeiros cuidados do Sr. Assis Chateaubriand, logo que chegou a Roma, foi ver a referida tela, conforme vontade de sua doadora, a

¹⁶⁴ Benedito Calixto de Jesus (1853 – 1927). Pintor, desenhista, professor, historiador e astrônomo amador brasileiro. Uma das telas referidas acima é “Um pintor a beira mar” (óleo sobre tela, 39 x 84 cm, 1900). Outra obra pertencente ao acervo do museu é “Auto Retrato” (óleo sobre tela, 50 x 40 cm, 1923)

¹⁶⁵ A Panair do Brasil S.A foi uma das primeiras companhias aéreas do Brasil. Nasceu, em 1929, como subsidiária da empresa norte-americana NYBRA (New York- Rio de Janeiro- Buenos Aires) e foi incorporada pela Pan Am (*Pan American Airways*) em 1930, modificando o nome para Panair do Brasil. Por décadas dominou o setor de aviação no Brasil encerrando as suas atividades, de forma brusca, em 1965, por determinação do governo militar.

Sra. Sinhá Junqueira¹⁶⁶, que tem o seu nome ligado a todas as campanhas tendentes a prover nosso povo de instituições que habilitem a marchar confiante na senda de progresso. A Campanha Nacional da Aviação¹⁶⁷ contou com o seu inteiro apoio e com o grande entusiasmo que se concretizou na doação de cinco aviões. O Educandário “Coronel Tito Junqueira”¹⁶⁸, em Ribeirão Preto, é outra realização de inestimável alcance social, e para cujo êxito não regateou esforços. E agora, é uma das principais figuras da nossa sociedade que se coloca à frente da campanha do “promin”¹⁶⁹, com a sagrada finalidade de minorar os males dos hansenianos. Mas não é só nesses empreendimentos que se revela o espírito de solidariedade humana da Sra. Sinhá Junqueira. As iniciativas que visam contribuir para a elevação de nível intelectual e artístico do nosso povo têm merecido sempre a sua carinhosa atenção. A idéia de fundação de um Museu de Arte foi recebida pela ilustre dama paulista com o entusiasmo de sempre. E escolhendo uma tela de Botticelli para doá-la à nova instituição, que breve os “Diários Associados” inaugurarão e abrirão à visita do público, a Sra. Sinhá Junqueira ampliará o grande crédito de gratidão que já tem com o povo de São Paulo. A tela doada é em forma circular, com setenta e quatro centímetros de diâmetro. Representa “Madona con Bambino e San Geronimo”¹⁷⁰. Pertenceu à galeria do Palacio Caponi, de Florença, depois à coleção do Sr. Thomas Blaydes, onde ficou até 1849. Nessa época passou para a coleção do Conde Crawford e Balcarres.

¹⁶⁶ Theolina Zemilla de Andrade, ou mais conhecida como Sra. Sinhá Junqueira, foi esposa do próspero fazendeiro Francisco Maximiano Junqueira, ou Coronel Quito (Tito) Junqueira, empreendedor, até meados dos anos 40 (faleceu em 1938), principalmente conhecido no interior do Estado de São Paulo, em Ribeirão Preto e no Triângulo Mineiro. Dona Sinhá dedicou toda sua vida (ela faleceu em 1954, aos 80 anos) a campanhas sociais e culturais, efetuando doações a asilos, creches, santas casas, igrejas e museus.

¹⁶⁷ A “Campanha Nacional de Aviação” (CNA), ou “Campanha para Dar Asas a Juventude Brasileira”, ou ainda ‘Dêem Asas ao Brasil’, foi organizada pelo governo Getúlio Vargas e idealizada por Assis Chateaubriand e Joaquim Pedro Salgado Filho, ministro da guerra do período. A ação previa a doação de aviões, dinheiro, formação de novos profissionais e até construção/ampliação de hangares e aeroclubes por todo o Brasil, em busca da consolidação da aviação civil nacional. A campanha permaneceu firme durante toda a década de 40, encerrando-se no início dos anos 50, tendo sido doados mais de mil aviões.

¹⁶⁸ A Fundação Educandário “Cel. Quito Junqueira” é uma instituição civil de fins sociais e filantrópicos, constituída em 1938, pelo casal Junqueira, em Ribeirão Preto. Tem como objetivo cooperar com o amparo, assistência e educação gratuita de crianças e adolescentes carentes. Está em pleno funcionamento nos dias atuais.

¹⁶⁹ O Promin foi considerado o primeiro tratamento moderno para curda de hanseníase, mais conhecida como lepra. No Brasil, inúmeras campanhas foram realizadas em prol dos doentes e pela distribuição do novo tratamento.

¹⁷⁰ O nome correto da obra é “Virgem com o Menino e São João Batista Criança”. Autor: Sandro Botticelli (1445 – 1510) e ateliê, 1490 – 1500, têmpera sobre madeira, diâmetro 74 cm. Para maiores informações sobre a obra, ver: Marques, Luiz. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte italiana*. São Paulo: Prêmio, 1998: 53-56.

Ultimamente achava-se na “Galeria Christie”, onde foi adquirida pelo “*Studio dell’Arte Palma*”, de Roma, para o “Museu de Arte”. O entrelaçado das mãos e as fisionomias das figuras; o movimento e a precisão do desenho deste trabalho lembram as obras primas de Botticelli, como sejam: a “Deposição”, que se acha no “Museo Poldi Pezzoli”, de Milão. Em suma: trata-se, positivamente, de uma obra que pertence ao século XV. A esta conclusão chegaram os famosos críticos, professor Antonino Santangelo, diretor do Palacio Veneza, em Roma, e o incansável e estudioso de Botticelli, o japonês Yukio Yashiro, que em seu notável livro fala desta obra na página 227. É, ainda, esta obra publicada no catálogo da coleção do Conde Crawford e Balcarres, editado pela “Galeria Christie”, que data de 1766, como se pode verificar no emblema dessa mesma galeria que reproduzimos na 3ª página. É ele o pintor que dentro das correntes de idéias que agitavam a Renascença Italiana, representa o antagonismo entre as exaltadas influências de Savanarola e a alegria de viver dos florentinos de todas as crises espirituais do século. Nos últimos dias de sua vida dedicou-se a pintar temas religiosos e a ilustrar a “Divina Comédia” de Dante, sobre a qual meditou demoradamente.

Diário de S.Paulo, 1 de maio de 1947

MUSEU DE ARTE – Nascido em Florença, em 1378, Rosello di Jacopo Franchi¹⁷¹ forma, com Lorenzo Monaco, Cecchino da Verona e o Maestro Del Bambino Vispo, os principais representantes da corrente do gótico internacional na Toscana, quando da primeira metade do Quatrocento. Nessa tela delicada, que nos mostra a fotografia e tem o título de “Madonna, Bambini e i Santi”, figuram Nossa Senhora no trono com o Batista e os Santos Jaime, Juliano e Antonio Abate. Provém da coleção do Príncipe Maximo de Roma e foi atribuído a Rosello pelo crítico Bernhard Berenson¹⁷², que a data do fim de Trezentos. Esse quadro, de grande significação histórica, pelo que assinala da evolução da pintura italiana, e de raro valor artístico, pela sua beleza de concepção e grande finura de execução, foi adquirido pelo diretor dos “Diários Associados” para o Museu de Arte que será inaugurado no novo prédio da Rua Sete de Abril. Essa aquisição foi feita com uma das parcelas de contribuição

¹⁷¹ Rossello di Jacopo Franchi (c. 1377 – c.1456). Pintor italiano de Florença. A obra citada na nota do jornal é a “Madona com o Menino no Trono e Quatro Santos”, executada entre 1410 – 1415, têmpera, 106 x 57 cm.

¹⁷² Bernard Berenson, pseudônimo de Bernhard Valvrojenski (1865 – 1959). Historiador da arte norte americano, especializado na Renascença.

do Moinho Santista¹⁷³ que mais uma vez, concorre desinteressadamente para o benefício da coletividade. Na fotografia, o diretor dos “Diários Associados” examina o quadro de Rosello di Jacopo Franchi, em companhia da Srta. Maria Luiza Polazzo – (Foto “Meridional” para o DIARIO DE S.PAULO).

Diário de S.Paulo, 11 de maio de 1947

MUSEU DE ARTE – Seria uma injustiça negar a São Paulo o papel de líder neste vasto Brasil. São Paulo já de há muito que vem se impondo, quer no terreno político-social, econômico-industrial, quer no terreno artístico. Já alguém, com muito acerto, chamou-a de Capital Artística do Brasil. À primeira vista parece-nos um tanto exagerada a afirmação. Mas não é. Se nos fosse possível visitar todos os ambientes paulistas daqui e do interior acabaríamos até por insistir que essa afirmação fosse apregoada constantemente. Um pouco antes da guerra, quando visitávamos Vila Bela, da bucólica ilha de São Sebastião, fomos surpreendidos pela coleção particular do Sr. Buller. Nela encontram-se algumas telas de alto valor artístico. E se voltássemos para o planalto, acharíamos a admirável coleção de cerâmicas, telas, desenhos e sobretudo de livros de horas e ‘incunábulo’ do Sr. Arnold Kurts. Ou, então, a coleção de ‘saxs’ do Sr. Joaquim Bento Alves de Lima¹⁷⁴. Ou, os admiráveis e raros móveis de jacarandá, santos, fotos e pratarias de Da. Narcisinha Spindola. As primeiras edições de viajantes ao Brasil da Sra. Vela Delamain, sem falarmos na admirável Brasileira de Ian de Almeida Prado¹⁷⁵. Ou então nas coleções de “ex-libri” de Ignácio da Costa Ferreira¹⁷⁶ ou do Sr. Menezes Drummond. E porque não falarmos na excelente e selecionada discoteca do

¹⁷³ S.A. Moinho Santista Indústrias Gerais, empresa de compra e moagem de trigo de Santos. A empresa fundou, em 1955, a Fundação Moinho Santista, em comemoração ao 50º aniversário da indústria. O projeto visava divulgar grandes nomes das Ciências, Letras e Artes em âmbito nacional.

¹⁷⁴ Joaquim Bento Alves de Lima Neto era, desde 1969, o presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde se destacou como inspirador de algumas das mais importantes realizações artísticas em São Paulo, como o Panorama de Arte Atual Brasileira, dedicado ao desenho e a gravura. Foi o responsável pela montagem de exposições e retrospectivas de importantes artistas, tidas entre as principais já realizadas no Brasil. Faleceu em cinco de dezembro de 1974, com 49 anos de idade.

¹⁷⁵ Ian de Almeida Prado foi um historiador e intelectual brasileiro, detentor de uma das principais coleções de arte do país. Hoje, a mesma está em posse do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo. Quatrocentão paulista, morava nos Campos Elíseos (na época), e era conhecido entre os amigos por ser um excelente cozinheiro.

¹⁷⁶ Ignácio da Costa Ferreira (1892 – 1958). Mais conhecido como Ferrignac. Advogado, ilustrador, desenhista, caricaturista e escritor brasileiro. Participou da Semana de Arte Moderna, com o quadro “Natureza Dadaísta”. Contudo, sua maior contribuição para o campo artístico foi suas caricaturas.

Sr. Milcíades de Luné Porchat¹⁷⁷. Este bacharel em direito que é um grande divulgador da música e que há vinte e sete anos vem franqueando a sua discoteca todas as terças-feiras com um programador de musica erudita. Enfim, ficaríamos aqui enumerando nomes como o da saudosa Da. Olivia Guedes Penteado, grande animadora da pintura moderna. Por esse espírito e por essas iniciativas é que São Paulo se tornou o líder de tudo no Brasil. E ainda agora com a criação deste “Museu de Arte” mais uma vez São Paulo confirma a sua prioridade e isso sem nenhum espírito de bairrismo. Há em cada paulistano ou pessoa aqui radicada qualquer coisa que nos leva a identificar o destino de São Paulo com o engrandecimento de sua cultura. Ainda agora é o Sr. Egídio Bianchi diretor superintendente da Brasital S.A., compreendendo o alto espírito publico que envolvesse realização que é o Museu de Arte, acaba de doar-lhe uma tela de Juan Carreño de Miranda. Trata-se de um retrato de tamanho natural do Duque de Pastrana, procedente da coleção da Casa Ducal de Osuna. Na Vila marítima de Avilés no principado de Astúria, pelo ano de 1614, nascia um menino que tomou o nome de Juan Carreño de Miranda. Tempos depois, esse menino atendendo aos seus impulsos, entra para a Academia de Pedro de las Cuevas. Daí para o “atelier” de Barlóme Ramon para aperfeiçoar-se na pintura a óleo, equilibrar o seu delicado sentimento do colorido. Aos vinte anos de idade, já dava sobejas provas de saber, com as suas primeiras pinturas, como as do Claustro do Colégio de Da. Maria Aragon e as da Igreja do Convento do Rosario. Aos poucos foram saindo à luz as suas obras e com isso, Carreño foi ocupando o lugar merecido entre os maiores daquela época. Sua personalidade, de precioso colorista, se acentua pela graduação dos grises avivados, em sua ampla extensão pelos brilhos de uma cabeleira ou pelos suaves carmins das carnações dos seus aristocráticos modelos. Em companhia de Francisco Rizi executou os afrescos da abóboda e recinto da Igreja de Santo Antonio dos Portugueses, em Madrid e mais a cúpula da sacristia de Nossa Senhora da Catedral Primada de Toledo. Enfim, são inúmeros os trabalhos de Carreño. Quase no fim de sua vida recusou títulos mobiliários com que o rei procurou distingui-lo dizendo: “La pintura no necisitaba que nadie la diese honores, que ella era capaz de darios a todo mundo”. Finalmente morre Carreño no ano de

¹⁷⁷ Arquiteto brasileiro, Milcíades de Luné Porchat, em seu livro *Do que precisa S.Paulo: um punhado de idéias* (São Paulo: Casa Duprat, 1920), reuniu uma série de artigos publicados no *Jornal do Commercio* destinados a servir de sugestões aos prefeitos da cidade de São Paulo. No livro, encontramos ilustrações de Antonio Gomide (1895 – 1967), quando este era recém chegado dos estudos na Europa.

1685. No clichê reproduzimos o retrato do Duque de Pastrana no qual pode-se admirar a elegância e finura de suas linhas.

Diário de S.Paulo, 16 de maio de 1947

MUSEU DE ARTE – Dentro de dois meses serão inauguradas – embora em caráter provisório – duas salas do “Museu de Arte”, das quais uma terá destino didático, e a outra função de museu propriamente dito. Essa mostra de Arte contará, além dos grandes mestres brasileiros, italianos, franceses e espanhóis, com o genial pintor Francisco Goya Lanches. É que acaba de ser enriquecido o patrimônio do Museu com a excelente tela deste último, consistente no retrato do Rei Fernando VII – agora trazido em avião da “Aerovias Brasil” – cujo “clichê” vai acima reproduzido, e representa sua carinhosa recepção, ontem, no Campo de Congonhas. Mais uma vez S.Paulo está, portanto de parabéns por essa preciosíssima aquisição – ao que parece, único exemplar de Goya existente no Brasil. Devemo-la ao alto espírito público do Sr. Antonio Lunardelli, já conhecido como requintado protetor das artes-plásticas entre nós, e que acaba de adquirir esse valioso quadro, em Londres, especialmente para doá-lo a São Paulo, num gesto de alta benemerência. Falar do valor artístico desta obra, não cabe numa nota legenda como esta. Qualquer elogio seria, aliás, perfeitamente dispensável e supérfluo, pois, como se verifica pela reprodução acima, as qualidades pictóricas se evidenciam por si sós, mesmo que o nome de seu glorioso autor não constituísse prova do seu inestimável valor. Francisco Goya Lucientes nasceu na aldeia aragonesa de Fuendetodos, em 1746, tendo cursado a Academia pública, fundada pelo estatutário Juan Raminez. Faleceu em Bordéus (França) no ano 1828. A tela doada figura nas principais publicações e monografias sobre Goya, como, por exemplo, na obra de Albert Calvert e na do conde De La Viñaza, o qual declara que a mesma pertencera à Galeria de D. Eustaquio Lopez, “dispersa por la venta de 25 de Mayo de 1886” (p. 221). A tripulação do avião que transportou a preciosa tela está assim constituída: comte. Rolim, co-piloto Falcão, radiotelegrafista Edgar e comissário Giffoni.

Diário de S.Paulo, 17 de maio de 1947

MUSEU DE ARTE – Levar-nos-ia muito longe a tarefa de exaltar o significado e o valor artístico desta tela do genial pintor Francisco Goya y Lucientes e exprimir o que a sua doação representa para o já elevado patrimônio do

“Museu de Arte”. Entretanto, para ilustrar o ponto de vista de que a sociedade de São Paulo, no que ela tem de mais fino e sensível, recebe sempre com entusiasmo e carinho tudo quanto venha contribuir para a elevação do nosso nível cultural e acrescentar um pouco de beleza à vida dinâmica desta metrópole, registramos aqui a primeira vista que a tela de Goya teve em São Paulo. O flagrante reproduz o momento em que Dna. Maria da Penha Pinto Alves Muller Carioba¹⁷⁸, uma das fundadoras e animadoras do “Museu de Arte”, dava com a sua graça toda peculiar as boas vindas ao quadro do grande pintor espanhol. Assim, entra para a galeria que o “Museu” em breve abrirá ao povo de São Paulo, recebido pelo sorriso acolhedor de Dna. Maria da Penha Pinto Alves Muller Carioba, mais esta obra-prima das artes plásticas que o alto espírito de Geremia Lunardelli¹⁷⁹ mandou adquirir em Londres. O Sr. Geremia Lunardelli sempre se mostrou amigo dos artistas, como acaba de provar, conferindo prêmios aos trabalhos que mais de destacaram na exposição dos “19 Pintores”. Esta doação vem integrar no “Museu de Arte” uma das galerias mais importantes entre a que têm sido organizadas na America. O quadro doado, além de figurar em varias publicações e monografias sobre Goya, é um dos mais representativos desse grande pintor. Trata-se de um retrato do Rei Fernando VII, trazido agora de Londres e transportado do Rio por um avião da Aerovias Brasil, tripulado pelo comandante Baliú, co-piloto Falcão, radiografista Edgar e o comissário Giffoni – Ao desembarque dessa admirável tela esteve também presente o Sr. José Paranhos do Rio Branco.

Diário de S.Paulo, 28 de maio de 1947

MUSEU DE ARTE – Andou muito bem o Sr. Geremia Lunardelli, doando ao “Museu de Arte” uma tela desse genial pintor espanhol que foi Francisco Goya y Lucientes. Com essa doação, não somente fica altamente enriquecido o já avultado patrimônio artístico do Museu, como também se proporciona ao publico um vivo contacto com a mais vigorosa expressão da pintura

¹⁷⁸ Maria da Penha Pinto Alves Muller Carioba era esposa de Joaquim Muller Carioba, um dos maiores donos de tecelagem de Carioba, região da cidade de Americana, interior de São Paulo, comprada por sulistas que abandonaram os Estados Unidos depois da Guerra de Secessão. Carioba era uma região desenvolvida para a época, contando com cinema, teatro, clubes e ruas de asfalto. Não é de se admirar que a esposa de um dos maiores empresários da região de Campinas fosse promotora das artes no estado.

¹⁷⁹ Geremia Lunardelli (1885 – 1962). Proprietário rural ítalo-brasileiro. Denominado ‘rei do café’, chegou a possuir 18 milhões de pés de café espalhados por numerosas propriedades nos estados de São Paulo, Paraná e Mato Grosso do Sul.

espanhola. Particularmente na segunda metade do século XVIII, os meios artísticos de Madrid foram agitados por uma sede de renovação que encontrou todo o apoio da parte do rei Carlos III, que ainda trazia quentes as impressões que lhe causara a arte italiana. Goya encontrou-se em Madrid precisamente em 1766 ansioso por pintar. Durante alguns anos não se sabe o que ele faz. Sabe-se por alto que viveu nas rodas palacianas e nessa atmosfera inicia sua pintura. Logo depois, porém, sente necessidade de conhecer a pintura italiana. Com esse propósito faz uma viagem à Itália, de onde volta em 1775 a chamado de Carlos III. O chamado do rei era para que o pintor fosse colaborador na Fabrica de Tapetes Santa Barbara. Embora pareça estranho, foi esse o grande momento da tapeçaria antiga e passou a fixar cenas campezianas e jogos populares. Daí para a frente sua alma fixa-se nos acontecimentos de sua época. E passa a pintar as suas grandes telas como a “A casa dos loucos” e as cenas extraídas da guerra. Seus pontos mais altos são os retratos como “A Tirana”, “A Duquesa de Alba”, e a “Família de Carlos V”. A tela doada pelo Sr. Geremia Lunardelli, acima reproduzida, é o retrato de Fernando VII, que exprime um grande momento não só da obra de Goya como também da própria pintura espanhola.

Diário de S.Paulo, 5 de junho de 1947

MUSEU DE ARTE – Além das obras dos grandes mestres brasileiros, italianos, franceses e espanhóis, o “Museu de Arte” conta, agora, com mais duas telas de um dos melhores pintores de marinhas do Brasil, que é Benedito Calixto. Já o Sr. Joaquim Bento Alves de Lima, um dos fundadores e incansável animador do Museu, não há muito, também doou a essa instituição duas telas desse inesquecível artista. Agora, a senhora Erna Muller Carioba¹⁸⁰, compreendendo o alcance do empreendimento de ordem cultural, que é o “Museu de Arte”, fez questão de ter o seu nome ligado a essa notável realização tendente a dotar São Paulo de uma galeria permanente de pintura, através de dádiva de valor inestimável. Das telas doadas – uma delas é acima reproduzida, “Marinha”, onde se pode avaliar o valor plástico e sensível de Benedito Calixto. Essas telas foram pintadas por encomenda do Dr. Ernesto Bormann, então cônsul alemão em Santos. Benedito Calixto nasceu na então Vila de Nossa Senhora de

¹⁸⁰ Erna Müller Carioba (1888 – 1982). Casada com o Comendador Hermann Muller, em 1909, mudou-se para Carioba, região de Americana, onde o seu marido acabará de comprar a Vila Operária, complexo arquitetônico e industrial têxtil da cidade. Para ver mais: livro *Carioba*, de Brigitte Maria der Leyenpietzschke (Ensaio datilografado, Americana: 1982).

Itanhaém, em 1853. Dedicando-se à pintura, chamou sobre si a atenção do visconde de Vergueiro, que, achando-se na Europa, o convidou a ir estudar no Velho Mundo. Em Paris, depois de freqüentar os “ateliers” de vários mestres, Calixto, melhorando sua técnica, pintou vários quadros. Voltando ao Brasil, em 1884, fixou residência em São Vicente, dedicando-se inteiramente à pintura. Ali, executou quadros sobre assuntos da história pátria e sacros. Entre SUS quadros, contam-se a “Fundação de Santos” e o “Panorama de Santos em 1822”. Benedito Calixto, como acima dissemos, notabilizou-se pelas suas marinhas, onde melhor é traduzido seu amor à nossa natureza e a sua técnica pictórica.

Diário de S.Paulo, 22 de junho de 1947

MUSEU DE ARTE – As três salas que dentro em breve serão fraqueadas ao público pelo “Museu de Arte”, já poderão dar uma idéia do que será na realidade a galeria de arte com que os “Diários Associados” pretendem dotar o público de São Paulo. O patrimônio de “Museu de Arte”, graças à ampla compreensão e ao elevado nível de cultura de elementos da nossa sociedade, vem dia a dia sendo enriquecido com as mais valiosas doações. Representantes da indústria, do comércio e da lavoura têm demonstrado pela iniciativa dos “Diários Associados” um espontâneo e entusiástico interesse que se concretiza sempre num gesto tendente a engrandecer a coleção do “Museu de Arte”, que assim já pode contar com telas de artistas consagrados, tanto brasileiros como italianos, franceses, espanhóis e ingleses. Ainda agora temos a satisfação de registrar uma importante doação feita ao “Museu”. Trata-se de uma esplendida tela de Murillo, com que os seus doadores, com que os seus doadores – Seabra & Cia. e America Fabril – terão para sempre o nome ligado a um dos maiores movimentos culturais e artísticos do Brasil. Bartolomé Esteban Murillo nasceu em Sevilha em 1618. Foi discípulo do ultimo espanhol italianizante, Juan Del Castillo, e durante algum tempo, sendo órfão e desconhecido em sua cidade natal, teve de ganhar a vida rudemente nos povoados e aldeias da Espanha. Um patrício, Pedro Moya, aconselhou-o a ir para Madrid, onde, com o apoio de Velásquez, abandonou os antigos mestres e voltou sua atenção para o estudo da natureza. Dedicou-se à pintura religiosa, gênero em que se tornou celebre, sendo tido como o divulgador da Imaculada Conceição. Murillo morreu em Cadiz em 1685. A tela acima, mede 1,86 por 1,04 e foi reproduzida em “The Old Spanish Masters”, de August L. Mayer e

Roberto Longhi, e segundo esses autores deve datar de 1650 a 1655. Representa Santa Catarina triunfando sobre o demônio, e foi exposta na mostra de Pintura Espanhol, feita no “Museu de Arte de Valle Giulia”, em 1931. Pertenceu à coleção do Conde Contini Bonacossi¹⁸¹ de Florença; e depois ao *Studio dell’Arte Palma* di Roma, onde foi adquirido por Seabra & Cia. para o “Museu de Arte” de São Paulo.

Diário de S.Paulo, 29 de junho de 1947

MUSEU DE ARTE – Acompanhando o progresso de São Paulo e indo de encontro à curiosidade e ao interesse que o seu povo reiteradamente vem demonstrando por todos os assuntos relacionados com a cultura, os “Diários Associados” sentem-se cada dia mais desvanecidos com a ressonância que tem alcançado a campanha por todos os títulos dignificante de dotar esta grande metrópole de uma galeria permanente de arte, onde as novas gerações possam apurar o seu gosto na contemplação da obra dos grandes mestres. O “Museu de Arte” já é hoje uma realidade concreta e palpável que em pouco tempo franqueará ao público as suas primeiras salas, organizadas segundo os mais modernos preceitos de museologia contemporânea. E se é uma realidade tangível, deve-o também ao carinho e à atenção que desde o primeiro momento mereceu dos representantes mais esclarecidos dos nossos meios sociais e econômicos. Ainda agora é o Moinho Santista¹⁸² que, num largo gesto de compreensão do que significa para o nosso povo a criação de uma entidade de finalidades culturais e artísticas nos moldes do “Museu de Arte” acaba de doar-lhe uma valiosa tela de Pellegrini. Giovanni Antonio Pellegrini nasceu em Veneza em 1675. Foi discípulo de Paolo Pagani e de Sebastiano ou Bastiano Ricci, dois ilustres mestres da Escola Veneziana anteriores a Tiepolo. Como pintor da corte do Eleitor do Palantinado, Pellegrini esteve em Antuérpia em 1716. Em 1718 passou-se para a Holanda e Inglaterra, retornando à Itália em 1721. Guardam suas telas os museus de Augsburgo, de Budapeste, Florença, Gratz e o Louvre. Pellegrini morreu em 1741. Em sua pintura surpreende-se uma acentuada tendência para os assuntos profanos. A tela que acima

¹⁸¹ Alessandro Contini Bonacossi (1878 – 1955). Empresário e colecionador de arte italiano. Estabeleceu-se como comerciante em Roma, por volta de 1919. Na década de 1930, mudou-se para Florença, onde viveu na *Villa Pratello Orsini*. Esteve intimamente envolvido com a constituição das coleções de Felix Warburg e Samuel Kress, entre 1930 e 1935. Sua coleção, em 1969, foi doada a *Galleria degli Uffizi*.

¹⁸² Ver nota de rodapé, n. 173.

reproduzimos foi adquirida em Londres pelo Moinho Santista e evoca a lenda da Rainha Thomyris.

Diário de S.Paulo, 6 de julho de 1947

MUSEU DE ARTE – É através das artes em geral, e das artes plásticas em particular, que entramos em contacto com as antigas civilizações. Quase tudo que sabemos dos antigos povos do Egito, da Grécia e de Roma, foi-nos revelado por apuradas pesquisas feitas em torno das formas e das manifestações artísticas desses mesmos povos. Por uma estatua, uma cerâmica ou uma coluna, podemos compreender melhor a índole e o nível cultural de um povo, do que através da eloquência de trinta historiadores oficiais. O entusiasmo e o carinho com que alguns chefes de Estado acolheram as manifestações artísticas do seu povo, constituem ainda hoje o único penhor que os torna dignos da admiração dos posterios. No Brasil de hoje esse problema está sendo compreendido pelas mais expressivas figuras dos nossos meios sociais e econômicos. E nesse sentido, a iniciativa dos “Diários Associados”, tendente a oferecer ao povo paulista um “Museu de Arte” onde as modernas gerações possam apreciar o que de melhor se produziu em matéria de arte, não somente entre nós, mas também nos grandes centros europeus, tem merecido a mais calorosa e animadora atenção de todas as entidades que aqui nasceram e se desenvolveram. O Moinho Santista que ainda na semana passada dou ao “Museu de Arte” uma tela de Pellegrini, agora duplica a sua generosidade acrescentando à coleção do Museu uma paisagem de Magnasco. Alessandro Magnasco, também chamado Lissandrino, nasceu em Genova em 1681 e morreu em 1747, era filho de Stefano Magnasco, e fez seus estudos em Milão com Filippo Abbiati, do qual adquiriu o estilo. Lissandrino viveu em Florença, onde foi protegido do duque João Gaston. Suas telas figuram em quase todos os museus da Europa e dos Estados Unidos. A tela que acaba de ser doada pelo Moinho Santista e que acima estampamos, pertenceu à coleção do Marquês Lazzaroni, de Paris, que a deixou em legado ao famoso museu da Academia de São Lucas de Roma¹⁸³. As paisagens e principalmente as cenas de vida monacal pintadas por Lissandrino, antecipam o grotesco de Goya e de Daumier e a técnica de muitos pintores modernos.

¹⁸³ A *Accademia Nazionale di San Luca* foi uma associação de artistas em Roma, fundada em 1593 com a direção de Federico Zuccari. O propósito era elevar o trabalho dos artistas para além do simples artesanato. Os *principi* (diretores) da instituição incluíram alguns dos principais pintores dos séculos seguintes.

Diário de S.Paulo, 13 de julho de 1947

MUSEU DE ARTE – Através de seus diretores, Srs. Álvaro Sampaio, Correia e Castro e Oscar Grande, as Indústrias Martins Ferreira acabam de doar ao Museu de Arte o “Tondo”, atribuído ao pintor discípulo de Lippi e de Pessellino, identificado pela crítica de arte com o nome de Pseudo Francesco Fiorentino, que pintou no século XV. O “Tondo” que aqui reproduzimos no “clichê” traz moldura do próprio artista. Este “Tondo”, com outras pinturas toscanas (Adeodato Orlandi, Jacopo di Rossello, Franchi, Botticelli, Jacobo de Sellaio), representará a grande escola da Renascença Italiana no Museu de Arte. Não é preciso estendermo-nos sobre a significação desta dádiva, e importância com que ela enriquece o catalogo da galeria de arte do Museu. O patrimônio artístico que tão amavelmente vem se formando, mediante a inteligência e a compreensão imediata que o programa do Museu de Arte encontra na sociedade brasileira, comprovado por todas as doações que temos registrado, assume com o “Tondo” do Pseudo Francesco Fiorentino um caráter da melhor expressão artística, cultural e informativa. É a Renascença que aqui se apresenta, por um dos seus autênticos exemplares, dos mais expressivos e brilhantes. A identificação desta pintura é devida ao professor Roberto Longhi, ao professor Sandeberg Vavalá¹⁸⁴, assistente de Bernhard Berenson, e ao professor Frederico Zeri, da Universidade de Roma, a quem o Museu de Arte solicitou um julgamento autorizado. A participação dos diretores das Indústrias Martins Ferreira na formação da galeria do Museu é, assim, sumamente valiosa, e demonstra que os homens que lideram a nossa produção e o nosso comercio não ficam indiferentes a iniciativas de ordem cultural, mas prestos se alinham em cooperar com elas, a fim de desinteressadamente, contribuir para o melhor êxito que objetivam. (Solicitamos, a propósito do “Tondo”, a atenção dos leitores para o artigo do diretor do Museu de Arte, P.M. Bardi, no nosso Suplemento Literário de hoje.)

Diário de S.Paulo, 27 de julho de 1947

MUSEU DE ARTE – Quem quisesse hoje escrever sobre o movimento artístico-plástico e sobre a história do jornalismo no Rio de Janeiro, não poderia deixar de mencionar o nome do Sr. Frederico Barata, um grande e autêntico animador de todos os movimentos relativos as coisas do espirito. Por excessiva

¹⁸⁴ Evelyn Sandeberg Vavalá. Historiador da arte italiano

modéstia, o Sr. Frederico Barata nunca se intitulou crítico de artes plásticas, e sempre se disse um simples curioso. Viveu longe das falsas aleluias das “rodinhas” de elogio mútuo e, conseqüentemente, teve o seu nome afastado da publicidade. Mas desde 1919 que o sabemos interessado em todos os acontecimentos artísticos registrados na cidade do Rio de Janeiro. Ainda há pouco tempo publicou um livro no qual registrou em todas as suas faces, a vida do pintor Eliseu de Angelo Visconti. O Sr. Frederico Barata não escreveu apenas uma biografia. Estudou a vida e a obra do pintor desde os primeiros tempos de sua formação, no ambiente de onde surgiu até o prêmio de viagem à Europa e as influências que recebeu dos mestres do Velho Continente. E demonstrou, através do livro, uma grande propriedade e compreensão absoluta da obra de Visconti, a par de inegável liberdade de julgamento. Como se não bastasse tudo o que tem feito pela pintura no Brasil, sabendo agora que em S. Paulo se organiza um “Museu de Arte”, o Sr. Frederico Barata não resistiu ao entusiasmo natural de prestar o seu apoio a mais essa realização que os “Diários Associados” empreendem e vão levando avante para maior difusão dos conhecimentos artísticos, aqui. Assim é que acaba de doar a já paulista coleção do “Museu” duas magníficas telas, uma de Artur Timóteo da Costa e outra de Emiliano di Cavalcanti. O primeiro nasceu no Rio de Janeiro em 1882 e realizou seus estudos como auxiliar do cenógrafo italiano Oreste Colliva¹⁸⁵, com o qual trabalhou durante cinco anos. Em 1906 expôs pela primeira vez no Salão Oficial e em 1907 ganhou o prêmio de viagem à Europa com o quadro “Antes do Aleluia”. Artur Timóteo faleceu em 1923 e deixou numerosas telas, entre as quais uma que reproduzimos acima, intitulada “Dama de Verde”. Di Cavalcanti é, entre os vivos, um dos pintores mais conhecidos em todo o Brasil. Sua participação se faz notar em todos os movimentos artísticos contemporâneos. Quer em exposições coletivas ou individuais, nunca deixa de mostrar que está sempre identificado com o desenvolvimento da pintura e com as formas específicas que ela vem assumindo em nosso país. A tela de sua autoria reproduzida em outra página, “Mulheres” é um trabalho de uma primeira fase mas que já revela as fortes qualidades plásticas do pintor.

¹⁸⁵ Oreste Colliva, cenógrafo italiano, conhecido por ser o mentor do pintor carioca João Timóteo da Costa (1879 – 1930). Colliva deixou marcas, das cenografias teatrais, nos trabalhos de Timóteo, que ficou cinco anos trabalhando com o italiano no Rio de Janeiro.

EM VISITA AO MUSEU DE ARTE – Encontrando-se em São Paulo, a que veio como membro da comitiva que desde os Estados Unidos acompanha o Sr. John W. Snyder¹⁸⁶, secretário do tesouro da república do norte do continente, o Sr. Carlos Martins Pereira de Sousa¹⁸⁷, embaixador do Brasil nessa nação, teve oportunidade de visitar ontem, o Museu de Arte, a iniciativa cultural que os “Diários Associados” estão realizando nesta capital, com o objetivo de dotar o nosso Estado com um centro de cultura artística à altura do seu progresso econômico e em correspondência com o desenvolvimento intelectual, e cuja direção confiaram aos conhecimentos técnicos e longa experiência do Sr. P.M.Bardi. No momento em que o diplomata brasileiro realizava a visita, encontrava-se o Sr. Bardi a dar uma aula sobre o significado cultural da civilização assírio-babilônica, em prosseguimento ao Curso de Orientadores do Museu. Não pôde o Sr. Carlos Martins Pereira de Sousa esconder a sua grata surpresa, se verificar o fato, admirando-se do espírito, a que obedecia a organização que ali encontrava, da eficiência, com que era feito o ensino, a da perícia, com que o ministrava o diretor do Museu. Manifestou-o distinto visitante em palavras que bem traduziam o grau de sua admiração e o apreço que, como homem culto e viajado, sabe reconhecer as iniciativas culturais, de que via São Paulo colocar-se à frente, emparelhando-se com as metrópoles mais adiantadas. No “ clichê”, vemos o embaixador Carlos Martins Pereira de Sousa, quando, ao lado do Sr. P.M.Bardi, apreciava o mapa referente à região sobre a qual vereava a lição que estava sendo proferida.

Diário de S.Paulo, 3 de agosto de 1947

MUSEU DE ARTE – O interesse, o entusiasmo mesmo que o “Museu de Arte” tem despertado em todas as esferas sociais, vem provar, mais uma vez, o grande carinho que o nosso povo alimenta pelas coisas do espírito. O “Museu de Arte”, que hoje é uma realidade, dia a dia aumenta o seu patrimônio artístico. E esse patrimônio representa, em grande parte, o testemunho da excelente colaboração das pessoas que se interessam por arte entre nós. Os

¹⁸⁶ John Wesley Snyder (1895 – 1985). Empresário norte-americano e secretário do gabinete do governo.

¹⁸⁷ Embaixador Carlos Martins Pereira e Souza (1884 – 1964). Conhecido como marido da artista e escultora Maria Martins, com quem se casou em 1926, na capital francesa. Embaixador do Brasil entre 1939-1948, o casal residiu em Washington, como embaixadores do Brasil. Maria conheceu, no período em que residiu nos Estados Unidos, artistas como Jacques Lipchitz, Mies van der Rohe, Philip Johnson, Amedée Ozenfant, Rufino Tamayo, Chagall, Mondrian ou André Breton. Integrou-se ao grupo surrealista de Masson, Tanguy, Matta, Max Ernst e Marcel Duchamp, artista este com quem manteve uma relação amorosa bastante duradoura.

“Diários Associados”, com mais essa iniciativa, entregarão dentro em breve ao povo de S.Paulo um Museu digno da sua cultura e do seu progresso, instalado de acordo com os modernos requisitos exigidos para instituições de tal natureza. Disporá de instalações por processos novos nas salas didáticas e moderno sistema de iluminação das obras expostas. Para maior divulgação das obras de arte, possuirá caminhões devidamente aparelhados para exposições circulantes, que percorrerão as cidades de nosso interior e de outros Estados, com obras de artistas nacionais e estrangeiros, clássicos e modernos. Essas mostras serão acompanhadas por monitores já formados pelo Museu, sob a competente orientação do seu diretor Pietro Maria Bardi, presidente do conhecido “Studio Palma”, de Roma. Do amplo programa de atividades, fazem parte palestras por críticos e literatos, sobre a arte em geral. O Museu, pelo seu precioso acervo de obras de arte e pelo muito que pretende realizar é hoje alvo da atenção e do carinho da nossa sociedade. Ainda agora acaba de receber a valiosa doação de um desenho, que vem enriquecer o seu patrimônio artístico. Trata-se da segunda academia do conhecido pintor patricio Belmiro de Almeida, em Paris, na “Academia Julien”. A doação foi feita pela Exma. Sra. Ernestina Pinto Alves de Almeida, da alta sociedade paulista, que sempre encabeça iniciativas de caráter cultural, guiada pela sua fina sensibilidade e compreensão. Com essa doação, a ilustre dama ligou o seu nome à mais significativa realização artística do país. Belmiro de Almeida nasceu em Cerro, Minas Gerais, a 22 de maio de 1858. Matriculou-se na imperial Academia de Belas Artes, em 1877. Depois, à própria custa, foi estudar em Paris, onde se tornou discípulo de J. Lefevre. regressando ao Brasil, foi nomeado professor de desenho da Escola de Belas Artes, em substituição a Pedro Weingariner. Fez várias viagens à Europa, tendo afinal, fixado residência em Paris. Referindo-se a ele, diz Gonzaga Duque: “Ê um mineiro que possui a verve, a sagacidade de um parisiense bulevardeiro”. “Belmiro, conclui o critico, possui, portanto, muita sensibilidade de vista, e muita destreza de punho, qualidades esta que se acham reunidas a uma feliz compreensão de seu tempo e do destino da pintura moderna”. O autor do desenho que o “clichê” reproduz desenvolveu também grande atividade na imprensa. Colaborou em “O Binóculo”, em “A Vespa”, e na “Gazeta de Notícias”, periódicos do Rio de Janeiro, onde em interessantes artigos fixava com irreverência personagens e situações. Belmiro de Almeida morreu no Rio de Janeiro, a 12 de junho de 1935.

Diário de S.Paulo, 10 de agosto de 1947

MUSEU DE ARTE – Os únicos documentos que restam para testemunhar como pensaram e viveram outros povos e pelos quais ainda hoje admiramos deslumbrados o seu grau de cultura, são as suas manifestações artísticas. Por elas é que entramos em contacto quase direto com essas desaparecidas civilizações como se nossas contemporâneas fossem a cerâmica, o mosaico, a escultura por serem feitas de materiais que melhor resistem à ação do tempo, ou mesmo os murais em encáustica e afresco são também os testemunhos ainda vivos que nos contam nos seus mínimos detalhes a vida cotidiana desses povos. Através dessas manifestações, quer sejam elas pictóricas, escultóricas ou mesmo as chamadas artes menores, foi que soubemos da grandeza e miséria desses povos. A “Companhia Fabril de Juta Taubaté”, através do seu diretor, o Sr. Mário Audrá¹⁸⁸, doando agora um afresco ao “Museu de Arte” de São Paulo, não só enrique o seu já alto patrimônio artístico, como também aumenta a sua coleção, proporcionando-lhe um elemento indispensável para a sua função educativa. Trata-se de um grande painel de autoria de Ottaviano Martino di Nello de Gubbio (Umbria), nascido em 1375. Ottaviano é um dos pintores murais mais conhecidos: autor da “Madonna Del Belvedere”, na igreja de Santa Maria Nova, em Gubbio (1404), que ainda tem o fundo feito com desenhos dourados, quadriculados à maneira francesa, com os espaços cheios de figurinhas de animais, a tal ponto que se poderia definir esse trabalho como uma “grande miniatura”. Pode admitir-se mesmo que o artista tenha sido inspirado pelos códigos iluminados chegados à Umbria, procedentes da França. Alguns críticos de cultura oitocentista consideram Nelli como um bárbaro por existir em seus afrescos um sentido de deformação, ilógico para a época. O afresco que pela doação do Sr. Mario Audrá passa a fazer parte do acervo artístico do “Museu de Arte”, pertence ao melhor período de Nelli, isto é, o período do ciclo dos afrescos da Igreja de Santo Agostinho, em Gubbio. Foi pintado numa igreja de Assis, destruída no século XI e dali retirado em 1897, pelo restaurador Brizzi. O afresco em apreço, representando a Virgem sobre o trono entre dois santos, em tamanho

¹⁸⁸ Mário Boeiris Audrá Jr., ou simplesmente Mário Audrá, fez parte da geração que tentou implantar um projeto industrial no cinema paulista dos anos 1950. Produtor de filmes como “Magia Verde”, “Arara Vermelha” e “Casei-Me Com Um Xavante”, ligou seu nome ao da empresa Maristela, cuja história contou num livro de memórias, em 2004, *Memórias de um Produtor*. Ficou esquecido, mesmo no meio cinematográfico, até a década de 80, quando foi procurado por pesquisadores que se interessaram por sua história, como Afrânio Mendes Catani.

natural, é uma obra de grande importância pela sua raridade, pois que é pouco comum encontrar-se afrescos de grandes proporções fora dos templos. O que hoje pode ser visto no “Museu de Arte” está enriquecido ainda pelo seu prizo de caráter tipicamente gótico. Ottaviano di Martino di Nello Nelli faleceu em 1444.

Diário de S.Paulo, 24 de agosto de 1947

MUSEU DE ARTE – Um povo que emprega uma arte do seu tempo em contemplação à obra de Arte já se lhe pode chamar de um povo feliz. É lamentável, no entanto, que hoje em dia não só a felicidade como o povo que dela desfruta sejam coisas raras. O povo de São Paulo, porém, pode ser considerado um povo feliz porque com o “Museu de Arte” que em breve será inaugurado ficará com o celeiro espiritual abarrotado. Assim sendo os paulistas jamais sofrerão a escassez de alimento espiritual tão comum em tantos países de vez que o “Museu de Arte” não será um organismo morto mas vivo e palpitante a proporcionar ao povo dos estudiosos e aos que por Arte se interessam o balsamo eternamente que lhe alimentará o espírito. E confiante nisso que pessoas de todo o Brasil vão procurando ajudar a construir esse templo de refúgio espiritual doando-lhe obras que dia a dia enriquecem o seu patrimônio. Ajudando a construir – dizemos bem – porque o Museu de Arte não se limitará apenas a algumas galerias com telas suspensas às paredes. Não. O Museu prosseguirá a sua marcha continuamente por todas as cidades e Estados do país. Essa compreensão, felizmente, tem tido todos os seus adoradores. O Sr. Valerio Ceglia, diretor-superintendente do Banco Industrial Brasileiro, com sede no Rio de Janeiro e mais a senhorita Tereza Bandeira de Melo, certos da alta missão cultural do “Museu de Arte de S.Paulo” doaram-lhe para maior grandeza do seu acervo, uma excelente tela de Giampietrino. Trata-se de um quadro que pertenceu a coleção Simonetti, de Roma. Representa – “Nossa Senhora, o menino Jesus e São João Batista menino”. Exibido há bem pouco tempo no Ministério da Educação e Saúde, na Exposição de Pintura Italiana Antiga, organizada por P.M.Bardi, presidente do “Studio Palma”, de Roma e hoje diretor do “Museu de Arte de S. Paulo”. G. Pedrini denominado Giampietrino nasceu na Lombardia em fins do século XV – princípios do século XVI – foi um dos discípulos mais originais de Leonardo. É o pintor das madonas serenas e melancólicas. Não seria demais acentuar que a “National Gallery of Art”, em Washington e agora o “Museu de Arte” de

São Paulo são as únicas pinacotecas nas Américas que possuem telas de Giampietrino, sendo que à primeira foi doador o Sr. Mellon¹⁸⁹, grande benfeitor das artes nos Estados Unidos. O quadro, que acima reproduzimos, é uma das mais famosas das suas telas, hoje pertencente ao patrimônio do Museu, graças ao elevado espírito público do Sr. Valerio Ceglia e da Srta. Tereza Bandeira de Melo.

Diário de S.Paulo, 31 de agosto de 1947

MUSEU DE ARTE – A civilização grega teve o seu primeiro cenário na Ilha de Creta. Depois, muito depois, no continente grego, entre floridas paisagens e magníficos palácios se harmonizavam deuses e homens que construíram a sua grandeza. Ai, neste pequeno mundo permanece ainda a essência da mais antiga civilização européia. Ao norte de Parnés se elevava sorridente a cidade de Tanagra. Suas casas brancas alvejavam a doçura amena de paisagem onde se agitavam em gracioso ritmo as suas mulheres que atestaram a elegância e a beleza helênica. Essa beleza, fixada pelos dedos hábeis de seus modeladores, sagradas depois pelo fogo, ainda hoje subsistem policromadas a desafiar o tempo. O Museu de Arte que os “Diários Associados”, dentro de alguns dias entregarão ao público paulista, acaba de receber para o seu já valioso acervo artístico, pelas mãos do arquiteto, Sra. Lina Bardi Bo, diretora das revistas “A” e “Domus” um exemplar raro destas terracotas. Trata-se de uma belíssima estatueta do século VI A.C., representando um devoto que oferece à divindade, um galo (animal consagrado ao culto de Perséfone – deusa protetora da Agricultura). A peça apresenta um interesse especial, pois reproduz um tipo masculino, já tradicional na época em que foi criada, e cuja ocorrência é escassa. A atitude rígida da figura, apresentada em ângulo perfeitamente frontal: a feitura do rosto e, particularmente, dos olhos amendoados, em harmonia com a boca, emprestam à fisionomia, um leve tom de ingenuidade. As características desta estatueta, cujo clichê acima reproduzimos, representam bem o espírito das mais antigas criações da escultura grega.

¹⁸⁹ Andrew William Mellon (1855 – 1937). Banqueiro, industrial, filantropo e colecionador de arte norte-americano. Foi secretário do Tesouro do governo (1921 – 1932).

As Mostras Didáticas

Relatório escrito por P.M.Bardi, diretor do museu, apresentado no Congresso Internacional dos Museus, realizado pela UNESCO na Cidade do México em novembro de 1947. Acervo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Pasta “Exposições Didáticas”.

Uma das iniciativas realizadas pelo Museu [de Arte de São Paulo], que constitui a sua característica, é o setor didático. Os entendimentos em virtude dos quais o Museu surgiu, sob inspiração do Sr. Assis Chateaubriand, diretor dos “Diários Associados”, não eram apenas timidamente museológicos no sentido tradicional: o Museu deveria alcançar um objetivo menos genérico e indiferente. Não deveria constituir um local de mera satisfação da curiosidade, mas um centro de cultura viva. Cada obra que enriquece o Museu não pode ser abandonada em seu isolamento casual, mas deve ser situada, ‘moldada’ (sic) ¹⁹⁰ e amadurecida, se desejarmos que ela revele todo o mundo que encerra.

Surgiu, assim, a idéia de criar uma secção didática ampla, ‘móvel’ e permanente. Tendo sido impossível materializar essa idéia no Brasil, encarregou-se de sua execução o “*Studio dell’Arte Palma*” de Roma.

Ficou, assim, resolvido realizar-se uma série de mostras didáticas de história, adaptadas a um público sem diferenciação. O critério e a finalidade foram sugeridos pela consideração de que o homem não é um ser isolado entre outros homens, mas que é vivo tão ‘somente’ na medida em que vivem os demais. Uma geração não vive apenas do concurso de sua própria realidade contingente, mas da contribuição de todas as civilizações passadas, das quais é uma expressão e um remate. Não ‘há’ solução de continuidade; não existem saltos na história do desenvolvimento humano. Cada acontecimento, fato ou gesto tem a sua razão, que o liga ao passado numa espécie de ressonância viva. O homem civilizado, que pertence à chamada “civilização completa”, forma-se e pode ‘progressar’ só na medida em que se torna ‘conciente’ de suas relações com todo o desenvolvimento da humanidade. O

¹⁹⁰ Nota da autora: Optou-se por manter a grafia original do texto.

homem está todo na 'consciência' e no conhecimento de seu passado, que é, ao mesmo tempo, sentimento da continuidade da vida e organicidade de suas expressões fundamentais, das formas nas quais se revela e se torna concreta, visível, sensível e duradoura. Destas formas, a mais alta é a artística, que é a atuação expressiva por excelência.

A arte introduz na história uma realidade que é a mais alta e concreta de todas as congêneres isoladas, porque é incessante, inalienável, co-existente. Acrescenta às ordenações da história uma ordem que resume e completa todas as outras, tornando-as gerais e 'accessíveis'. A arte inventa a forma, e é só com essa forma que a vida se opõe às forças cegas da desagregação. Na renovação das formas, a vida se renova, num processo cerrado, estrito em torno de um vácuo caótico. A forma domina o espaço e o tempo, não os das atividades corriqueiras, mas dos ideais, das harmonias. A arte opera a mais forte modificação da natureza, pela ação mais profunda, a experiência mais perfeita e humana que possa ser realizada. É preciso tornar o homem moderno inteiramente 'conciente' desse fato. É preciso que dele se tornem 'concientes' todos os homens, pertençam à classe que pertencerem. A humanidade não está destinada a tornar mais profundo o dualismo entre classe dominante e classe dominada, entre aristocracia e turbas, entre elites e massa: a humanidade deve visar a formação de uma única e grande aristocracia.

O objetivo das mostras didáticas não pode limitar-se a uma exibição de obras primas cristalizadas no tempo, consagradas ao altar poeirento dos museus e transmitidas à tricromia com maior ou menor fidelidade. Ao contrário, seu alvo é o de persuadir os homens da profunda intimidade que unifica as artes à vida cotidiana. Demonstrar e mostrar que não existe separação entre as formas criadas pela visão artística e a sugestão que elas exercem.

O homem moderno deve demonstrar que é, em relação às artes, muito mais maduro que o era 'há' cem, mil anos, ou à época das

cavernas. Se as formas anatômicas e biológicas do homem se desenvolvem, também deve desenvolver-se seu espírito.

Se o homem de 'há' duzentos anos sentia a arte apenas em virtude de sua boa disposição para o gosto e prazer que ela pode produzir, o homem moderno deve aprender a vê-la e senti-la de outro modo, ou seja, como uma sucessão ilimitada, como ação pura. Ousamos mesmo adianta a expressão: como ação heróica. A arte não é apenas prazer, não é mecânica simples nem curiosidade, condição de observador, de "público": é um colaborador e herdeiro do grande acontecimento. Essa é a situação mais rara e humana que o homem pode encarnar.

No Museu de Arte, cada mostra propõe-se o seguinte objetivo: reconstruir, por meio de uma técnica expositiva e eficiente, a própria técnica do espírito humano. Os melhores resultados serão alcançados no dia em que formos capazes de colocar de um modo diferente o observador da arte: deveria coincidir com o modo de ver próprio dos artistas e ser apto a colher e expor as relações que ligam uma forma à outra e um ciclo de formas a outro.

Para realizar estas mostras, faz-se mister, antes de mais nada, encontrar o material necessário. O "*Studio dell'Arte Palma*" – 'atravez' de correspondentes – organizou uma coletânea orgânica, reunindo cerca de vinte mil reproduções em branco e preto e duas mil cores, recorrendo, 'frequentemente', ao colorido a mão.

Depois de constituído o arquivo, um grupo de historiadores fez as sugestões necessárias para a seleção do material e sua preparação; este foi o trabalho mais delicado, dele dependendo todos os demais, pois precisa estabelecer a linha geral, a idéia fundamental de todo desenvolvimento, a intenção demonstrativa exata, a exposição orgânica.

Entre os vários modos por que poderia ser explicado um determinado tema, fazia-se mister escolher o mais adaptado aos objetivos que se desejavam alcançar, quer se tratasse duma mostra geral e complementar, que 'fôsse' dedicada a um só período ou setor. Uma vez traçado o plano, seguindo as intenções informativas e as

exigências de ordem histórica, compulsou-se o arquivo e procedeu-se à escolha das ilustrações indispensáveis. Depois, fez-se nova escolha, muito acurada, afim de por o material em relação com o assunto geral. Era freqüente descobrirem-se enganos ou lacunas; então os pesquisadores realizavam novas buscas. Se não 'fôsse' possível sanar estas falhas num período razoável de tempo, providenciava-se à reprodução do objeto, tirando-se de um livro ou diretamente da obra, respeitadas as dimensões exigidas pelo detalhe desejado. Um gabinete fotográfico manteve-se em trabalho contínuo, mantendo contato constante com os conhecedores e organizou a respectiva coleção de chapas fotográficas. Quanto às peças que não podiam ser documentadas senão em base de fotografias de reprodução existentes mas não 'utilisáveis' em contato direto com o original, a tarefa de sua reprodução foi confiada a uma secção artística, composta por pintores, desenhistas e restauradores. Os mesmos desenhistas prepararam as cartas geográficas, correspondentes aos grandes períodos da história, bem como resumos explicativos.

Assim, período por período, o material passava do arquivo às mesas de prova, onde era distribuído 'sumária' e independentemente das medidas de cada ilustração. Compilada a "tábua", os mesmos historiadores de arte preparavam as legendas especiais e genéricas e os comentários necessários para uma exposição compreensível e agradável da matéria.

Uma vez resolvidas do modo mais adequado as intenções superiores da secção didática, esgotados todos os recursos didáticos pròpriamente ditos da mostra e compiladas as tábuas didáticas, informativas e sinópticas da mostra, considerou-se resolvida a fase expositiva e de informação da exposição. Nela pretende-se sempre estabelecer com citações sintéticas, o contraste entre o desenvolvimento das técnicas artísticas e formas com o progresso do homem civilizado. Um historiador especializado elaborou o plano indicador de tais relações

fazendo pesquisas e sugerindo a inserção em cada tábua dos dados considerados mais oportunos.

A esta altura é necessário animar, vivificar o material da exposição, já não mais como uma simples ou erudita e agradável mostra, mas com elementos novos que vençam a frieza da mera ilustração, árida em si. Ou seja: enriquecer os setores cronológicos e morfológicos com objetos que tragam em si o sabor e o ar autêntico do tempo, e patina do tempo, o sentido do objeto vivo e verdadeiro.

Com efeito, enquanto o complicado trabalho da mostra estava sendo realizado, outros pesquisadores especializados já se haviam dedicado a outra tarefa: procurar e adquirir pelas originais das diversas artes, pertencentes a várias épocas e escolas. Recolheu-se, avaliou-se, catalogou-se e estudou-se tudo quanto foi possível: dos amidalóides do homem pré-histórico ao capitel grego; da Tanagra ao marfim chinês; da balança da época à Madona robbiana do renascimento; do papiro egípcio à miniatura do século XIV; do tecido cóptico à ilustração do '400 alemão; do lacrimatório da república romana ao pente medieval. Esta pesquisa foi feita tomando em consideração – e de modo muito particular – as artes menores que representam o ponto de passagem entre a vida cotidiana e a cultura formal. A chamada “arte menor” representa o último limite da exigência prática e diária, limite da necessidade social e, ao mesmo tempo, os umbrais da “grande arte”. E em virtude disto que um saleiro de Benvenuto Cellini ou uma alcatifa de Rafael, constituem na história das artes, ao mesmo tempo, arte menor e arte maior, objetos práticos e realizações estilísticas.

A mostra, portanto, ‘possui’ quadros e estátuas de produção artística pura, agrupados em torno dos pontos mais interessantes e importantes, ou seja, os pontos de articulação da história.

Concomitantemente à atividade das mostras, vai sendo construída ‘tôda’ a estrutura necessária para complementar os dados informativos e de estudo. Assim, o museu terá a sua própria biblioteca, rica e especializada. Contará também com uma coleção de diapositivos

a serem utilizados em conferências e lições. Os diapositivos serão confeccionados pela seção de chapas do “*Studio dell’Arte Palma*” de Roma, que ‘possue’ material ‘selecionadíssimo’; ao mesmo tempo novas coleções serão continuamente anexadas.

Existirá, além disto, uma discoteca organizada em vista da necessidade de dar maior importância à história da música, compreendida como complemento da história das artes figurativas.

É com ‘êste’ conjunto de iniciativas, múltiplas, variadas e em curso de completo aperfeiçoamento, que o Museu de Arte de S. Paulo tenciona estabelecer as bases para uma nova compreensão, ligando o público à arte, isto é, ligando os milhões de pessoas que formam o público e os poucos indivíduos que, por uma condição especial ou particular da natureza e da sociedade, ‘teem’ abertos diante de si os caminhos da sensibilidade artística.

Já foram preparados três ciclos de mostras didáticas, encontrando-se já em pleno funcionamento o primeiro, nas salas especiais do Museu, inaugurado a 2 [dois] de Outubro . ‘Êstes’ ciclos são os seguintes:

- 1) Uma mostra geral e sintética que ‘constitue’ uma espécie de alfabeto da história da arte, das primeiras manifestações do espírito figurativo às expressões mais recentes. Acha-se montada em oitenta e quatro painéis, prensados entre dois cristais, apoiados a uma estrutura facilmente desmontável de tubos de alumínio.
- 2) Uma mostra especial que abrange o período entre a pré-história e o apogeu da cultura artística mediterrânea, isto é, Grécia e Helenismo; trata de todos os aspectos da arquitetura, da pintura, escultura, artes decorativas, técnicas e instrumentos, ao lado de motivos de grande alcance histórico (desenvolvimento do conhecimento, da ciência e da economia) e é feita com citações precisas e incisivas; trata concomitantemente das grandes culturas primitivas e bárbaras que lhe são enxertadas ‘morfologicamente’.
- 3) Uma terceira mostra especial que compreende a Itália pré-romana, Roma, a civilização latina, o advento do Cristianismo, a Idade Média

européia e, ao lado destas, as grandes culturas monoteístas, cujas influências convergiram na formação da Europa: Israel, Pérsia e Islam.

Estas duas últimas mostras serão apresentadas ‘pròximamente’, ao terminar o período dedicado ‘à’ primeira e apresentam as seguintes características que as diferenciam da primeira e que já são bem visíveis:

Maior insistência no aspecto educativo e instrutivo;

maior riqueza, o que permite serem organizadas dentro de um sistema expositivo e, ao mesmo tempo, narrativo;

maior detalhe na descrição e análise dos particulares;

dimensões mais amplas das ilustrações;

descrições mais completas – embora sintéticas – dos materiais, de modo que cada peça, ilustração, elemento, período, sub-divisão, disponha dum amplo comentário verbal, redigido de modo claro, agradável e ao alcance de todos os graus de cultura, não excluindo sequer a anedótica complementar. ‘Êste’ parece ter sido o trabalho mais longo e difícil, mas produziu o resultado de eliminar ‘tôdas’, ou ‘quasi tôdas’ as numerosas dificuldades expositivas que haviam aparecido durante a organização da primeira mostra; nesta, com efeito, o critério estritamente científico chocava-se com as exigências de clareza da exposição, de forma a parecer por vezes impossível estabelecer um ‘acôrdo’ entre essas duas necessidades, tendo-se evidenciado muitos titubeios, generalizações, lacunas incompreensíveis, obscuros subentendidos;

Aperfeiçoamento e maior cuidado na qualidade das reproduções fotográficas;

Possibilidade de demonstrar ‘duma’ forma mais singela quais as conquistas mais modernas de espírito ‘sôbre’ o pensamento crítico tradicional e escolástico as mais das vezes cristalizado em ‘fôrmulas’ vazias, insignificantes e pouco instrutivas. A temática fundamental, descobertas da cultura moderna, deve ser inculcada e demonstrada.

A arte é trabalho, produção, instrumento de vida e de civilização. A cultura é expressão e trabalho, linguagem e história, imaginação e ação. A forma de expressão, quando é realmente uma forma de expressão, isto é, quando realizada especificamente, é constante em ‘tôdas’ as épocas e lugares, tanto nas grutas de Altamira quanto nos quadros de Ticiano ou nas figuras de Matisse. No plano histórico da cultura de expressão, não existem privilégios ou hierarquias, não há lugar para a cristalização e as fascinações literárias. Uma ‘Vénus’ paleolítica contém, às vezes, tanta energia humana quanto a ‘Vénus’ de Milo. A obra fecunda da inteligência humana nunca se ‘paraliza’. Ela continua e ‘constitue’ um eterno recomeçar. Desvinculada da ilusão classicista, a arte expõe a sua verdadeira face e seu significado autêntico, humano e popular.

Além destas, outras duas mostras estão em curso de preparação no “*Studio dell’Arte Palma*” de Roma e ‘teem’ um caráter temático especial, particularmente instrutivo, pois, sob a forma de narração de um assunto (ou conteúdo da obra de arte), tenciona demonstrar de modo claro, ao público mais amplo, a existência ‘dum’ mundo superior, o mundo das imagens e das formas que se desenvolvem em ‘tôrno’ e envolvem as formas do real, para manifestar-se sensivelmente, modificando-lhe, porém, a natureza, os aspectos e a sua própria aparência métrica.

A primeira é a história da visão do corpo humano (e, portanto dos conhecimentos anatômicos) pelos artistas; a segunda, de ‘tôdas’ as mais emotivas variações do céu e da atmosfera na pintura.



Pessoas a quem foi enviado o relatório sobre as “Mostras Didáticas”

Esta lista serve de guia antropológico para pensarmos em uma possível tentativa da direção do Museu de Arte de São Paulo de reconstrução e aproximação dos artistas, dos intelectuais e de personalidades importantes fora do campo das artes, como políticos e mecenas através da divulgação das atividades didáticas da instituição. A maioria das pessoas relacionadas abaixo teve alguma atividade importante do ponto de vista político e militante, sempre em prol de fins educacionais. Muito importante também notar é a transposição dos limites nacionais, ou seja, muitas pessoas são estrangeiras e não estavam no Brasil nesse momento; a divulgação das Exposições Didáticas partia do princípio de ser amplamente difundida internacionalmente. Valeria a pena uma análise minuciosa sobre esta lista, a partir do nome e da vida de cada personalidade. Neste momento, apenas trouxemos uma pesquisa rápida e curta sobre alguns nomes (deixamos de lado artistas e personalidades conhecidas):

Embaixador do Brasil na França, Carlos Martins Pereira da Silva¹⁹¹

Cônsul do Brasil na França, Jaime de Barros¹⁹²

Dr. Carlos Herrera MacLean¹⁹³, Comisión Municipal de Cultura, Montevideu

¹⁹¹ Ver nota de rodapé nº187. Interessante notar que o Embaixador Carlos Martins Pereira e Souza (esse é o nome correto) é o primeiro nome da lista. P.M.Bardi tinha um grande apreço por Carlos, principalmente após a visita do mesmo ao museu durante uma aula de Bardi para os monitores.

¹⁹² Embaixador Jaime de Barros. Jornalista e crítico brasileiro, um dos primeiros a identificar o talento do artista Procópio Ferreira. Como diplomata, foi o divulgador da cultura artística nacional em Paris, Buenos Aires, Ney York, São Domingos e Praga. Nestas cidades, a casa de Marina (sua mulher) e Jayme era a casa de Villa-Lobos, Gilberto Amado, Portinari, Rubem Braga, Augusto Frederico Schmidt, San Thiago Dantas, Guilherme Figueiredo, José Lins do Rego, Jorge Amado, Austregésilo de Athayde, Marly e José Sarney, Jamille e Israel Pedrosa, Ceschiatti, Antonio Bandeira, Frank Shaeffer, Scliar e entre outros. Foi o brasileiro que mais conviveu com os artistas da chamada Escola de Paris. Ajudou P.M.Bardi e Assis Chateaubriand na aquisição do acervo do museu. Nesta época do pós-guerra (1946/9) formou uma belíssima coleção pessoal, invejada por David Rockefeller: Monet, Van Dongen, Vlaminck, Utrillo, André Lhote, Dufy, De Pisis, Marie Laurencin, Renoir e Portinari. Para maiores informações, ver a sua autobiografia: *Chão da Vida*, de 1986.

¹⁹³ Carlos A.Herrera Mac-Lean. Escritor e arquiteto uruguaio. Atuante no campo das artes visuais, Mac-Lean escreveu crítica de arte e livros sobre o assunto. Foi vice-presidente da *Comisión Nacional de Belas*

British Council, Rio de Janeiro
Diário de Notícias
Mario Guastini¹⁹⁴
Menotti del Picchia
Luís Martins¹⁹⁵
Lourival Gomes Machado¹⁹⁶
Ciro Mendes¹⁹⁷
Fúlvio Pennacchi¹⁹⁸
Aldo Bonadei
Adolfo Best Maugard¹⁹⁹
Maestro Renzo Massarani²⁰⁰

Artes, trocou correspondência com Portinari com o intuito de agradecer o pintor pela exposição do painel “A Primeira Missa” no Teatro *Solís*, em Montevideu, promovido pela referida comissão em 1948, além de convidá-lo para outras exposições. Foi colaborador do periódico *Marcha*, onde escreveu uma série de artigos durante o exílio sobre Portinari. Defensor do realismo latino americano.

¹⁹⁴ Alfredo Mário Guastini (1884 – 1949) Jornalista, principalmente conhecido pela sua atuação cultural na década de 1920, em um movimento ‘inverso’ ao movimento modernista no Brasil. Enquanto os artistas e intelectuais, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, entre outros, caminhavam em direção às inovações formais, temas brasileiros e outros antes tidos como de “mau gosto”, Guastini, sob o pseudônimo ‘Stiunirio Gama’, encarnava a reação dos valores do belo, do lírico, do “bem-feito”, sem ocultar a carga política conservadora diante das idéias da Semana de 22. O livro *A hora futurista que passou* (Mário Guastini, Boitempo Editorial, 2006) reúne textos e artigos, organizados pelo Profº Drº Nelson Schapochnik, escritos pelo jornalista, sendo um retrato de um tempo fundamental das definições dos rumos dos primeiros passos de São Paulo como metrópole cultural. Alfredo Mário Guastini, além de jornalista, foi diretor de redação do “Jornal do Commercio” (SP) e do “Estado de S. Paulo”.

¹⁹⁵ Luís Martins (1907-1981). Cronista, escritor e crítico de arte. Terceito marido de Tarsila do Amaral, com quem viveu por dezoito anos. Foi diretor do Arquivo do Estado de São Paulo por muito tempo. Teve a sua biblioteca vendida para a Universidade Federal de São Carlos e as caixas de cartas e documentos que mantinha em casa (ele era um excelente arquivista) se dividem hoje entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo (Centro de Estudos Luís Martins) e a Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

¹⁹⁶ Lourival Gomes Machado (1917-1967). Crítico de arte bastante atuante nas décadas 40 a 60 e, principalmente, diretor do Museu de Arte de São Paulo (após a saída do crítico belga León Degand, função que exerceu até 1951) e da I Bienal do mesmo museu. Autor de muitos livros, ensaios, catálogos e publicações de arte, Luís Martins é considerado um dos profundos conhecedores da história arte brasileira. Sua erudição o levou ao cargo de Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da UNESCO, em Paris, indicado pelo governo brasileiro, e delegado especial da mesma entidade na preservação do patrimônio histórico de Veneza e Florença.

¹⁹⁷ Ciro Mendes Jornalista e escritor. Junto com Rebolo, Flávio Motta, Cláudio Abramo e Clóvis Graciano, dirigiu o jornal “Artes Plásticas” (SP), em 1948. Despontou como um dos principais críticos de arte brasileira nos decênios de 1930 e 1940, junto com Menotti Del Picchia, Osório César, Quirino de Silva, Lourival Gomes Machado, Maria Eugênia Franco, entre outros.

¹⁹⁸ Fúlvio Pennacchi (1905-1992). Desenhista, pintor, muralista e ceramista ítalo-brasileiro. Foi integrante do Grupo Santa Helena, desenvolvendo uma pintura sensível e muito pessoal, principalmente através da interpretação dos grandes temas bíblicos e da vida dos santos. Profundamente marcado, durante sua infância, por uma sólida educação religiosa católica e pelo universo caipira, da qual nunca abriu mão, transmitindo isso para toda sua obra.

¹⁹⁹ Adolfo Best Maugard, ou mais conhecido como Fito Best (1891-1964). Pintor mexicano, diretor e roteirista de cinema.

Bruno Giorgi

Profº Flecha Ribeiro²⁰¹

Attilio Rossi²⁰²

Profº Dioclécio Redig de Campos²⁰³, Vaticano

Marta Loutsil

Celso Kelly²⁰⁴

²⁰⁰ Renzo Massarani (1898-1975). Conhecido no Brasil mais pela sua longa atividade como crítico musical do “Jornal do Brasil”, Massarani nasceu em Mantua, Itália, e realizou a sua formação musical em Parma, Viena e Roma, tendo tido como orientação as aulas de Ottorino Respighi na Academia Santa Cecilia de Roma. Como compositor, é autor de diversas obras sinfônicas, de câmara e para vozes, tendo obtido grande êxito com a ópera *Noi due*, premiada em concurso internacional. Durante muitos anos, atuou como regente do famoso *Teatro dei Piccoli*, em Milão. Vítima de perseguição política durante o regime fascista, Massarani transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde abandonou sua carreira como compositor devido às proibições que sofreu na Itália. Dedicou-se ao ensino da música, à elaboração de arranjos e, principalmente, à crítica musical no “Jornal do Brasil”.

²⁰¹ Carlos Otávio Flexa (ou Flecha) Ribeiro (1914 - 1991). Advogado e professor, proprietário do Colégio Andrews, no Rio de Janeiro. Em 1947 participou da fundação do partido Socialista Brasileiro. Professor de artes no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro a partir de 1951 e, no ano seguinte, tornou-se catedrático de história da arte e estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, na mesma cidade. Em 1955, tornou-se diretor-geral do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio. No pleito de outubro de 1960 elegeu-se, na legenda da União Democrática Nacional (UDN), suplente de deputado à Assembléia Constituinte do estado da Guanabara, criado nesse mesmo ano, após a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília. No ano seguinte foi nomeado pelo governador Carlos Lacerda secretário da Educação e Cultura da Guanabara, função que exerceu até 1965. Em outubro deste último ano candidatou-se ao governo da Guanabara, na legenda da UDN, sendo derrotado por Francisco Negrão de Lima, candidato da coligação formada pelo Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Esse resultado, juntamente com a vitória de Israel Pinheiro em Minas Gerais, provocou grave crise político-militar que levou à edição, ainda no dia 27 de outubro, do Ato Institucional nº 2 (AI-2), que extinguiu os partidos políticos. Com a conseqüente implantação do bipartidarismo, uniu-se ao grupo que organizou o partido governista, a Aliança Renovadora Nacional (Arena). Em novembro de 1966 elegeu-se deputado federal pela Guanabara, na legenda da Arena, assumindo o mandato em fevereiro de 1967. Diretor-geral do Departamento de Educação da Comissão das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em Paris, de 1967 a 1970, reelegeu-se deputado federal em 1970 e 1974, desta vez pelo novo estado do Rio de Janeiro. No pleito de 1978, contudo, não foi bem sucedido. No final deste ano, foi eleito diretor-executivo do MAM do Rio de Janeiro e em 1982 tornou-se vice-presidente da instituição.

²⁰² Attilio Rossi (1909-1994) Artista italiano.

²⁰³ Nome correto: Deoclécio Redig de Campos (1905 – 1989). Curador brasileiro que ocupou o cargo mais alto por um compatriota no Vaticano, como restaurador, trabalhando à mesa que tinha sido antes do escultor Antonio Canova. Desenhava e pintava nas horas vagas (depois de abandonar o sonho juvenil de ser artista), morava na Praça da Espanha (Roma), vizinho do amigo e pintor Giorgio De Chirico. Coordenava trabalhos difíceis como a restauração da *Pietà* de Michelangelo e *A Escola de Atenas* de Rafael. Escreveu livros e artigos importantes sobre o Renascimento, como o livro *Considerações sobre a Gênese da Renascença na Pintura Italiana* (único livro lançado no Brasil, pelo MEC em 1958). Deoclécio era um homem elegante, sempre de terno e com um cachimbo. Nasceu em Belém (PA) e morou no Brasil por apenas cinco anos. Seu pai, diplomata, foi enviado à Alemanha, Suíça e Itália, onde o filho se formou em Filosofia e História da Arte, sob orientação de Adolfo Venturi. Um curso de restauração, em 1933, colocou-o dentro do Vaticano, onde faria uma apaixonada e longa carreira. Único dos quatro irmãos a não retornar ao Brasil, foi também adido cultural no Vaticano por mais de 30 anos. Esteve no MASP em 1973, para proferir uma conferência sobre seu trabalho. Ver mais: http://blog.estadao.com.br/blog/piza/?title=memorias_de_um_brasileiro_no_vaticano&more=1&c=1&tb=1&pb=1&cat=97, acessado em 20 de janeiro de 2010.

²⁰⁴ Celso Kelly. Político brasileiro importante, neste período, pela sua direção no Departamento de Cultura do Rio de Janeiro.

Alberto Guignard²⁰⁵
Henrique Pongetti²⁰⁶
Emilio Pettoruti²⁰⁷
Murilo Mendes²⁰⁸
Rodrigo Melo Franco de Andrade
Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti²⁰⁹
Roland Corbisier²¹⁰
Inácio da Silva Telles²¹¹
Lélio Landucci²¹²

²⁰⁵ Alberto de Veiga Guignard (1896-1962). Pintor, desenhista e professor. Guignard iniciou seu aprendizado artístico na Real Academia de Belas Artes de Munique, Alemanha. Retornou para o Brasil em 1929, onde passou a lecionar na Fundação Osório e no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro. À convite do então prefeito Juscelino Kubitschek, fundou a Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, em 1944. Seus métodos aplicados causavam grande rebulição nos alunos por sua linguagem anticonvencional. Expôs diversas vezes no Brasil, além de ter participado do *Salon des Independents* de Paris, em 1928. A conotação poética e imaginária é uma característica marcante nas obras do artista, carregadas de lirismo, fugindo um pouco da lógica do tempo e do espaço.

²⁰⁶ Henrique Pongetti (1889-1979). Jornalista e dramaturgo brasileiro. Pongetti trabalhou em revistas importantes, como *Manchete* e *Radiolândia*. Escreveu muitos livros de crônicas e peças de teatro, como *A Noite Mil e Dois*. Assinou por trinta anos uma coluna com crônicas diárias no jornal “O Globo”. Seu maior sucesso no teatro aconteceu em 1962, com o espetáculo *Society em Baby Doll*, estrelado por Tônia Carrero.

²⁰⁷ Emilio Pettoruti (1892-1971). Pintor argentino, que causou escândalo em Buenos Aires, em 1924, durante sua exposição vanguardista com obras cubistas. Influenciado pelas correntes artísticas de vanguarda, expôs em toda Europa. É um dos principais artistas argentinos.

²⁰⁸ Murilo Monteiro Mendes (1901-1975). Poeta brasileiro, expoente do surrealismo nacional. Médico, telegrafista, auxiliar de contabilidade, notário e Inspetor do Ensino Secundário do Distrito Federal. Em 1957, estabeleceu-se em Roma, onde lecionou Literatura Brasileira. Manteve-se fiel às imagens minerais, mesclando-as às da Sicília e Espanha.

²⁰⁹ Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti (1900-1975). Poetisa, jornalista e ativista política. Militou pelas causas feministas e pela Paz Mundial. Foi uma das principais poetisas das décadas de 40 e 50, foi escolhida por Assis Chateaubriand para ser madrinha da 1ª emissora brasileira de televisão: a Rede Tupi, dos Diários Associados. Estava ela, junto de Lia de Aguiar, no programa “TV na Taba”. Casada com um dos principais patrocinadores da televisão, Antônio Larragoiti Júnior, empresário e presidente da “Sulamérica Seguros” (atual “Sul América Seguros”).

²¹⁰ Roland Corbisier (1914-2005). Filósofo. Fundou e foi diretor do Instituto Brasileiro de Filosofia e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Descendente de franceses e de linhagem aristocrática pernambucana (Cavalcanti e Albuquerque). Dentre seus questionamentos teóricos, estava a preocupação com o desenvolvimento da cultura brasileira e da modernização.

²¹¹ Inácio da Silva Telles. Professor e escritor. Em 1948, junto com Vicente Ferreira da Silva, Almeida Salles, Paulo Edmur de Souza Queiroz e Francisco Brasileiro, fundou a revista *Colégio*, periódico que se dedicava à cultura e as artes, de orientação direitista e existencialista. Foi professor da Fundação Getúlio Vargas.

²¹² Lélio Landucci (1890-1954). Escultor italiano. Chega ao Brasil em 1923 e viaja a Paris casado com uma brasileira, para trabalhar com o renomado escultor Paul Landowsky. Landucci retorna ao Rio de Janeiro para cuidar da montagem e execução final do Cristo Redentor; as linhas gerais foram definidas por Heitor da Silva Costa. A cabeça e as mãos haviam sido executadas por Landowsky em Paris. Nesse meio tempo, Lélio Landucci conhece o arquiteto berlinense Alexander Alteberg. Tornaram-se amigos e buscam em conjunto novos clientes. Landucci tinha relações com alguns políticos do estado da Bahia, e desta forma a dupla é convidada a participar, em 1933, de um concurso para a execução de uma escola no

Sinhá Junqueira²¹³

Eduardo Kneese de Melo²¹⁴

Candido Mota Filho²¹⁵

Osório Cesar²¹⁶

Geraldo Ferraz²¹⁷

Carlos Foá²¹⁸

Norberto Frontini²¹⁹

Parque Desportivo de Ilhéus. Ganham o prêmio, mas o projeto nunca saiu do papel. Landucci também era escritor: escreveu livros sobre artistas e um, conhecido, sobre Portinari.

²¹³ Ver notas de rodapé nº154 e 166.

²¹⁴ Eduardo Kneese de Mello (1906-1994). Professor e arquiteto. Formado na Escola de Engenharia Mackenzie, Eduardo prestou relevantes serviços à comunidade e a sua projeção profissional, tendo sido membro-fundador e primeiro presidente do Instituto de Arquitetura do Brasil e membro honorário da Primeira Bienal Internacional de Artes de São Paulo. Foi também membro e diretor do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP), diretor da Bienal de São Paulo e membro do conselho, além de lecionar em várias faculdades importantes.

²¹⁵ Cândido Mota Filho (1897-1977). Advogado, professor, jornalista, ensaísta e político brasileiro. Com Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, promoveu o 'Movimento Verde-Amarelo', que procurava imprimir novos rumos à literatura nacional. É detentor de várias obras, com *Introdução ao estudo do pensamento nacional* (1926) e *Dias lidos e vividos* (1977). Foi eleito em 1960 para a 5ª cadeira da Academia Brasileira de Letras, sucedendo Aloísio de Castro e, em 1968, recebeu o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, pela publicação da biografia de Eduardo Prado. Foi Ministro da Educação do governo federal em 1954-1955.

²¹⁶ Osório Cesar (1895 – 1979). Psiquiatra paraibano. Conquistou a elite paulistana pelo seu talento e conhecimento musical, sua simpatia e erudição que o tornou conhecido como um crítico de arte respeitado, além de ter feito vários amigos no meio médico e artístico. Além disso, foi casado com Tarsila do Amaral. Osório criou o Grupo Cultura Musical e promovia reuniões de artistas, freqüentadas por Aldo Bonadei. Seu trabalho psiquiátrico estava concentrado no Hospital de Juquery, onde pode trabalhar de forma eclética. A influência social-comunista nas suas ações transpareceu após sua viagem para União Soviética, em 1932, junto de sua esposa (Tarsila, na época). Para saber mais sobre seu trabalho artístico em Juquery, ver a tese de doutorado em artes da Dra. Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz, em 1989, pela Universidade de São Paulo – USP, *A Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri* (sob orientação da Profª Dra. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa). Sua ligação com a arte tornou-o um articulista dos grandes jornais de São Paulo no período de 1940-1960.

²¹⁷ Ver nota de rodapé nº32.

²¹⁸ Carlos Foá, Alfonso Bovero, Antonio Carini, Alfonso Splendore, Alessandro Donati, Mário Artom, Archimede Busacca, Carlos Brunetti e tantos outros médicos italianos deixaram suas marcas na saúde pública de São Paulo e no curso de medicina da Faculdade de Medicina de São Paulo. Vieram para a cidade entre o final do século XIX e começo do século XX. Para maiores informações sobre a inserção desses profissionais no meio paulistano, ver o livro de Maria do Rosário Rolfsen Salles, *Médicos italianos em São Paulo (1890-1930): um projeto de ascensão social*. São Paulo: Editora Sumaré, 1997. Carlos Foá era um cientista perseguido pelo regime fascista que chegou ao Brasil por volta de 1920. Para a comunidade científica paulista, Foá junto de seus compatriotas serviram de reforço para a expansão das pesquisas e do conhecimento em microbiologia.

²¹⁹ Norberto A. Frontini (1899-1985). Escritor argentino. Um dos mais fervorosos admiradores da obra de Mário de Andrade. Advogado de profissão, Frontini iniciou sua atividade literária no começo dos anos 20 em *Inicial – Revista de la Nueva Generación*. Envolveu-se na causa americanista e na luta contra a corrida armamentista dos estados americanos. Casado com a recitadora Mony Hermelo, Frontini era amigo de Germana Bittencourt, María Rosa Oliver, Antonio Berni, Juan C. Castagnino e Arturo Cuadrado, entre outros. Vale destacar sua participação ativa na inserção dos interlocutores espanhóis no meio argentino, apesar das restrições do governo local. Esteve à frente da criação da *Institución Cultural Española* e a *Escuela de Altos Estudios Hispánicos*. Das publicações que esteve mais ligado, devemos citar: *De Mar a Mar* (1942-1943) e *Correo Literario* (1943-1945).

Vergniaud Gonçalves²²⁰
Ubirajara Ribeiro Campos²²¹
Giulio Mombelli
Lili Penteado
Di Cavalcanti
Sergio Buarque de Holanda
Bombassei
Ibiapaba Martins²²²
Moussia Pinto Alves²²³
José Carlos Llosa G.P.²²⁴, (Jornal) *El Comercio de Lima*, Peru
Flávio de Carvalho
Oscar Campiglia²²⁵
Oswaldo Lacerda Gomes Cardim²²⁶

²²⁰ Vergniaud Calazans Gonçalves. Jornalista baiano, autor de livros sobre a história do automóvel e profundo conhecedor desse meio de transporte. Vergniaud colaborou durante anos para revistas especializadas como *Moto Show*, *Auto Esporte* e *Auto Antigos*. Casou-se com a calígrafa japonesa Etsuko Ishikawa. Publicou o único livro sobre a primeira corrida na América do Sul, em 1908, hoje item de colecionador.

²²¹ Ubirajara Ribeiro Campos (1908-1973). Um dos fundadores da Associação dos Amigos da Arte de São Paulo, grupo de amigos que se reuniam com o fim de discutir suas coleções de arte. A associação realiza a sua primeira reunião em 25 de janeiro de 1969.

²²² Ibiapaba Martins. Jornalista paulista. Desde cedo se interessou pela literatura (graças à biblioteca na sua casa e nos avós), em Botucatu (SP) e pelos desenhos, especialmente caricaturas. Trabalhou nos “Diários Associados”, nos jornais “Última Hora” (de que foi um dos fundadores, chefe de reportagem e secretário), “A Noite” (quando esta era dirigida por Menotti Del Picchia) e “Correio Paulistano”.

²²³ Moussia Von Riesenkauf (1910-1986). Artista e aristocrata russa. Conheceu o intelectual e empresário paulista Carlos Pinto Alves, em Hamburgo, durante o período de êxodo de sua família devido à revolução bolchevista. Casada, partiu para Portugal e depois para o Brasil, onde foi batizada em igreja católica com o nome de “Maria”, mas manteve Moussia como nome artístico. Em contato com a elite paulistana, que incluía pensadores como Mário de Andrade, cultivou o gosto pelo moderno. Apresentou-se pela primeira vez ao público em 1931, no Salão Revolucionário de Belas Artes do Rio de Janeiro, destacando-se junto com Portinari, Tarsila e Guignard. Foi uma das primeiras defensoras da arte abstrata no Brasil, ganhando destaque como escultora e pela sua participação na 2ª Bienal, como artista, e na 4ª, como integrante do júri. Na 2ª Bienal foi convidada a elaborar o livro *Plastik des Gegenwart* (‘A arte do presente’), publicação alemã que pretendia reunir os escultores mais significativos do século XX.

²²⁴ José Carlos Llosa G.P. De 1948-49 foi presidente do Congresso Nacional do Peru. O jornal “El Comercio” é um dos mais populares periódicos de Lima, fundado em 1839.

²²⁵ Profº Guelfo Oscar Campiglia (1907 - 1968). Diretor do Serviço de Documentação da Reitoria da Universidade de São Paulo e presidente do Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação do Conselho Nacional de Pesquisa. Foi professor de artes plásticas, história da arte e documentação em diversos estabelecimentos de ensino superior, dentre os quais: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Biblioteconomia da Faculdade de Filosofia e Ciências e Letras da USP e da Escola de Belas Artes de Araraquara. Em 1947, quando ingressou no serviço público, até 1966, Campiglia deteve na USP diversos cargos de destaque, conservando até o seu falecimento o de Diretor da Divisão de Documentação da reitoria. Deixou vários trabalhos publicados, como livros, artigos em jornais e revistas.

²²⁶ Profº Oswaldo Lacerda Gomes Carmim (1921 – 1979). Durante muitos anos exerceu o cargo de diretor de Divisão de Defesa do Patrimônio Cultural e Paisagístico do Departamento de Artes e Ciências

Gino Calcaprina
Gerda Brentani²²⁷
Elias Cavalcanti, Secretário de Educação
Clemente Mariani [Bittencourt]²²⁸
Roberto Burle Max
Gustavo Barroso²²⁹
Ema Debenedetti
Sergio Milliet
Mario Pedrosa
Mario da Silva
Frederico Barata
Oswaldo Teixeira [do Amaral]²³⁰
José [Antônio Prado] Valladares²³¹
Samuel Ribeiro
Henrique Mindlin
Jacob Ruchti
Rino Levi

Humanas da Secretária de Cultura do Estado de São Paulo. Era membro do *Rotary Club*, onde prestou relevantes serviços. Foi também presidente de honra da Academia Paulista de Belas Artes.

²²⁷ Gerda Brentani (1908-1999). Italiana, pintora, caricaturista, desenhista, gravadora ilustradora. Muda-se para São Paulo com o marido e os filhos em 1939, onde conhece Ernesto de Fiori e Rossi Osir, que se tornam seus professores. Entre 1940-41, Gerda pinta azulejos para a Osiarte. É co-fundadora do Clube dos Artistas e Amigos da Arte de São Paulo (Clubinho), em 1945, ano de sua primeira exposição individual, no Instituto de Arquitetos do Brasil. Realiza a exposição individual “A Criação do Mundo”, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em 1950. Participou de 8ª Bienal Internacional de São Paulo em 1963, entre outras participações/exposições importantes no Museu de Arte Moderna – MAM/SP e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²²⁸ Clemente Mariani Bittencourt (1900-1981). Empresário e político brasileiro. Além do interesse pelas artes e ações culturais, Clemente foi presidente do Banco do Brasil, proprietário do Banco Bahia, além de ministro da fazenda no governo Jânio Quadros

²²⁹ Gustavo Dodt Barroso (1888-1959). Advogado baiano, professor, político, contista, folclorista, cronista, ensaísta e romancista. Foi um dos líderes nacionais da Ação Integralista Brasileira. Foi eleito em 1923 para a cadeira 19ª, na Academia Brasileira de Letras. Nome importante das letras no Brasil, além de um idealista importante. Era membro da Academia Portuguesa da História; da Academia das Ciências de Lisboa; da *Royal Society of Literature* de Londres; da Academia de Belas Artes de Portugal; da Sociedade dos Arqueólogos de Lisboa; do Instituto de Coimbra; da Sociedade Numismática da Bélgica, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e de vários Estados; e das Sociedades de Geografia de Lisboa, do Rio de Janeiro e de Lima.

²³⁰ Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974). Pintor, crítico e historiador de arte brasileiro. Carioca, estudou na antiga Escola Nacional de Belas Artes. Fundou e dirigiu o Museu Nacional de Belas Artes durante 25 anos, de 1937 a 1961. Além de excelente artista e detentor de vários prêmios, como viagem a Europa em 1924, foi membro de várias comissões importantes do campo artístico. Foi avaliador de obras de arte da Prefeitura do Distrito Federal, em 1946, e idealizador do Museu Salvador Dalí, na Espanha.

²³¹ José Valladares (1917-1959). Historiador e crítico de arte brasileiro. Entre 1939 a 1959, assumiu a direção da Pinacoteca e Museu do Estado. Iniciou a organização da documentação referente ao acervo: pesquisa, registro e catalogação das peças. Valladares escreveu vários livros de arte, como o conhecido *Artes maiores e menores: seleção de crônicas de arte 1951-1956*, de 1957.

Franchini Netto (Palácio do Governo Serviço Cerimonial – São Paulo)
Francisco Matarazzo Sobrinho
Eduardo D’Oliveira França²³²
Pedro de Almeida Moura
Mario André
Carlos Lacerda²³³
Roberto Alves de Almeida
Pippo “Azzoni”
Biblioteca Municipal de Educação e Saúde, Rio de Janeiro
Egydio Branchi
Pedro Brandi
Dr. Nelson M. Caldeira
Domingos Fernandes
‘Dianes’ Ernany
Condessa Marina Crespi²³⁴
Rubem Braga
Ferruccio Rubbiani
Vilson Fischer
Anísio Teixeira²³⁵

²³² Eduardo D’Oliveira França. Historiador, professor e pesquisador importante da história de Portugal e do Brasil, sendo autor de várias obras importantes sobre o período. Diretor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo em 1975 e da Escola de Comunicação e Artes da mesma universidade, aposentando em 1985. Militante, atuou fortemente durante a ditadura.

²³³ Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1914-1977). Jornalista e político brasileiro. Membro da União Democrática Nacional (UDN), Lacerda fundou em 1949 o jornal “Tribuna da Imprensa” e, em 1965, a editora Nova Fronteira.

²³⁴ Condessa Marina Crespi, esposa do conde italiano Rodolfo Crespi (1874-1939), faz parte da história da Mooca, bairro da cidade de São Paulo, por sua importante obra social voltada à saúde do operariado paulistano há um tempo que a sociedade brasileira dava seus primeiros passos no campo da saúde pública. Atualmente, muitos dos edifícios doados pela família Crespi para fins assistenciais estão sob a administração da prefeitura paulistana. Paralelamente à obra humanitária, a condessa – dotada de grande energia e criatividade – destacou-se nas atividades empresariais da família, sendo considerada uma pioneira mulher de negócios. Vale evidenciar o papel, não menos importante, do conde Crespi, imigrante italiano radicado em São Paulo, que construiu um dos maiores grupos industrial-têxteis do Brasil na primeira metade do século XX. Foi também fundador da *Banca Italiana di San Paolo*, que depois viria a se tornar a *Banca Francese e Italiana per l’America del Sud*, predecessora do *Banco Sudameris* e, no campo da comunicação, criou o jornal “Il Piccolo”, redigido em língua italiana e lido por milhares de imigrantes italianos instalados em São Paulo. Era simpático ao regime fascista de Mussolini. O título de conde veio em 1928, honraria dada pelo governo italiano.

²³⁵ Anísio Spínola Teixeira (1900-1971). Jurista, intelectual, educador e escritor brasileiro, nascido em Caetitê, Bahia. Personagem central na história da educação no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1930, difundiu os pressupostos do movimento da Escola Nova, que tinha como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento, em detrimento da memorização. Reformou o sistema educacional da Bahia e do Rio de Janeiro, exercendo vários cargos executivos. Fundou também

Michel Simon²³⁶

General Mendes de Morais

Fernando Gamboa (Secretaria de Educacion Publica, Mexico – Jefe del Departamento de Artes Plasticas)

Jorge Romero Brest²³⁷

Leonard S. Downes (Acting Director – Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, São Paulo)

Obregen Santacilia (Mexico)

Santa Rosa

Tude de Souza²³⁸

Fulvio Morganti

Walter Moreira Sales²³⁹

Milciades Porchat

Maria Alice Prestes

Warchavchik²⁴⁰

Dr. José Machado Coelho

Dr. Marino Machado

a Universidade do Distrito Federal, em 1953, depois transformada em Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

²³⁶ Michel Simon (1895-1975). Ator suíço.

²³⁷ Jorge Anibal Romero Brest (1905-1989). Mais conhecido como ‘Coco’, foi um influente e polêmico crítico de arte argentino, vinculado principalmente com a promoção das escolas de vanguarda entre as décadas de 60 e 70 na América Latina. Dirigiu o *Museo Nacional de Bellas Artes* (1955-1963) e o *Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella* (1963-1969), ambos localizados em Buenos Aires. Autor de livros importantes como: *El problema del arte y del artista contemporâneos. Bases para su dilucidación crítica* (1937) e *Historia del Arte* (1945-1946-1958), entre outros.

²³⁸ Fernando Tude de Souza. Lendário diretor da Rádio MEC, responsável pelo perfil educativo-cultural da emissora. Médico baiano, influenciado pelas leituras de *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado e *Os Serões*, de Euclides da Cunha, construiu uma trajetória argumentativa e combativa com relação à conservadora educação católica do Brasil. Se aliou à política em 1935, como tenente da Revolução de Outubro. Trabalhou nos “Diários Associados” no final da década de 30, fazendo amizade com Afrânio Peixoto, Anísio Teixeira e Gustavo Capanema, tornando-se correspondente do jornal. Sempre preocupado com os moldes educacionais aplicados no país, foi convidado por Capanema, quando este era Ministro de Educação e Saúde Pública, para assumir, em 1943, como Primeiro Diretor, o Serviço de Radiodifusão Educativa (SRE), tendo como lema levar a educação e a cultura aonde à escola não chegava. Durante as décadas de 40 e 50, Fernando Tude de Souza dirigiu o SRE, procurando transformar o rádio num poderoso instrumento a serviço da escolarização as populações brasileiras, reaparelhando todo o órgão com novas instalações e equipamentos. Neste período, o Estúdio Sinfônico da Radiodifusão Educativa foi dotado de aparelhos de longo alcance radiofônico, sendo comparado ao da BBC de Londres.

²³⁹ Walter Moreira Sales (1912-2001). Empresário, banqueiro e diplomata brasileiro. Foi ministro da Fazenda do Brasil, no governo João Goulart. Além de empreendedor nato, era conhecido pelo seu charme, educação rebuscada, discrição e enorme interesse pelas artes em geral. Fundou, no início dos anos 90, o Instituto Moreira Salles, uma entidade de assistência à cultura do país.

²⁴⁰ Gregori I. Warchavchik (1896-1972). Arquiteto ucraniano, um dos principais nomes da primeira geração de modernista do Brasil. Chegou ao Brasil em 1923, naturalizou-se em 1927 (casou com Mina Klabin) e, no ano seguinte, projetou e construiu para si a primeira residência moderna do país.

Alcindo Sodré²⁴¹

Pedro Calmon²⁴²

²⁴¹ Alcindo Sodré. Médico, historiador e um dos mais destacados de história do Petrópolis. Grande responsável pela criação do Museu Imperial, em 1940, sendo seu primeiro diretor, cargo que exerceu até 1952, data de seu falecimento.

²⁴² Pedro Calmon Moniz de Bittencourt (1902-1985). Professor, político, historiador, biógrafo, ensaísta e orador brasileiro. Baiano, foi eleito em 1936, para a cadeira nº16 da Academia Brasileira de Letras. Possuiu farta produção literária, sobretudo no campo da história, além de abundante contribuição nas revistas da academia e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Año XVII. – nº804. El Día. Montevideo, Junio 13 de 1948
El Estudio de Arte “Palma” de Roma

[Reportagem sobre o *Studio dell'Arte Palma*, Roma]

En la Plaza Augusto Imperatore, esa plaza inquietante que hubiera sido cara a los sueños de Böcklin, o de De Chirico, o de cualquier “metafísico”, se fundó hace cuatro años una “galería de arte”, llamada, también, muy pronto, “estudio de arte”, según un sutil entendimiento que quería ser explícito y específico: el de fijar una manera particular de trabajo interferida dentro del método de investigar, entre los infinitos pliegues de la vida artística, aquellos elementos esenciales que sobresalen del nivel de la calidad y la cultura. Ciertamente es que todas las grandes aventuras culturales fueron, antes de afirmarse o de cristalizarse, expresiones marginales, explosiones polémicas y gestos de avanzadas. Pero este aspecto había sido dejado a las galerías corrientes que, por lo demás, no se han manifestado en Italia muy generosas ni arriesgadas, sino cuando fueron informadas y alentadas por P.M. Bardi que es, precisamente, el creador de la “Palma”.

Era una exigencia muy precisa la que quería realizar el nuevo “estudio”. No una tienda, por más lujosa que fuera, de anticuario: ni mucho menos de alboroto juvenil, sino amplio y digno ambiente donde el arte pudiera estar, entrar y salir, moverse y removerse, con gran confianza, en un ambiente de aire libre, gran preparación cultural y técnica, y quizá también de fantasía, con un espíritu de iniciativa y acción, de ciencia y de historia, de crónica y documento, de inteligencia y de información. Llevado en ese binario, el arte, (cuadro, estatua, mueble, tapiz, escenografía teatral), entró lentamente y con una cierta solemnidad en los salones de la “Palma”.

Entró para ser visto y enseñado, entró para ser cotizado a fondo, restaurado, esto es, restituido a su condición primitiva, en suma, vuelto vivo y actuante. Y este arte fue, naturalmente, el arte antiguo para alojar el cual la “Palma” se proveyó de los más modernos instrumentos de indagación, de laboratorios, de intérpretes y restauradores, seleccionados entre los más agudos y concienzudos de cuanto en Italia se conoce. El arte antiguo, y – y por aquí pasaron algunas obras maestras de cada siglo, – fue algunas veces ofrecido en exposiciones de índole exclusivamente cultural, que no dejaron de incidir sobre el conocimiento de ciertas particularidades de la historia artística, quizá por primera vez tratados públicamente. La “Exposición de antigua escultura italiana”, la de “Pintores italianos del Seiscientos”, fueron precisamente las que dejaron una huella más decisiva, y pronto dieron al “Estudio Palma” un aspecto singular de vida y amplitud de recursos. Para la preparación y el ordenamiento del complejo material, en cierto modo nuevo y extraordinario, trabajan a todo ritmo por la primera vez y al unísono todos los sectores de la “Palma”: el gabinete radiológico con toda su maravillosa instrumentación de investigaciones luminosas; el laboratorio fotográfico; el de restauración; y una caterva de técnicos, de historiadores, de críticos. Un instituto de orden

extraordinario se vino formando de ese modo, manifestándose como único del género em Europa.

Pero el arte no es un organismo que a determinado instante de la historia se detiene y despedaza; ni es tampoco un cuerpo muerto, sino vivo y continuo. No se rompe entre el llamado arte antiguo, y el llamado arte moderno. Todo él es antiguo; o tal vez, todo él es moderno. Esta continuidad debía ser documentada, y la “Palma” dedico una atención cuidadosa, y puede decirse generosa, a desarrollar ese argumento. Así, em 1945 organizó un “Homenaje a *Morandi*²⁴³” que presentaba, finalmente, al público italiano la obra completa, desde la más antigua a la más reciente, del prestigioso pintor, el más significativo de la vida moderna. En un centenar de cuadros, escogidos entre los más excelsos y raros, la verdadera faz de Morandi encontró un espejo de fidelidad crítica insospechada.

Luego fue la exposición de otros dos entre los más destacados artistas italianos: *Filippo De Pisis*²⁴⁴, y el escultor *Giácomo Manzú*²⁴⁵. Se trata de valores consagrados por la fama, pero en realidad, nunca conocidos del público con todos los elementos fundamentales con que fuera creada la personalidad del pintor ferrarense, y del escultor milanés. Así los valores antiguos y los valores modernos encontraban el eslabón que llevaba en sí el enlace de la cadena. A éstos siguieron, según un bien meditado plan, dos peligrosos artistas: *Renato Guttuso*²⁴⁶, escándalo y jactancia, cruz y delicia de la moderna pintura italiana, el pintor de todas las violencias y de todos los riesgos, de los colores magníficos y exasperados, corifeo de la nueva generación, símbolo de lucha y de rebuscas; y *Corrado Cagli*²⁴⁷, vuelto de Norte

²⁴³ Giorgio Morandi (1890 – 1964), pintor italiano reconhecido ainda em vida. Ele nunca deixou o seu país de origem, porém teve uma vida artística semelhante à de Cézanne e Chardin com relação ao retiro espiritual e meditativo. Viveu em Bologna e pintou muitas paisagens e naturezas mortas, principalmente simples arranjos de flores e vasos. A pintura metafísica de De Chirico o influenciou profundamente.

²⁴⁴ Fillippo de Pisis (1896 – 1956), pintor italiano que trabalhou em Ferrara e em paris. Muito influenciado por De Chirico e pela pintura metafísica dos anos 1918-19. Durante a sua estada francesa, foi muito influenciado pelos trabalhos impressionistas de Manet e Guardi. Suas obras estão nos acervos dos Museus Modernos de Florença, Milão, Turim e Veneza.

²⁴⁵ Giacomo Manzú (1908 – 1991), um dos mais importantes escultores italianos do século XX, nasceu de pais pobres em Bergamo e trabalhou em uma mina de carvão até 1919. Após os serviços militares, ele viajou para Paris e Milão, onde permaneceu até 1930 e trabalhou em uma encomenda para a Universidade Católica à mando do Arcebispo. Suas esculturas modernas foram influenciadas pelos trabalhos de Medardo Rosso, Rodin e Maillol, mas provavelmente foi em Donatello que ele encontrou a base para o seu trabalho, principalmente na explosão do sentimento através da escultura e no drama da imagem religiosa. Fez muitos trabalhos religiosos durante o período de guerras como as portas de bronze da Capela de São Pedro, Roma. Seus trabalhos estão espalhados por acervos norte-americanos e europeus, como Antwerp (Middelheim Park), Bristol, Cleveland, Tate (Londres), Milão, MoMa (New York), entre outros.

²⁴⁶ Renato Guttuso (1911 – 1987), pintor italiano, expoente do Partido Comunista e do Social Realismo. Estudou direito e começou a pintar no início de 1931. Com trabalhos críticos ao fascismo e ao nazismo, influenciou diretamente outros artistas críticos, como Picasso, de quem foi amigo até o final da vida.

²⁴⁷ Corrado Cagli (1910 – 1976), pintor italiano de excepcional trabalho, um dos artistas mais importantes da nova geração da primeira metade do século XX. Um dos membros da Nova Escola Romana de Pintura, junto com Giuseppe Cavalli. Pintou vários murais, obras metafísicas e neocubistas. Ganador de dois prêmios importantes do campo das artes: Guggenheim, em 1946, e Marzotto, em 1954, devido a sua

América que trajo a Italia el éxito personal de un estudio encarnizado sobre el lenguaje abstracto, sobre fórmulas metafísicas, sobre intenciones metamorfósicas, provocando un escándalo nunca visto desde la época de las batallas futuristas inclusive.

Cada uno de estos artistas estuvo acompañado siempre de un coro unánime y maravillado de parte de la prensa italiana, y aún de la extranjera, de publicaciones monográficas a cargo de la “Palma”: con lo que el “estudio” parece estar ahora capacitado para expandir pasaportes a la fama, sino precisamente, nadie se atrevería a asegurarlo, para la inmortalidad. Significativas en fina, desde el punto de vista cultural y formativo, más que informativo, fueron las muestras de la escenografía europea u de la pintura inglesa de vanguardia que, organizadas con el concurso de British Council, hizo conocer por primera vez en Italia pintores como *Graham Sutherland* y *Tunnard*, *Ivon Hitchens* y *Moore*, o sea lo mejor de la inteligencia figurativa de la Inglaterra moderna.

Mientras tanto había llegado la hora de dar el salto fuera de los confines italianos, deseado y requerido por la mayor parte. El Brasil fue la primera etapa señalada; el terreno sobre el que la “Palma” realizó un largo ciclo de actividad preparatoria, coronada en un año de exposición de vastos alcances: “Muestra de la pintura antigua italiana”. De *Adesdato Orlandi* al *Tiépolo* hecha en Río de Janeiro, y otra en Bello Horizonte. Por lo moderno, varias muestras panorámicas de arte contemporáneo italiana en Copacabana y en San Pablo; y muestra individual de artistas de primer plano, entre ellos la del escultor y pintor *Ernesto De Fiori*.

En el año 1946 se le confió al presidente del “Estudio Palma”, P.M. Bardi, la formación de un nuevo gran museo en San Pablo, Brasil, el “Museo de Arte”, del cual P.M. Bardi es hoy el director y animador. Museo no es la palabra exacta que defina al nuevo instituto, instalado como un organismo de cultura viva, nueva en el planteamiento, en la presentación científica, en el sistema expositivo, en la modernidad de la acción cultural, que continuamente se desarrolla en el edificio construido por Le Corbusier²⁴⁸. Ejemplar entre los primeros del mundo, el “Museo de Arte” se ha impuesto una función de excepcional intensidad para poner al público de toda condición en contacto con el arte, con los hechos de la cultura figurativa, para hacer de cada visitante un elemento partícipe, interesado y consciente, del trabajo artístico humano ; y al fin de extraer del arte todos aquellos elementos que sean útiles a la formación de una inteligencia estética moderna, y al

contribuição ao renascimento artístico italiano do pós-II Guerra Mundial. Refugiou-se nos Estados Unidos durante a guerra, adquirindo com o tempo a cidadania americana.

²⁴⁸ Erro: o Edifício Guilherme Guinle, sede dos Diários Associados e do Museu de Arte de São Paulo, Rua Sete de abril, foi projetado pelo arquiteto francês Jacques Pilon (1905 – 1962). Muda com a família aos cinco anos de idade para o Brasil, mas precisamente ao Rio de Janeiro, onde seu pai foi contratado para dirigir o porto da cidade. Pilon voltou à França para completar os estudos, formando-se em Letras, Direito e Arquitetura, retornando ao Rio de Janeiro em 1933. Abre com os arquitetos alemães Herbert Duschene e Franz Heep, o italiano Gian Carlo Gasperini e com o brasileiro Jerônimo Bonilha Esteves um escritório de projetos, que marcaram a face do centro de São Paulo até os dias de hoje.

desarrollo del gusto, fundamento del decoro social, manifestación de la propia civilización.

La "Muestra didáctica de historia del Arte", instalada con permanencia en el Museo, expone la historia del Arte y su orgánica correspondencia con la vida cotidiana de los hombres: de la primera pintura de la gruta de Altamira hasta la obra de Picasso y de Hans Arp. La segunda muestra, de próxima realización, desarrollará en cambio, sobre las mismas proporciones (se trata de cerca de un centenar de planchas de aluminio), un más restringido ciclo cultural que abarcará la prehistoria, los pueblos primitivos, la formación de las grandes culturas agrícolas y pastoriles, y la civilización de tres grandes ríos: Eufrates, Ganges, Nilo. La tercera exposición comprenderá el Mediterráneo pre griego y griego. Ilustraciones en negro y en color, madera, esquemas gráficos, de gran eficacia visual, didascálica esencial, objetos originalísimos de cada época, y cada sitio (estos últimos ordenados en vitrines) formando el complejo material que un núcleo de críticos y de historiadores ha preparado, y que técnicos especializados han procurado hacer expresivo. A esto se ha agregado un grupo de artistas y de estudiosos que, preparados en curso a propósito para el Museo, desarrollarán la obra subsidiaria, de explorar, comentar, y volver elocuente todo ese material.

Esto es en resumen lo sustancial de la múltiple obra desarrollada durante cuatro años en el "Estudio de Arte Palma", en Roma; y el programa futuro del propio estudio, de una mesurada, calculada amplitud de propósitos y de horizontes, deja suponer que el desarrollo de la original Galería, nacida cerca de las manos de Imperatore Augusto, tendrá proporciones en cualquier sentido excepcionales, y en cierto modo, ejemplares; en Italia desde luego, únicos.

Mario Puccini

(Especial para "EL DIA". Traducción de E.A.). – Roma, Junio de 1948.

Artigos de jornal diversos – sobre a inauguração do museu e Exposições Didáticas

Notas e Arte – “Museu de Arte” – Diário de São Paulo, 1947 Quirino da Silva

Ficamos sinceramente entusiasmados com a notícia dada ontem pelos nossos jornais de que o material para a primeira mostra didática referente à história das artes plásticas já está sendo preparado e devidamente classificado em Roma por técnicos e críticos de nomeada.

O “Museu de Arte” começa, assim, por onde devia começar. Para dar ao povo uma visão completa da evolução das formas artísticas, nada como partir do início, da pré-história da arte, passando depois pelo período arcaico, entrando em seguida pelos monumentos gregos e romanos e assim por diante até os nossos dias. O povo que se interessa por arte, raramente terá no Brasil uma oportunidade como essa para se inteirar de maneira agradável e ilustrativa de toda a longa e penosa aventura que o espírito humano percorreu através dos séculos até chegar às expressões abstratas, oníricas e construtivas da hora presente. Sem esse olhar retrospectivo, muito embora haja quem o negue, tornar-se-ia difícil uma compreensão exata dos problemas da arte moderna que tanta curiosidade desperta entre as pessoas que se preocupam com arte em nosso país.

A iniciativa do “Museu” merece sobretudo o nosso aplauso por não cingir a simples iniciativas de caráter duvidoso, mas por tê-la entregue à autoridade especializadas no assunto e que tudo têm feito no sentido de esclarecer o público. Assim é que, no “*Studio dell’Arte Palma*” de Roma estão dando as suas sugestões para a classificação do material destinado a essa primeira exposição os críticos e professores mais versados na matéria e os historiadores mais acatados. Lá estão dando a sua contribuição à organização da mostra que em pouco tempo virá para São Paulo os nomes de Lionello Venturi, professor da Universidade de Roma e Nova York; Roberto Longhi, da Universidade de Bolonha; C. L. Raghianti, diretor de “*Critica d’Arte*”; Berenson, o grande

bisantinólogo; Santangelo, diretor do Museu “Palazzo Venezia”; Dioclecio Redig de Campos, o historiador de arte brasileira da Pinacoteca do Vaticano; além dos historiadores de renome como Pepe e Gigli.

Empreendimentos como esse é que deviam se multiplicar pelo Brasil se quiséssemos realmente dotar o nosso povo de elementos capazes de lhe facilitar o estudo e conhecimentos das artes plásticas. Um povo não poderá atingir um grau elevado no seu gosto artístico se não tiver oportunidade de confrontar as suas conquistas com o que se fez noutros países através do tempo. Nesse particular a iniciativa do “Museu de Arte” merece todo o nosso aplauso. E só esperamos que ela seja seguida de outras que a completem e desenvolvam cada vez mais.



Um Museu Vivo – Especial para o Diário de S. Paulo, 1 de outubro de 1947 - Geraldo Ferraz

Indiscutivelmente, esta iniciativa do Museu de Arte – uma fase original é bem de ver, pois a organização desbordará para os fundos e para outro andar, dentro de meses – esta iniciativa se ajusta como nada ainda tivemos de semelhante, às necessidades de uma informação, coordenação, inteligente e expressiva, de uma grande idoneidade lógica, de que sempre se ressentia o meio.

Paradoxalmente, seguindo uma orientação revolucionária no plano tradicional museológico, este Museu de Arte é um Museu vivo. Ele possui indicações nítidas, conjugações completas, acompanhando em todas as suas modulações a obra de arte, exemplificada no Museu, de tal maneira que uma luminosidade meridiana ampara o visitante, o contemplador, o estudioso de cada peça, de cada quadro, de cada trecho do Museu, com uma história e um ambiente, graficamente representados na parte didática. É como se cada um dos quadros de pintura antiga ou moderna estivesse emoldurado pela atmosfera de seu tempo, os índices de civilização que o caracterizam, os exemplares contemporâneos na arquitetura e na escultura. A parte didática do

Museu de Arte é assim um instrumento de trabalho, de que deveremos nos servir, no sentido de alimentar o interesse pela “leitura viva” da obra de arte de todos os tempos.

Há pois, urgência numa configuração como esta, que dota S.Paulo com um semelhante e tão poderoso elemento de cultura.

Não fica porém nos azares da receptiva indiscriminadora esta proveitosa coleção de obras de arte, de peças arqueológicas, de documentos da história da arte, “anotados” pela informação gráfica, minuciosa e selecionada, das diversas manifestações paralelas, no tempo.

E para mim reside nessa fatalidade lógica do Museu de Arte, vivo como é, a sua principal razão, adstrita a um funcionalismo perfeito.

O Museu de Arte afirma e justifica, traça-se um relevo, as curvas de uma evolução que nossos contemporâneos, neste século vinte, vivem na concretização da obra de arte que corresponde incisivamente ao espírito da época.

O que tem retardado a compreensão da arte contemporânea é, em nosso publico e em nossos artistas, e até em nossos críticos, a falta de uma noção porejada de “presença” de todo o patrimônio artístico da humanidade, a desembocar, por exemplo, numa tela de um Rivera, de um Max Ernst, de um Picasso, como vereis nos exemplos reunidos no Museu de Arte – acompanhados pela ambientação que os contem na crista dos acontecimentos de nosso tempo, derivados de toda a historia do passado de ideais e de concepções do espírito humano.

Um Goya explica a matéria de um Rivera, um Max Ernst abrange até a compreensão plástica e sua filtragem representativa de uma vista aérea das montanhas rochosas ou a alucinante desintegração atômica sob um céu antigo e impassível diante da visão transfigurada do homem.

E o Museu de Arte ainda se desdobra numa grande exposição, comovedora, como é a que reúne tantos exemplares da pintura magnífica de Ernesto de Fiore. É um Museu Vivo o que amanhã abre as suas portas.

●

[Discurso de Assis Chateaubriand na inauguração do Museu de Arte de São Paulo]

“Uma Vaca”, Diário de S. Paulo, 3 de outubro de 1974

SÃO PAULO, 2 – Na inauguração do “Museu de Arte”, que hoje aqui teve lugar, o Sr. Assis Chateaubriand falou mais ou menos assim:

Ao ministro da Educação muito obrigado pela sua presença nesta festa. Ele é um homem publico no justo sentido da palavra. Se esta galeria se inaugurasse no Acre, o Sr. Clemente Mariani iria inaugurá-lo. Tal o timbre do seu sentimento do dever. Ao prefeito do Rio também o nosso obrigado. Na casa do meu amigo, o ministro da Fazenda, generoso doador deste Museu, se encontram armas de todos os calibres. A residência do general prefeito do Rio, ao contrário, é uma galeria de “beaux arts”, e com que gosto ele não a foi reunindo! São três andares de ricas peças de arte, de fino lavor, escolhidas por ‘u’a’ (sic) mão de artista engenhoso e raro. Só isto dá para explicar a presença do general Mendes de Moraes ao ato de hoje. Aos outros amigos que do Rio acudiram ao nosso chamado, se dirigem, outrossim, os nosso agradecimentos.

Antes de dar a palavra aos oradores do dia, quero pedir a benevolência do auditório para algumas páginas da Gazeta do Museu. Não é uma Gazetinha, no tipo do “Jornal do Comércio”, mas uma gazetinha, que aqui me permito fazer.

A curta história desta Galeria de Arte se poderá resumir numa palavra: cooperação. Não ousaríamos afrontar, sem espírito de cooperação, tarefa de tamanha responsabilidade. Era indispensável dispor de um background para escorá-la. E esse background não lhe faltou. Era São Paulo, e, com São Paulo, o resto do Brasil. Toda gente puxou, e puxou certo!

Só os países destituídos de forte substância anímica e pobres de espírito público acreditam nos homens providenciais. O messianismo é um traço ou de decadência ou de primarismo nas sociedades. Uma comunhão bem ordenada, com níveis satisfatórios de cultura, começa

acreditando em si mesma, nas suas próprias energias, no seu poder de criação e de iniciativa. O papel dos “Diários Associados”, neste Museu de Arte, foi apenas o de costuradores. Pós-se a agulhar na mão e coseu-se no madapolão da solidariedade uma pequena galeria de quadros e de escultura. No ativo que aí está, girando debaixo da razão Museu de Arte, o maior capital são bom gosto e boa vontade. Não pensem que houve urzes e espinhos na jornada. O que colhemos significa já alguma coisa, e essa alguma coisa não imaginais como foi dada de coração aberto, de alma limpa. Não foi preciso subir à arvore da filantropia: os frutos sumarentos e apeteçidos caíam aos nossos pés. Na breve história desta galeria, a palavra espontaneidade possui um papel de verdade e de relevo.

Mas, tenham paciência que não é ainda o Museu de Arte. O que hoje se tenta é uma demarragem para experiência. O material que aqui expomos é pobre, senão em qualidade pelo menos em quantidade. Fomos dominados por uma idéia: começar logo os cursos do Museu, mesmo que o prédio que o agasalha não estivesse concluído. Lança aqui, hoje, o professor Bardi, alma e coração do empreendimento, realizador de imensa envergadura, uma sinfonia inacabada. É a primeira parte, e quiçá a mais modesta, que se apresenta ao público. Tem o compositor confiança na pela, que o público irá conhecer, daqui por diante, por atos. A primeira parte se acha concluída.

Há quinze anos, entrando no Museu Ypiranga, um domingo, vi um grupo de adolescentes de um das nossas escolas públicas, os olhos embevecidos para alguns quadros daquela modesta galeria. Via-se que não entendiam de pintura. Mas nos olhos fervia-lhes um êxtase indizível diante das páginas d’arte que contemplavam. Eram os estudantes, em sua maioria, filhos de italianos. Eu lhes disse:

- “Um dia faremos uma sociedade com homens de sensibilidade e de inteligência. É com eles que daremos uma galeria d’arte para vocês”. O sonho entra a cristalizar-se. É uma atitude de fealdade da alma não proporcionar às crianças, aos adolescentes, aquelas coisas belas que eles sonham. As nossas aspiram instintivamente beleza, e para saciá-

las demos-lhes este esboço de Museu. Samuel Ribeiro e Guilherme Guinle têm um papel colossal em tudo o que aqui vedes: desde os cimentos da fundação que foram os jornais, até o edifício, que são os pilares. Pronuncio o nome de ambos com infinito carinho, pelo valor de cidadãos que ambos representantes.

Reconheço uma parcela alta de nobreza nos homens de negócios que fizeram conosco esta sociedade em conta de participação, a qual tinha por objetivo reunir peças de arte e com elas promover o levantamento do nível artístico das nossas classes médias e trabalhadoras. A calamidade das sociedades novas é que a arte nelas parece uma cópia dispensável. O fato é que não há relação imediata, quotidiana, entre o homem e a arte. Os brasileiros, italianos, argentinos e alemães, que se lançaram à empresa do Museu de Arte têm uma visão mais larga e mais humana da vida.

Vivemos na era de chauffeurs e máquinas, alheios ao sentido cultural da vida. É o que pensamos. Mas ainda é possível rasgar avenidas ou pelo menos veredas entre os chauffeurs e as máquinas, e erguer à margem deles templos de arte. E os chauffeurs ficam satisfeitos e as máquinas continuam a trabalhar.

Há dois tipos insulares desaparecidos: o inglês e o burguês. As novas armas de guerra tornaram o povo britânico acessível aos ataques inimigos, de que o defendiam, outrora, a sua esquadra e a faixa marítima da Mancha. A rebelião das massas populares acabou suprimindo a insularidade do burguês, em seu capitalismo privatista, pelo apoio dispensado pelo Estado aos direitos individuais. Desaparece cada vez mais, com a vaga socializadora, a tolerância pelo exercício desses direitos na orbita econômica. Descansadas no apoio que a ordem jurídica dispensava ao seu egoísmo material, as classes possuidoras, de um modo geral, faziam a vida quase insuportável para o resto da sociedade. No mundo de hoje, as concepções jurídicas e morais se modificaram profundamente em relação à posição dos que têm. O que tem, ou dá à sociedade, ou provoca a revolução social, e essa lhe

tomará à força o que ele nega sob a forma de cooperação ao bem-estar comum.

Agora se podem realizar coisas atraentes, no plano coletivo, porque a relação do homem com a sociedade é bem mais íntima. Muitos entram a convencer-se que os frutos de um grande patrimônio já não lhe podem pertencer, na sua totalidade mesmo que o imposto de renda venha podá-lo.

Estamos criando aqui um clima gentil para pessoas apatacadas. Elas formam uma sociedade conosco, que dela também participamos. Humanizamo-los. Humanizam-se. E as belas formas de cultura se tornam acessíveis tanto ao homem médio como ao homem comum.

Nunca disporíamos de recursos para, sozinhos, empreender a construção de uma galeria d'arte para o povo. Poderemos simbolizar a concentração de vontades e de desígnios que o Museu d'Arte representa numa vaca. O famoso ensaísta chinês Li-Yu-Tang resume neste doce animal toda uma filosofia humana. Vamos traduzir nele a cordial aspiração de um elenco de paulistas, para dar arte e popularizar a arte, em São Paulo e no Brasil. Em todo caso, nossa vaca, a vaca donde saiu este esforço, é uma vaca poética e deliciosamente artística.



Diário de São Paulo, Sábado, 4 de Outubro de 1947
“Viveu ontem o Museu de Arte de São Paulo o seu primeiro dia de contacto com o povo”

SALIENTADA A NOVA GALERIA DE ARTE COMO MODELAR EM TODO O MUNDO

“O seu panorama da história da arte constitui um roteiro útil e agradável ao visitante” – diz o colecionador de arte Ernesto Nussbaum

Às 10 horas da manhã de ontem, o Museu de Arte de S. Paulo começou a viver o seu objetivo principal: possibilitar a todos um contacto estreito com as artes plásticas. O fato foi auspicioso aos paulistanos, que a ele afluíram numa verdadeira sede de conhecê-lo.

Homens e mulheres de todas as camadas sociais se movimentavam em suas dependências. Logo à entrada, Portinari “meteu suas garras”. “A Ressurreição de Lázaro” atraía os visitantes, que se detinham impressionados em frente ao quadro. Acolá um grupo se formava diante de objetos de arte egípcia, com os olhos voltados para a imagem da “Deusa Osíris”, enquanto outras pessoas eram apresentadas pela primeira vez aos hieróglifos que elucidam uma “Estatua Tumular” do século XII A.C.

O Museu de Arte de São Paulo tem um caráter vivo. Isso ressaltou o colecionador de arte Sr. Ernesto Nussbaum, quando, diante da “Figura” de Picasso, foi ouvido pela reportagem.

- “O aspecto didático do Museu, a inteligência com que foi ordenada, a reprodução fotográfica a história da arte, a linguagem direta e explicativa que acompanha cada painel, possibilita ao visitante um passeio útil e agradável através do esforço estético do homem, desde a pré-história até os dias em que vivemos. Tal particularidade original do Museu de Arte de São Paulo coloca-o à frente de uma galeria de novo tipo, onde o leigo e o estudioso sempre têm a aprender. O que é neoclassicismo? A legenda explica de modo claro e as fotografias ilustram. Miguel Angelo – diz uma legenda – “é o poeta da evasão da realidade, do tormento espiritual, do sentimento infinito da solidão que existe na alma humana.” Com essa orientação crítica, o espírito do visitante é solicitado a uma análise mais dentro da obra dessa eminência do Renascimento italiano, com resultado sempre maior. Constitui, pois, tal panorama da história da arte, com painéis sobre arquitetura, escultura e pintura, um roteiro claro para o visitante, feito com extrema vivacidade, com um critério organizativo que reputo dos melhores que conheço em todo o mundo, onde o fundamental está bem estudado e exposto em linguagem atraente e concisa, orientando-nos com segurança para a multiplicidade de assuntos que os painéis encerram. Uma visita ao Museu de Arte de São Paulo – finalizou o Sr. Nussbaum – confirma aquele epigrafe de Ruy Barbosa, escrito ali, no quadro negro: “Não se pode vive dentro da civilização e fora da arte.”

OS ESTUDANTES E O MUSEU

- “Entre os alunos da Faculdade de Filosofia há um grande interesse pelo Museu de Arte de São Paulo – disse-nos o estudante Dante Moreira Leite, que se achava acompanhado de uma sua colega a Srta. Pola Szvatyck. – Acredito que esta galeria de arte será um complemento de nossas aulas na Faculdade. Há muito vínhamos sentindo necessidade de um empreendimento de tal vulto. Sinceramente, vejo neste Museu ótimo veículo de culturalização de nosso povo e que, por isso, será compreendido e apoiado.”

O acadêmico de Direito José Luiz Freitas Valle comentava com o Sr. Ernesto Fonseca detalhes da organização do Museu, quando foi abordado pela reportagem.

- “Dizia – iniciou – que 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. Com satisfação vejo que esse erro não foi cometido no Museu de Arte de São Paulo, onde tudo está muito bem realizado.”

O Sr. Ernesto Fonseca, que recentemente visitou o Museu de Arte Moderna de Nova York, disse-os que “em nada aquele Museu supera o de São Paulo, no que se refere ao seu sistema organizativo e ao seu bom gosto.” E aduziu: “Estamos com esta iniciativa, muito progressista na arte.” A seguir, ressaltou as preciosidades que o Museu possui de De Fiori – pintor que considera um dos grandes contemporâneos.

IDÉIA VITORIOSA

Assim, vemos que o Museu de Arte de São Paulo, logrando com êxito o seu objetivo que é o de solicitar o nosso povo ao cultivo das belas artes. Produto do esforço e de boa vontade, a sua repercussão não poderia deixar de ser grande no seio de nossa gente, que deseja educar-se e por isso dará o melhor do seu carinho ao Museu de Arte de São Paulo.



Diário de S. Paulo, Domingo, 5 de Outubro de 1947

“Ponto de partida para a compreensão da arte, em todas as suas manifestações, pelo grande público”

MAIS DE DUAS MIL PESSOAS VISITARAM O “MUSEU DE ARTE” DURANTE O DIA DE ONTEM

“Buenos Aires não tem nada que se equipare ao ‘Museu de Arte’, quanto à sua organização e ao seu espírito didático”, afirma o pintor Paulo Rossi Ozir – A opinião do crítico Ciro Mendes

Inspirada no propósito de dotar São Paulo de um centro de arte à altura de seu progresso e de seu desenvolvimento cultural, a iniciativa dos “Diários Associados”, instalando o “Museu de Arte” inaugurado quinta-feira última, avulta, já hoje, de propriedade e interesse com o testemunho de milhares de visitantes que o tem procurado conhecer. São pessoas de todas as categorias sociais, pobres e ricos, pertencentes às mais variadas profissões, que em afluência contínua, sobem a todas as horas as escadarias do novo edifício dos “Diários Associados” para travar conhecimento com a notável realização, cujos frutos começam assim a ser colhidos por quantos dão às coisas do espírito o seu justo valor. Correspondendo amplamente, portando, a uma indisfarçável aspiração popular, o “Museu de Arte” inicia da maneira mais auspiciosa a sua trajetória, que será tanto mais brilhante à medida que se foram cumprindo todas as suas finalidades, que não se restringem à exposição de maravilhosas telas e raras preciosidades artísticas que forma o seu valioso patrimônio. Como obra didática, destinada à mais ampla difusão dos conhecimentos da arte, desenvolverá o “Museu de Arte”, pela sua organização modelar, influencia extraordinária na elevação do nível cultural do nosso povo, como jamais o conseguiu qualquer outro empreendimento até agora tentado no Brasil. Este mérito é tanto mais digno de ser salientado quando não se ignora que o “Museu de Arte”, aliando o valor de suas peças à organização modelar,

em que se aproveitou as melhores experiências dos grandes museus do mundo inteiro, forma, pelo seu conjunto, uma das instituições mais perfeitas que se poderá encontrar nos mais adiantados e cultos países da Europa e da América.

UM LABORATÓRIO DE ESTUDOS

Prova eloqüente do interesse que a iniciativa dos “Diários Associados” vem despertando no seio de todas as camadas da população paulistana está em que, somente ontem, mais de duas mil pessoas visitaram o “Museu de Arte”. Além de figuras representativas da sociedade, registrou-se a presença de destacados elementos do mundo artístico e literário de S. Paulo, não sendo poucas as pessoas do povo que, com o mesmo entusiasmo, se detiveram, a apreciar as preciosas coleções e peças que formam as várias galerias do museu.

Seria impossível, aqui, um registro completo de todos que ontem lá estiveram. Muitas opiniões e impressões lisonjeiras, salientando uma ou outra peculiaridade do novo templo de arte, pode a reportagem colher entre os inúmeros visitantes que, em geral, louvaram o espírito da iniciativa e cooperação de quantos emprestaram o seu decidido apoio através de valiosas ofertas.

O Sr. Ciro Mendes, crítico de arte do “Estado de S. Paulo”, teve palavras de louvor à esplendida realização, dizendo à reportagem:

- “Para mim, o ‘Museu de Arte’ representa um laboratório de estudos, que trará inestimáveis benefícios à cultura artística de S. Paulo.”

Resumiu, assim, a sua opinião, ressaltando não só o inestimável patrimônio artístico do museu como também a orientação que presidiu a sua organização – que constitui um detalhe relevante sempre salientado pelo mais autorizados críticos.

UMA GRANDE CONQUISTA

Na mesma ocasião, colhemos também a opinião do pintor patricio Paulo Rossi Ozir, que durante os trinta anos que permaneceu na Europa teve oportunidade de estudar detidamente os melhores museus do velho mundo.

Não escondendo a sua admiração pelo que lhe foi dado ver agora, aqui, em S. Paulo, disse-nos Paulo Rossi Ozir:

- “Podemos agora começar a criar uma cultura geral para o estudo da arte. Está é uma realização esplendida, especialmente pela parte didática, que é maravilhosa. A montagem do museu, pelo seu cunho moderno, pode servir de exemplo a muitos museus da Europa. É, na verdade, uma conquista que só um homem com a prática de Bardi podia alcançar, aproveitá-lo o que de melhor há no velho continente.

E prosseguindo:

- O ‘Museu de Arte’ representa o ponto de partida para a compreensão da arte por parte do grande público. Ao passo que os artistas muito lucrarão, o público em geral vai ter uma orientação para melhor compreender a arte em suas diversas manifestações, e isto bem sabemos o que representa para a evolução cultural do povo.”

Faz uma pausa e estabelece um confronto interessante:

- “Acabo de regressar da Argentina, onde permaneci seis meses, e posso dizer que atualmente Buenos Aires não tem nada que se equipare ao ‘Museu de Arte’ quanto à sua organização e ao sentido didático. Não tem nada tão perfeito assim e, ainda mais, tão rico e expressivo em matéria de arte antiga. Somente apresenta vantagem o Museu de Belas Artes da capital portenha no que se refere à arte moderna, mas muito fica a dever, ao nosso ‘Museu de Arte’, em organização e orientação.”



Diário de São Paulo, 28 de maio de 1950

NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

Verdadeira renovação do estilo museológico as mostras didáticas

Terceira exposição em junho – A pré-história como expressão de um anseio que se repete

Superando a inércia natural no campo museológico e a atmosfera sonolenta de tantas instituições do gênero, o “Museu de Arte” de São

Paulo desenvolve uma atividade essencialmente polêmica se apresenta como um organismo dinâmico – aumenta e movimenta-se – de acordo com um sentido pedagógico de intensa ambientação cultural e uma consciência clara de sua função educativa. Geralmente os museus apresentam material de estudo dos mais valiosos. Entretanto, o que nem sempre se verifica é que este material seja apresentado de maneira acessível e didática. Quantas vezes o visitante percorre galerias sem aquilatar a importância e a significação do que está vendo. Desta forma, a visita a um desses museus, torna-se maçante, cansativa. O homem que entra e sai sem nada ter aprendido, torna-se de certa forma antipático à arte. Desenvolve-se nele uma espécie de complexo de inferioridade. Daí a idéia tão difundida de que arte, e principalmente arte contemporânea, é coisa de elite, onde o povo jamais penetrará. Erro lamentável que os países novos podem sanar de maneira inteligente e definitiva. Levando em conta essa orientação, o “Museu de Arte” – que no próximo mês reiniciará suas atividades – mantem as Mostras Didáticas especialmente organizadas para estabelecer um contato entre público e arte. É graças à iniciativa como esta que hoje começamos a nos libertar de preconceitos e modos de sentir convencionais no que diz respeito à incompreensão provocada pela arte moderna do espírito do público.

Noção panorâmica

Além disso, o que tem retardado a compreensão da arte moderna entre nós é a falta de uma noção panorâmica da presença de todo o patrimônio artístico da humanidade, anotada por uma informação gráfica, minuciosa, selecionada, realmente esclarecedora. É isto justamente o que nos proporciona o “Museu de Arte” através das indicações de suas mostras didáticas conjugadas e completadas por uma coleção de telas e exemplificações de clareza meridiana, dando ao visitante e ao estudioso um histórico e um ambiente documentado de cada peça e de cada quadro em exposição. Representam estas mostras um complemento vivo ao acervo artístico do Museu, contribuindo para

criar uma atmosfera de elucidação cultural indispensável para apreciação de uma obra de arte.

Em sua primeira fase de atividades o Museu organizou duas exposições dentro desse espírito, apresentando sobre oitenta e quatro painéis de vidro um “Panorama da História da Arte” e o “Desenvolvimento das ideias abstracionistas”. Ambas eram formadas por variado material ilustrativo (fotografias, reproduções em cores, desenhos) com demonstrações de paralelismo entre épocas, gráficos, esquemas e texto explicativo. As duas exposições completavam-se mutuamente, pois a primeira, traçando as linhas evolutivas da história da arte, justificava, com razões históricas e culturais, as últimas expressões da arte de nossos dias. Assim é que um Goya explica a matéria de um Picasso, enquanto um Renoir, um Cézanne e um Van Gogh encontram ressonância num Pellegrini, num Rembrandt, num El Greco.

A formação artística

A importância dessas mostras didáticas para formação artística dos jovens mereceu da UNESCO, no segundo número da revista “Museum”, especial atenção. Assim é que tratando naquele número do problema da educação dos jovens através dos Museus, dedicou um capítulo especial à exposição didática do “Museu de Arte” de São Paulo, apontando esta iniciativa como exemplo a ser seguido pelos demais museus nesta obra de renovação do estilo museológico, dentro de um espírito vivo, que funcione realmente como veículo para circulação de ideias novas, como instrumento de educação.

Atualmente, estando em fase de conclusão, os trabalhos de reforma por que passou o Museu, já se anuncia a terceira mostra didática, a inaugurar-se em meados do próximo mês. Trata-se de uma exposição didática especialmente a pré história. O público terá ensejo de descobrir as remotas origens da arte e verificar como sua história começou repentinamente com algumas obras primas que não desfiguram em aparecer num mesmo plano com obras gregas e romanas, com afrescos italianos da Renascença, pinturas holandesas

do século XVII, impressionistas do século passado, ou abstracionistas de nossos dias. Esta mostra visa demonstrar através de um panorama detalhado da pré história, que a arte se exprime em formas não muito mutáveis, mas sempre novas e periodicamente recorrentes.

Com mais esta iniciativa didática o Museu tem em vista despertar no visitante o desejo de uma “leitura viva” das obras em exposição, a fim de não deixar ao azar das opiniões indiscriminadas o acervo de quadros que constitui o patrimônio de sua pinacoteca.

Bibliografia

Artigos e capítulos

ALENCASTRO. “Exposições”, In: *Habitat n.1*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: 1950, p.90.

_____. “Desenho Industrial”, In: *Habitat n.1*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: 1950, p.94.

_____. “Le Corbusier”, In: *Habitat n.1*. Revista Museu de Arte de São Paulo: 1950, p.90.

BARDI, Lina Bo. “Vitrinas”, In: *Habitat n.5*. Revista Museu de Arte de São Paulo: 1951, p.60-61.

BARDI, Pietro Maria. “Vetrine”, In: *In Vetro n.3*. Roma: Federação de Industriais de Vidro e Cerâmica, março de 1938.

_____. *As mostras didáticas* [Relatório de P.M Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus realizado em Cidade do México em novembro de 1947]. Arquivo do Acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1947.

_____. “L’expérience didactique du Museu de Arte de São Paulo / An Educational Experiment at the Museu de Arte. São Paulo”. *MUSEUM – UNESCO Museums and education*, vol I, nº 3/4, 1948.

_____. “Musées hors des limites”, In: *Habitat n.4*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: 1951.

_____. “Para uma nova cultura do homem”, In: *Habitat n.2*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: 1951.

_____. “Balanços e perspectivas museograficas. Um museu de arte em São Vicente”, In: *Habitat n.8*. Revista Museu de Arte de São Paulo: 1952, p.2-3.

_____. “Uma arquitetura de interiores para a Olivetti”, In: *Habitat n.49*. Revista Museu de Arte de São Paulo: 1958.

BAZIN, Germain. “O Museu de Arte de São Paulo no Orangerie”, In: *Habitat n.13*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: 1953.

BO, Lina, PALANTI, Giancarlo. “Moveis Novos”, In: *Habitat n.1*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: 1950.

BO BARDI, Lina. “Função social dos museus”, In: *Habitat n.1*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: 1950.

_____. “Sinopse do museu de arte”, In: *Habitat n.1*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: 1950.

CONDURU, Roberto. “Transparência opaca”, In: *Concinnitas*, Ano 5, N.6, Julho. Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2004.

CORY, Marília Xavier. “Comunicação e Pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus”, In: *História, Ciência e Saúde*. V. 12, p. 365-380. Rio de Janeiro: Manguinhos, 2005.

FERRAZ, Geraldo. “Um Museu vivo”, In: *Diário de São Paulo*, 1 de outubro de 1947.

HOFFMANN, Jens. “A exposição como trabalho de arte”, In: *Concinnitas*, Ano 5, N.6, Julho. Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2004.

MATOS, Claudia Valladão de. “Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea” In: *Concinnitas ano 8*. Universidade Federal do Rio de Janeiro: volume 2, número 11, dezembro de 2007.

MIGLIACCIO, Luciano. “Mata-borrão para Emilio Villa. “Imagem e palavra no fim da história da arte”, In: *Simpósio Internacional Crise da Imagem ou Crise das Teorias?*, São Paulo: Instituto Goethe, 26 a 29 de agosto de 2008. Mesa 6.

MILLIET, Sergio. “A exposição de pintura francesa”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. Ano 6. Volume 52. Setembro, 1940.

NAVES, Rodrigo. “Pelas costas”. In: SCHENDEL, Mira. *No vazio do mundo*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996. [Catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte do SESI, São Paulo, com curadoria de Sônia Salzstein].

PARMIGGIANI, Claudio. “Biografia”. In: *Emilio Villa – poeta e scrittore*. Roma: Fondazione Baruchello, Fondo Emilio Villa, 2008: 406-408.

PUCCINI, Mario. “El Estúdio de Arte ‘Palma’ de Roma”, In: [Jornal] *EL DIA*, Montevideo, Junio 13 de 1948.

SANCHES, Aline Coelho. “Arquitetura de interiores: organização expositiva e museográfica – O projeto de Giancarlo Palanti para a KLM em 1959”, In: *Drops – Portal Vitruvius*, nº 15, junho 2006. Link: http://www.vitruvius.com.br/drops/drops15_07.asp

_____. “A obra de Giancarlo Palanti em São Paulo”, In: *Arquitextos*, n.31, dezembro de 2002. Link: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc031/arc031_01.asp

SPINA, Elena La. “Il roseto di ferro”, In: PARMIGGIANI, Claudio. *Emilio Villa – poeta e scrittore*. Roma: Fondazione Baruchello, Fondo Emilio Villa, 2008: 278-283.

S/AUTOR, “A sensibilidade humana através das manifestações da arte”, In: *Diário de S.Paulo*, Duas Secções, 2 de outubro de 1947.

_____. “Monumento que se ergue em S.Paulo num belíssimo gesto de idealismo”, In: *Diário da Noite*, 29 de setembro de 1947.

_____. “Vitrinas das Formas”, *Habitat n.1*. Revista do Museu de Arte de São Paulo, 1950.

_____. “Viveu ontem o Museu de Arte de São Paulo o seu primeiro dia de contacto com o povo”, In: *Diário de São Paulo*, Primeira Secção, 4 de outubro de 1947.

_____. “Tagliaferri fala de Rosa e Emilio Villa”, In: *Caderno Cultura, O Estado de São Paulo*, 14 de março de 1992.

SPINDLER, Amy M. “Fashion as Art or Maybe Not”, In: *The New York Times*. September 15, 1996.

TAGLIAFERRI, Aldo. “Emilio Villa por Aldo Tagliaferri”, In: Dossiê Emilio Villa, *Revista Cult*, n.9, Abril 1998.

_____. “Villa e o Brasil”, In: Dossiê Emilio Villa, *Revista Cult*, n.9, Abril 1998.

TRAUE, James E., “Seducing the Eye: Contemporary Exhibition Design in France and Italy”, In: *Design Issues*. Vol. 16, Number 2, Summer 2000. Massachusetts Institute of Technology, 2000.

ZOLLINGER, Carla. “Lina Bo Bardi. 1951: Casa de Vidro, 1964: ‘Niente Vetri’ (Pavilhão e recinto: o desenvolvimento de dois tipos)”. In: *Arquitextos 082*, Texto Especial 408, março 2007. Portal Vitruvius. Link: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp408.asp>

Livros

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita do Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANELLI, Renato. *Interlocução com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*. Trabalho de livre-docência. São Carlos: EESC-USP, 2001.

ARAÚJO, Emanuel. *Um certo ponto de vista – Pietro Maria Bardi 100 anos*. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado em comemoração ao centenário de nascimento do Professor Pietro Maria Bardi, organizada pelo Instituto Lina Bo e P.M Bardi, São Paulo: 14 a 29 de outubro, 2000.

ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*. Buenos Aires: Eudera, 1971.

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.
- BANDEIRA, João (org). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: CosacNaify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- BARATA, Mário. *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira*. São Paulo: Martins, 1971
- BARBOSA, Ricardo José Corrêa. *Schiller & a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BARDI, Pietro Maria. *Leitura Crítica de Le Corbusier*. Catálogo da exposição “Novo Mundo no espaço de Le Corbusier”, São Paulo: Habitat, 1950.
- _____. *The Arts in Brazil - a new museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956.
- _____. *Pequena História da Arte – Introdução ao Estudo das Artes Plásticas*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- _____. *Enciclopédia dos Museus. Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *Os artistas e a Olivetti*. Milão: Gráfica Scotti, 1976.
- _____. *MASP Assis Chateaubriand Ano 30*. São Paulo: MASP/Secretaria da Cultura do Estado, 1978.
- _____. *Itália – Brasil: relações entre os séculos XVI e XX*. São Paulo, MASP/Fondazione Giovanni Agnelli, 1980.
- _____. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. Museu de Arte de São Paulo: 1982.
- _____. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982.
- _____. *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986.
- _____. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1987.
- _____. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.
- _____. *Diálogo pré-socrático com Roberto Sambonet e Claudio M. Valentineti*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi; Milano: All’Insegna Del Pesce d’Oro, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Passagens / Walter Benjamin; edição alemã: Rolf Tiedemann; edição brasileira: Willi Bolle, Olgaria Chain Feres Matos; [tradução do alemão]: Irene Aron; [tradução do francês]: Cleonice Paes Barreto Mourão; [revisão técnica]: Patrícia de Freitas Camargo; [posfácios]: Willi*

- Bolle e Olgaria Chain Feres Matos. *Imprensa Oficial: São Paulo e Editora UFMG: Belo Horizonte*, 2007.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- CABANE, Pierre. *Marcel Duchamp – engenheiro do tempo perdido*. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- DEMETRESCO, Sylvia. *Vitrina*. São Paulo: Pancrom – Indústria Gráfica Ltda, 1985.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.
- FERRAZ, Geraldo. *Retrospectivas – figuras raízes e problemas da arte contemporânea*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- _____. *Depois de tudo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretária Municipal de Cultura, 1983.
- GIEDION, Siegfried. *Building in France, building in iron, building in ferroconcrete / Siegfried Giedion; introduction by Sokratis Georgiadis; translation by J. Duncan Berry*. Santa Monica, CA: Getty Center for the history of art and the Humanities, 1995
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias – o Museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004.
- GREENHALGH, Paul. *Ephemeral Vistas – The expositions universals, great exhibitions and world's pairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester Univ., 1988.
- GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho – o teatro brasileiro de comédia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- KARP, Ivan. *Exhibition cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington, London: Smithsonian Institution, 1991.
- LE CORBUSIER. *A arte decorativa*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Os três estabelecimentos humanos*. Tradução Dora Maria de Aguiar Whitaker. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LEON, Aurora. *El Museo – Teoría, praxis y utopia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

- LEON, Ethel. *IAC. Instituto de arte contemporânea. Escola de desenho industrial do MASP (1951 – 1953). Primeiros estudos*. Dissertação Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, 2006.
- LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana: Roberto Longhi* Título original: 'Breve ma verídica storia della pintura italiana'. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: EDUSP/HUCITEC, 1995.
- LUMLEY, Robert. *The museum time-machine: putting cultures on display*. London; New York: Routledge, c1988.
- MALRAUX, André. *As vozes do silêncio*. Vol. I: O Museu Imaginário e As Metamorfoses de Apolo. Tradução de José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1952.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998
- MORAES, Fernando. *Chato e o Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOTTA, Renata Vieira da. *O MASP em Exposição: mostras periódicas na sete de abril*. Dissertação Mestrado. Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAUUSP, 2003.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 1963.
- PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais – espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- REIS FILHO, NESTOR GOULART. *Quadro da arquitetura brasileira no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- RIKUYO-SHA PUBLISHING, INC. *Shop Window. Six Designers' Display Direction*. Japão: Rikuyo-Sha Publishing, Inc, 1986.
- SCHENDEL, Mira. *Mira Schendel - A forma volátil*. São Paulo: Marca d'água, c1997.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa serie de cartas - Friedrich Schiller*; tradução Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- SCHINCARIOL, Zuleika. *Através o espaço do acervo: o MASP na 7 de Abril*. São Paulo: FAUUSP, 2000.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da, e CALADO, Margarida. *Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura*. 2005.

SIMÕES, Inima Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretária Municipal de Cultura: PW: Secretária de Estado da Cultura, 1990.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts Institute of Technology. 1998.

SMRECSÁNYI, Tamás. *História econômica da cidade de São Paulo*. São Paulo: Globo, 2004.

TENTORI, Francesco. *P.M.Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano" 1930-1933*. Tradução de Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: CosacNaify, 2004.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996.

VERISSÍMO, José. *Homens e coisas estrangeiras: 1899-1908*. Prefácio João Alexandre Barbosa. Edição original: 1ºvol.: 1902; 2º vol.: 1905; 3ºvol.: 1910. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.