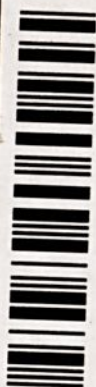


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO

ESTUDOS SOBRE EXPOGRAFIA

QUATRO EXPOSIÇÕES PAULISTAS DO
SÉCULO XX

MARIA VIOLETA POLO



2010000694

T/UNESP
709.81
P778e

Acompanha
CD-rom
2028000093

São Paulo - 2006

FAPESP
unesp

unesp



A-0479212
13-71899

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO

ESTUDOS SOBRE EXPOGRAFIA
QUATRO EXPOSIÇÕES PAULISTAS DO SÉCULO XX

Maria Violeta Polo



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli e com bolsa FAPESP.

São Paulo – 2006

INSTITUTO DE ARTES
Aquisição: di. autêntica
Custo: _____
Data de Recebimento 13.11.06
Registro n.º T.694 c/DVD
Data: 03-01-07

TIONESP
709.81
17782

POLO, Maria Violeta

Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistanas do século XX / Maria Violeta Polo.

326 f.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes / Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo.

São Paulo, 2006.

Área de concentração: Artes

Orientador: Percival Tirapeli

1. expografia 2. exposição de arte 3. história da arte

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer a todos aqueles que tornaram possível esta pesquisa.

Foram muitas as instituições e fundações que abriram seus arquivos permitindo-me consultá-los, e foram muitos os colegas que em algum momento, num simples comentário, ou relatando-me alguma experiência vivida mediante as exposições pesquisadas, me sinalizaram caminhos para dar continuidade a esta investigação. O simples enumerar de nomes não pode representar o tamanho de minha gratidão. Atuando nesta área, como pesquisadora e artista provavelmente encontraremos-nos novamente em próximas ocasiões, assim desejo que num sistema de contribuição mutua possamos crescer juntos enriquecendo as bases artísticas da prosperidade.

Agradeço a todos os funcionários, artistas e intelectuais do Instituto de Artes da UNESP que estiveram ao meu lado, proporcionando-me amizade, durante todo este percurso que se iniciou na graduação.

Sou grata também às associações e universidades que promoveram congressos dos quais participei e tanto contribuíram para o amadurecimento deste trabalho: ANPAP (UNB e UFG), UNESP, UFRJ, USP, AUGM, UNIMARCO e EMBAP. Às instituições, fundações, museus e bibliotecas que me proporcionaram acesso a materiais essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa e aos funcionários de cada uma delas pela atenção: Arquivo do Estado, Arquivo do MASP, Arquivo da Biblioteca Mário de Andrade, Arquivo do IPHAN, Arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, IEB, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Arquivo do

Museu Lasar Segall, Hemeroteca do CCSP, Instituto Itaú Cultural, Arquivo de Carlos Warchavchik além das bibliotecas da ECA e FAU-USP e da própria UNESP.

Para concluir gostaria de fazer um agradecimento especial à minha família e amigos por me apoiarem e me acompanharem em momentos de dificuldade. E em especial ao Leandro que tem estado o tempo todo ao meu lado me auxiliando e incentivando permanentemente e ao Heitor Coradini pela paciência e brilhante revisão ortográfica.

Não poderia deixar de agradecer à FAPESP, por ter me contemplado novamente com uma bolsa de amparo a pesquisa, sem a qual teria dificuldades para me dedicar a esta dissertação.



Resumo

Esta dissertação de mestrado consiste em um estudo sobre expografia, no qual enfocaram-se quatro exposições realizadas em São Paulo durante o século XX, as quais apresentaram propostas expográficas inéditas.

As exposições foram selecionadas a partir dos seguintes critérios: tipos diferentes de expografia, proposta inédita contribuindo para o rompimento de padrões da época e grande repercussão, inclusive internacional. Através desses critérios selecionou-se a *Exposição de uma casa modernista* (1930), com projeto de Gregori Warchavchik, a *Pinacoteca* do Museu de Arte de São Paulo (1967-97), com autoria de Lina Bo Bardi (1957), a *Grande tela da XVIII Bienal Internacional* de São Paulo (1985), com curadoria de Sheila Leirner e *Arte barroca, na Mostra do Redescobrimento* (2000), com curadoria de Myrian Ribeiro de Andrade Oliveira e cenografia de Bia Lessa.

A dissertação partiu de um panorama geral da história da expografia e conceitos com os quais se relaciona. Ao longo do trabalho, foram apresentados da maneira mais detalhada possível aspectos históricos, técnicos e conceituais de cada um dos casos, procurando-se, posteriormente, estabelecer um confronto entre diferentes opiniões publicadas sobre essas expografias em suas respectivas épocas.

Com este trabalho, espera-se haver contribuído para uma melhor compreensão sobre o papel da expografia nas exposições de arte a partir desses exemplos realizados na cidade de São Paulo.

Palavras-chave: expografia, exposição de arte, história da arte.

Resumen

Esta disertación de maestría consiste en un estudio sobre expografía, en el cual se enfocaron cuatro exposiciones realizadas en San Pablo durante el siglo XX, las cuales presentaron propuestas expográficas inéditas.

Las exposiciones fueron seleccionadas a partir de los siguientes criterios: tipos diferentes de expografía, propuesta inédita, contribuyendo para el rompimiento de padrones de la época y gran repercusión, inclusive internacional.

A través de esos criterios, se seleccionó: la *Exposición de una casa modernista* (1930), con proyecto de Gregori Warchavchik, la *Pinacoteca* del Museo de Arte de San Pablo (1967-97), con autoría de Lina Bo Bardi (1957), la *Gran Tela da XVIII Bienal Internacional de San Pablo* (1985), con curadoría de Sheila Leirner y el *Arte barroca, en la Muestra del Redescubrimiento* (2000), con curadoría de Myrian Ribeiro de Andrade Oliveira y escenografía de Bia Lessa.

La disertación partió de un panorama general de la historia de la expografía y conceptos con los cuales se relaciona. A lo largo del trabajo fueron presentados, de la manera más detallada posible, aspectos históricos, técnicos y conceptuales de cada uno de los casos procurándose, posteriormente, establecer un confronto entre diferentes opiniones publicadas sobre esas expografías en sus respectivas épocas.

Con este trabajo se espera haber contribuido para una mejor comprensión del papel de la expografía en las exposiciones de arte, a partir de esos ejemplos realizados en la ciudad de San Pablo.

Palabras-llave: expografía, exposición de arte, historia del arte.



Índice

Introdução	06
I. Capítulo – Breve histórico sobre expografia e definição de conceitos básicos	15
1 - Surgimento do museu na Antiguidade.....	17
2 - Dos gabinetes de curiosidades aos museus públicos.....	20
3 - Desenvolvimento da expografia moderna.....	23
4 - Museu-fórum.....	34
5 - Era dos curadores.....	37
7 - Tendências atuais.....	41
II. Capítulo – <i>Exposição de uma casa modernista</i> (1930)	48
1 - Precedentes.....	50
2 - Gregori Warchavchik e concepção do projeto da expografia.....	73
3 - Estudo da expografia.....	94
4 - A repercussão dessa expografia.....	106
III. Capítulo – <i>Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo</i> (1968-97)	118
1) Precedentes.....	120
2) Lina Bo Bardi e concepção do projeto da expografia.....	137
3) Estudo da expografia.....	154
4) A repercussão dessa expografia.....	166
IV. Capítulo – <i>A Grande tela</i>, XVIII Bienal Internacional de São Paulo (1985)	179



1) Precedentes.....	181
2) Sheila Leirner e concepção do projeto da expografia.....	201
3) Estudo da expografia.....	218
4) A repercussão dessa expografia.....	235
Apêndice – Arte barroca, Mostra do Redescobrimento (2000)	253
1) Precedentes.....	255
2) Bia Lessa e concepção do projeto da expografia	260
3) Estudo da expografia	263
4) A repercussão dessa expografia	277
Considerações finais	286
Bibliografia	295

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado consiste em um estudo sobre expografia. A partir de um panorama geral da história da expografia, realiza-se a análise de quatro casos pontuando aspectos históricos, técnicos e conceituais, procurando-se, posteriormente, estabelecer um confronto entre diferentes opiniões publicadas sobre essas expografias em suas respectivas épocas.

O objetivo da dissertação é compreender o papel da expografia nas exposições de arte. O plano inicial deste trabalho visava a uma reconstituição espacial das exposições selecionadas, a partir da reunião de plantas, registros fotográficos, filmagens e informações de textos de catálogos, livros, revistas e jornais.

Conforme o material foi sendo coletado, outras relações foram estabelecidas facilitando a compreensão das expografias selecionadas. Considerou-se, ao longo da pesquisa, que a maneira com que a obra é apresentada influi na recepção e conseqüentemente nas possibilidades de fruição, compreensão e interpretações do observador, sobre a obra em questão. Entendeu-se, porém, que a expografia não pode ser analisada isoladamente. Considerou-se, então, que as características espaciais da expografia, – que por sua vez explora diversos recursos de comunicação visual e sensorial –, exercem uma interferência que condiciona as possíveis leituras da obra, mas que, em momento algum, deve-se excluir da análise o projeto da concepção curatorial a partir do qual a expografia é conceituada.

Desta maneira, o projeto inicial de pesquisa, que pretendia analisar algumas expografias a partir de teorias de percepção visual, modificou-se gradativamente. Passou-se assim a enfatizar mais o projeto curatorial no qual a expografia estava inserida. Para melhor compreensão dessas propostas,



consideraram-se as referências biográficas de cada autor e a contextualização histórica, as quais, reunidas, estabeleceram características fundamentais presentes na concepção de cada expografia.

Ao elaborar o projeto, fez-se a opção por exposições ocorridas dentro do circuito paulistano de arte – uma vez que a pesquisa está sendo realizada em São Paulo – o que amenizou problemas de acesso às fontes. Fez-se também a opção por exposições que tivessem sido realizadas no século XX – uma vez que no período anterior a esta data não se encontram registradas muitas inovações no campo da expografia em São Paulo. Outros critérios considerados na seleção foram: 1) estilos distintos de expografia; 2) contribuição para o rompimento de padrões de sua época; 3) grande repercussão do assunto no Brasil e internacionalmente. Desta forma foi possível selecionar quatro exposições que, por sua proposta expográfica inédita, tornaram-se símbolos na história das exposições de arte no Brasil:

a) *Exposição de uma casa modernista* (1930): projeto da arquitetura e concepção do evento por Gregori Warchavchik. Há de se considerar que não se trata apenas da exposição de uma casa de arquitetura moderna, mas na exposição de todo o pensamento modernista que reforçou o conceito da Semana de Arte Moderna de 22. Esta foi a primeira oportunidade que os modernistas brasileiros tiveram de expor suas obras em um espaço com arquitetura condizente, o *cubo branco*, uma expografia moderna. Os espaços anteriores eram improvisados ou atendiam a critérios expográficos usados nos palácios reais europeus do século XIX, ainda com forte herança dos *gabinetes de curiosidades*.

b) *Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo* (1967-97): arquitetura do edifício e projeto museográfico por Lina Bo Bardi (em 1957). Questionando a



educação positivista favorecida pela expografia moderna, Bo Bardi propõe uma nova expografia capaz de favorecer o diálogo entre obras de diferentes técnicas, materiais, culturas, estilos e períodos da história da arte. Para tanto, a arquiteta, auxiliada por Pietro Maria Bardi, desenvolveu um novo suporte para trabalhos bidimensionais, os *cavaletes de cristal*. Esses foram dispostos de forma aparentemente aleatória, com as informações das respectivas obras nos painéis didáticos encontrados no verso de cada uma. A arquitetura do museu, que se assemelha a uma caixa de vidro suspensa em conjunto com os cavaletes de cristal, permite, além do diálogo estabelecido entre as obras, a inserção destas no cotidiano da cidade.

c) *Grande tela, XVIII Bienal internacional de São Paulo* (1985): concepção da expografia e curadoria por Sheila Leirner. Observando que a expografia moderna era aplicada em todas as exposições de arte, questionando a organização da bienal por módulos de representações nacionais e constatando a semelhança entre as pinturas realizadas por toda parte do mundo, Sheila Leirner impôs seu discurso criando a *Grande tela*. Criou três corredores de cem metros de comprimento nas quais as pinturas neo-expressionistas foram expostas lado a lado. O que mais incomodou os artistas foi o fato de que a exposição não atendia os padrões da expografia tradicional (o cubo branco) na qual haviam idealizado suas pinturas.

d) *Imagem do barroco, Mostra de redescobrimento* (2000): curadoria de Myrian Ribeiro de Andrade Oliveira e cenografia de Bia Lessa. Nessa exposição a intenção foi de realizar um ambiente lúdico que resgatasse a essência do barroco, proposta na qual Bia Lessa levou o uso da cenografia ao extremo. O espaço, que emocionava o público por sua beleza e exuberância, desconsiderou



questões básicas de conservação, segurança e a circulação. Mas a crítica mais constante veio por parte de galeristas, críticos e curadores de outras instituições. A crítica mais observável foi que a cenografia não apenas competia com as obras, mas que ela atraía para si toda a atenção do público.

Há de se considerar que o material necessário para o desenvolvimento desta pesquisa não se encontra de todo publicado. Apesar das exposições escolhidas representarem eventos de grande porte, como ocorre na maioria das vezes os respectivos catálogos, quando existentes, costumam ser editados antes da abertura da exposição. Conseqüentemente, estes catálogos privam-se de registros fotográficos da exposição, limitando-se a divulgar o projeto curatorial, oferecendo muitas vezes os textos auxiliares sobre o assunto tratado; as imagens das obras limitam-se geralmente ao registro fotográfico isolado de cada obra, antes mesmo que esta seja inserida no espaço da exposição. Em alguns casos, o catálogo chega a apresentar plantas com o objetivo de situar espacialmente o visitante no espaço da exposição, porém, estas não apresentam precisão sobre dados necessários para uma reconstituição da expografia. O material principal utilizado no presente trabalho é em grande parte resultado de uma extensa pesquisa realizada nos arquivos de instituições culturais que permitem acesso de pesquisadores. Nesses arquivos encontrou-se, além de hemerotecas, fotografias, textos e desenhos originais, entre outros documentos. É importante, porém, salientar que grande parte deste material ainda não se encontra catalogado, ou devidamente arquivado, dificultando a localização dessas fontes de consulta. De modo geral, estas instituições carecem de recursos financeiros, limitando o número de funcionários, recursos adequados para conservação do material e



dificuldades referentes à aquisição e manutenção de equipamentos, que, no caso, dificultam em muito a reprodução do material solicitado.

Ao definir o projeto desta pesquisa, considerou-se o fato de que no Brasil o estudo acadêmico sobre expografia vem sendo realizado num período muito curto de tempo – dado inclusive que justifica a importância desta dissertação. Em aspectos gerais, as teses e dissertações encontradas sobre o assunto datam, aproximadamente, do ano 2000. Antes desta data, o material bibliográfico brasileiro direcionado ao estudo da expografia resumia-se basicamente a livros de museologia, que abordam o assunto sob aspectos gerais, além de manuais de museografia, que, como tais, limitam-se a enumerar regras e dados técnicos.

Em 1946, o recém inaugurado ICOM (*International Council of Museums* ou *Conselho Internacional dos Museus*), órgão não-governamental dependente da UNESCO, considerou a museografia como um dos assuntos principais a serem debatidos em seus congressos periódicos. Reconheceu assim o papel do museógrafo: profissional que é responsável por aspectos arquitetônicos, circulação do público, instalações técnicas e métodos de apresentação, além de conceber os critérios de armazenamento, conservação e segurança, funções antes realizadas pelo conservador, museólogo ou curador da exposição. Em 1993, André Desvallées, no seu *Manuel de Muséographie* (BOTTALLO, 2001, p.11), cria um complemento ao termo museografia, segmentando ainda mais a especialização do profissional responsável pelo espaço do museu, criando o termo *expografia*.

“A expografia visa pesquisar uma linguagem e uma expressão fiéis para traduzir o programa científico de uma exposição. Nisso, ela se distingue tanto da decoração que utiliza os elementos de



exposição em função de simples critérios estéticos, e da cenografia, que, salvo em certas aplicações particulares, se serve dos elementos de exposição ligados a um programa científico como instrumentos de um espetáculo, sem que eles sejam o sujeito central de tal espetáculo” (BOTTALLO, 2001, p.11).

A utilização do termo está presente no decorrer de toda esta pesquisa por ser o que contempla da melhor forma o enfoque aqui escolhido, sem abordar questões que não seriam relevantes neste trabalho. Nos últimos anos registraram-se algumas iniciativas no Brasil que visaram à reflexão sobre o assunto. Uma das iniciativas ocorreu em 1995, com a realização do *Seminário de Museografia: A linguagem dos museus a serviço da sociedade e seu patrimônio cultural*, que reuniu representantes do Chile, Argentina, Uruguai, Bolívia, Paraguai e do próprio Brasil, e foi realizado no Rio de Janeiro, organizado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Cícero Dias Fonseca de Almeida, coordenador do *Seminário*, afirma que o evento passou a ser planejado em 1989, devido à crescente importância da museografia no panorama da museologia, disciplina orientada pelo aperfeiçoamento do processo de comunicação dos museus, uma das funções mais valorizadas nos últimos anos (ALMEIDA, 1997, p.V-IV). Outro evento específico sobre o tema foi realizado em 2005. Trata-se do primeiro *Seminário internacional de museografia e arquitetura de museu*, organizado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU – UFRJ). Outros congressos, tanto da área de artes quanto de museologia, abriram espaço nos últimos anos para comunicações sobre expografia, chegando em algumas ocasiões a formar mesas temáticas sobre o assunto. Isso ocorreu, por exemplo, na *V Semana de Museus* da Universidade de São Paulo (2005), um dado que nos induz a constatar uma



movimentação cada vez mais significativa de pesquisadores interessados nessa área.

Apesar da expografia representar apenas uma subdivisão da museografia, esse assunto, por mais específico que pareça, está longe de ser esgotado. Apesar do número crescente de pesquisas sobre o tema, estas variam de acordo com os objetivos e enfoque pretendido por cada autor. Esta pesquisa, por exemplo, mesmo que mantendo o mesmo objetivo – compreender o papel da expografia nas exposições de arte – poderia ser realizada de diversas formas. Uma opção, por exemplo, seria realizar uma espécie de estudo de campo, no qual uma mesma obra fosse inserida em diversas condições expográficas, e analisassem as relações estabelecidas. Seria possível também entrevistar o público e estabelecer dados estatísticos sobre o assunto. Este trabalho, porém, em nenhum momento apresentou pretensões de se aprofundar em aspectos sócio-culturais, sócio-econômicos ou educativos – apesar de que, no decorrer da investigação, muitos dados a respeito foram considerados relevantes e são apresentados, ainda que de forma difusa, no decorrer da dissertação.

Esta dissertação foi estruturada em quatro capítulos mais uma sessão referente às considerações finais. O primeiro foi intitulado *Breve histórico sobre museus, formas expositivas e definição de conceitos básicos* e apresenta de forma cronológica aspectos gerais da história do museu, enfatizando aspectos relacionados à expografia em cada período, de modo a facilitar a compreensão de seu desenvolvimento e esclarecimento de conceitos utilizados. O conteúdo deste primeiro capítulo pertence, em grande parte, ao trabalho de pesquisa de iniciação científica *Obra e espaço nas exposições de arte: uma documentação sobre o cubo branco*, realizado pela autora em 2002.



As sessões consecutivas (capítulos II, III, IV e um apêndice) são, respectivamente, referentes a cada uma das quatro expografias estudadas e especificadas anteriormente: *Exposição de uma casa modernista* (1930), *Pinacoteca do acervo*, Museu de Arte de São Paulo (1968-97), *Grande tela*, XVIII Bienal Internacional de São Paulo (1985) e *Arte barroca*, Mostra do Redescobrimento (2000). Cada um capítulo, encontra-se subdividido em:

- 1- **Precedentes:** breve contextualização histórica e expográfica da instituição (quando é o caso) e de outras exposições de arte que antecedem o evento;
- 2- **Breve biografia do autor e conceituação do projeto:** dados biográficos sobre o autor da expografia, considerando-se sua formação, trabalhos anteriores e outras experiências relevantes para a conceituação do projeto em vigor que se apresentará teorizado;
- 3- **Estudo da expografia:** descrição do projeto executado, dificuldades encontradas e leitura analítica sobre técnicas e recursos utilizados na expografia;
- 4- **Repercussão dessa expografia:** apresentação de depoimentos e críticas positivas e negativas, selecionadas e organizadas de forma que possibilitem compreender como foi a recepção e repercussão da expografia na época, como também confrontar opiniões.

Apresentar-se-á no final da dissertação o item **considerações finais** em que serão realçados aspectos centrais sobre cada capítulo e uma reflexão sobre os aspectos comuns e possíveis desdobramentos do assunto.



CAPÍTULO I

BREVE INTRODUÇÃO HISTÓRICA SOBRE EXPOGRAFIA E DEFINIÇÕES DE CONCEITOS BÁSICOS



Este capítulo apresenta, em linhas gerais, o desenvolvimento da expografia no decorrer da história do museu de forma cronológica. Os conceitos e terminologias da área são definidos no decorrer do texto. Assim, o capítulo foi subdividido em:

- 1 - Surgimento do museu na Antiguidade
- 2 - Gabinetes de curiosidades e museus públicos
- 3 - Desenvolvimento da expografia moderna
- 4 - Museu-fórum
- 5 - Era dos curadores
- 6 - Tendências atuais



1 - Surgimento do museu na Antiguidade

Sabe-se que *museu* é um termo derivado da palavra grega *mouséion*, que significa *casa das musas*. As musas eram filhas de duas divindades: Zeus e Mnemosine (deusa da memória); eram, portanto, portadoras da memória total e da criação. Estas musas somavam nove irmãs e cada uma delas era inspiradora e protetora de uma arte em particular. Através das diversas artes (como música, narrativa, dança etc), faziam os homens se esquecerem da tristeza e ansiedade.

No século V a.C., uma das alas dos Propileus da Acrópole de Atenas era chamada de *pinakothéke*,

onde eram reunidas as pinturas de Polignoto, de Tasos e outros artistas (ROJAS, 1979, p.24). Através de estudos arqueológicos, tem-se conhecimento das grandes coleções de objetos de arte dos faraós e



Ruínas da Acrópole de Atenas grega (In: HOLANDA, 1986)

imperadores da Antiguidade. Segundo Suano (1986, p.12), essas coleções funcionavam como símbolo de poder e prestígio social e durante os períodos de guerra funcionavam como reservas econômicas. Comenta ele também a existência de listas detalhadas, feitas por escritores clássicos, descrevendo as coleções romanas alojadas nos templos. Segundo Rojas (1970, p. 24), os principais colecionadores desse período foram Cícero, Pompeu e Júlio Cesar. Essas coleções cresceram tanto durante as invasões romanas, no século III a I

a.C, que houve a necessidade de se construir anexos nos templos e distribuir os objetos de arte ao longo dos corredores de todos os seus edifícios públicos. Logo:

“Júlio Cesar doou suas coleções ao templo de Vênus Genetrix e vários outros imperadores seguiram seu exemplo. As coleções nos templos eram perfeitamente visíveis pelo público comum e algumas coleções particulares eram abertas à visitação, como a do Imperador Ag ipa, que conclamava outros romanos a imitá-lo. O sentido de tais coleções era demonstrar ‘fineza, educação e bom gosto’ sobretudo em relação à cultura grega. Tanto assim que a partir do séc II a.C., o colecionismo entre romanos ricos transforma-se em competição (...). As coleções romanas, no entanto, para além da simples demonstração de riqueza e gosto, tinham por fim último ilustrar o poderio e força dos inimigos conquistados por Roma” (SUANO, 1986, p.13).

Paralelamente, no fim do século III a.C., a estabilidade econ mica da dinastia dos Ptolomeus, no Egito, favoreceu o investimento em um centro do saber enciclopédico construído por Ptolomeu Filadelfo (ROJA, 1979, p.24). Essa construção foi anexada ao palácio de Alexandria e compreendia um conjunto de edifícios. Nesses edifícios eram exibidos objetos raros, instrumentos científicos e obras de arte, além de abrigarem eles biblioteca, anfiteatro, observatório, salas de trabalho e de estudo, jardim botânico e zoológico. No século I a.C., o historiador ateniense Estrabão nomeou esse centro de saber de Alexandria com o termo *“mous ion”*. Ao descrever o ambiente, citou seus pórticos e as salas de reuniões onde os sábios se reuniam, reforçando a relação – estabelecida por ele – entre a casa das musas, centro da ciência e da arte.



Segundo Suano, o termo *museu*, nesse período, estava ligado apenas ao conceito de coleção, sem depender necessariamente de um edifício físico ou de estar à disposição da sociedade:

"Assim, com o correr do tempo, a idéia de compilação exaustiva, quase completa, sobre um tema ficou ligada à palavra "museu", dispensando mesmo as instalações físicas. Ou seja, compilações sobre diversos temas eram publicados com o nome de "museu". Assim foi com o Museum Metallicum, publicado por volta de 1600 pelo naturalista e colecionador Aldovrando de Bologna e do qual se dizia conter todo conhecimento da época sobre metais. No século XVIII publicou-se, em Frankfurt, Alemanha, o Museum Museorum (que era elenco de especiarias) e, em Londres, o Petical Museum (coletânea de canções e poemas). E o Museum Britanicum, folhetim publicado em 1791, nada mais que compilações sobre "assuntos elegantes para conversação" e "coisas curiosas, pitorescas e raras", segundo sua própria apresentação" (Suano, 1986, p.11).

2 – Dos gabinetes de curiosidades aos museus públicos

Durante a Idade Média, personalidades como os imperadores Carlos Magno e Constantino VII, Porfirogêneto, colecionaram objetos de arte com a intenção de acumular tesouros, objetos raros procedentes de diversas partes do mundo (ROJAS, 1979, p.26). Essas peças eram amontoadas ocupando paredes inteiras de gabinetes, jardins e corredores de seus palácios. Atualmente, por convenção, esses espaços são denominados *gabinetes de curiosidades*, buscando estabelecer uma diferenciação do termo *museu*. Consta que eram exibidas apenas para convidados; e, estes, por sua vez, não podiam tocar os objetos expostos e proibidos pela Igreja Cristã, o que criava um encantamento sobre tais tesouros (SUANO, 1986, p.14).

Logo, a Igreja Cristã, que até então pregava o desprendimento em relação aos bens materiais supérfluos, passou a receber doações, concentrando assim um dos maiores tesouros. Existe a hipótese de que foi assim ela adquiriu grande poder político, o que lhe permitiu fazer alianças, formalizar pactos e financiar guerras contra inimigos do Estado Papal (Ibidem, p.14).

Huguès de Varine-Bhan¹ afirma que mesmo durante o período feudal não havia o conceito de *museu* tal como ele é entendido atualmente. Por extensão, a palavra *cultura* também não existia; tal conceito era expresso de forma difusa; definido como “*uma coisa viva*” e imaterial. Assim, não havia como existir o interesse por parte da pequena elite de acumulá-la ou conservá-la.

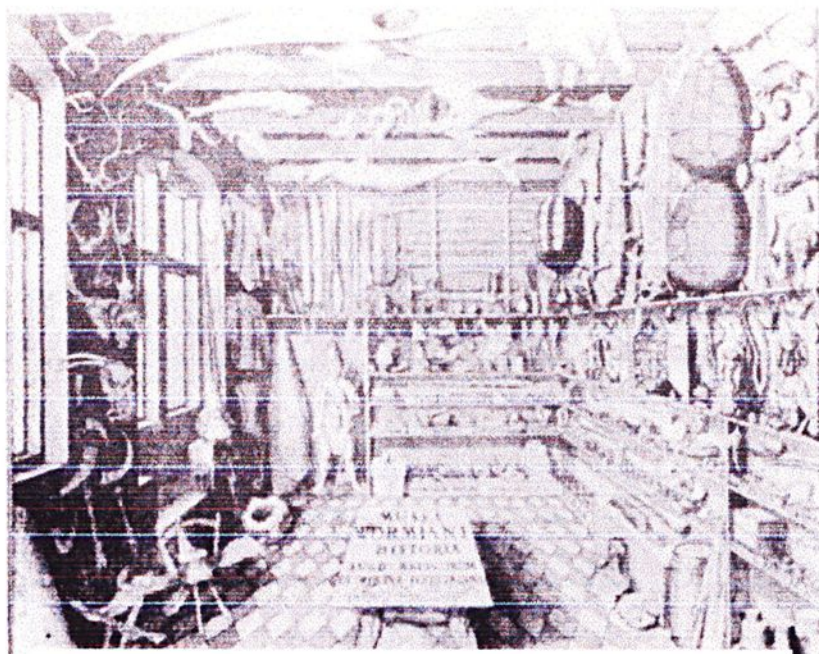
No século XIV, as coleções continuaram simbolizando o grau de *status*; as famílias reais continuavam competindo entre si. Datam desse período coleções do “*doge de Veneza, as dos duques de Borgonha, na França, e as do duque de*

¹ Presidente do ICOM em 1979, entrevista a ROJAS, 1979, p.10-11).



Berry que enchia seus dezessete castelos com manuscritos, pedras preciosas, relíquias...” (SUANO, 1986, p.14).

Durante os séculos XV e XVI (Renascimento), os europeus passaram a adquirir manuscritos gregos e romanos que se encontravam sob poder dos árabes, assim como objetos da Antiguidade, encontrados em escavações no território italiano. Nesta época, a arquitetura, escultura e pintura tiveram merecido



Museu particular de história de 1655 (In: SUANO, 1986)

destaque, recebendo um grande incentivo por parte da nobreza e do clero, que patrocinavam suas produções, a fim de adquirir obras de arte com menor custo. No mesmo período, surgiram também

coleções particulares de estudiosos de ciências naturais ou história, que seguiam o mesmo critério de acúmulo de objetos diversificados.

Em 1601, o arcebispo de Milão, Frederico Borromeo criou um centro didático para produções artísticas, a Academia de Belas-Artes. Essa academia passou a ser chamada de *museum* por exibir inúmeras obras de arte. Esse recurso (imagético) foi usado pela Contra-reforma para preservar a sociedade católica. O acesso era restrito e tinha como objetivo criar um repertório seletivo para que os artistas produzissem arte, respeitando os moldes aprovados pela Igreja.

No decorrer dos séculos XVII e XVIII, outros museus passaram a aceitar visita pública. Com o tempo, porém, foram restringindo a entrada de pessoas da classe baixa que se vestiam com “trajes inapropriados” e falavam alto como se estivessem em feiras públicas. A corte justificava que “as visitas do povo rompiam o clima de contemplação” (SUANO, 1986, p. 27). Os museus passaram a ser abertos ao grande público apenas no fim do século XVIII. Na França, por exemplo, isso ocorreu após a Revolução Francesa (1789), por meio de um decreto de 1793, de autoria do novo governo, que nacionalizou todas as coleções dos reis do país. Assim, obras foram instaladas no Palácio do Louvre, que quando foi reaberto ao público passou a se chamar Museu da República



Grande galeria do Louvre, França, séc XVIII (Catálogo L'ouvre)

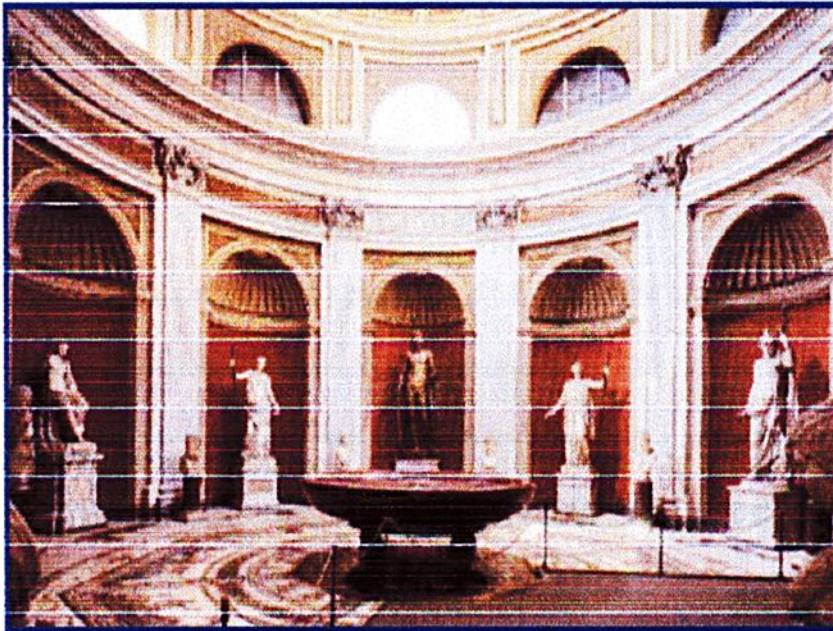
(república significa, literalmente, *coisa pública*). Outros países europeus, até metade do século XIX, também institucionalizaram seus acervos, através de processos diferenciados, criando museus abertos ao público.

A partir da segunda metade do século XIX, surgiram os primeiros museus construídos fora da Europa. Um dos primeiros foi realizado em 1867, quando a Universidade de Yale recebeu como doativo toda a coleção privada do norte-americano James J. Jarves. A partir do início do século XX, muitos museus passaram a ser constituídos através de doações realizadas por donos de indústrias.

3 - Desenvolvimento da expografia moderna

Durante o século XIX, os museus já apresentavam distinções tipológicas por ramos do saber: arqueologia, botânica, arte etc., mas, em geral, as obras se aglomeravam, repetiam-se, estando quase sempre expostas de forma desordenada. Ou seja, o interior das galerias, além da arquitetura e decoração extremamente rebuscadas, apresentava os quadros pendurados nas paredes em número excessivo, dispostos lado a lado, uns sobre os outros, de forma a ocupar todo o espaço das paredes.

É precisamente nesse século que o espaço e a forma de exposição sofreram alterações acentuadas e acompanharam o ritmo das diversas mudanças sócio-culturais. Com relação ao estilo das salas, citamos o caso do *Museu Pio*



Sala de arte romana no Museu Pio Clementino, 1822 / Vaticano.

Clementino, no Vaticano, em 1822; nele se acrescentou, intencionalmente, uma decoração de estilo neoclássico em uma galeria com esculturas clássicas antigas;

isso gerou uma ambientação que remetia a princípios tradicionais de simetria e perspectiva racional. Sob influência dessa idéia, os expositores valeram-se de fundos escuros para apresentar objetos medievais, fundos brancos e cinzas para

obras renascentistas, rosa e dourado para remeter ao rococó e assim sucessivamente.

Após tais experimentações,

“... decidiu-se que fundos demasiadamente escuros interferiam na contemplação do objeto em si mesmo, e pensou-se que o fundo perfeito seria o mais neutro, o que permite ver isoladamente o objeto. Assim, muitos museus modernos têm paredes brancas ou da cor neutra dos materiais utilizados, para não criar contrastes cromáticos com as peças expostas” (Rojas, 1979, p.41).

Durante o século XIX, uma época marcada pelo crescimento da sociedade burguesa e avanços industriais na Europa, dá-se início às *Exposições universais*. Segundo Pesavento (1997, p.43), a dimensão de universalidade era caracterizada pela *“abrangência de itens expostos, englobando tudo o que concerne à atividade humana”*, somada ao caráter internacional do evento, que permitia que outros países também pudessem expor. Segundo a mesma autora, estas exposições podem ser vistas de duas formas distintas. A primeira delas é a que eles pretendiam expor propriamente: um caráter pedagógico e didático, preocupando-se em catalogar todos os itens expostos a partir de critérios científicos, apresentando uma preocupação enciclopédica e, também, preocupada em transmitir:

“valores e ideais, como solidariedade entre as nações e a harmonia entre as classes, crença no progresso ilimitado, confiança nas potencialidades do homem no controle da natureza, a fé nas virtudes da razão e no caráter positivo das máquinas etc.” (Ibidem, 1997, p. 44).



A segunda visão que propõe Pesavento é a da ideologia da civilização moderna (no sentido marxista de alienação, de “véu da realidade”), a qual ela denuncia:

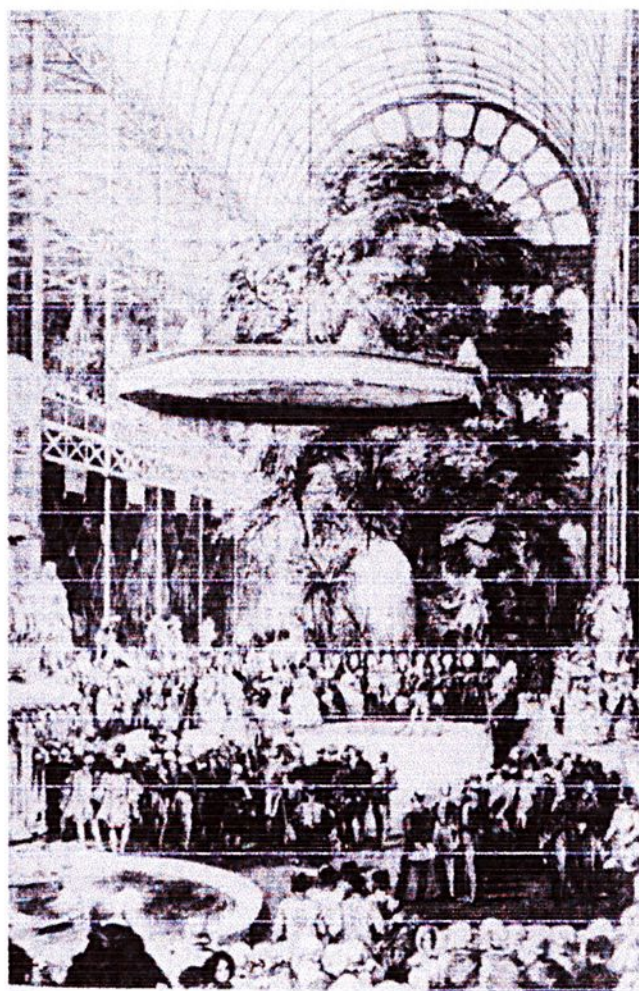
“a exposição busca ocultar a exploração do homem pelo homem, a concorrência imperialista entre as nações e o processo de submissão do trabalhador à máquina. [...] E ainda nesse sentido as exposições universais representam a utopia de uma época segundo os olhos e os desejos da classe burguesa em ascensão. [...] funcionava para os visitantes como uma ‘janela para o mundo’. Ela exibia o novo, o exótico, o desconhecido, o fantástico, o longínquo” (Ibidem, 1997, p. 44-5).

Em 1851, inaugura-se na Inglaterra a exposição do *Palácio de cristal*, promovido pela rainha Vitória e coordenado pelo príncipe Alberto.

“Espaço de lazer, a exposição ofereceu às mercadorias e à produção técnica que lhes deram nascimento o aspecto lúdico capaz de arrastar multidões. Não é por nada que o imaginário social conservou justamente esta faceta de tais eventos: as exposições como espetáculo, onde operários e burgueses contemplavam as maravilhas da indústria e da civilização” (PENSAVENTO, 1997, p. 50).

O que é mais interessante para esta pesquisa são as inovações que a exposição do *Palácio de cristal* trouxe para a expografia. O edifício que deu nome à exposição foi vencedor de um concurso e foi construído especificamente para o evento. O autor do projeto foi John Paxton, que, segundo Pesavento (1997, p. 74), havia sido horticultor e jardineiro do Duque de Devonshire, para quem anteriormente havia construído uma estufa de ferro e vidro para abrigar “exóticas plantas tropicais” com o qual seu projeto se assemelhava. Esses materiais empregados na construção do edifício em questão, não só formavam uma composição leve e elegante, como representavam o avanço da indústria na





Inauguração do Palácio de Cristal, Londres, 1851
(aquarela de Eugene Lami; in: PENSAVENTO, 1997,
p.75)

época. Esses mesmos materiais combinados com o concreto foram essenciais aos projetos de arquitetura moderna da Escola Bauhaus, da Escola de Chicago, e aos projetos pós-modernos, como na arquitetura brutalista. Essas tendências da arquitetura empregavam o “concreto armado”, nome da técnica no qual o concreto moldado se sustenta pelo emprego de barras de ferro ficou conhecida. Nesses novos estilos o emprego de janelas com vidros cada vez maiores suspensos por caixilhos de metal também foi bastante

característico. O ferro empregado no edifício de cristal apresentava formas ornamentais – que na arquitetura moderna foram substituídos por linhas retas e grandes curvas.

A importância do evento foi tão significativa para a Inglaterra que o terreno cedido para a construção do *Palácio de cristal* era antes o Parque Hyde, que representava o coração de Londres. O edifício, apresentando 124 metros de largura por 564 metros de altura, chegou a abrigar grandes fontes e árvores que já pertenciam ao parque, provavelmente centenárias pela suas dimensões.



Obras identificadas por legenda no Palácio de Cristal, Inglaterra, 1851 (detalhe de foto de John Mavall)

Outra inovação, além do emprego desses materiais na construção, foi o uso de etiquetas para identificar os objetos apresentados. Nas exposições de arte anteriores o critério de identificação das obras era dado através de uma numeração presente em cada objeto

exposto, que, havendo interesse, podia ser procurado numa lista na qual os dados técnicos (como o preço) encontravam-se enumerados. Esse novo sistema utilizado para identificar as obras imediatamente passou a ser adotado também pelos grandes magazines ou lojas de departamento.

A primeira loja de departamentos foi fundada em Nova York no ano de 1855 e chamava-se *Wannamaker* (CINTRÃO, 2001, P.22). Nela adotou-se uma estrutura museológica e educativa, com auditório, sala para cada tipo de arte e informações tais como procedência e autoria ao lado de cada objeto. Esse modelo foi copiado da grande exposição do *Palácio de cristal*, que no mesmo ano havia sido apresentada em Nova York.

Nesse mesmo período outras ocorrências também convergem em direção à expografia moderna:

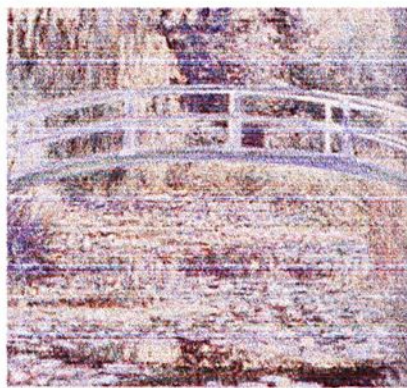
“Ao trabalhar a questão ideológica do espaço museológico de exposições, Brian O'Doherty afirma que é por meio do 'Salão' de pinturas na França dos anos 1830 que se conhece uma definição implícita do conceito de galeria, que ele considera apropriada para a época. Segundo o autor, uma galeria é um lugar com uma parede, a qual é coberta por uma

parede de pinturas. A parede em si não tem estética intrínseca; ela é simplesmente uma necessidade, um pano de fundo" (Bottallo, 2001, p.66).

Por volta de 1840, a arquitetura na Europa e nos Estados Unidos, adaptou-se a fim de atender às diversas exigências da época, como, por exemplo, preocupações com questões de higiene e sanidade e com o desenvolvimento tecnológico. As novas construções privilegiavam o conceito de zoneamento e circulação, separando os ambientes de maneira nítida, onde se analisava a dependência ou independência das áreas entre si. Questões de iluminação dos ambientes e de cores aplicadas também passaram a ser assuntos estudados, buscar evitar ambientes escuros e mal ventilados.

Também no fim do século XIX iniciaram-se os estudos da psicologia da *Gestalt* (*termo alemão que significa figura, configuração e forma*). Trata-se de uma ciência que analisa princípios da percepção humana. Entre os princípios difundidos por essa ciência está a relação perceptual definida pelo contraste entre figura e fundo. A partir desse princípio, a expografia moderna buscou estratégias capazes de "anular" o fundo para destacar o objeto exposto.

Os novos materiais utilizados pela arquitetura moderna contribuíram para o desenvolvimento desta expografia, que exigia espaços cada vez menos ornamentados e mais amplos. A necessidade de ampliar os espaços expositivos partiu da nova forma de ver, de fruir, trazida pela arte moderna. Nas figuras bidimensionais após o advento da fotografia, desenvolveu-se um novo enquadramento, que



Pintura de Claude Monet, *Lago com nenúfares*, de 1899. (National Gallery, Londres).

parte da idéia de corte. A partir do momento em que as figuras são literalmente cortadas, como se pode observar na tela *Lago com nenúfares* de Claude Monet. O observador tende a projetar a imagem para fora do quadro, completando mentalmente a figura que se projeta para o seu exterior. Sob esse aspecto, perde-se a analogia estabelecida entre a moldura do quadro e o batente da janela. Daí a decorrência do uso de *passe-partout* maiores e paredes lisas no fundo da obra.

A necessidade de se ampliar o espaço ficou implícita na escultura, principalmente a partir do cubismo. Apesar de se tratar de objetos tridimensionais, era costume, antes da expografia moderna, exibir as esculturas contra as paredes, quando não amontoando uma sobre as outras no canto de alguma sala, impedindo sua observação por vários ângulos. A escultura desenvolvida pelos cubistas, a partir do momento que desconstruía as imagens, obrigava o



Manifesto futurista reivindicando o fim dos museus que na época não aplicavam critérios muito desenvolvidos para organizar o acervo:

"Museus; dormitórios públicos onde se repousa sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos (...) ao longo de suas paredes"

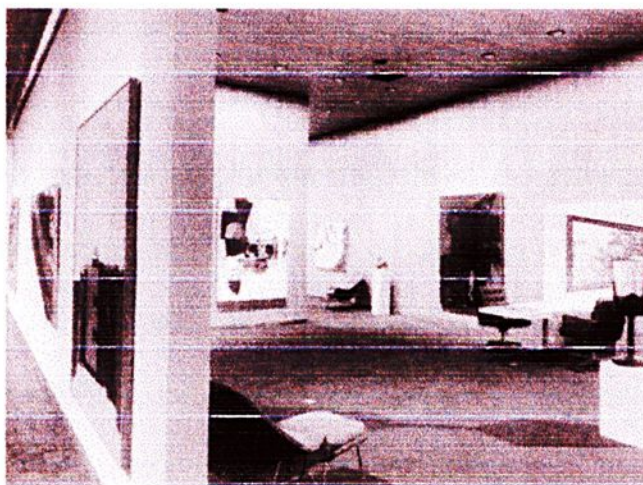
(Umberto Boccioni, *ilustração*, 1909).

observador a rodeá-la para compreender o que estava sendo representado. Assim, o espaço de circulação que a escultura exigia ao seu redor deixou de ser desrespeitado.

A convenção de espaços cada vez mais amplos em galerias e

museus foi viabilizada pela criação de um novo mobiliário. Os pedestais que apoiavam esculturas receberam proporções maiores permitindo que objetos

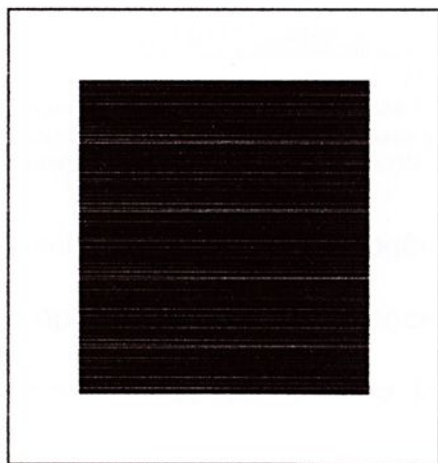
menores pudessem ser observados na altura dos olhos, substituindo prateleiras e mesas largas. Para os objetos bidimensionais criaram-se painéis, desenvolvidos inicialmente nas oficinas da Escola Bauhaus. O uso deste mobiliário tornou a



Sala do diretor da Bauhaus de Weimar (Alemanha), 1923, primeira sede da escola. (In: CARMEL-ARTHUR, 2001. p. 27).

montagem das exposições mais versáteis. Os limites foram rompidos e o espaço dos museus e galerias modernos adquiriram flexibilidade, possibilitando pela primeira vez organizar o espaço de acordo com as obras disponíveis.

A partir daqui desenvolveram-se duas tendências de expografia moderna.



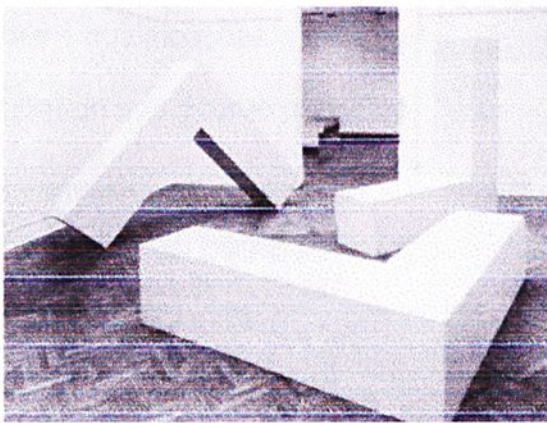
Reprodução de obra de Kassimir Maliêvich, *Quadro preto sobre fundo branco* (1900-10).

A primeira denominaremos *expografia moderna tradicional*, que teve origem na Alemanha e recebeu grande contribuição da Escola Bauhaus. A segunda chamaremos de *expografia moderna italiana*, com origem na Itália durante o Regime Fascista, a qual foi menos difundida. Ambas foram desenvolvidas na primeira metade do século XX.

A principal diferença entre as duas tendências de expografia moderna está em como estes painéis e espaços se desenvolveram. Ambas partiram do princípio de anular o fundo; seguiram, porém, vertentes diferentes. Na Alemanha, optou-se, a partir de estudos cromáticos, na aplicação de cores claras, enquanto

na Itália optou-se pelo uso da transparência através de estruturas de metal, não utilizando paredes para expor.

Na medida em que cada vez mais se ampliaram os painéis expositivos na expografia moderna tradicional, elas adquiriram o aspecto de paredes reais. A partir deste momento, estes painéis ou paredes móveis não apresentam obrigatoriamente obras bidimensionais penduradas, sendo utilizados freqüentemente para vedar o campo de visão do observador, isolando inclusive



Obra minimalista de Robert Morris, 1965. momento em que a arte se funde na expografia moderna tradicional, podemos dizer que é o auge desta expografia. (In: BATCHERLOR, 2002)

obras tridimensionais. Os pedestais passaram a ser modulares e apresentar um acabamento semelhante ao dos painéis. Convencionou-se o branco como uma cor neutra, por proporcionar contraste para uma gama maior de cores e refletir luz, uma vez que também se convencionou como ideal a

iluminação difusa e homogênea. Esse modelo encontra-se diretamente ligado à proposta de arquitetura moderna difundida pela Escola Bauhaus. O arquiteto Le Corbusier, apesar de não fazer parte dessa Escola, desenvolveu uma linha estética parecida; ele participava de congressos internacionais difundindo tais propostas. No Brasil, Gregori Warchavchik, que foi o principal difusor das idéias da Escola Bauhaus, realizou a primeira exposição usando expografia moderna realizada em São Paulo, a *Exposição de uma casa modernista*, assunto do próximo capítulo desta pesquisa. Este modelo expográfico também foi aplicado na construção de um dos primeiros museus de arte moderna criados no mundo, o

MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), que foi referência para os museus construídos posteriormente, em outros países.

Freqüentemente, museus e galerias, quando não eram construídos nessa base de referência, adaptam seus espaços para atender tais qualificações mesmo quando seu acervo não é de



Grande Galeria do L'ouvre após Segunda Guerra Mundial. (Catálogo L'ouvre)



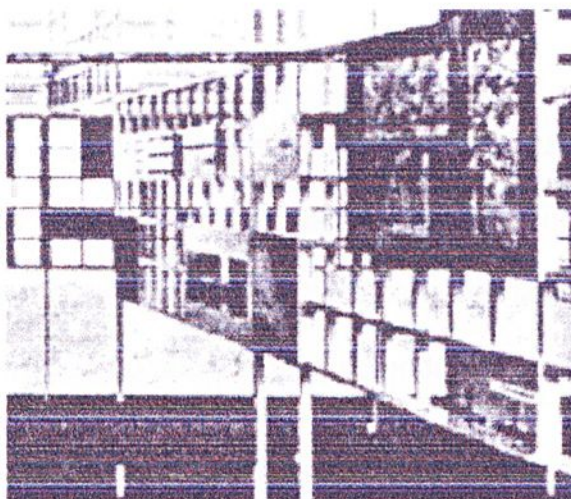
Expografia italiana feita por Edoardo Persico e Marcello Nizzoli para a Galeria Vittorio Emanuele, Milão, 1934. Trata-se de uma estrutura metálica com obras penduradas em diferentes planos e alturas de maneira que elas não se sobrepõem (in: ANELLI, 2005, p.110)

arte moderna ou contemporânea. Isto ocorreu por exemplo com a *Grande galeria do L'ouvre*. Durante a Segunda Guerra Mundial, todo seu acervo permaneceu guardado num porão

temendo ataques. Quando a guerra terminou, ao remontar a exposição, preferiram adotar critérios modernos pintando as paredes de branco e expondo apenas algumas obras que foram enfileiradas numa altura média de visão. O restante das obras permaneceu guardada no porão, transformado em reserva técnica, algo que antes o Museu *L'ouvre* não possuía.

Já na expografia moderna italiana, os painéis, que a princípio apresentavam medidas padrões, permitindo a exibição de uma ou mais obras de

acordo com suas proporções, foram reduzidos gradativamente até que esses possuísem a mesma medida da obra exposta. Em alguns casos, o painel chegou a ser substituído por hastes de ferro ou finas colunas que se estendiam do chão ao teto e pelos quais as obras eram penduradas individualmente. Os pedestais também



Obras sobre painel engradado elaborado por Marcello Nizzoli e Edoardo Persico, Milão, 1934 (detalhe. in: ANELLI. 2005. p.111)

tiveram as superfícies maciças reduzidas. Assim, sua aparência assemelhava-se muito mais a mesas altas e esguias, transformadas posteriormente em tripés, reduzido por sua vez a um único e fino pé central. A disposição das obras no espaço, que em muitos casos parecia flutuar, sofreu grande influência dos trabalhos gráficos de diagramação de jornais e revistas. Esse trabalho era uma das poucas atividades à qual os arquitetos, durante períodos da primeira e segunda guerra, puderam se dedicar – dada a estagnação de sua atividade comum. Assim, na mesma proporção em que a expografia moderna tradicional visou isolar a obra, esta ampliou cada vez mais sua comunicação com outras. A arquiteta italiana Lina Bo Bardi, tema do terceiro capítulo desta pesquisa, eliminou a última haste aparente, proporcionando ainda mais transparência a esses objetos, utilizando o vidro aplicado inclusive na parede do edifício.

4 - Museu-fórum

Têm-se registrado, principalmente a partir da década de 70, propostas que visam democratizar o espaço do museu. Essas teorias partem do pressuposto que o ato de organizar uma exposição, ou seja, selecionar obras e estabelecer um roteiro, pode direcionar a fruição do público, manipulando-o.

O debate organizado pelo americano Ducan Cameron em 1971, com o título "Museu: templo ou fórum?"², foi uma reflexão por parte de educadores preocupados com o caráter pedagógico adotado pelas instituições museológicas, influenciando fortemente as discussões sobre a democratização dos museus. Segundo Cury, o intuito do discurso era *"propor a mudança dos museus como templos do patrimônio burguês para o espaço crítico de discussão, debate e integração"* (idem, p. 20). Analisando o discurso de Cameron, Suano comenta:

"Ele comparou muito bem as vitrines aos 'altares do templo' onde as obras humanas eram admiradas, tanto assim que o Museu Nacional de Ontário, no Canadá, anuncia em seu frontão: 'Os trabalhos de Deus através dos tempos, o trabalho do homem através dos anos'. O oposto do templo seria o fórum, a praça pública da Antigüidade Romana onde tudo se discutia e se analisava" (SUANO, 1986, p. 90).

Suano explica que Cameron partiu do pressuposto que os dois *"tipos de museus poderiam coexistir, bastando que o público fosse avisado sobre o conteúdo que o esperaria"*. A partir daí, ela defende uma mudança geral na forma com que dirigentes se aproveitam da *"política cultural"* para outros fins, criando confusões a respeito da *"coisa pública"*. Cameron defende um espaço museal

² CAMERON, Ducan F. The museum: a temple or the forum. Curator, New York, v. 14, n. 1, p. 11-14, Mar. 1971 (esta publicação não esteve disponível durante a pesquisa; portanto, não se encontra na bibliografia).



onde não existam hierarquias ou qualquer tipo de manipulação e distorção sobre o assunto exibido. Diz que o museu-templo é aquele que valoriza o “*único*”, o “*verdadeiro*”, fazendo referência ao discurso de W. Benjamin e propondo abandonar o “*culto*” existente em relação ao “*belo*”, para “*discutir o equilíbrio e o conflito*” que permeiam os dois lados da moeda. Ele quer que o público tenha acesso a todas as informações possíveis sobre o objeto, de modo que ele seja capaz, após seu estudo, de definir sua própria opinião.

Ainda na década de 70, com intenção de converter o museu num “*fator crítico da sociedade*”, Crespán e Tallero sugerem um planejamento de “*desordenação*” das obras expostas nos museus de arte, argumentando:

“A rígida ordenação dos elementos traduzir-se-á numa interpretação subjetiva da realidade a que o museu pretende fazer [...]. As pessoas preferem elaborar suas próprias interpretações e estabelecer suas próprias conexões, pondo à parte as interpretações e conexões pré-estabelecidas por outros” (Crespán e Tallero in SUANO, 1979, p. 118 -121).

Uma proposta que se enquadra a todas estas exigências que consistem no que foi chamado de Museu-fórum, ocorreu aqui no Brasil num trabalho que se iniciou em 1957 e se concretizou em 1968, três anos antes ao discurso realizado por Cameron. Trata-se da exposição da Pinacoteca MASP com o projeto de Lina Bo Bardi, que será abordada com mais detalhes no terceiro capítulo. Essa exposição se propunha imprimir um caráter didático, que, segundo a autora, combatia a educação positivista representada no museu pela expografia moderna ou Museu-templo, como eles a chamam aqui. A expografia da Pinacoteca MASP buscou apresentar as obras de forma “desordenada” possibilitando que cada visitante traçasse seu próprio roteiro.

Cury apresenta outra proposta, que defende um *"processo de tomada de decisão cooperativa"*. Nessa proposta a autora afirma que sempre haverá a existência de uma autoria implícita na montagem de uma exposição. Contudo, propõe que o museu considere a opinião do público e do *"outro cultural"* (que para Cury é o artista daquilo que está sendo exposto). Para Cury, a responsabilidade das escolhas curatoriais são exclusivas do museu. A autora conclui a questão, afirmando:

"a maneira como as decisões são tomadas:

- 1) decisões quanto ao rumo do sistema, dominando o nível estratégico (político), entendido como projeção do estado futuro desejado;*
- 2) decisões quanto à formalização da estratégia a partir de ações organizadas em planos, dominando o nível tático, consequência das decisões estratégicas;*
- 3) decisões pertinentes à execução dos planos, que permitem o alcance de objetivos"* (CURY, 1999, p. 68).

5 - Era dos curadores

Reconhecendo as conseqüências provocadas pela autoria de museus ou curadores, Bottallo afirma:

“É necessário destacar que tal atuação recria uma nova fetichização dos objetos artísticos assim contextualizados. Assim, o curador assume o papel de criador de contextos artísticos herméticos nos quais a apreciação fica dependente da sua presença reveladora das questões artísticas envolvidas na montagem. Dessa forma, o curador pretende o lugar do artista ao criar 'teses' artísticas que defende com autoridade institucional, tanto para determinar valores pessoais como se fossem princípios ou verdades soberanas ou 'formais' e, ao fazê-lo, retira do público a capacidade de recriar conteúdos simbólicos” (2001, p. 62).

A etimologia da palavra *curadoria*, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*³, é de procedência latina, do elemento composto *cur*. No latim esse elemento dá origem a palavras como *curator, oris*: o que está encarregado de alguma coisa; inspetor; comissário; curador, tutor; *curatrix, icis*: quem tem cuidado de; *curiosus, a, um*: cuidado, diligente, que busca, procura com cuidado, desejo de saber, curioso. Ainda, é explicado que “*curador de arte*” significa: “*quem ou aquele que se encarrega de organizar e promover a manutenção de obras de arte em museus, galerias etc*”.

O *Novo dicionário da língua portuguesa*⁴, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira apresenta a palavra associada apenas ao seu emprego de uso medicinal “*curar, cuidar*” e de direito cível: “*aquele que tem, por incumbência legal ou judicial, a função de zelar pelos bens e interesses dos que por si não o possam*

³ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁴ Ferreira, Aurélio Buarque do Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.



fazer". Da mesma forma, o *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*⁵ da *Encyclopaedia britânica do Brasil* não relaciona o curador a demais atividades, mas emprega à palavra curadoria o significado "acepção": "sentido em que se toma uma palavra; interpretação, significado".

O *Glossário de Terminologia Museologica*, de Miguel A. Madrid (México, 1989), define: "*En un museo las actividades del curador se orientan basicamente al cuidado, control, estudio y interpretación de las colecciones depositadas en el*", e depois explica os desdobramentos dessas atividades, baseando-se no manual *Instructivo sobre descripción de actividades y oficios del profesional del INAH* de Iker Laurraui (México, 1975). A definição de Madrid, de acordo com o que pretendemos abordar, especifica as funções apenas do curador que se encontra vinculado a algum museu, instituição ou coleção particular.

É de se levar em conta que apenas o curador que possui esse tipo de vínculo lida diretamente com a aquisição de obras e suas pesquisas têm como principal objetivo estabelecer novas relações entre o que se encontra no acervo, para que as obras da reserva técnica também circulem. Entendemos que também existem aqueles curadores que não possuem vínculo direto com algum museu ou instituição, como por exemplo, o curador independente. É comum que ambos pertençam ao meio acadêmico como docente, mas sua função principal relaciona-se ao papel de pesquisador e crítico de arte. O curador independente parte primeiramente de um discurso, resultado de alguma pesquisa que determina critérios para a escolha, seleção e organização das obras apresentadas.

⁵ Mirador Internacional. *Dicionário brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Encyclopaedia britânica do Brasil Publicações Ltda, 1975.

Partindo do princípio de que por trás de toda exposição de arte existe um projeto curatorial, pode-se considerar, dentro do museu de arte e instituição cultural, a prática da curadoria realizada pelo próprio artista. Entendemos que essa curadoria pode ser realizada muitas vezes de forma inconsciente, mas para que o artista selecione suas obras é necessário o estabelecimento de critérios. Mesmo no momento em que as obras são dispostas no espaço, algum discurso está sendo apresentado.

Por fim, considera-se também a banca julgadora dos conhecidos salões de arte, formada geralmente por artistas, colecionadores, críticos e pesquisadores. Cabe a esta banca, por sua vez, não apenas distribuir prêmios, mas também estabelecer critérios para selecionar alguns entre todos os trabalhos inscritos e organizar a exposição do salão. Assim, reconhecemos quatro tipos de curadoria: 1) o curador vinculado a uma instituição ou museu, 2) o curador independente, 3) o curador-artista e 4) a banca julgadora dos salões de arte.

Frisa-se que o discurso do curador apresenta-se na leitura de todos os signos presentes na exposição. O discurso se apresenta e pode ser verificado em diversos pontos: a) definição do tema, b) objetivo da mostra, c) seleção das obras; d) a organização por período, estilo, tema ou técnica; e) relações ou interpretações possíveis de se estabelecer pela disposição das obras de arte no espaço e demais elementos da expografia presentes no ambiente – que são capazes de interferir ou direcionar o discurso – devem ser coerentes dentro da proposta apresentada. O curador deve entender o conteúdo das obras e as possibilidades de interpretações sem ignorar que a exposição possa receber diversas conotações de acordo com a recepção e relação estabelecida com e



pelo visitante. O trabalho curatorial em muitos momentos históricos chegou a definir conceitos e a participar da construção de estruturas na história da arte.

A partir da década de 80, a autoria realizada sobre a exposição passou a ser assumida explicitamente por grande parte dos museus de arte. Um caso que marcou a trajetórias das exposições de arte no Brasil foi o da *Grande tela* (tema do quarto capítulo deste trabalho) que ocorreu na XVIII Bienal internacional de São Paulo e teve autoria de Sheila Leirner. Esse caso ficou conhecido como o primeiro em que um curador submeteu as obras de artistas contemporâneos à sua interpretação, expondo não as obras em si, mas sua leitura crítica; obviamente, isso ocorreu contra a vontade de muitos dos autores que faziam parte da exposição.

Atualmente tornou-se habitual nas exposições de arte apresentar logo no início um texto como introdução, sob autoria do próprio curador. Simultaneamente, seu nome é divulgado em todos os informes publicitários referentes à exposição.

"Deixamos, assim, de trabalhar no ambiente da obra de arte contextualizada para especular sobre o museu como linguagem e esse tipo de exposição passa a constituir-se quase como uma metalinguagem" (Bottallo, 2001, p. 64).

6 – Tendências atuais

Atualmente há pesquisadores que, buscando refletir sobre conceito originário de expor objetos e de museu, estabeleceram outras relações possíveis. Rebollo (2001, p.3) esclarece que o termo *exposição*, usado freqüentemente para se referir a mostras de arte, tem procedência do latim *exponere*, que significa “pôr para fora”, “entregar à sorte”. Entende-se, porém, que estas são relações estabelecidas em um contexto contemporâneo. Bottallo, por exemplo, remete o museu ao teatro⁶, justificando que, entre outros aspectos, ambos estabelecem o relacionamento do público com o objeto, privilegiando a visualidade do ato de expor.

Segundo Rebollo, há um conceito de influência européia que também compara a exposição de arte a um espetáculo teatral. Nele, justifica-se que o público, no decorrer da exposição, realiza um trajeto e interage com as obras como se fosse um ator que cumpre o roteiro imposto. Desta mesma maneira, qualquer que seja a forma com que a exposição é montada, todos os elementos expostos, contextualizando a obra de arte, fazem parte de um cenário.

Dentro desse conceito, a expografia moderna é apresentada como um tipo de cenografia em que qualquer texto explicativo, etiqueta, pedestal, luz, forma ou cor da parede constituem elementos cenográficos (REBOLLO, 2001, p.12-13). Assim, uma alteração qualquer na expografia moderna pode descaracterizá-la,

⁶ *Theatrum*, *theos*, *theoría* (teatro, deus, teoria) derivam do mesmo radical (*theoréin*), que significa ver, observar, estendendo-se a lugar de observação (teatro), aquele que observa (deus), observação (teoria).



dramatizando-a, por exemplo, através do uso de iluminação direcionada ou da aplicação de outras cores que não sejam o branco na parede de fundo. A isso Rebollo denomina cenografia dramatizada. Outro conceito, usual no Brasil e o que é utilizado neste trabalho, reconhece a cenografia nas exposições de arte apenas quando ela remete à teatralidade. No decorrer do trabalho, esse estilo de expografia será denominado *expografia cênica*, fazendo menção à *skênê* utilizada no teatro grego para ambientar as histórias, originando a cenografia atual (PAVIS, 1996, p.42-47). A utilização deste recurso muitas vezes se funde às obras de tal maneira que, devido à possibilidade de confusão, alguns críticos a denominam ironicamente “instalação”.

Em geral, apela-se para a cenografia quando existe a preocupação de se reforçar alguma idéia inserida no discurso do curador. É comum justificar o uso desse recurso, alegando-se a velocidade com que o público contemporâneo, em especial os jovens, recebem informações. Em uma tentativa de apreender a atenção desses visitantes, procura-se transmitir simultaneamente grande quantidade de informações para ganhar dinâmica, a partir da aplicação de cores, sons e recursos cinéticos. Apesar da comprovação de bons resultados, ainda existem muitas críticas como a apresentada abaixo:

“Laurence Alloway afirma que ‘grandes exposições são ambientes artificiais, algo entre camavais e museus. Eles são dependentes, claro, da mobilidade das obras de arte, já que são retiradas de seus locais originais e dos depósitos permanentes com uma liberdade semelhante àquela com a qual um crítico seleciona fotografias para reprodução. Nesse sentido, uma exposição renovada, como a Bienal, é mais parecida com um cinema drive-in

do que com um museu, do qual algumas de suas exposições podem ser emprestadas'." (Bottallo, 2001, p. 101).

Alcindo Moreira Filho, em depoimento à autora desta pesquisa, observou que a cenografia dramatizada exerce um grande papel em exposições de caráter histórico-narrativo. Explica que ela pode facilitar leituras e situar objetos expostos, mas sua aplicação em exposições de artes é questionável.

Textos e depoimentos realizados por profissionais de instituições culturais apresentam de forma predominante a idéia de que cumprir um papel educativo é prioritário em qualquer museu, apelando assim para o aspecto comercial apenas como meio de sobrevivência. Visando à liberdade de expressão, a fim de conquistar um público crítico cada vez maior, rendem-se muitas vezes de forma consciente aos patrocinadores que têm grande influência na mídia e que por sua vez fazem divulgação de grandes artistas, conseqüentemente, criando chavões. Críticos como Antônio Luiz Andrade (arquiteto e artista plástico – Casa das Rosas), José Bittencourt (historiador e editor dos Anais do Museu Nacional), José Nascimento Junior (coordenador do Sistema Estadual de Museus/ RS), Maurício Segall (museólogo – Museu Lasar Segall), todos eles confirmam que esta estratégia publicitária promove a indústria cultural, vendendo arte como animação. Este fato se confronta com o regimento do ICOM que zela pelo museu sem fins lucrativos, tendo a cultura como um bem não vendável. Os museus têm investido cada vez mais nas visitas monitoradas, procurando educar e despertar o interesse do público, amenizando assim a massificação. Mesmo assim, existe ainda uma grande polêmica sobre o assunto; especialistas discutem se esse público

monitorado foi sensibilizado o suficiente para compreender a arte e retornar ao museu por sua espontânea vontade ou se ainda é movido pela mídia.

Dentro deste aspecto, este trabalho dedica um apêndice ao módulo *Imaginário religioso brasileiro* apresentado na *Mostra do redescobrimento* em São Paulo, no ano 2000. Entre as exposições que utilizaram recursos cênicos em sua expografia, essa foi a que mais se destacou no circuito das artes e na mídia, durante os últimos anos.

São várias as questões que tornam dificultoso o trabalho do curador. Comentaremos a seguir duas grandes classes delas: novos formatos/suportes e questões de conservação das obras.

Uma tendência atual é o *cibermuseu*. A partir da década de 90, observa-se que museus da cidade de São Paulo dispõem, freqüentemente, de computadores com acesso a galerias virtuais e jogos didáticos associados ao tema da exposição. Apenas acompanhando esse processo é possível determinar como tais meios se relacionam e analisar suas distintas qualidades.

Existe a hipótese que, com o avanço da tecnologia digital, em breve será possível apreciar pinturas, inclusive esculturas e instalações, pela Internet, descartando-se assim a necessidade de visitar museus. Entende-se, porém, que o contato físico real entre sujeito e objeto não pode ser substituído integralmente; ficaria reduzido o *cibermuseu* a uma fonte de consulta, como são os livros e catálogos.

Essa consideração, claro está, não se refere à apreciação de trabalhos que foram pensados e desenvolvidos para o suporte digital. Trata-se de exceção à



regra. As obras digitais, assim como as obras de *vídeo-arte*, são freqüentemente restritas à exibição no espaço do museu enquanto poderiam ser disponibilizadas ao público via Internet ou empréstimos de reproduções. Contudo, isso exclui as obras como de *vídeo-instalação* ou *web-instalação* que dependem de condições físicas adequadas, que são encontradas no espaço do museu.

Por outro lado, o freqüente sucateamento de suportes antigos tem sido causa do abandono de várias obras artísticas, devido aos avanços da tecnologia. Isso exigiria um compromisso do museu ou do próprio artista de atualizar constantemente o suporte das obras para que estas não fossem privadas da exibição. Muitas instituições estão, nos últimos anos, digitalizando seus acervos. Na discoteca do Centro Cultural São Paulo, por exemplo, todos os discos de vinil, fitas de rolo e fitas cassete foram não só digitalizadas mas passaram por um tratamento de masterização com a intenção de remover ao máximo ruídos provocados pelo desgaste ou condições impostas pelos antigos suportes. Contudo, no caso das artes visuais o procedimento praticado no CCSP não pode ser o mesmo. No ensaio "El museo del futuro: ¿una contradicción en los términos?", foi levantada essa questão, na perspectiva de artistas que estão optando por novas mídias:

"Si la resolución de la pantalla llegara a alcanzar um tamaño de 10.000.000 por 10.000.000 de pixels, ¿cómo se veremos una imagen de un artista que había sido renderizada a 800 por 600 pixels?: degenerará en una minúscula imagen en medio de una desmesurada pantalla negra, o en una gran imagen con una

resolución espantosamente baja" (Ippolito, 1998)

Fica a critério do artista, portanto, decidir se deve fazer manutenções constantes em suas obras para que elas não sejam ultrapassadas por novas tecnologias adotadas ou preferir conscientemente incorporar esses aspectos como parte de seu trabalho. Uma possibilidade para preservar a obra seria reproduzi-la, enquanto ainda compatível, sob a responsabilidade do museu virtual, para que possa continuar sendo exibida posteriormente.

O assunto remete novamente à discussão do reconhecimento da obra pelo fato de ela ter pertencido ao acervo de alguma instituição ou fundação. Interrogado sobre o assunto, Lorenzo Mammi faz a seguinte reflexão:

"em geral a obra é colocada em um espaço artístico para ser reconhecida como arte. As galerias, geralmente, seja qual for sua forma, têm a função de dar a uma intervenção de qualquer tipo de meio o status de obra de arte. Colocar a obra na Internet não dá nenhum status; tem-se que construir a Internet e depois ela é exibida na Bienal. Esse é um elemento importante do espaço expositivo que é refletido de maneira séria e sistemática. O problema não é o cubo branco ser ou ter outra característica, o problema é que se precisa de um espaço, um espaço sagrado, que numa certa medida santifique o que se está mostrando" (MAMMI; in: POLO 2002).

Em 2003, uma matéria divulgada na Folha de São Paulo comentava que

havia pessoas que dormiram durante as exposições de vídeo-arte no Paço das Artes de São Paulo, porque se entediavam, aguardando o re-início da sessão. É uma prática corrente reservar salas inteiras do espaço da exposição para exibição de vídeo-arte, que são repetidas consecutivamente. Isso não é justificável quando tais obras apresentam um contexto narrativo ou linear, forçando o visitante a aguardar seu recomeço após o fim de cada sessão. Há de se considerar que existem muitas obras que duram mais de trinta minutos. Outro aspecto que não justifica a exibição de vídeo-arte nestas exposições é simplesmente o fato de estes não interagirem com o espaço, ou exigirem recursos espaciais específicos para sua exibição, como ocorre com as vídeo-instalações. Uma proposta corrente é a de se exibir esse tipo de obra em salas de cinema, mais apropriadas e confortáveis, respeitando inclusive um cronograma que estabeleça os horários das sessões.



CAPÍTULO II

EXPOSIÇÃO DE UMA CASA MODERNISTA (1930)



Neste capítulo será desenvolvido um estudo sobre o projeto de expografia apresentado na *Exposição de uma casa modernista* que ocorreu no ano de 1930, em São Paulo, capital. Trata-se de uma casa construída por Gregori Warchavchik, arquiteto russo formado pela Universidade de Roma, que veio ao Brasil em 1923 e pretendia divulgar a arquitetura moderna, estilo com o qual trabalhava. Integrando-se com os artistas que haviam realizado a Semana de arte Moderna de 1922 (realizado no Teatro Municipal de São Paulo), o arquiteto buscou integrar várias linguagens do mesmo estilo para realizar essa exposição. É importante salientar que foi ela a primeira oportunidade que os artistas modernistas tiveram para expor suas obras num espaço e condições expográficas também modernas.

Para tornar possível a compreensão, o primeiro tópico descreve em linhas gerais como as exposições de arte eram realizadas no Brasil até 1930, fazendo alguns apontamentos sobre a arquitetura da época. No segundo tópico há dados sobre a formação de Gregori Warchavchik, descrevendo alguns trabalhos anteriores e influências que interferiram na sua formação, bem como a vinda ao Brasil desse arquiteto e sua trajetória que desencadeou a realização do projeto da exposição em questão. A seguir, no terceiro tópico, desenvolve-se uma análise descritiva sobre a expografia da *Exposição de uma casa modernista*. O capítulo se encerra (quarto tópico) mostrando como o assunto repercutiu na época com os desdobramentos e adaptações da expografia que foi usada posteriormente, e de forma predominante, em museus de arte moderna e contemporânea.



1) Precedentes

Sabe-se que no início do século XX existiam no Brasil apenas duas academias de arte: a tradicional Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, institucionalizada em 1889 e o Liceu de Artes e Ofícios, fundado em 1905, em São Paulo.

Nesta capital, os principais locais onde se realizavam exposições eram o Museu Paulista (conhecido também como Museu do Ipiranga), a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nesse período, os artistas brasileiros recebiam bolsas do governo e de mecenas para aprenderem a arte acadêmica na Europa, importando tanto estilos como maneiras de expor obras de arte.

Através das pesquisas de Pesavento (1997) e Cintrão (2001), pode-se perceber o modo como as exposições artísticas se desenvolveram simultaneamente às exposições comerciais entre os séculos XIX e XX, fundindo valores e estratégias de caráter didático que resultaram na expografia moderna. Como mencionado no capítulo anterior, na Europa do século XIX, a burguesia começou a ter acesso às antigas coleções da aristocracia, as quais já se encontravam em museus públicos ou à venda, devido à grande decadência que a elite passava na ocasião. Conseqüentemente, os artistas, procurando outras formas de vender seu trabalho, organizavam exposições em galerias alternativas, independentemente dos grandes salões de arte; isso foi praticado por Coubert em 1855, quando inovou no modo como dispôs seus quadros, criando espaços entre eles, motivo pelo qual é considerado precursor do cubo branco (expografia moderna).

A burguesia, em ascensão, com a intenção de ganhar *status*, seguiu o antigo modelo aristocrático e começou a reunir obras de arte e pequenos bibelôs,

que eram dispostos de forma a ocupar paredes inteiras de suas residências. Nesse período, as lojas começaram a expor objetos em vitrines. Os objetos artísticos e muitas réplicas, que antes só podiam ser admirados nos museus, tornaram-se acessíveis em lojas.

"[...] as lojas de departamento se consideram agências culturais responsáveis pela educação do gosto, atenuando consideravelmente a linha que divide o objeto de museu do objeto de consumo. [...] De qualquer forma, as lojas de departamento surgiram quando já havia museus como alternativa de espaço de lazer, com uma vantagem sobre as coleções institucionais: o público burguês podia consumir o que lá estava exposto. O 'contemplável' tornava-se 'consumível'. [...] Assim, um mesmo objeto podia ser visto em três contextos diferentes, dependendo da forma como era apresentado: como objeto para consumo (numa loja), como objeto decorativo, utilitário ou parte do colecionismo privado (numa residência) e, finalmente, como um objeto de valor histórico e/ou artístico, para a educação e apreciação pública (em um museu)" (CINTRÃO, 2001, p. 22 e 27-8).

No Brasil ocorre algo semelhante. Muitos costumes eram importados por estrangeiros que migravam ao país como também por brasileiros que viajavam freqüentemente à Europa. Em 1913 inaugurava-se a primeira loja de departamentos, a *Mappin Stores*, filial de uma rede comercial inglesa. A primeira sede localizava-se em frente ao Teatro Municipal no centro de São Paulo. Como se trata de uma loja de departamentos, subentende-se que ela já apresentava em sua estruturação espacial, uma divisão temática dos produtos muitas vezes importados e, que apresentavam etiquetas com dados técnicos de identificação seguindo modelo adotado no Palácio de Cristal (1851). A loja oferecia também um salão de chá, biblioteca e organizava exposições e eventos culturais.

Antes da existência do *Mapping* em São Paulo, os artistas que vieram a formar a geração de modernistas brasileiros, viam-se obrigados a improvisar espaços para realizar suas exposições, uma vez que não podiam participar das exposições financiadas pelo Estado. Em geral, estes espaços conquistados se



Mappin Stores, em 1924 localizado na Praça Patriarca, centro de São Paulo. (Detalhe de Cartão-postal. Ed. Preising).

encontravam dentro de estabelecimentos comerciais. A fim de não desperdiçar espaço, a parede cedida era totalmente tomada por pinturas e gravuras postas a venda, imitando a antiga expografia usada nas galerias dos palácios reais europeus do século XIX (que, por sua vez, remetiam aos *gabinets de curiosidades*). Esta era uma prática bastante comum mesmo entre artistas “acadêmicos”, ou, em outras palavras, que não tendiam ao moderno e eram apoiados pelo governo. Cintrão (2001, p.161) enumerou 630 exposições realizadas em 222 espaços diferentes, anunciados no jornal *O Estado de São Paulo*, entre o período de 1905 a 1930. A maioria dos locais se concentrava na região central de São Paulo. Os endereços eram: rua São Bento nº 51, rua Direita nº 11, rua XV de Novembro nº 27 e rua Libero Badaró nº 29. Entre os endereços encontram-se estabelecimentos comerciais, clubes, cinemas e edifícios públicos.

É provável que a primeira exposição de um artista moderno realizada em São Paulo tenha sido a de Lasar Segall⁸, em 1913, promovida pelo senador José Freitas Valle. O artista, no entanto, ainda não residia no país; seu estabelecimento só se deu em 1923, passando a integrar o grupo modernista. Os trabalhos apresentados na mostra, apesar de avançados para os padrões brasileiros da época, pertenciam a um período anterior à sua produção expressionista, iniciada em 1909. O conjunto selecionado contemplava em grande parte obras de linguagem impressionista e outros que se encontravam num período de transição para o expressionismo. Segall, antes de viajar, foi advertido sobre o gosto estético dos paulistanos, por sua irmã Luba Segall Klabin, que já vivia em São Paulo. As notícias nos jornais fizeram comentários amenos, mas de certa forma positivos. Isso não surpreendeu Segall, que aguardava uma rejeição. Em geral, era divulgado que a exposição seria de um jovem



Lasar Segall (sentado do lado esquerdo da foto) com seus colegas na Imperial Academia Superior de Belas Artes de Berlin, 1909. (In: BECCATO, 1984)

“simpático” artista russo de futuro promissor; assinalavam-se também alguns “erros” que o amadurecimento do artista poderia vir a corrigir no futuro. Em um gesto apelativo anunciavam que 20% do valor arrecadado da venda das obras e

⁸ Lasar Segall nasceu num gueto judeu na cidade de Vilna (Polônia, que na época pertencia ao território russo). Imigrou em 1906, aos 15 anos de idade para a Alemanha, onde viveu até 1923. Estudou até 1909 na Escola de artes Aplicadas de Berlim, como bolsista do governo. Depois se transferiu para a Academia de Belas Artes de Berlim, onde estudou até 1912 e desenvolveu seus primeiros trabalhos expressionistas. Nesse período, um irmão e uma irmã de Segall já haviam se estabelecido na cidade de São Paulo, assistidos pela família Klabin (também de procedência judaica). Segall fez sua primeira viagem ao Brasil em 1912-3, permanecendo por breve período hospedado na casa da mesma família Klabin; depois retornou à Alemanha. Seu trabalho era destacado entre artistas do expressionismo alemão e nesse meio relacionava-se bem com artistas e intelectuais da Escola Bauhaus. Seu retorno definitivo ao Brasil em 1923 foi decorrente de problemas financeiros em consequência da inflação do período pós-guerra na Alemanha (BECCARI, 1984).

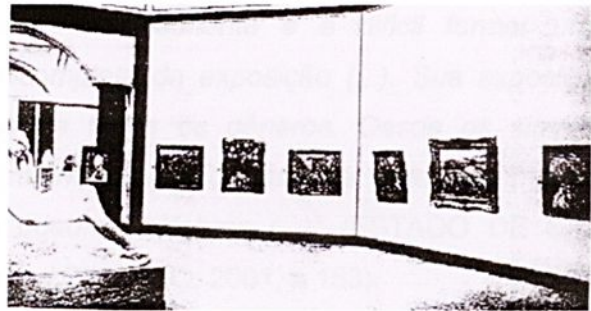
com a rifa de um quadro, seria revertido para o Hospital da Criança, da Cruz Vermelha, de forma que ao adquirir obras, estar-se-ia praticando simultaneamente uma caridade. Apenas em Campinas-SP, onde a exposição também foi realizada, uma das críticas publicadas nos jornais julgou que tais “erros” eram qualidades do trabalho (BECCATO, 1984, p. 48-64 *passim*).

Em 1914, a artista Anita Malfatti montou sua primeira exposição no Brasil, realizada no *Mapping Stores*, no centro de São Paulo. Havia acabado de retornar de seus primeiros estudos realizados na Europa e pretendia pleitear uma bolsa. Os quadros apresentados nessa exposição, porém, ainda não apresentavam os traços modernos que vieram a caracterizar sua obra no retorno de sua segunda viagem de estudos ao exterior, desta vez aos Estados Unidos da América. Uma exposição sua realizada em 1917 tornou-se conhecida pela crítica negativa que Monteiro Lobato lhe dedicou, questionando se sua obra significava paranóia ou mistificação.

Em depoimento autobiográfico realizado por Malfatti em 1917, a artista relatou as experiências que vivenciou em sua primeira viagem à Europa. Descreveu como ocorreram seus primeiros estudos de arte e as exposições que visitou:

“Não me lembro das comidas, dos cansaços das viagens desse tempo, só da alegria de descobrir cores. Fiz uma viagem para o sul da Alemanha para ver a 1ª exposição dos pós-impressionistas, Pissarro, Monet, Sisley, Picasso, o Douanier Rousseau, Gauguin e Van Gogh. Vi também Cézanne e Renoir. / Foi o fim de minhas reservas. Estava feliz. Segui para Paris e fui ver o Louvre, a todos os pequenos museus e vi romantismo de Rodin, mas só lembrava da exposição de Colônia” (MALFATTI, 1939. In: BATISTA, 1972, p.41-42).

De acordo com a observação de Cintrão (2001), essa exposição dos pós-impressionistas, à qual Malfatti se referiu, é a *IV Sonderbung*, na qual apresentaram obras de acordo com todos os critérios da expografia moderna. A exposição realizada pela artista, em seu retorno, apresentou as obras de acordo com a expografia usada nos palácios reais



Sala com obras de Vicent Van Gogh, na exposição *Somberburd*, Colônia 1912. (In: CINTRÃO, 2001, p.135).

no século XIX, a qual Cintrão denominou "*modelo parisiense*". Supôs-se assim que a artista, ainda pouco experiente, preferiu seguir os conselhos "*do artista Alfredo Norfini, que expunha regularmente na cidade, buscando obter um ambiente mais acolhedor e apropriado para os trabalhos, de acordo com o gosto da época*" (CINTRÃO, 2001, p.182); e destacou o seguinte trecho encontrado no diário da artista:

"Sr. Norfini foi muito gentil pois nos ajudou a pendurar os quadros para sua melhor vantagem. A sala foi toda forrada de aniação de cor natural e compramos três grandes palmeiras e mais três grandes plantas que dão um ar alegre e festivo à sala. No centro dela colocamos um grande tapete vermelho e grupos de cadeiras dispersas" (MALFATTI *apud ibidem*, 2001, p. 182).

É possível, porém, detectar pensamentos relacionados a aspectos da expografia moderna mesmo que com interesse meramente comercial, como destaca Cintrão, com base em artigo que encontrou sobre a exposição de Dário e Mário Barbosa:

"A exposição está instalada à rua São Bento e ocupa um espaçoso armazém cujas paredes estão totalmente cobertas de

quadros. Talvez lucrassem os artistas e o público se, em vez de tão numerosas telas, houvesse-as em menos número e mais escolhidas. Dispostas assim como se acham, umas prejudicam as outras, o público se desorienta e é difícil formar uma impressão nítida e completa da exposição (...). Sua exposição oferece exemplares de todos os gêneros. Desde os simples estudos de paisagem, impressões de marinha, naturezas mortas, figuras, cópias de quadros célebres (...)" (ESTADO DE SÃO PAULO, 5/3/1916 apud CINTRÃO, 2001, p 153).

Outros locais onde se podia expor obras modernistas durante a década de 1910 e 1920 eram os salões particulares da elite paulistana, que se dedicava ao cultivo de café para exportação e iniciava o processo de industrialização. Entre estes aristocratas, os que abriam espaço aos artistas modernos estavam Freitas Valle, Paulo Prado; contudo, estes artistas também organizavam suas próprias reuniões.

De acordo com registros de Mário de Andrade, a princípio entre doze e quinze artistas (os mesmos que posteriormente organizaram a Semana de Arte Moderna de 1922), se reuniam regularmente às terças-feiras, num "estúdio acanhado", um cômodo do sobrado no qual morava Mário de Andrade, na rua Lopes Chaves:



Grupo de modernistas em frente à casa de Mário de Andrade, 1922 (Arq. Mário de Andrade, IEB-USP).

"Do ponto de vista intelectual foi o mais útil dos salões, se é que se podia chamar aquilo de salão. [...] A arte moderna era assunto obrigatório e o intelectualismo tão intransigente e desumano que chegou mesmo a ser proibido falar mal da vida alheia. As discussões alcançavam transes agudos, o calor era tamanho que um ou outro sentava nas janelas (não havia assento para todos)

e assim mais elevado dominava pela altura, já que não pela voz nem o argumento. E aquele raro retardatário da alvorada parava defronte, na esperança de alguma briga por gozar” (ANDRADE, 1945, p. 239).

Às quartas à noite, estes artistas se reuniam com um grupo maior na Vila Kyrial, propriedade do senador Freitas Valle, o responsável pelas primeiras bolsas de estudos na Europa para os artistas brasileiros.



Foto da galeria da residência de José Freitas Valle, publicada na revista Panóplia em 1917, São Paulo (In: AMARAL, 1976, p. 45-6).

Tratava-se de um evento social, no qual não existia a mesma espontaneidade das reuniões que ocorriam na casa de Mário de Andrade. Na Vila Kyrial *“eram recebidos os artistas modernos e intelectuais da nova corrente, no local se falava mais em francês que português e bebia-se excelentes vinhos”* (BECCARI, 1985, p.14). Havia uma programação para cada encontro em que se realizavam conferências e recitais. De acordo as fotografias de sua casa e o conteúdo do texto, publicado em 1917 em uma revista chamada Panóplia, pode-se conhecer o estilo adotado por parte da aristocracia na época. É possível notar também onde e como eram acomodadas as obras modernas que, à medida que se inseriam na coleção, eram mescladas às demais.

“espalhados pelas paredes em pinturas, assinada por artistas notáveis, cai ao ambiente um evocativo de legenda desde a biblioteca de preciosos volumes e fumoir até a sala de jantar,

tudo está disposto numa ordem, numa harmonia de conforto sóbrio e elegante, que fazem da casa de dr. Freitas Valle uma verdadeira obra d'arte, em seu conjunto. / Iríamos além da pequena tarefa a que nos propusemos nesta sessão, se fossemos dizer de tudo que há na Villa Kyrial digno de ser conhecido e admirado, só a vasta galeria de quadros, a mais notável do Brasil, e onde existem algumas obras primas da pintura francesa, espanhola e nacional, daria assunto para uma crônica ou para um livro. E isto se não tivéssemos que falar e comentar, enumerando-os, todos os outros objetos d'arte: mármore, bronzes, [...] sevres finíssimos, variedades de cerâmica, móveis antigos, medalhas raras e muitas outras coisas belas" (Revista Panóplia, São Paulo, 1917 in: AMARAL, A. 1976, p. 44-5).

Aos domingos, em ambiente não muito diferente, almoçava-se na casa de Paulo Prado, o salão da Av. Higienópolis. Os almoços eram oferecidos para um grupo de cerca de cinquenta pessoas (BECCARI, 1985, p.14), onde se degustava a comida luso-brasileira. Paulo Prado também atuava como mecenas, possuía obras, catálogos e revistas de arte moderna que trazia da Europa e serviam como referência para os artistas e intelectuais modernos brasileiros:

"Ainda aí a conversa era estritamente intelectual, mas variava mais e se alargava. Paulo Prado,(...)convertia sempre o assunto das livres elucubrações artísticas aos problemas da realidade brasileira (ANDRADE, M. 1945, p. 239).

Em 1922, o grupo organiza a *Semana de Arte Moderna*, que foi realizada no Teatro Municipal de São Paulo. Foi uma semana inteira com uma programação que contemplava uma exposição de artes plásticas e arquitetura, concertos musicais e recitais de literatura, todas as obras eram de autoria de integrantes do grupo de artistas modernistas residentes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Apesar dos artistas participarem em menor número o evento poderia

ter sido realizado na capital do país, Rio de Janeiro, mas quanto a isso Mário de Andrade fez a seguinte reflexão:

"Ora no Rio [de Janeiro] maliciosos, uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião. (...) O artigo 'contra' do pintor (sic) Monteiro Lobato, embora fosse um chorilho de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida" (Ibidem, 1945, p. 236).

Mário de Andrade, no mesmo texto, justifica o fato de os artistas cariocas serem representados em menor número dizendo que estes se encontravam isolados e sem o apoio do mecenato privado como ocorria em São Paulo.

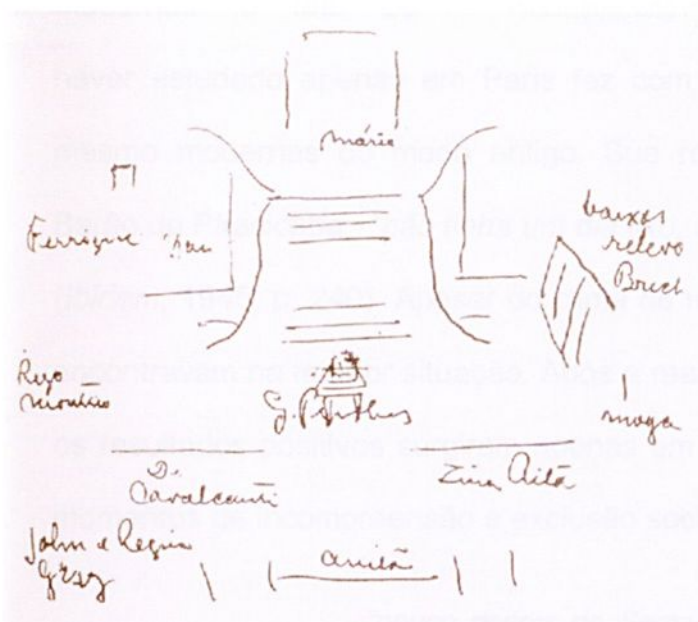
"O fator verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma figura como ele e uma cidade grande, mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na semana. / Houve tempo em que se cuidou de transplantar para o Rio [de Janeiro] as raízes do movimento, devido às manifestações impressionistas e principalmente pós-simbolistas que existiam então na capital da República. Existiam é inegável, principalmente nos que mais tarde, sempre mais cuidadosos de equilíbrio e espírito construtivo, formaram o grupo da revista 'Festa'. [...] Então seria mais lógico evocar Manuel Bandeira, com seu 'Carnaval'. Mas se soubéramos deste por um acaso de livraria e o admirávamos, do outros, nós, na província, ignorávamos até os nomes, porque os interesses imperialistas da Corte não eram nos mandar 'humilhados ou luminosos', mas a grande camelote acadêmica, sorriso da sociedade, útil de provinciano gostar" (Ibidem, 1945, p.235).

O evento, que simboliza um momento de ruptura na história da arte brasileira, preserva além das próprias obras ali apresentadas, materiais gráficos do evento como programa (catálogo) e cartaz de divulgação, anúncios e críticas em jornais e depoimentos. Todos, atualmente, foram vastamente publicados buscando rememorar o polêmico acontecimento:

"Mas como tive coragem para dizer versos diante duma tão barulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro [Municipal], cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?... / O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros" (Ibidem, 1945, p. 232).

O que se desconhece é a existência de registros fotográficos que documentem o evento e de textos descritivos sobre a organização espacial da exposição realizada no hall do Teatro Municipal. Não é possível saber, assim,

como esses artistas que pretendiam apresentar inovações modernas lidaram com a arquitetura do edifício projetado por Ramos de Azevedo no momento de expor suas obras. O dado de maior precisão que existe é um esboço feito por Yan de Almeida Prado à Aracy Amaral em 1969, onde apresenta a distribuição das obras pelo saguão



Distribuição das obras no saguão do Teatro Municipal de S. Paulo na "Semana de Arte Moderna", segundo esboço de Yan de Almeida Prado à Autora, a 7 out. 1969.

Desenho de Yan Almeida Prado à Aracy Amaral em 1969 (in AMARAL, A. 1976, p.193)

do Teatro Municipal de São Paulo na “Semana de Arte Moderna” de 1922. Nele é possível observar que as obras foram dispostas no hall de entrada do teatro, onde se estabeleceu um módulo individual para cada artista. Também a partir do desenho, é possível supor que as obras bidimensionais tenham sido penduradas em painéis, antecedendo (no Brasil) uma característica do museu moderno, inaugurada pela Escola Bauhaus, como já foi tratado no capítulo anterior.

No mesmo ano, integram-se ao grupo Antônio Gomide e Tarsila do Amaral; esta, recém chega da Europa, abre um salão em sua residência, do qual logicamente os artistas modernistas participam. Apesar das influências modernas, o fato de



Tarsila no salão de sua casa em 1929 na alameda Barão de Piracicaba, São Paulo (AMARAL, A. 2003, p. 329).

haver estudado apenas em Paris fez com que continuasse a expor as obras mesmo modernas do modo antigo. Sua residência se localizava na alameda Barão de Piracicaba; “*não tinha um dia fixo, mas as festas eram quase semanais*” (Ibidem, 1945, p. 240). Apesar do clima de festa, os integrantes do grupo não se encontravam na melhor situação. Após a realização da Semana de arte Moderna, os resultados positivos surgiram apenas em longo prazo e alguns deles viveram momentos de incompreensão e exclusão social:

“pouco depois da Semana, quando fixada na compreensão da burguesia, a existência de uma onda revolucionária, ela principiou nos castigando com a perda de alguns empregos. Alguns estávamos quase literalmente sem trabalho. Então íamos para o

ateliê da pintora [Tarsila do Amaral, na alameda Barão de Piracicaba, São Paulo] , brincar de arte, dias inteiros. Mas dos três salões aristocráticos, Tarsila conseguiu dar ao dela uma significação de maior independência, de comodidade” (Ibidem, 1945, p. 240).

Em 1923, Tarsila do Amaral retorna a Paris para continuar seus estudos. Na segunda metade do mesmo ano, encontram-se também em Paris: Oswald de Andrade (com quem inicia um namoro), Sérgio Milliet, Anita Malfatti, Ronald de Carvalho, Vicente do Rêgo Monteiro, Di Cavalcanti. Ainda em 1923 Paulo Prado apresenta ao grupo Olívia Guedes

Penteado. Tratava-se de uma jovem viúva que também residia em São Paulo e ao mesmo tempo mantinha uma residência em Paris para a qual retornava freqüentemente. Sua casa em Paris era decorada com o costume local no estilo Luís XVI, e a casa em São Paulo tinha arquitetura e decoração eclética, com projeto de Ramos de Azevedo. Nessa casa em São Paulo, Olívia Penteado também realizava reuniões semanais, um



Salão Dourado da residência de Olívia Guedes Penteado (In: MATTAR, 2002, p.338).

dos tantos salões particulares da cidade entre os quais o grupo de modernistas freqüentava apenas dois.

Até então, segundo Tarsila do Amaral, Olívia Penteado não apresentava interesse sobre arte moderna; simpatizou-se primeiro com os artistas e através deles entrou em contato com a arte moderna:

“Foi então que percorremos juntas, em companhia de Oswald de Andrade, as galerias de arte vanguardistas de Paris e na mesma ocasião adquirimos, na galeria de Léonce Rosenberg, telas de Fernand Léger e outros mestres. D. Olívia soube compreender que o movimento modernista já estava vitorioso apesar da guerra que ainda se lhe fazia, mesmo em Paris. Voltando ao Brasil, deu braço forte aos nossos artistas novos” (Tarsila do Amaral in AMARAL, 2003, p.128)

Após esse entrosamento, os modernistas passam a freqüentar os salões de Olívia Penteado, que eram realizados às terças-feiras à tarde. Todos participaram ativamente; *“foi o maior e mais verdadeiramente salão. [...] A sociedade era mais numerosa e variada”* (ANDRADE, M. 1943, p. 239). Conseqüentemente, as reuniões do grupo de modernistas que ocorriam também nas noites de terça-feira, na casa de Mário de Andrade, se inviabilizaram.

Nesse mesmo período, Lasar Segall mudou-se para São Paulo com sua esposa que, no momento, era Margarete Suhr. Em carta para o amigo Will Grohmann, escrita no dia 10 de fevereiro de 1924, Segall comenta suas primeiras experiências no Brasil, sua estadia e novas amizades.

“Há quatro semanas moramos na nossa casinha. É um sobradinho novo com uma vista maravilhosa. Pendurei todos os meus quadros e está parecendo um pequeno museu: um cantinho europeu em solo estrangeiro. Muitas vezes recebo vistas. O mais belo foi ter sido um dia surpreendido por um grupo de jovens (14 pessoas), todos músicos, escritores, pintores e grandes adeptos da arte moderna. O meu nome lhes era familiar através de jomais, revistas e livros e sou apontado como um dos maiores expoentes da Alemanha e da Rússia. Eles vivem grande parte do tempo em Paris e na Itália e estão bem orientados sobre tudo o que aconteceu na vida artística dos últimos dez anos na Europa, mas bem orientados mesmo, e possuem tudo o que

apareceu nesse período em livros e revistas” (SEGALL, L. 1924 in: BECCARI, 1984, p.77).

Em fevereiro, Segall abre seu novo ateliê para visita pública, no qual procura vender, além de seus trabalhos, aquarelas e gravuras que trouxera da Europa. Recebe em sua casa, além dos modernistas e outros intelectuais, algumas personalidades da cidade como o senador Freitas Valle, Carolina e Gofredo da Silva Telles, Olívia Guedes Penteado e Azevedo Marques. No mês seguinte, expôs no centro de São Paulo um conjunto maior de obras, acrescidas de suas últimas produções, além de obras pertencentes à coleção de sua esposa. Logo, Segall é convidado a apresentar uma conferência na Villa Kyrial, realizada no dia 8 de Junho de 1924, e passa a freqüentar regularmente as reuniões.

Em junho de 1924, ocorreu a revolução do general Isidoro Dias Lopes, que partiu do Rio de Janeiro em direção a São Paulo, ameaçando bombardear a cidade. Aracy do Amaral aponta que este acontecimento desencadeou o início de uma conscientização política entre os modernistas. Na noite do dia 5 de julho, oficiais e soldados foram executados e as tropas militares invadiram a cidade. Muitas famílias se refugiaram no interior do estado de São Paulo, como, por exemplo, a de Oswald de Andrade, que precisou de um salvo-conduto assinado por um delegado para poder se retirar da cidade *“passando por onde for possível”*, como constava no documento (AMARAL, 2003, p, 157-9). Durante um período de três meses a cidade não foi abastecida e os pontos de comércio permaneceram



Soldados fazendo trincheira na rua Constantino Crispiniano, centro de São Paulo durante revolução do general Isidoro Dias Lopes, em 1924 (AMARAL, A. 2003, p.158)

fechados. Nem todos tiveram oportunidade de se retirar da cidade. Segall e suas esposa⁹, por exemplo, se refugiaram na casa de Berta Klabin:

"Ficamos lá acho que três meses, enquanto durou a revolução, comendo couve-flor, porque era o que havia para comer e ainda assim porque tivemos sorte de ter como vizinho um chacareiro que nos vendia verduras" (SUHR, 1979 *apud* BECCARI, 1984, p.198).

Passado esse período, Olívia Penteado, que havia conhecido Segall em suas exposições, convidou-o para decorar um salão que pretendia construir para expor as recentes aquisições que formariam uma coleção de obras modernas. Apesar de não existirem registros sobre como essas primeiras exposições de Segall foram realizadas, é muito provável que sua montagem apresentasse critérios da expografia moderna. Isto teria sido aplicado na medida do possível, uma vez que não poderia reformar os locais que lhe eram emprestados e tampouco apresentava condições financeiras para construir seu próprio espaço. A flexibilidade na ocasião se restringiria à maneira como as obras estariam



Segall no seu ateliê em Dresde, Alemanha, 1919. Nesta foto pode-se observar que as paredes não apresentam acúmulo de obras nas paredes e que elas estão praticamente alinhadas numa altura de aproximadamente 1,70m. (In: BECCARI, 1984, caderno de fotos s/p).

dispostas no espaço, provavelmente alinhadas na altura dos olhos e

⁹ Margarete Suhr teve dificuldades em aprender o novo idioma. Não conseguiu se adaptar à rotina da cidade que na época era muito provinciana. Sentia falta da vida movimentada de Berlin com seus teatros, cabarés e concertos. Retorna à Alemanha; Segall, porém, não pôde acompanhá-la, pois havia viajado com passaporte de "Nansen", que era dado aos judeus russos emigrados, que lhe anulava a nacionalidade e o impedia de retornar à Alemanha. (BECCARI, 1984, p.75, 80 e 188).

estabelecendo uma distância padrão entre elas. Há de se considerar que na Alemanha, local de onde viera, a expografia moderna já se encontrava bastante desenvolvida e caracterizava a Escola Bauhaus com cujos professores Segall havia convivido.

Para construção do salão, Olívia Penteado reformou uma cocheira que, localizada no jardim de sua residência, não era mais usada. Ali Segall teve liberdade para decorá-la, caracterizando o espaço moderno; realizou uma pintura



Vista parcial do Salão Modernista, apesar da decoração de Segall, nem tudo que compunha o salão era moderno. Os tapetes e quase todo o mobiliário pertenciam a outros estilos, porém a disposição que receberam era moderna. (In: MATTAR, 2002, p.136)

de cerca de 10m² que compreendia o forro e parte das paredes no interior do salão e na fachada do mesmo. A partir do esclarecimento feito à Assis Chateaubriand, por ocasião da inauguração do espaço (no dia 6 de agosto de 1925), é possível entender os conceitos aplicados:

“A pintura decorativa é ao contrário do quadro. Este é organicamente completado por si mesmo e separado do meio que o cerca pela moldura onde foi embutido. A pintura decorativa não. Ela está intimamente identificada com a arquitetura. Faz contraste com a pintura que, não grado tudo, tira ainda a sua fonte de inspiração da vida e não se pode libertar das formas sensíveis da natureza. A pintura decorativa deve ser completamente abstrata e as figuras nela representadas precisam ser distribuídas arquitetonicamente e construídas de todo o ponto abstratamente, como a mesma arquitetura. Cada época criou a sua arquitetura própria e daí vem que a pintura

decorativa própria como a arquitetura cria a expressão do momento. É lamentável que ainda existam gerações de pintores, que para ornar um interior, se sirvam de modelos de épocas há muito tempo desaparecidas” (SEGALL apud CHATEAUBRIAND, 1925. In: MATTAR, 2002, p.124-5).

A primeira idéia apresentada por Segall, na qual citou que a pintura é

isolada pela moldura que limita sua área, impedindo seu diálogo com o espaço, não pode ser aplicada de forma genérica às pinturas produzidas a partir do impressionismo, como foi tratado no capítulo anterior. É possível que Segall tenha simplificado seu diálogo, generalizando a questão, a fim de obter maior didatismo e se fazer compreender. No momento em que Segall comparou as pinturas decorativas de teor figurativo ao abstrato, seu discurso tornou-se mais coerente com os conceitos da arquitetura e da expografia modernas apresentadas neste trabalho. Segall demonstrou uma preocupação principalmente com os princípios da pintura moderna e executou no local, como ele mesmo denominou, um painel. Ou seja, apesar de “*fundir-se arquitetonicamente*”, a pintura decorativa desse estilo é presente e não se



Estudo da pintura realizada no forro do Salão Modernista, por Segall (In: MATTAR, 2002, p.131)

anula no espaço, transformando-o.

Na época, esse trabalho suscitou opiniões contrastantes. Mário de Andrade julgou que a pintura colorida realizada por Segall, conseguia, apesar das cores, favorecer as obras expostas:

“Ficou uma maravilha, você não imagina. Decoração inteiramente linear e... volumal do Segall. [...] Só uma parede de fundo é que tem uma figura duma nobreza de linhas, encanto! O resto é uma pura combinação das mais belas cores deste mundo, só que tanta cor havia de matar os quadros, pois é o contrário, o Léger, a Tarsila ficam sublimes lá dentro. O resto moderno que dona Olívia tem não vale grande coisa. Enfim, uma delícia das delícias e a festa estupendíssima” (ANDRADE, M., 1925 apud AMARAL, A. In: MATTAR, 2002, p. 112).

A posição de Chateaubriand foi oposta, julgando que a pintura de Segall não cumpriu o papel secundário que deveria, anulando as obras expostas:

“Se tivesse uma crítica a fazer a Segall seria isto: em alguns dos seus “panneaux” dir-se-ia que ele esquece que numa superfície que vai ser pintada, as propriedades geométricas condicionam a obra d’arte. As suas figuras têm forte relevo: Segall pinta a ‘nuance’ com rara virtuosidade, mas às vezes o objeto principal se perde na vastidão do quadro. A isto responderá ele: – ‘Eu não me escravizo ao ambiente que nos cerca. Nele me engolfo apenas para aumentar a minha capacidade de abstração. Na arte que pratico há muito espaço cedido à objetividade’.” (CHATEAUBRIAND, 1925 In: MATTAR, 2002, p.125).

Apesar de a pintura no forro emoldurar a parte superior das paredes, as obras aí não só foram expostas na mesma altura como também ficaram bastante isoladas umas das outras e de qualquer outra informação visual; inaugurava-se, assim, naquele salão, uma das principais características da expografia moderna. A pintura de Segall ocupava uma área incapaz de interferir nas obras mais do que interferia a expografia até então praticada.

A citação a seguir faz parte de uma entrevista realizada por Beccari ao cineasta Paulo Mendes de Almeida, que era conhecido de Lasar Segall e que

teve a oportunidade de conhecer o salão modernista de Olívia Penteado, cinco anos após sua inauguração:

“Cheguei a ver o pavilhão, mas me lembro apenas de alguns móveis coloridos, esmaltados de preto, de roxo, grandes almofadas coloridas, uma escultura modernista (era uma cabeça de Lipchitz), alguns quadros muito bons (um Picasso, um Picabia e quadros de Segall também). Que ele [Lasar Segall] tenha feito painel na parede não me lembro. Estive lá em 1930, quando o príncipe de Gales esteve aqui (duque de Windsor) e dona Olívia foi uma das pessoas que o receberam” (ALMEIDA apud BECCARI, 1984, p. 219).

É interessante notar que a pintura de Segall não tenha ficado registrada na memória de Paulo, porém, durante a entrevista, recordou-se claramente dos objetos expostos na sala. Uma hipótese é que, ao ingressar no local, Almeida não tivesse sido previamente comunicado sobre o tema. Assim, teve mais liberdade de reter seu olhar no que mais lhe chamou a atenção, ficando despercebido o que se encontrava espontaneamente em seu campo de visão. Já Mário de Andrade e Assis Chateaubriand haviam sido avisados sobre a existência da pintura antes de ingressar no local e, conseqüentemente, era também muito provável que tenham criado expectativas para vê-la terminada. Além disso, o clima de comemoração pode ter interferido na maneira de fruir e perceber tudo o que se apresentava no local.

Nesse mesmo salão modernista, Olívia Penteado realizava reuniões praticamente semanais, inclusive algumas sem data definida nas quais reunia apenas o grupo dos modernistas. Tarsila do Amaral observou *“Ai [nesse salão modernista] é que os artistas se reuniam. Já o chá das terças-feiras, congregando as altas figuras da sociedade paulista, servia-se na sala de jantar do palacete,*

cujas paredes se cobriam de Gobelins" (AMARAL, T. apud AMARAL, A. In: MATTAR, 2002, p. 110). Aparentemente, os modernistas tinham grande estima por Olívia Penteado, chamada freqüentemente de *Nossa Senhora do Brasil*, como num ato de gratidão. Ela acompanhou a trajetória do grupo até 1934, data de seu falecimento.

Pouco antes da inauguração do *salão modernista* de Olívia Penteado, precisamente no dia 14 de junho de 1925, o arquiteto Gregori Warchavchik publicou seu primeiro artigo sobre arquitetura moderna em São Paulo, num jornal de língua italiana. Em novembro do mesmo ano, tornou a publicar o mesmo texto, agora traduzido para o português e, assim, iniciou-se um debate sobre arquitetura moderna no Brasil. A partir desse segundo pronunciamento, o grupo de modernistas passou a conhecê-lo, integrando-o ao grupo e inteirando-se do assunto ainda inédito no país.

Tarsila do Amaral realizou duas exposições individuais na *Galerie Percie* em Paris, a primeira em 1926 e a segunda em 1928. De acordo com os estudos de Aracy Amaral, a artista demonstrava-se bastante insegura diante da expectativa que ela mesma criava quando imaginava a reação do público europeu ao conhecer suas obras da fase *Pau-brasil*. Este aspecto a teria instigado a



Obra A cuca de Tarsila do Amaral emoldurada por Legrain (In: AMARAL, 2003, p.320)

investir em artifícios que lhe pudessem servir de apoio. Tarsila encomendou uma apresentação poética a Blaise Cendrars, amigo do grupo modernista. Ao lado disso, decidiu investir em molduras. Orientada pelo galerista Level, contatou Pierre Legrain e encarregou-o desse trabalho. Legrain era artista e fazia serviços de

encadernação no estilo *art-déco*, procurando sempre inovar na aplicação de materiais, formas e texturas diferentes.

“Assim foi que às telas caracterizadas por um certo pós-cubismo revestido de encantadora magia se sobrepõem os trabalhos de Legrand (que sem dúvida em alguns casos interfere nas obras da pintora, pelo que vemos em rara fotografia da exposição do Rio de Janeiro de 1929, no caso de Manacá). [...] Assim vemos que realizou molduras de pergaminho, espelhos recortados, papelão ondulado, couro. A crítica se referia aos tableaux-objets de Tarsila em decorrência das molduras de Legrain, mas essas molduras fornecem também uma indicação da importância que a pintora sempre atribuiu ao elemento decorativo – e neste em particular, fala alto sua feminilidade no ‘arranjo’ harmonioso de uma composição como na relação moldura-tela” (AMARAL, A. 2003, p.231-2).



Exposição de Tarsila do Amaral em 1929, no Parque Hotel do Rio de Janeiro (In: AMARAL, 2003, p. 320).

De acordo com as fotografias de suas duas exposições, tanto na França (1926-8) quanto no Brasil (1929), não se observam sinais de expografia moderna. É provável que a artista tenha demorado para assimilar os conceitos da expografia moderna, que, a princípio, parece ser mais condizente com seu trabalho. Em ambos os casos, suas telas ornamentadas pelas molduras *art-déco* foram inseridas em espaços que, por si, apresentam características arquitetônicas

de estilos passados, ostentando outros adornos nas paredes. A disposição das telas, apesar de estabelecer um espaçamento um pouco maior que na expografia comum do século XIX, apresenta critérios cuja pretensão é mais a de preencher espaços vazios, expondo o maior número de obras possível.



2) Gregori Warchavchik e a concepção do projeto da expografia

Gregori Warchavchik nasceu em 1896, em Odessa, Rússia. Começou a interessar-se por arquitetura em 1913, vivendo na mesma cidade na qual o estilo neo-clássico implantado pelos arquitetos de Catharina II, A grande, era predominante. Ingressou no curso de arquitetura na Universidade de Odessa, mas viu-se obrigado a abandonar o país em 1917, no período da Primeira Guerra (1914-18).

“Na ocasião, meu pai estava muito doente, no fim da vida. Foi



Cartão postal da Rua Richelieu de Odessa (com Teatro ao fundo), século XIX. (In: < <http://commons.wikimedia.org> >).

preso por uma das facções (os russos vermelhos), vivia num cubículo com outros presos graduados. Pedi então que me deixassem substituir meu pai, ficando preso no lugar dele. Aceitaram. Colocaram-me num porão e me trataram bem. Uma noite, acordei com uma forte fuzilaria e

reparamos que alguns de nossos companheiros já não estavam entre nós. Depois, entendi. Eles tinham sido fuzilados em represália, pois os russos brancos haviam matado prisioneiros vermelhos e, agora, era a vez da vingança. Chegaram até à letra V e suspenderam o fuzilamento” (WARCHAVCHIK in BEUTENMULLER, 1978, s/p).

Ao sair da prisão, retirou-se para Itália, que se encontrava em meio às invasões francesas e inglesas. Uma vez em território italiano, começou a conhecer a arquitetura renascentista e outros estilos antigos.

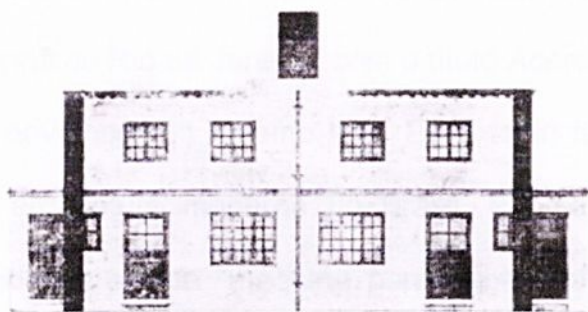
“A arquitetura esteve nas mãos de gente forte, forte como Brunelleschi, arquiteto admirável em toda história da arte. Visitei templos e fiquei admirado com os vãos de 70 e 80 metros das igrejas, construídas sem cálculos. O cálculo só foi feito no século passado, verificando-se que estava tudo exatamente certo, quer dizer, como resultado de pura sensibilidade” (Ibidem, 1978, s/p).

Chegando em Roma, matriculou-se no *Istituto Superiore di Belle Arti*, onde teve aulas com Guazzaroni e Manfredo Manfredi, para o qual chegou a trabalhar como assistente por um ano (BARDI in FERRAZ, 1965, p.7). Formou-se em 1920 e passou a trabalhar para Marcello Piacentini, um de seus ex-professores de arquitetura, realizando, entre outros trabalhos, a construção do Teatro Savoya em Florença.

“Apesar das Bienais e Trienais e de alguns contatos com os centros atuais do norte da Europa, especialmente Holanda e Alemanha pré-nazista, a arquitetura italiana era dominada pelo ecletismo, utilizando-se dos estilos de qualquer época e de qualquer região [...]. Até Piacentini, vindo do ensino rigorosamente oitocentista [...], após ter-se equilibrado nas elegâncias do Rococó, tentando estilizá-lo [...], mudou suas preferências (adequando-se aos tempos políticos), para a majestade da arquitetura da Roma dos tempos do Império, filtrando-a, todavia, através das experiências de Hoffmann e da Escola vienense. Warchavchik, antes de tudo, teve que defender-se desses ensinamentos negativos. Não tinha tido a possibilidade de estabelecer contatos proveitosos com iniciadores das polêmicas sobre a arquitetura, que então era chamada também de funcional. Se alguma coisa se verificou na Itália, isto foi somente em Milão, com o Grupo dos Sete, com a construção da Bienal das Artes Decorativas de Monza, em 1927. [...] podemos imaginar qual seria a posição de um estudante que saísse da Escola de Roma, Meca dos professores do ‘Ornato architettonico’. O drama destes institutos, que durante muito tempo eram chamados de ‘Escolas de desenho arquitetônico’, foi

justamente a separação havida entre a organização estrutural, reservada aos engenheiros e o setor da ornamentação das fachadas, tarefa esta do artista decorador, chamado arquiteto” (Ibidem, 1965, p.7-8).

Warchavchik destacou-se logo nos primeiros trabalhos ao lado de Marcello Piacentini¹⁰, tornando-se conhecido inclusive no Consulado do Brasil em Roma, que o convidou a trabalhar pelo período de um ano na Construtora de Santos, dirigida por Roberto Simonsen, cujo escritório localizava-se em São Paulo. Warchavchik aceitou a proposta e veio para o Brasil em 1923,



Projeto de residências econômicas geminadas de Warchavchik, Roma, 1921 (In: FERRAZ, 1965, p.48).

transportando em sua bagagem todos os livros já publicados pela Escola Bauhaus. O depoimento abaixo retrata a impressão que o arquiteto teve ao desembarcar no país, apresentando aspectos positivos e negativos. Quando Warchavchik afirma “*que o homem faz tudo para estragar mas não consegue*” ele se refere à arquitetura do Rio de Janeiro. A paisagem urbana brasileira era predominantemente eclética. As construções do período misturavam adornos da arquitetura neo-clássica, colonial, barroca, árabe etc:

“Cheguei ao Rio [de Janeiro] e fiquei extremamente impressionado com a beleza da cidade. Aliás, mais tarde, Le Corbusier disse uma frase muito interessante: que o Rio de Janeiro é tão lindo que o homem faz tudo para estragar mas não consegue. O que me deixava entusiasmado eram as praias e as

¹⁰ Marcello Piacentini trabalhou com a arquitetura oficial fascista na Itália e projetou para o Brasil o edifício Matarazzo ao lado do Viaduto do Chá, São Paulo, em 1938 (TOLEDO, 2004, p. 143).

palmeiras. Antes de embarcar na Itália, eu não conhecia essas praias, mas já sonhava com elas sem conhecê-las, sem nunca tê-las visto” (WARCHAVCHIK; in: BEUTENMULLER, 1978, s/p).

Warchavchik cumpriu o período de contrato da Construtora Santos que não lhe deu liberdade para desenvolver seus projetos de arquitetura moderna. No dia 14 de junho de 1925¹¹, Warchavchik publicou um artigo intitulado *Futurismo*, no jornal *Il Piccolo* (que publicava os textos em italiano). No mesmo ano publicou uma versão traduzida no Correio da Manhã do Rio de Janeiro, com o título *Acerca da Arquitetura Moderna*, no dia 1º de novembro do mesmo ano. Esse texto foi considerado o primeiro manifesto de arquitetura moderna no Brasil. Em seu conteúdo comparava a arquitetura moderna a uma “máquina para habitação”, teoria parecida com a de Le Corbusier: “casa máquina”:

“Essas máquinas são construídas por engenheiros, os quais ao concebê-las, são guiados pelo princípio de economia e comodidade, nunca sonhando em imitar algum protótipo. Esta é a razão porque as nossas máquinas modernas trazem o verdadeiro cunho do nosso tempo” (WARCHAVICHIK, 1925. In: BATISTA et al, 1972, p.9-11 passim).

Warchavchik buscava esclarecer qual devia ser a função do arquiteto, uma vez que, no Brasil, os arquitetos continuavam sendo considerados como decoradores de fachada. Warchavchik pretendia que o arquiteto se ocupasse de questões estéticas e estruturais, dispensando o uso de quaisquer ornamentos:

¹¹ Também, em 1925, realizou-se a primeira exposição de arquitetura moderna *L'Esprit Nouveau*, esta, com autoria de Le Corbusier. Ela ocupou um pavilhão na *Exposição Internacional de Paris*, apresentando uma construção moderna decorada com pinturas e esculturas também modernas. Segundo Geraldo Ferraz, a exposição fazia referência revista` (de mesmo nome, criada em 1920), na qual Le Corbusier e seu primo Amédée Ozenfant procuraram “ordenar o pensamento moderno [pois] eram idéias muito esparsas, não havia um movimento. O movimento começou a crescer, isto que é engraçado, com a revista de Le Corbusier ” (Ferraz (entrevista), p. 23, 1978).

“A construção desses edifícios [máquinas para habitação] é concebida por engenheiros, tomando-se em consideração o material da nossa época, o cimento armado. Já o esqueleto de tal edifício poderia ser um monumento característico da arquitetura moderna” (Ibidem, 1925).

O argumento mais utilizado por Warchavchik para propor uma nova arquitetura foi a apropriação de novas técnicas e materiais, referindo-se, no caso, principalmente à utilização do concreto armado. De acordo com Segawa, a tecnologia do concreto armado foi desenvolvida desde o início do século XX na Itália (SEGAWA, 2002, p.60). Esse material apresentava maior resistência, além de proporcionar mais possibilidades plásticas ao construtor, minimizando o número de vigas e colunas de sustentação:

“Esses edifícios, uma vez acabados, seriam realmente monumentos de arte da nossa época, se o trabalho do engenheiro construtor não se substituísse em seguida pelo do arquiteto decorador. É aí que, em nome da ARTE, começa a ser sacrificada a arte. O arquiteto, educado no espírito das tradições clássicas, não compreendendo que o edifício é um organismo construtivo, cuja fachada é sua cara, prega uma fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar a nossa comodidade por uma beleza ilusória. Uma bela concepção do engenheiro, uma arrojada sacada de cimento armado, sem colunas ou consolos que a suportem, logo é disfarçada por meio de consolas postiças asseguradas por fios de arame, as quais aumentam inútil e estupidamente tanto o peso como o custo da construção” (Ibidem, 1925).

Warchavchik argumentava que o projeto arquitetônico deveria preocupar-se apenas em atender as necessidades de seu tempo; para tanto, deveria ser um conhecedor não só da história da arquitetura como também dos costumes:



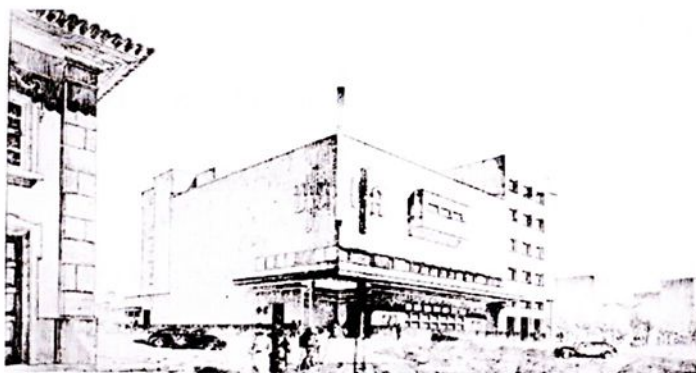
“Estudando a arquitetura clássica, poderá ele [o arquiteto moderno] observar o quanto os arquitetos de épocas antigas, porém fortes, sabiam corresponder às exigências daqueles tempos. Nunca nenhum deles pensou em criar um estilo, eram apenas escravos do espírito do seu tempo. Foi assim que criaram espontaneamente, os estilos de arquitetura conhecidos não somente por monumentos conservados, edifícios, como também por objetos de uso familiar colecionados pelos museus. E é de se observar que esses objetos de uso familiar são do mesmo estilo que as casas onde se encontram, havendo entre si perfeita harmonia” (Ibidem, 1925).

E enfatizou, por várias vezes e de diversas formas em seu texto, a coerência que deveria existir entre a utilização dos materiais empregados no projeto, as necessidades contemporâneas a serem contempladas como também o emprego de uma estética condizente:

“A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma [...]. O arquiteto moderno deve amar sua época [...]. Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o, conhecendo-o como os velhos mestres conheciam suas pedras, não receando exibi-lo no seu melhor aspecto do ponto de vista de estética, fazendo refletir em sua obra as idéias de nosso tempo, a lógica, o arquiteto moderno saberá comunicar à arquitetura um cunho original, cunho nosso, o qual será talvez tão diferente do clássico como este é do gótico. Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno” (Ibidem, 1925).

No período entre as duas publicações do artigo-manifesto, em italiano e em português, mais precisamente no dia 15 de outubro de 1925, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou outro artigo sobre arquitetura moderna. Trata-se de uma carta enviada de Roma, com autoria de Rino Levi, que era brasileiro e, no

momento, estudava no *Instituto Superiore di Belle Arti di Roma*, mesma universidade em que Warchavchik estudara. Os conceitos contidos em sua carta assemelhavam-se aos do manifesto de arquitetura



Cine Ufa-Palácio, (Recife) projetado por Rino Levi em 1938 (In: SEGAWA, 2002, p. 61)

moderna; foram, porém, apresentados com maior sutileza. Em vez de condenar o uso total de ornamentos, propôs apenas que estes fossem aplicados sem excessos. Os projetos que Levi desenvolveu posteriormente, apesar de empregarem o cimento armado, apresentavam ornamentos no estilo *art- déco*, em voga nas décadas de 1930-40.

“A arquitetura, como arte mãe, é a que mais se ressent de influxos modernos, devido aos novos materiais, à disposição do artista, aos grandes progressos conseguidos nestes últimos anos na técnica da construção e, sobretudo, ao novo espírito que reinava em contraposição ao neoclassicismo frio e insípido. Portanto, praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros e em destaque. Nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos que no mais das vezes são desproporcionados ao fim e que constituem sempre uma coisa falsa e artificial” (LEVI, 1925 in BATISTA et al, 1972, p.7-8).

Também propôs que o artista, no caso, sem usar a palavra arquiteto, fosse ao mesmo tempo um técnico para que *“consiga maior fusão entre o que é estrutura e o que é decoração” (Ibidem, p. 7)*. Propôs, ainda, um planejamento urbano buscando solucionar problemas de harmonia estética. Preocupava-se não só com o edifício (obra de arte ou monumento) em si, mas também com a estética

do local onde seria inserido e como estaria posicionado. Podemos observar que Levi aborda a arte de um outro modo, entendendo que ela é suscetível a interferências e diálogos com o contexto no qual ela se insere:

"Toda obra de arte deve ser ambientada, isto é, deve ser vista sobre uma determinada (sic) visual e deve estar em harmonia com os objetos que a contornam. Um monumento concebido para uma pequena praça e com uma orientação prefixada perde muito do efeito se não colocado no ponto no qual o via o artista com seu pensamento quando o projetava. Fixada esta idéia, é evidente que as construções que, com mau sistema, hoje se projetam sem preocupação alguma de sua adaptação ao lugar, constituem uma ofensa à estética das cidades. A estética das cidades é um novo estudo necessário ao arquiteto da viação e de todos os demais problemas urbanos." (Ibidem, 1925).

Levi não só menciona a importância de se conhecer a história da arquitetura, como também de estar atualizado em relação à arquitetura contemporânea de outras nações, investigando novas tecnologias que, adaptadas, poderiam solucionar problemas particulares da arquitetura no Brasil:

"É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e nossos costumes, as nossas cidades devem ter natureza e nossos costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa. / Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original, dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores únicas no mundo" (Ibidem, 1925).

Deu-se, assim, o início de um debate que fazia especulações sobre qual era a melhor arquitetura para o Brasil. No dia 21 de abril de 1926, O Estado de

São Pulo publicou um novo artigo sobre o assunto. Tratava-se um texto que, em resposta à proposta de arquitetura moderna de Warchavchik, defendia a arquitetura colonial como mais adequada às necessidades do país. O texto, que ocupava uma página inteira do jornal, tinha autoria de um médico, o doutor José Mariano Filho (1881-1946), que integrava o Instituto Central de Arquitetos do Rio de Janeiro e presidia a Sociedade Brasileira de Belas Artes, à época. Não rejeitava radicalmente a proposta de Warchavchik; concordava que a arquitetura no Brasil deveria ser aprimorada, mas menosprezava suas idéias pela procedência estrangeira, exaltando o nacionalismo.

“A expressão ‘colonial’, empregada freqüentemente pelo saudoso professor Araújo Vianna para designar os elementos decorativos do estilo tradicional brasileiro, tem sido mais uma vez invocada com significação pejorativa pelos partidários dos estilos exóticos. / Esses engraçadinhos senhores não admitem que a arquitetura tradicional seja passível de nenhum processo de aperfeiçoamento [...]. Dizemos que este estilo, aqui implantado pelos nossos maiores e trabalhado ininterruptamente durante três séculos, é o estilo da raça [...]. É quanto nos basta. Também não pretendemos demover os estrangeiros do culto das normas arquitetônicas ativas em seus países. [...] Tenho para mim que o público brasileiro ainda não fez ao seu estilo arquitetônico a justiça de compreender tudo que lhe oferece para seu próprio conforto.” (MARIANO FILHO, 1926, p.4).

Assim como Warchavchik, o dr. Mariano Filho também rejeitava a aplicação excessiva de adornos nas fachadas e defendia um estudo histórico da arquitetura. Contudo, propunha um resgate também histórico, defendendo a arquitetura colonial, como única genuinamente brasileira e adequada às características climáticas, reforçando assim a idéia de que as outras propostas importadas não atendiam as necessidades do país:

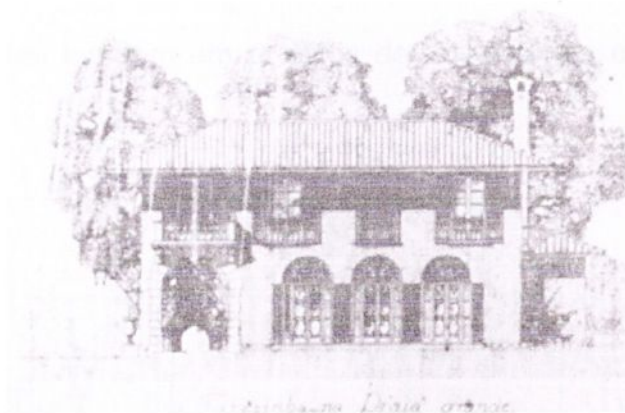
“Precisamos estudar seriamente, a fundo, o estilo [colonial] que nos coube por herança histórica. De seus ensinamentos saberemos tirar os corolários de que carecemos para enfrentar as múltiplas exigências que nos são impostas pelo século atual. O nosso propósito maior é a individualização do estilo (...). Quando os antigos construíam grossas paredes de pedra, cuja espessura variava entre cinquenta centímetros e um metro, eles procuravam defender-se da ação dos raios solares. A experiência da dominação sarracena fê-los adotar essa praxe sábia, e hoje nós todos sabemos que as velhas casas de grossas paredes são infinitamente mais agradáveis do que as lindas ‘bombonières’ Luiz XVI, através de cujas paredes lindamente decoradas com os ‘macorrões’ do estilo, os desgraçados habitantes são irremediavelmente ‘grelhados’ durante a noite pelo calor acumulado nas paredes durante o dia” (Ibidem, 1926, p.4).

Porém, a proposta de se utilizar concreto armado na estrutura das construções, apresentada no manifesto e justificada como opção prática e econômica, foi aceita, com relativa facilidade:

“Temos hoje o direito de procurar soluções rápidas e econômicas, bem diferentes daquelas em cujo ambiente se criou e desenvolveu a arquitetura brasileira. / O surto vertiginoso do cimento armado, do concreto, de todos os meios breves e simples de construir: a variedade de soluções mecânicas para as artes menores, tudo isso não merece, em justiça, ser cortejado com os meios rudimentares de que dispunham gerações anteriores. / Cada época em arte trabalhou os elementos com os meios e as noções do século. Mas precisamos de boa fé distinguir a diferença de intenção entre certos tratamentos tradicionais e os sucedâneos atuais” (Ibidem, 1926, p.4).

A arquitetura neo-colonial como proposta de modernização da arquitetura brasileira foi inaugurada em 1914 por Ricardo Severo¹² (1869-1940), engenheiro civil português que passou a viver no Brasil em 1909. *“A publicação de sua conferência de 1914 e de outra palestra, proferida na Escola Politécnica da São Paulo em 1917, constituem as primeiras tentativas de sistematização do conhecimento sobre a arquitetura tradicional brasileira”* (SEGAWA, 2002, p.35).

Os arquitetos que participaram da Semana de Arte Moderna em 1922, Antonio Garcia Moya (1891-1949) e Georg Przyrembel (1885-1956) apresentaram influências da arquitetura neo-colonial em seus trabalhos. Przyrembel era polonês e ingressou no país em 1912,

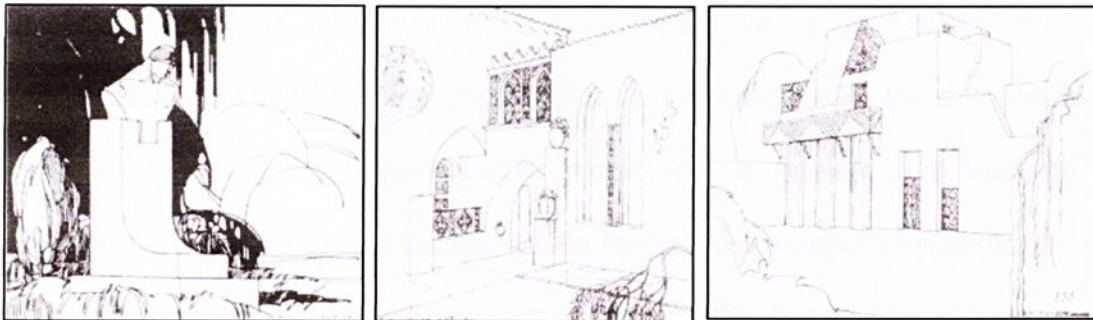


Projeto: *Taperinha na Praia Grande*, fevereiro de 1922, do arquiteto georg Przyrembel. (In: AMARAL, 1976, p.157).

sendo encarregado de vistoriar a reforma da igreja de São Bento, em São Paulo. Desde então se dedicou ao estudo das arquiteturas colonial e barroca, cujas características já estudava e foram adicionadas à arquitetura eclética. Um de seus principais projetos foi realizado em 1928, quando construiu o convento e a igreja Nossa Senhora do Carmo em estilo barroco, também em São Paulo. Segundo Aracy Amaral (1976), aparentemente, o principal critério de seleção dos artistas para participar da Semana foi o fato de eles apresentarem propostas que diferissem dos padrões brasileiros da época. Não havia uma necessidade de serem modernos, mesmo porque a linguagem moderna na arquitetura encontrava-se menos definida do que em outras artes.

¹² SEGAWA, 2002; AMARAL. A, 1976.

Os projetos de Moya (que tinha descendência espanhola) para a Semana apresentavam, como contra-proposta à arquitetura neo-colonial luso-portuguesa, traços característicos das arquiteturas mediterrânea, espanhola, moura, pré-colombiana, asteca e maia (*Ibidem*). Devido a essas influências, o trabalho com volumes e linhas retas foi maior, aproximando-se um pouco mais da arquitetura moderna e *art-deco*. As padronagens indígenas, como maia, asteca e marajoara, devido sua simetria e geometricidade, foram bastante usadas para adornar construções *art-deco*, e estão presentes também em projetos de Lucio Costa e Rino Levi, por exemplo.



Projetos de Antonio Moya: túmulo (1921) e residências (1926). (In: AMARAL, 1976, p.153-5).

Diante do pequeno grau de informação sobre arquitetura moderna que os brasileiros possuíam na época, não tardou que Warchavchik ingressasse ao grupo modernista, participando das reuniões geralmente organizadas na casa de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Em 1926, Warchavchik passou a publicar suas idéias em jornais, através de entrevistas realizadas pelos próprios modernistas.

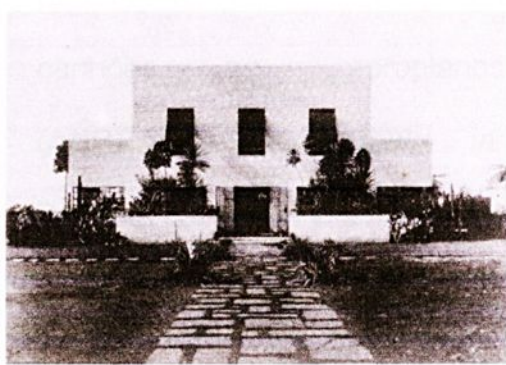
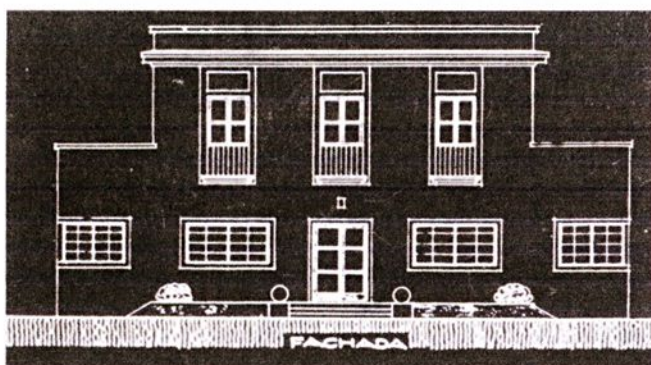
Através do grupo, conheceu também Lasar Segall, de quem se tornou amigo íntimo e posteriormente cunhado, casando-se com Mina Klabin, irmã da esposa de Segall, Jenny Klabin. Mina Klabin foi uma grande aliada de Warchavchik, visto que sabia alemão, podendo traduzir-lhe todos os livros da

Escola Bauhaus como também trabalhar como paisagista em seus projetos modernistas. Em jardins, Mina empregava apenas plantas tropicais de maneira inusitada para uma época que copiava a simetria dos jardins europeus, o que desvalorizava as plantas nativas.



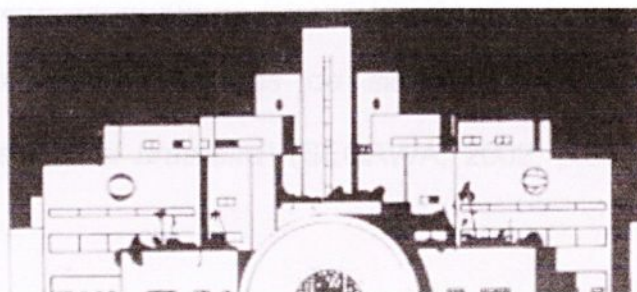
Casa construída em Berlin, 1926 por Walter Gropius que dirigiu a Escola Bauhaus de 1919 (data de inauguração) a 1923. (In: CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 36-7)

Warchavchik, em 1927, casado e com cidadania brasileira, estabeleceu um escritório de edificações e projetou sua própria residência, a primeira casa de arquitetura moderna no Brasil. Essa casa localizava-se na rua Santa Cruz na cidade de São Paulo e sua construção, a princípio, não foi autorizada pela prefeitura. Para tanto, Warchavchik mascarou o projeto da fachada com ornamentos e construiu sua residência da forma que pretendia inicialmente, tendo concluído a obra em 1928. Apesar das cobranças dos fiscais, Warchavichik nunca adicionou os ornamentos sob o falso argumento de que não possuía dinheiro para concluir a obra.



Projeto da fachada da casa da Rua Santa Cruz, mascarado com adornos; e foto da casa após conclusão das obras. (In: FERRAZ, G. 1965, p.23).

Enquanto a casa modernista se encontrava em fase de finalização, outro arquiteto moderno passou a ser mencionado na imprensa por Mário de Andrade, alimentando mais o assunto. Tratava-se de Flávio de Carvalho que, em 1927, inscreveu um projeto com arquitetura moderna, num concurso público para construção de um novo edifício para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo; teve sua proposta vetada. O



Projeto para Palácio do Governo, por Flávio de Carvalho, 1927 (In: AMARAL, A. 2003, p.275).

edifício, bastante arrojado, ausentando-se de ornamentações, estruturava-se em cimento armado, compondo-se de volumes com linhas retas e algumas formas circulares. Sua planta estava subdividida em blocos de diversas alturas e servidas por elevadores. Cada bloco apresentava um terraço individual com jardins,

viveiros de aves e holofotes para iluminação externa. Estariam também providos com várias formas de defesa, abrigando canhões e aeroplanos (ANDRADE, M. 1928. In: BATISTA *et al*, 1972, 20-21).



Foto do Diário Nacional do dia 18 de junho de 1928 com matéria de Mario de Andrade, sobre a casa, (arquivo MASP)

Nos primeiros meses de 1928, a residência de Warchavchik foi concluída e ganhou cobertura da imprensa. Mário de Andrade publicou uma

matéria que ocupava meia página no Diário Nacional no dia 7 de junho de 1928, incluindo fotos da construção; o Correio Paulistano publicou no dia 8 de julho de 1928 um texto de autoria do próprio arquiteto. Em resposta, o arquiteto paulistano tradicionalista Dácio de Moraes manifesta-se contra a arquitetura de Warchavchik, publicando suas críticas também no Correio Paulistano e reunindo-as posteriormente em um panfleto. (FERRAZ, G. 1965, p.28). Warchavchik ganhou direito à resposta, o que lhe rendeu a publicação de mais dez artigos, no mesmo jornal, que se estenderam até meados de 1929 (*Ibidem*, 1965, p.52). Oswald de Andrade, no dia 10 de fevereiro de 1929, publicou também no Correio Paulistano uma manifestação em defesa da arquitetura moderna, esclarecendo conceitos de Le Corbusier e criticando a postura profissional de Dácio de Moraes, que posteriormente se rende e se transforma em mais um adepto ao modernismo.

De acordo com o depoimento de Tarsila do Amaral, em pouco tempo a casa virou atração na cidade e pela primeira vez, podia-se ver concretizado um exemplo da construção moderna sobre a qual se debatia a três anos nos jornais:

"Aos domingos, famílias de São Paulo, no clássico automóvel recheado de gente, iam para a rua Santa Cruz, paravam, desciam, postavam-se diante do portão central, comentavam o absurdo de uma casa sem telhado, o absurdo de umas janelas inteiramente de vidro, colocadas como uma faixa em sentido horizontal, fazendo ângulo reto com a faixa da parede lateral. Tudo liso, sem um ornamento escultórico. Que loucura! Risadas ostensivas... / Um automóvel, dois, três, vinte, e a romaria do domingo inteiro continua em inspeção curiosa. Rotineiros intransigentes tocavam a campainha e perguntavam se aquilo era realmente uma casa. Outros, de temperamento maleável para as idéias e coisas novas, pediam, num gesto de entusiasmo, para visitar o interior e Warchavchik. Em troca, acedia num gesto de bondade. Foi contribuindo assim ao

desenvolvimento de muita sensibilidade artística" (AMARAL, T., 1936).

Diante dessa grande projeção de 1929, Warchavchik resolve promover a nova arquitetura, através de uma casa que permanecesse aberta à visitação pública. Desta forma, comprou um terreno novo no bairro do Pacaembu, um dos muitos que se encontravam em formação. Com os primeiros sinais da crise cafeeira, ainda na década de 1920, fazendas inteiras próximas à cidade passaram a lotear seus terrenos. Parte desses terrenos foi comprada por imigrantes que instalavam novas fábricas. À medida que a cidade se industrializava, multiplicavam-se também as casas e surgiam as vilas de operários. Apesar do período de crise, o bairro do Pacaembu apresentava seus primeiros lotes ocupados por mansões. E foi ali, na rua Itápolis, 119 que Warchavchik iniciou a construção da casa a ser exibida.



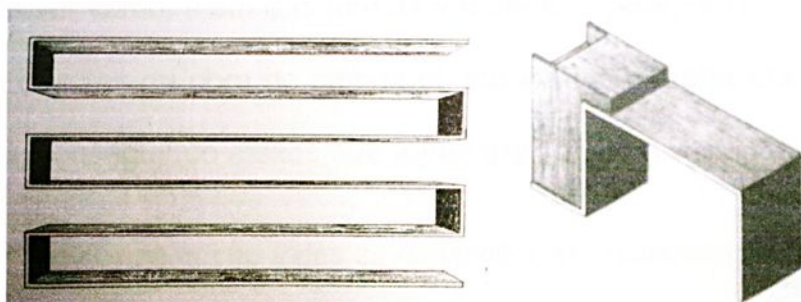
Referencia de como as obras eram expostas em 1923 pela Escola Bauhaus cujos livros haviam sido estudados por Warchavchik. (In: CARMEL-ARTHUR, 2001, p.28).

Seria uma oportunidade que os paulistanos teriam para conhecer melhor a casa moderna ou "racional" e "econômica", como ele divulgava. Um discurso bastante conveniente para o momento, visto que na década de 1930 a queda da bolsa de Nova York atingia diretamente São Paulo. Pela cidade, ocorriam atos de vandalismo e violência nas ruas, entre os quais gráficas de jornais tiveram suas oficinas invadidas e arquivos queimados. Nesse período, a crise que se alastrava atingia inclusive os artistas modernistas; eles perdiam o apoio financeiro vindo por

parte dos mecenas que os encaminhavam ao exterior para que pudessem desenvolver seus estudos.

Dentro desse contexto, Warchavchik amplia seu projeto para exhibir, além da arquitetura, objetos de *design* e arte modernos. Com isso, os artistas tiveram a oportunidade que lhes faltava. Foi a primeira vez, no Brasil, que foi possível expor de forma pública obras de arte moderna em um local que apresentasse características de uma expografia moderna.

Apesar de toda dificuldade encontrada pelo arquiteto devido à falta de materiais necessários para a construção da casa e seu acabamento e também para a confecção do mobiliário, os artistas



Estante para expor obras de arte e, escrivaninha projetados por Warchavchik para a *Exposição de uma casa modernista*, 1930.

modernistas não o deixaram desanimar. Warchavchik improvisou uma oficina nos fundos de sua própria casa; seus pensamentos justificavam o esforço:

“O homem moderno num meio de estilos antiquados deve sentir-se como num baile a fantasia. Um ‘jazz-band’ com as danças modernas num salão estilo Luiz XV, um aparelho de telefonia sem fio num salão estilo Renascença. É o mesmo absurdo como se os fabricantes de automóveis, em busca de novas formas para as máquinas, resolvessem adotar a forma do carro dos papas do século XIV” (WARCHAVCHIK, 28 jun1972, p.33).

Durante o período em que a casa era construída, no dia 22 de novembro de 1929 deu-se a visita de Le Corbusier que, regressando da Argentina, passeava no Brasil pela primeira vez e se hospedou na casa de Paulo Prado. Logo no

primeiro dia foi entrevistado por Geraldo Ferraz e Flávio de Carvalho, que publicaram o evento nos jornais. No segundo dia, Le Corbusier dirigiu-se à casa de Warchavchik na Rua Santa Cruz, acompanhado de um grupo que reunia artistas, jornalistas e arquitetos (entre os quais se encontrava Dácio de Moraes) para conhecer seu trabalho. Além de conhecer a primeira casa modernista da cidade, que era onde residia o próprio Warchavchik, o grupo que acompanhava Le Corbusier pôde visitar também outras duas, que se encontravam em construção no bairro do Pacaembu, como comentaremos mais adiante.

Le Corbusier pôde ver como, além das formas e materiais característicos da arquitetura moderna presentes na obra de ambos os arquitetos, Warchavchik investia também nas cores, conseguindo efeitos que agradaram muito o visitante:

“Le Cobusier percorreu todas as dependências, interessando-se muito pelos detalhes, desde o revestimento de massa brilhante nas paredes, onde a luz produz os mais surpreendentes efeitos, até às particularidades do jardim, onde o cactus brasileiro e outras plantas que o europeu considera exóticas, identificam o ambiente ao que mais temos de nosso” (FERRAZ, 1929b).

O revestimento das paredes ao qual se refere era resultante de uma composição de cimento branco, caulim e mica, aplicada nas paredes externas com intenção de adquirir um “*acabamento rústico*”, com uma textura semelhante lá que Luis Barragán fazia no México (WARCHAVCHIK, 1930 *apud*: SEGAWA, 2002, p. 47). Segundo Mário de Andrade “*a mica brilhante torna as paredes muito decorativas e assim o artista pôde prescindir de molduras, colunatas e demais enfeites superficiais e superpostos*” (ANDRADE, M., 1928)

“Os interiores da casa de residência do sr. Gregorio Warchavchik foram muito apreciados pelo ilustre renovador da arquitetura, que disse serem eles os mais imprevistos que ele até agora encontrou em toda América do Sul” (FERRAZ, 1929b).

De acordo com o relatório que Warchavchik encaminhou ao CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), no congresso realizado em Bruxelas no ano de 1930, o interior de sua casa apresentava as seguintes características:

“As paredes do estúdio estão revestidas com o mesmo material [da área externa]. O forro é de esmalte prateado a duco. As cortinas cor tabaco, os móveis de imbuia lustrados preto brilhante, as cadeiras estofadas com pele de bezerro. O quadro de Lasar Segall. A entrada é pintada em cor de limão claro, vermelho vivo e branco. A imbuia é lustrada ao natural. A sala de jantar é realizada em vários tons de cinza e prata, preto e branco. A sala de música é de um azul claro acinzentado, as cortinas azuis e os estofamentos de veludo roxo-violeta e cinza, os móveis prateados e alguns lustrados de preto. Almofadas em cores de laranja e abóbora. Todo o primeiro andar é branco e todo madeiramento, inclusive portas e móveis, em laca vermelho vivo. Todos os móveis do jardim são também dessa cor, inclusive as tinas e os vasos de plantas” (WARCHAVCHIK, 1930 apud: FERRAZ, 1965, p.51).

Na seqüência, após a visita à residência de Warchavchik, dirigiram-se à casa da rua Itápolis, construída para sediar a *Exposição de uma casa modernista* a qual ainda se encontrava em fase de construção.

[Le Corbusier] *"examinou detidamente a construção da nova casa de Warchavchik. [...] não esconde a impressão primeira que tem, desce aos detalhes, escolhendo o que lhe agrada e comenta o valor da cor, melhor realçada pelo fundo branco. Considera, também, a combinação dos elementos como a madeira das guarnições das portas e as paredes de cimento. Acompanhamo-lo ao fundo do jardim lateral fechado por um muro branco redondo, que ele elogia pelo seu 'caráter plástico'"* (FERRAZ, 1983, p.57).

Saindo dali, dirigiram-se à casa da rua Bahia que tinha suas obras recém concluídas. Ao conhecê-la, Le Corbusier manifestou que em termos de linhas estruturais era a que mais lhe havia agradado. A casa branca inserida na vegetação ganhava muito contraste do verde, adquirindo destaque. Também lhe agradou o contraste das janelas com venezianas vermelhas sobre o branco das mesmas paredes, fazendo-o comentar: *"o proprietário da casa deve possuir cultura suficiente para aceitar tantas inovações arquitetônicas como as que constato"*; depois compara as obras de Warchavchik às do arquiteto moderno francês Rob Mallet-Stevens (FERRAZ, 1929a).



Vista dos fundos da casa da rua Itápolis com o muro que divide o quintal de (arquivo MASP)

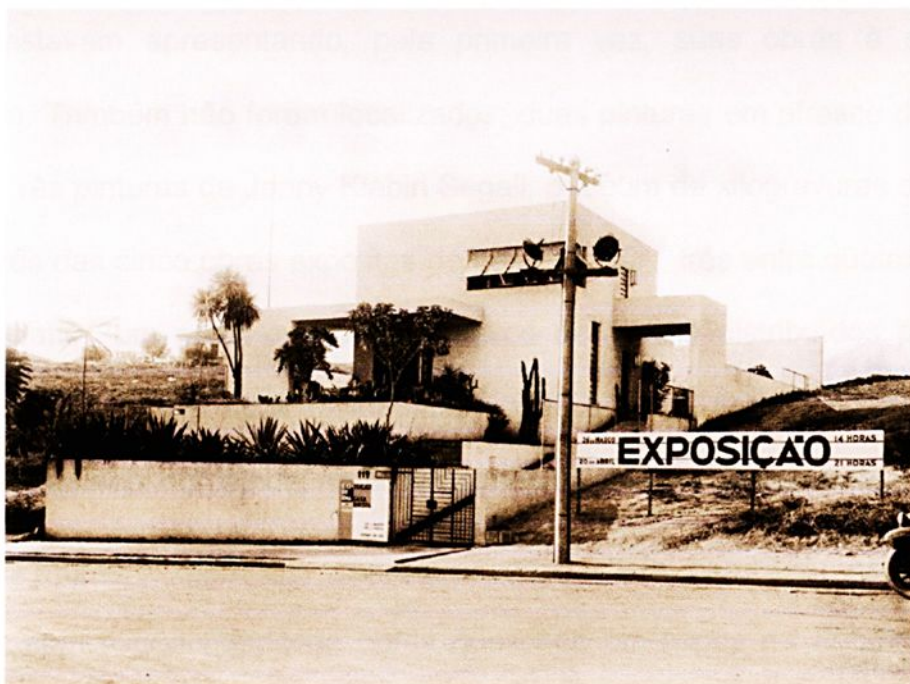
"Na noite desse mesmo dia, no Instituto de Engenharia [...], Le Corbusier realizou a sua primeira conferência no Brasil, sobre 'a revolução arquitetural contemporânea'. [...] mencionou, antes de tudo, a visita que fizera às residências construídas por Warchavchik e às obras do escultor Celso Antônio [...] as citou como índices os mais ponderáveis do progresso cultural já em desenvolvimento

na capital paulista” (FERRAZ, 1983, p.57).

No dia 27 de novembro de 1929, Le Corbusier encaminhou a Giedeon, teórico e secretário da CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), uma carta indicando Gregori Warchavchik como representante sul-americano no CIAM:

“Meu caro Giedeon, do interior da casa absolutamente simpática do sr. Warchavchik, arquiteto em São Paulo, lhe comunico que um grupo de arquitetos modernos deseja ser incorporado aos Congressos Internacionais. Apóio inteiramente este pedido, porque os trabalhos executados são muito interessantes e o grupo de São Paulo tem uma vitalidade da melhor qualidade” (O Estado de São Paulo, 28 out 1969, s/p).

3) Estudo da expografia



Fachada da casa modernista da rua Itápolis, com anúncio da exposição
(arq. Lazar Segall)

Este estudo foi realizado a partir de imagens registradas por filmagem e fotografias, todos em preto e branco, plantas da casa e textos da época que chegam a descrever alguns ambientes com mais precisão, inclusive pelo catálogo que enumera as obras apresentadas.

É importante esclarecer que parte das obras enumeradas no catálogo não foi localizada através dos documentos disponíveis. Felizmente, os cômodos principais foram fotografados, mas esses registros muitas vezes não contemplam todos os ângulos. Em alguns casos, a foto original, que poderia oferecer maior precisão, não foi localizada nos arquivos consultados, restando-nos reproduções de pouca nitidez encontradas em antigas publicações.

Entre as obras de arte não localizadas, podemos listar a aquarela de Di Cavalcanti, as sete aquarelas de Esther Bessel e duas de Cícero Dias; estes dois últimos estavam apresentando, pela primeira vez, suas obras à sociedade paulistana. Também não foram localizados: duas pinturas em afresco de Antônio Gomide, três pinturas de Jenny Klabin Segall, o álbum de xilogravuras de Oswald Goeldi, três das cinco obras expostas de Lasar Segall, três entre quatro obras de Anita Malfatti, um entre os quatro quadros de Tarsila distribuídos pela casa. Essas obras poderiam estar distribuídas na escada, no *hall* de entrada ou nos quartos de solteiro, ou, ainda, na cozinha, nos banheiros e na edícula.

O número de obras com que cada artista participou nesse evento contrasta com a quantidade de obras que cada um expôs na *Semana de arte moderna*. Registramos, desta maneira, que não houve uma preocupação quantitativa, mas representativa. A exposição se caracterizou por uma seleção mais criteriosa, que objetivou não apenas representar, através de poucas obras, o movimento modernista, mas também integrar cada uma das peças da forma mais adequada ao espaço disponível. Mesmo com um embasamento imagético limitado, é possível afirmar que houve uma nítida preocupação em expor as obras considerando-se temas, cores e dimensões, na tentativa de preservar uma área livre ao redor da peça, propiciando a observação individual de cada uma.

Todas as obras expostas foram identificadas com números marcados em



Detalhe mostrando etiqueta de identificação sobre a moldura do quadro Colina vermelha de Lasar Segall (arq. Lasar Segall)

etiquetas, através dos quais se podia consultar a lista de obras no catálogo, que

continha a
numeração
correspondente.
Essas etiquetas
estavam fixadas
sobre molduras ou
pedestais de cada
objeto, uma forma
de identificação bastante usual na época.

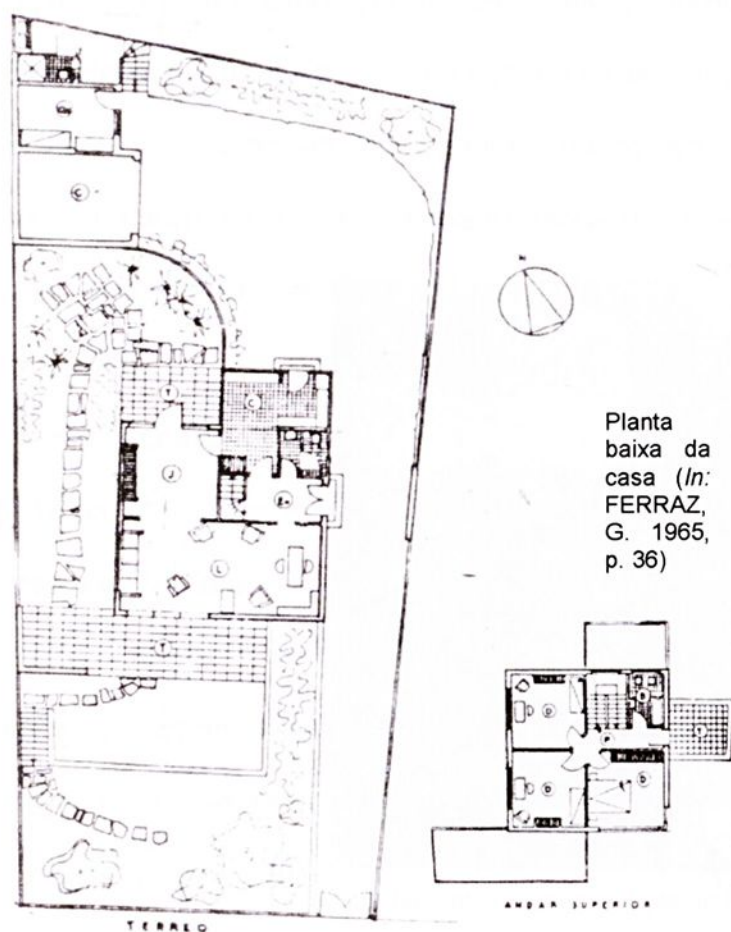


Folha de rosto de uma publicação da Bauhaus criada por László Moholy-Nagy, 1923. (In: CARMEL-ARTHUR, 2001, p.29)



Capa do catálogo criada por Warchavchik, impressa possivelmente no ateliê de Lasar Segall (arq. Carlos Warchavchik).

A linguagem gráfica utilizada tanto no catálogo quanto no cartaz de divulgação colocado em frente à casa tem forte identificação com o trabalho gráfico produzido pela Escola Bauhaus. As semelhanças consistem na



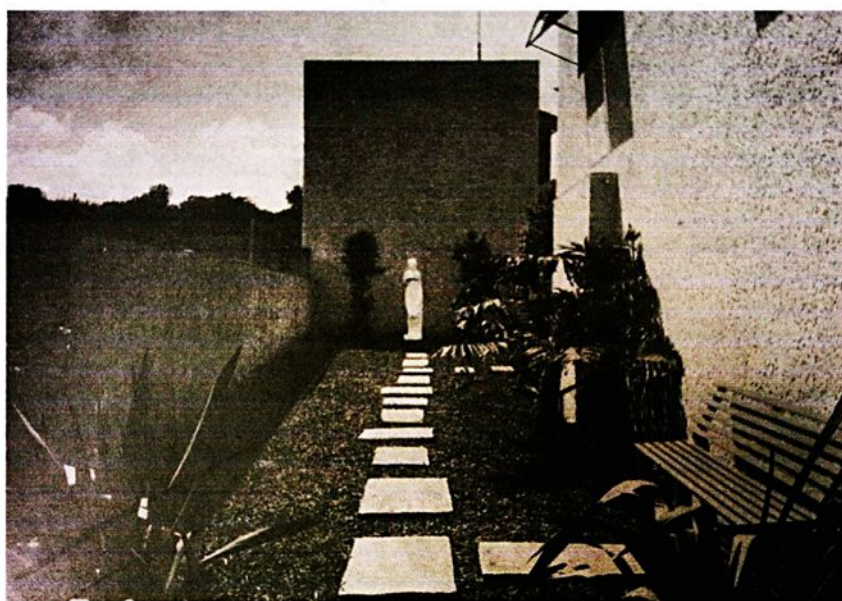
Planta baixa da casa (In: FERRAZ, G. 1965, p. 36)

diagramação do texto, no uso das cores (vermelho, bege e preto) e no próprio desenho gráfico geometrizado, como se pode verificar nas imagens abaixo.

Diferente da outra casa construída na mesma época no Pacaembu, essa apresentou uma divisão

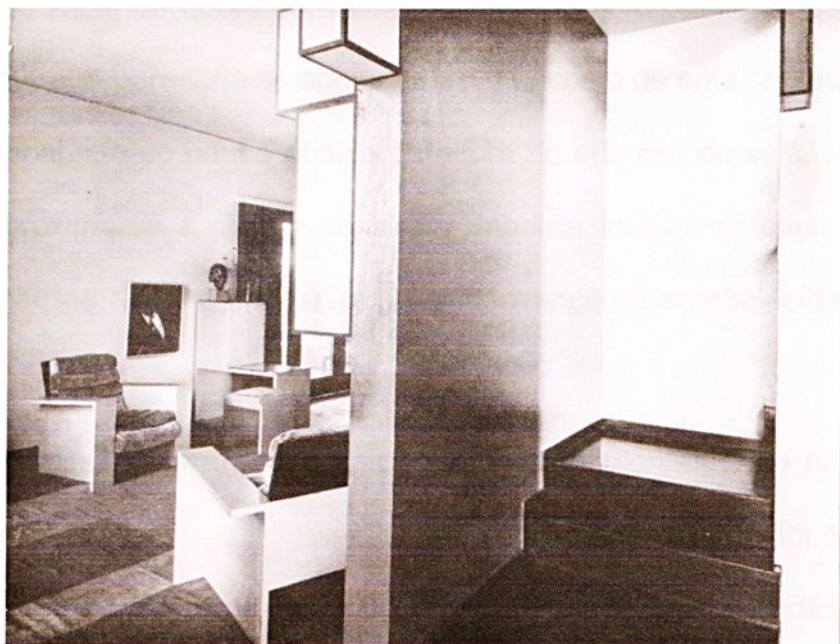
padrão entre os ambientes, pela qual a sala de estar com escritório fica separada estruturalmente da sala de jantar, que, por sua vez, é integrada por uma passagem larga. A casa da rua Mello Alves apresenta a planta baixa da área térrea da casa, sem nenhuma divisão entre esses ambientes, que acham espacialmente integrados. Essa característica tornou-se recorrente nas construções dos museus modernos, o que torna o espaço flexível, permitindo que as áreas sejam redimensionadas de acordo com as necessidades do momento.

Warchavchik procurou reunir ao máximo todos os resultados positivos obtidos das experimentações nas construções anteriores. Considerou, além dos materiais estruturais da casa, materiais de acabamento, combinações das cores e paisagismo. Repetiu, assim, a textura rústica nas paredes externas da casa, mantendo-as brancas, de modo a contrastar com as venezianas de madeira pintadas de vermelho. As linhas retas e parede lisa da fachada da casa estabeleciam diálogo harmonioso com o jardim projetado por Mina Klabin, no qual os cactos e palmeiras ali plantados ganhavam dimensões escultóricas. Esse jardim contornava a casa pelo lado esquerdo, estendendo-se entre a parede da casa e o muro de delimitação do terreno, criava um corredor que direcionava até o quintal social. Ali havia um banco de praça e um caminho paralelo às paredes,



Jardim íntimo com escultura de Brecheret (In: FERRAZ, G. 1965, p. 91)

feito com pedras quadradas de tamanhos irregulares e coloração clara, contrastando, assim, com a grama. Na foto observa-se que ao fundo se encontra uma das esculturas de mármore de Victor Brecheret, emoldurada pelas plantas. O contraste está com a parede do fundo. Essa, apesar de também ser branca, é escurecida naturalmente pela projeção de sombra da textura e corresponde à parede lateral do lado externo da edícula. A angulação da fotografia favorece a centralização do olhar na escultura não só pelo encontro das linhas da perspectiva como também pelo caminho de pedras que reforça este direcionamento do olhar.



Vista parcial do *hall* e sala de estar durante exposição (arq MASP).

A porta de entrada ficava do lado direito da construção e consta no catálogo como “*porta de ferro forjado*” feita pelo próprio arquiteto. A fotografia abaixo ilustra uma visão parcial do *hall* ocultando, do lado direito, as portas de entrada para o lavabo e para a cozinha. De acordo com a descrição de Oswald de Andrade, neste local encontrar-se-ia um “vaso de feira” solicitado em último momento à Patrícia Galvão (Pagu), o qual não foi citado no catálogo. Nesta imagem, observa-se, do lado direito, parte da escada que dá acesso aos dormitórios. Na parte superior, em primeiro plano, vêem-se as luminárias modulares desenhadas por Warchavchik, presentes na área interna e externa de

todas suas construções. Do lado esquerdo, tem-se uma visão parcial da sala de estar. O ângulo permite a visualização de parte dos móveis construídos por Warchavchik em sua oficina, um tapete da Escola Bauhaus, Dessau, o quadro *Homem amarelo* de Anita Malfatti e, sobre a estante, ao lado da porta de ingresso ao terraço frontal da casa, uma escultura feita por Menotti del Picchia.

O quadro de Malfatti encontra-se posicionado a uma altura média, favorecendo o ângulo de visão de quem estivesse sentado no sofá dianteiro, de forma que o "homem amarelo" pareceria se apoiar sobre o encosto do sofá ao seu lado. A base da obra encontra-se pouco abaixo da altura do encosto do sofá, a área central da tela aproxima-se a 1,20m de altura, medida abaixo da altura média do campo de visão de alguém em pé, que por convenção é estabelecida em 1,60m.

Um aspecto interessante era o uso das cores nos ambientes. Não há



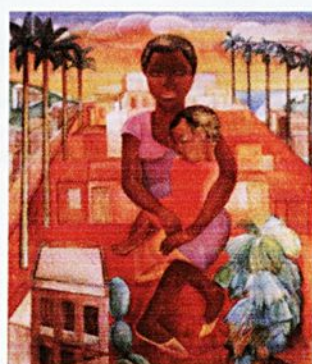
Foto da sala (arq. Lasar Segall) e a mesma pintada p/ referencia das cores do ambiente.



registros sobre qual foi a cor usada nas paredes do *hall* de entrada. Na fotografia, apesar da diferença de iluminação entre o *hall* e a sala, pode-se deduzir, através da tonalidade do cinza, que a parede do *hall* estivesse pintada de

azul¹³, que é uma das cores que já haviam sido usadas nas casa da rua Santa Cruz.

A sala de estar, segundo descrição de Geraldo Ferraz (1965), era verde-claro com o forro pintado de branco-marfim. Pode-se observar que as paredes são completamente lisas e não possuem molduras. Os móveis de “formas inéditas”, ainda segundo Ferraz, eram prateados com estofado roxo. As cortinas eram alaranjadas. A tapeçaria confeccionada pela Escola Bauhaus apresentava



Esses quadros (respectivamente) *O homem amarelo*, *Morro da favela* e *Colina vermelha* sobre fundo de cor aproximada à que foi utilizada na parede da sala de estar sobre a qual se encontravam.

geralmente composições geométricas com diversos matizes das cores primárias, azul, vermelho e amarelo e, algumas vezes, elementos em preto.

Na parede oposta, diante do quadro *Homem amarelo*, estava posicionado o quadro de Lasar Segall, *Colina vermelha*, mas a uma altura padrão de 1,60m. Ambos os quadros se aproximam pela gama cromática, criando um equilíbrio de força de tensão cromática no sentido transversal do espaço, pois se destacavam, pelo alto contraste das cores complementares estabelecido entre o fundo verde-claro das paredes e as obras em que predominava o vermelho-bordô. Essa

¹³ Se a parede repetisse a mesma cor usada no *hall* de entrada da casa da Santa Cruz, o vermelho, na fotografia em preto e branco enxergaríamos a parede praticamente preta; e se fosse amarela ou de outra cor muito clara, seria quase branca.

mesma pintura de Segall não estava centralizada na parede, ao contrário, encontrava-se posicionada no extremo oposto à luminária, estabelecendo assim outra relação de equilíbrio de força de tensão, de acordo com a área ocupada da parede.



Quadro de Tarsila do Amaral, busto de Celso Antônio e almofada da coleção de Olívia Penteadó

No fundo da sala, na parede angular às outras duas recém-mencionadas, encontrava-se a obra *Morro da favela* de Tarsila do Amaral, temática semelhante à obra *Colina vermelha*, de Segall. O quadro foi exposto preservando a moldura *art-deco* feita por Pierre Legrain em Paris. Encontrava-se alinhada com o centro do sofá que estava deslocado para a direita do centro da parede. Na lateral do lado esquerdo próximo à porta do terraço havia um cacto plantado em um vaso modular. No outro extremo do lado direito, havia um móvel de cantoneira fazendo ângulo com a entrada para a sala de jantar. Sobre este móvel havia um estudo de busto em gesso, com autoria de Celso Antônio. A disposição de todos estes objetos em frente à parede, considerando que o cactos e a escultura se encontravam em áreas de dimensões proporcionais aos seus respectivos tamanhos, resultava numa relação de equilíbrio entre os elementos e o fundo.



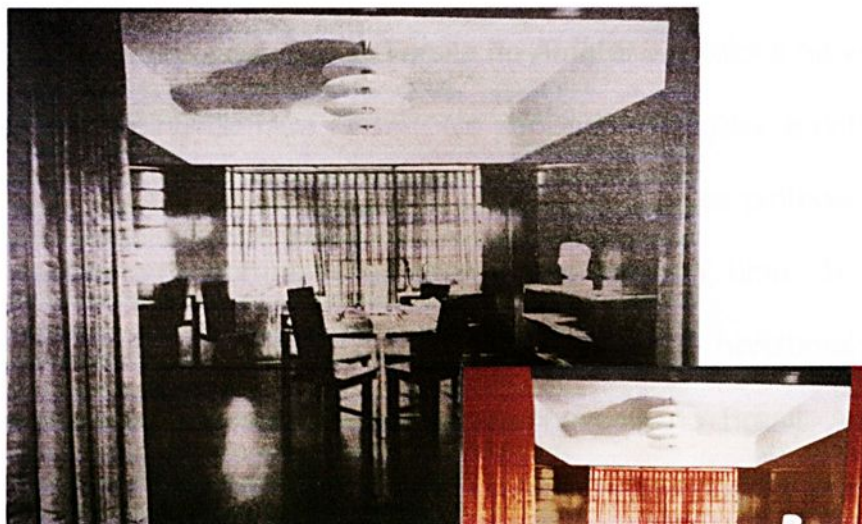
Outro ângulo da sala de estar (arquivo MASP)

No outro extremo da sala localiza-se um escritório favorecido pela luz de uma grande vidraça. Sobre a escrivaninha há uma pequena escultura em bronze de Jaques Lipschitz e,

no outro extremo da mesa, uma luminária trazida de Paris, ambos os objetos pertencentes a Olívia Guedes Penteado. Sobre a parede do lado esquerdo da vidraça, vê-se a gravura *Os emigrantes* de Lasar Segall. Na parte frontal, na passagem que há para o *hall* de entrada, posicionou-se a escultura de mármore preto de Brecheret, *Mulher com guitarra deitada*. Na mesma parede se encontra a obra *Homem amarelo* de Malfatti. Seu posicionamento nesse local é valorizado pelo comprimento da sala, no mesmo sentido.

Durante a exposição, a sala de jantar funcionou como sala de leitura, “escritores¹⁴ modernos encheram as estantes de livros: revistas de arte, espalhadas na displicência de uma casa habitada”, como relata Tarsila do Amaral em seu artigo publicado no *Diários Associados*. Entre os livros sobre a estante, encontrava-se um busto em gesso de Graça Aranha esculpido por Celso Antônio, que contrastava com o acabamento escuro das paredes revestidas com placas de

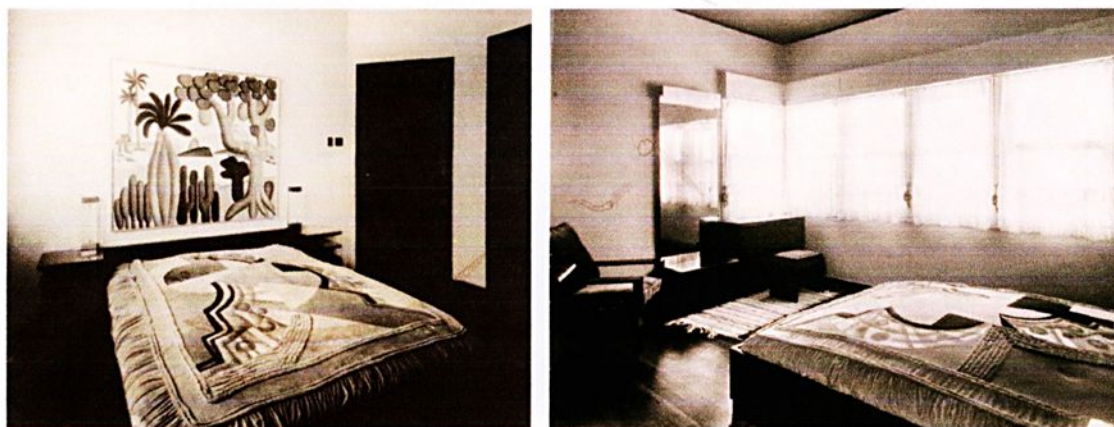
¹⁴ Entre os escritores modernos que participaram estavam: Alcântara Machado, Álvaro Moreira, Affonso Schmidt, Arthur Carneiro, Ascenso Ferreira, Augusto Meyer, Brasil Gerson, Cassiano Ricardo, Felipe d'Oliveira, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Jorge de Lima, José Américo de Almeida, Manoel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Motta filho, Osório César, Oswald de Andrade, Plínio Cavalcanti, Plínio Salgado, Paulo Prado, Ronald de Carvalho, Rubens de Moraes, Tristão de Athayde.



Sala de jantar adaptada para sala de leituras durante a exposição (In: FERRAZ, 1965, p 97). Como detalhe fotografia colorida, de acordo com descrições de Ferraz, na tentativa de ilustrar a aplicação de cores feita pelo arquiteto Warchavchik. Não há dados que definam as cores do piso e tapete deste ambiente.

madeira compensada de imbuia natural. A cortina em primeiro plano é a mesma da sala de estar, com tonalidade alaranjada. No fundo desse cômodo há outra cortina igual, que,

nesta fotografia, se encontra fechada, cobrindo a visão do quintal com o muro circular. O forro branco desse ambiente se integra com uma faixa superior da parede que termina na mesma altura do lustre central, também branco. Este lustre foi adquirido por Olívia Penteado em Paris e consta no catálogo com o nome de *l'anneau de saturne*.



Quarto de casal sob dois ângulos de visão (arq. MASP e arq. Lasar Segall,

O dormitório do casal tinha todos os seus móveis construídos com imbuia polida e as paredes pintadas de lilás claro. Nesse ambiente ganhavam grande

destaque um quadro de Tarsila do Amaral e a colcha de veludo bordada e pintada por Regina Gomide Graz¹⁵. Na segunda fotografia, a colcha aparece em contraluz, permitindo melhor identificação das regiões pintadas e com relevo. O outro extremo do dormitório apresenta uma poltrona, uma cômoda e uma penteadeira as quais se alinham à janela com extensão horizontal; e de canto, uma das inovações apresentadas por Warchavchik no Brasil. Até então, construía-se apenas janelas centralizadas na parede; quando pretendiam aumentar as aberturas, investia-se na construção de mais de uma janela, todas iguais e distribuídas de forma simétrica pela parede.



Quadro *Cartão Postal* de Tarsila do Amaral sobre fundo lilás que interfere suavizando as cores da pintura.



Um dos dormitórios de solteiro, o único registrado, também apresentava móveis de imbuia. Na fotografia ainda é possível observar duas telas entre as quais *Religião*



Ao lado, fotografia de um dos quartos de solteiro (In: FERRAZ, 1965, p. 93) e, acima, imagem da pintura *Religião brasileira* de Tarsila do Amaral, identificada no ambiente.

brasileira, de Tarsila do Amaral, aparece ao lado da janela; a outra não foi

¹⁵ O casal John Graz e Regina Gomide Graz já trabalhavam há quase dez anos confeccionando objetos modernos para decoração de ambientes.

identificada. Não se sabe se as almofadas são da autoria de Regina Gomide Graz ou de Dominique (Paris), emprestadas por Tarsila do Amaral e Olívia Penteado.



4) Repercussão dessa expografia e alguns desdobramentos



Casa com público no dia da inauguração. (Fonte: FERRAZ, 1965)

A inauguração da *Exposição de uma Casa Modernista* realizou-se no dia 14 de março de 1930. Estiveram presentes diversas personalidades da cidade, inclusive aqueles que, a princípio, não simpatizavam com o movimento.

“E entre os visitantes, o sr. Carlos Pinto Alves, que nos viajava sincronizadamente em 22, e agora chora de emoção no ambiente ‘futurista’, e o já citado e ilustre senador Freitas Valle, que brecava a ida de Brecheret para a Europa, promovida por Julio Prestes (em 21) e a de Anita, conseguida pela sra. Washington Luis (em 22) – o qual agora se expande vigorosamente a favor de tudo. Ambos muito distintos amigos mas de quem divirjo diametralmente em crítica e lógica” (ANDRADE, O. 19 abr 1930, O Jornal).

Freitas Valle, citado por Oswald de Andrade, era um dos poucos mecenas que recebia os artistas modernistas em seu salão; foi, inclusive, quem promoveu as exposições de Lasar Segall em 1913. Contudo, seu apoio não era tão intenso quanto o de Paulo Prado e, posteriormente, o de Olívia Guedes Penteado. A personalidade mencionada por Oswald de Andrade no trecho

acima, Carlos Pinto Alves, chegou, inclusive, a publicar no *Diário da Noite* um artigo fazendo analogia entre os eventos da *Semana de arte moderna* e a *Exposição de uma casa modernista*, elogiando-os:

"Aquele livre jogo de linhas puras e equilibradas em movimento constante e em constante harmonia com a natureza tropical não é simples tentativa; é uma sólida realização. Ali no costado do Pacaembu, o espírito moço do Brasil fincou sua bandeira; e a casa de Warchavchik ficará sendo avançada deste estupendo século vinte. / Brecheret, Tarsila, Gomide, Celso Antônio, Anita Malfatti, John Graz e tantos outros, atenderam ao toque de reunir. / Ninguém se iluda; o São Paulo meteco e colonial está bem morto e enterrado; as idéias novas estão em marcha; nada as deterá" (ALVES, 27 mar. 1930. *Apud*: FERRAZ, 1965, p.98).

Carlos P. Alves se rendeu a tal ponto ao movimento modernista que esse trecho de seu depoimento assemelha-se ao pensamento de Oswald de Andrade publicado poucos dias depois:

"A casa de Warchavchik encerra o ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa [...] Da Semana de arte moderna à casa vitoriosa de Warchavchik vão oito anos de gritaria para convencer que Brecheret não era nenhuma blague, que Annita Malfatti era a coisa mais séria deste mundo, que a literatura da Academia Brasileira de letras era uma vergonha nacional, etc. etc!" (ANDRADE, O. 19 abr 1930, *O Jomal*).

A abertura do evento foi filmada e exibida nas salas de cinema da época. Era a primeira oportunidade, no Brasil, que havia para se entrar em um ambiente semelhante aos que eram exibidos nos filmes de Greta Garbo, por exemplo. O evento oferecia paralelamente outras atividades realizadas no

próprio local como palestras sobre arquitetura com Warchavchik, as quais eram freqüentadas regularmente por estudantes, oficinas com Tarsila do Amaral e saraus literários.

A exposição, que a princípio funcionaria de 26 de março a 14 de abril de 1930, chegou a ter sua data de encerramento prorrogada até o dia 20 de abril, a pedido de vários estabelecimentos de ensino que

desejavam que seus alunos visitassem a Exposição. Antes mesmo do encerramento, os jornais já anunciavam que a casa havia sido visitada por mais de 20 mil pessoas, até então, número significativo levando-se em consideração a população de São Paulo na época.

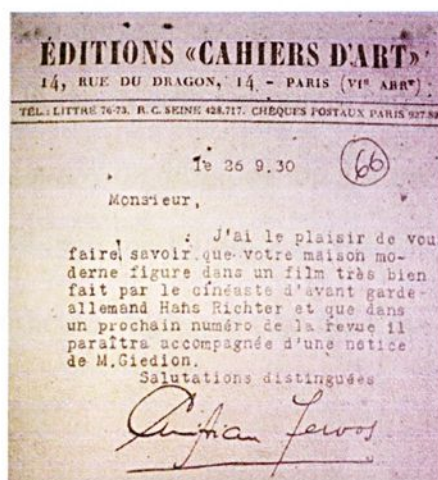
São muitas as citações nas quais se compara a casa na rua Itápolis às construídas anteriormente por Warchavchik, a primeira na rua Santa Cruz e a



Anúncio de prorrogação da data de encerramento da exposição (FERRAZ, 1965)

segunda na rua Bahia. Segundo o arquiteto Marcos J. Carrilho, entre as três é possível observar características diferentes. Assim, a falta de inovações arquitetônicas na casa da rua Itápolis em relação às anteriores construídas por Warchavchik, transfere a importância sobre o ineditismo arquitetônico para o "fato de ter sediado a Exposição de Arte Modernista e da decorrente

demonstração do princípio da integração das artes: arquitetura, artes plásticas e artes aplicadas".



Carta do diretor de Cahiers d'Art, Paris, Christian Zervos, informando a Warchavchik que imagens da casa modernista haviam sido incluídas em um filme (FERRAZ, 1965).

Segundo análise desse autor, a casa da rua Itápolis não apresentava muitas inovações para a arquitetura, além do que já havia sido experimentado nas anteriores. Na planta baixa, os cômodos estavam distribuídos de forma convencional, como se aplicava aos sobrados de classe média em São Paulo, aspecto denunciado, inclusive, pela presença da edícula, algo que não ocorreu na segunda.

“Diante daquelas linhas puras e simples, diante daquela admirável plasticidade com que Gregori joga com os planos e os volumes, desprezando todo o acessório para não transgredir os limites do essencial, o que obtém com rara felicidade: diante daqueles interiores confortáveis e repousantes, tão agradáveis de ficar-se neles” (RAPOSO, 15 abr. 1930. *Apud*: FERRAZ, 1965, p.90).

Quanto aos materiais empregados, houve uma evolução entre as três casas, principalmente entre a primeira e a segunda. Entre as mudanças, está a construção da laje em concreto armado, permitindo a implantação de terraços com jardim, enquanto na primeira casa foram utilizadas telhas, que foram dissimuladas. Outra mudança foi em relação às venezianas, na primeira de tecido e as outras de madeira pintada de vermelho, contrastando sobre as paredes brancas. Tratava-se de uma ousadia para a época, que foi elogiada, inclusive por Le Corbusier durante sua visita (FERRAZ, 1965, p.91). Contudo, a substituição dos materiais e confecção dos mesmos não significava necessariamente a redução dos custos. O que se economizava eram elementos de informação visual, ou, em outras palavras, adornos investindo em volumes com contornos retos e circulares. Apesar do *slogan* de casa econômica, a arquitetura moderna tornou-se uma opção estética que atendia as necessidades de um novo estilo de vida:



“Ela está, na realidade, criando o estilo da nossa época, valendo-se dos materiais novos, ferro, cimento e vidro, como o permite o imenso progresso da técnica industrial, e satisfazendo as necessidades de simplificação, lógica, higiene e economia em que se funda o espírito esportivo do mundo moderno” (FORMA, revista, set. 1930. Apud: FERRAZ, 1965, p.90).

As dificuldades encontradas por Warchavchik de conseguir materiais adequados e mão de obra especializada no Brasil para confecção dos móveis e acabamentos acarretaram trabalho artesanal e importação de peças que elevaram os custos de algo que não era industrializado no país. Segundo Aracy Amaral, as circunstâncias políticas e econômicas que o país atravessava também não contribuíram para sua popularização:

“A nosso ver, contudo, a possibilidade de projeto e construção de uma casa por Warchavchik, por seu caráter antieconômico, tinham sentido de uma relação de vanguarda – sem maiores repercussões coletivas como passaria a ocorrer a partir dos anos 30. Era, no entanto um privilégio de uma elite endinheirada, a ‘boa forma’ acessível a uns poucos como ainda o é, hoje, entre nós a boa forma de desenho industrial inspirado no industrial designer escandinavo ou italiano: um luxo” (AMARAL, A. 2003, p. 340).

Apesar dos altos custos, a economia de elementos de informação visual agradou muitos visitantes; grande parte dos depoimentos registrados na época associavam a casa ao bem estar, sensação de conforto, praticidade e higiene:

“Cingindo-se rigorosamente aos esforços da economia, ele fez obra de arte. Utilidade e beleza. Trata-se duma impressão de bem estar que é um prazer deliciosíssimo. Nos seus interiores há muito que aprender. São uma verdadeira lição de bom

gosto. Chegam a realizar o que Ozenfant preconizou: a decoração sem 'décor'. Chegam a realizar o que não tenha a sua razão de ser e não obedeça a um sentido estrito de necessidade imediata; que não seja, enfim, indispensável e útil" (RAPOSO, 15 abr. 1930. Apud: FERRAZ, 1965, p.90).

Outro aspecto elogiado era a plasticidade de volumes e linhas retas que compunham a arquitetura da casa:

"a casa de Warchavchik é a casa moderna, a utilização técnica do espaço e a ciência da construção posta a serviço do conforto. Inteligência do século XX utilizada no sentido de tornar a vida cômoda. Domina-se o sentimento arquitetônico, vivendo este da harmonia simplíssima de um jogo geométrico. Seus grandes planos, sua sábias linhas tornam-na uma jóia. O espírito nosso repousa na visão serena e forte de sua estruturação" (DELL PICCHIA, 20 mar. 1930. Apud: FERRAZ, 1965, p.90).

Havia inclusive quem já mencionasse o acontecimento como um marco na história da arquitetura brasileira:

"É pois de excepcional importância a sua contribuição. Pode-se falar, no Brasil, em arquitetura de antes e de depois de Gregori Warchavchik" (ALMEIDA, P. M., 9 ago. 1930. Apud: FERRAZ, 1965, p.90).

A combinação desta arquitetura com o jardim tropical também não deixou de ser admirada:

"Ele teve o dom de casar suas construções com a natureza, do modo mais imprevisto e agradável possível" (ANDRADE, M., 1945. Apud: FERRAZ, 1965, p. 87).



Ao que consta, a repercussão dessa nova linha estética de jardinagem que valoriza plantas tropicais foi tão grande que o preço dos cactos passaram a ser inflacionados nas floriculturas, segundo Mário de Andrade (24 dez. 1929).

O livre acesso à casa facilitava muito a divulgação de suas propostas; outro fator favorável era o período de mudanças pelo qual os cidadãos de São Paulo passavam no momento, como argumenta Salvador Candia:

“São Paulo industrializava-se, a nação tinha vontade de renovar suas estruturas políticas e sociais, os artistas também proclamavam, muda Brasil./ Para ver quadros é preciso ir até eles; para ler livros, ter vontade de fazê-lo. As figuras e paisagens da pintura modernista, a linguagem das “Memórias de João Miramar”, exigiam erudição, sensibilidade para apreciá-las, mas a arquitetura da rua Itápolis estava lá, passava-se em frente e foi demais para a mentalidade paulista. Bons tempos, eram tão dourados que ainda havia escândalos” (CANDIA, 18 jun. 1986).

Novamente surgiu um escândalo. Apesar de novos adeptos, nem todos estavam felizes com a nova linguagem estética da arquitetura; e havia quem sequer queria reconhecê-la como tal:

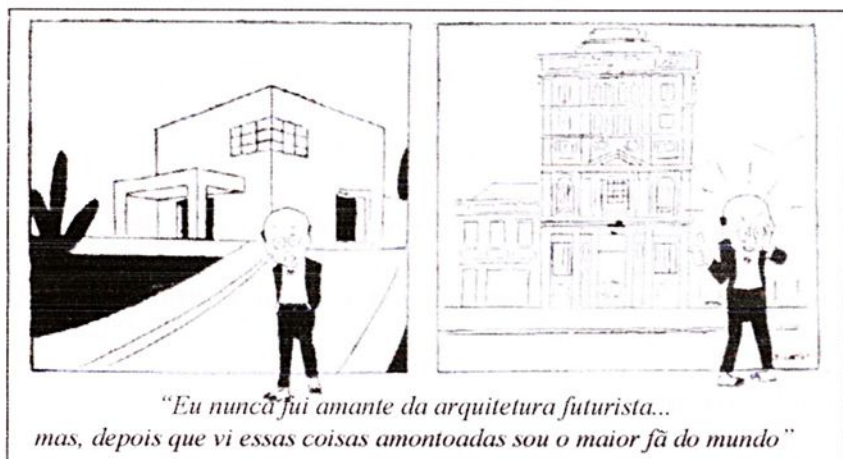
“É lamentável que a Prefeitura tenha permitido a construção dessas casas grotescas, quando o seu Código de Obras Arthur Saboya, no art. 146 determina: O estilo arquitetônico de decorativo é completamente livre, enquanto não se oponha ao decoro e à regra da arte de construir. A Diretoria de obras poderá recusar projetos de fachadas que acusam um flagrante desacordo com os preceitos básicos da arquitetura. Ora, isto quer dizer que é permitida a construção em qualquer dos estilos arquitetônicos, mas, logicamente quando não se obedece a nenhum estilo deve ser proibida. Logo, a casa do Pacaembu não poderia ser construída, porque, não tendo arte, não pode ter estilo. Tal casa está portanto em desacordo com

os preceitos básicos da arquitetura porque não tem beleza”
(NEVES, 16 abr. 1930. *Apud*: FERRAZ, 1965, p.90).

Christiano das Neves era professor de arquitetura na Universidade Mackenzie e publicou dois artigos, um no dia 14 e outro no dia 16 de abril de 1930 intitulados respectivamente: “*Arquitetura e Futurismo*” e “*A máquina de habitar do Pacaembu*”, criticando Warchavchik e sua proposta de arquitetura. No texto do dia 16 prossegue sua crítica, buscando defender a estética da cidade:

“Como arquiteto e professor da mal compreendia arte arquitetônica no Brasil, protestamos veementemente que se qualifique como obra de arquitetura as tais máquinas de habitar sensaboronas e feias, atarracadas e banais, que permanentemente afligirão os nossos olhos [...]. Imagine-se o que será essa cidade jardim [bairro do Pacaembu] se continuarem a aparecer as casas tumultares de cimento armado. Será inevitável a desvalorização desses terrenos, que mais parecerão um prolongamento do cemitério do Araçá”

(NEVES, 16 abr. 1930. *Apud*: FERRAZ, 1965, p.90).



Charge de Belmonte publicada na Folha da Manhã, dia 10 de abril de 1930 (arq. MASP)

No artigo de resposta publicado por Warchavchik, também no Diário de São Paulo, ele argumentou que em

dois momentos Neves afirmou que os paulistanos eram ignorantes, pois muitos haviam aceitado a arquitetura moderna. Em primeiro momento, Neves criticou-

o por ser “*de outros nortes, de outra origem e de outra religião*” buscando desqualificar sua arquitetura argumentando: “*Estamos fartos que venha gente estranha ao nosso meio, pretender divertir-se a nossa custa, aproveitando-se da ingenuidade de certas pessoas*”; num segundo momento, apresentou alguns agravantes dessa situação: “*protestamos ainda que abuse da ingenuidade do nosso povo em matéria que desconhece, impondo-lhe essa insensatez artística e expondo-o ao ridículo perante as pessoas cultas que visitam nossa cidade*” (NEVES, 14 abr. 1930 *apud*: WARCHAVCHIK, 20 abr. 1930). Warchavchik rebate:

“Com estas palavras insinua que todos os arquitetos modernos (inclusive eu) são uns ignorantes tão completos, que somente se arvoram em modernistas, ‘por lhes ser difícil, (como ele escreve textualmente) compor com a infinidade de linhas curvas; e por desconhecerem mesmo as regras da composição arquitetural, traçam a esmo a reta, o elemento mais simples dos elementos geométricos’” (WARCHAVCHIK, 20 abr. 1930).

Depois de destacar estes trechos e protestar que apesar de a casa estar em exposição pública e o professor Neves não lhe haver dado a “*honra de sua visita*”, Warchavchik limitou-se a salientar que já era legalmente um cidadão brasileiro, a resumir seu currículo e a argumentar:

“Estas insinuações emitidas com o fim evidente de prejudicar moral e materialmente a um colega de profissão, só por si já vem demonstrar que o sr. Christiano das Neves não tem sequer noção dos seus deveres de profissional, o que vem completar o quadro da já proverbial ignorância deste ilustre senhor, ignorância fácil de ser provada pela leitura dos seus numerosos e diversos artigos, onde ele se vê obrigado a citar tenentes e coronéis como autoridades em assuntos

arquitetônicos, quando não encontra material para citar no seu inseparável conselheiro – o livro de Charles Blanc”.
(WARCHAVCHIK, 20 abr. 1930).

De acordo com os artigos publicados, as sensações dos visitantes ao ingressarem na casa eram realmente positivas, como se expressa nesta citação:

“[...] as pessoas que as visitam [referindo-se não só a casa do Pacaembu, mas às outras duas anteriormente construídas] por dentro ficam encantadas: sentem que ali se viverá com inteiro conforto a vida dos nossos dias. E os que aceitam as formas modernas, com o gosto da vida moderna, esses acham deliciosas as surpresas de Warchavchik, obtidas por meio dos elementos geométricos mais simples e mais puros” (FORMA, Revista, set. 1930. *Apud*: FERRAZ, 1965, p.90).

Menotti dell Picchia, que participou da exposição, observou como nesse ambiente todos os elementos encontravam-se integrados. Assim como em outros comentários aqui mencionados, associou a linguagem estética do local à higiene, da mesma forma que atualmente remete-se freqüentemente a expografia moderna à assepsia:

“Suas acomodações interiores são esplêndidas. A impressão que se dá é de higiene, conforto e bom gosto. Nada ali é demais. Só há o necessário e o que há, harmoniza-se por tal forma com o ambiente que este cria uma alma singular de esplendor e de beleza” (DELL PICCHIA, 20 mar. 1930. *Apud*: FERRAZ, 1965, p.90).

Foi visitando seu interior durante a exposição que Mário de Andrade observou como o ambiente modernista, completamente livre de ornamentos, favorecia a interpretação dos objetos apresentados como obras de arte. Em seu artigo publicado no *Diário da Noite* propôs a inserção de outros objetos,

mesmo que pertencentes ao cotidiano, para que ganhassem conotação artística. Esta é uma discussão presente ainda hoje e que vem acompanhando o desenvolvimento da expografia no decorrer da história da arte.

"Se eu possuísse uma casa modernista (...), entre os móveis modernos da sala-de-visita eu colocava uma cadeira Luiz XV. Imaginemos isso em nossa cabeça: qual a sensação que dá? A única legítima atualmente a respeito duma cadeira Luiz XV: a sensação dum objeto de arte" (ANDRADE, M., 27 mar 1930).

Oswald interpretou erroneamente a observação de Mário de Andrade e o criticou dizendo que em uma casa modernista não se deveriam inserir objetos do passado. Tarsila utiliza as palavras *sóbrio, silencioso e confortável* para descrever sensações que a casa lhe proporcionou:

" Pintores de vanguarda ali estavam representados, com seus quadros alegrando as paredes; esculturas completavam o interior na linha sóbria de um móvel ou um canto silencioso do jardim; escritores modernos enceram as estantes de livros; revistas de arte espalhadas na displicência de uma casa habitada; móveis em conjunto admirável, tapetes, louças, no conforto previsto e estudado da casa moderna. Foi acontecimento exposto a visitas de trinta mil pessoas que por lá passaram" (AMARAL, T., 1936)

Segundo Cintrão, no Brasil não se estava preparado para as mudanças propostas nos eventos da Casa Modernista, pois:

"fazendo que se perdessem no tempo e fossem recuperados muitos anos depois, por meio de escassas publicações. Sequer influenciaram na maneira de apresentar as obras de arte, que permaneceu praticamente a mesma até o surgimento do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1947 (sic), e do Museu de Arte de São Paulo, em 1948, e entrando numa nova era que adaptou painéis como o principal suporte para obras

bidimensionais. Não por acaso, os projetos arquitetônicos que surgiram após os anos 50 praticamente eliminaram as paredes das salas de exposição” (CINTRÃO, 2001, p.224).

Apesar da opinião de Cintrão, os registros de exposições realizadas posteriormente pelos modernistas comprovam o contrário. Ocorre que até então não se construíam museus de arte e as exposições havidas até então eram realizadas em espaços improvisados, tal como já se fazia anteriormente. Contudo, a distribuição das obras na *Exposição* condiz com a expografia moderna.

Ainda em 1930, Warchavchik apresentou sua tese no *IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura*, no Rio de Janeiro, e comentou sobre a exposição em seu relatório apresentado ao CIAM. Também em 1930, houve outra exposição de arte moderna como recordou Ferraz:

“O mês de junho começara com uma grande notícia: a vinda a São Paulo, via Recife e Rio de Janeiro, do pintor Vicente do Rego Monteiro, que se fazia acompanhar do editor de uma revista parisiense, Montpamasse, o crítico e estudioso de arte Geo-Charles. Chegavam com um acervo de quase noventa quadros, entre os quais vinham Gleizes, Picasso, Lhote, Léger, Vlaminck, Severini, Foujita, Marcoussis, o próprio Rego Monteiro, cuja pintura era então desconhecida aqui. Na informação, mencionávamos que se tratava, nesse ano de 1930, tão tormentoso, politicamente, da terceira grande exposição, depois da de Brecheret e da Exposição de uma Casa Modernista, empreendida pelo arquiteto Warchavchik” (FERRAZ, 1983, p.79).



CAPÍTULO III

PINACOTECA MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (1968-97)



Neste capítulo desenvolveremos um estudo sobre o projeto de expografia da Pinacoteca do *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* (MASP), que permaneceu em uso no museu no período de 1968 a 1997. O primeiro tópico narra a história dos primeiros anos do MASP, buscando frisar as idéias que o conceberam, detalhando iniciativas e desenvolvimento do projeto; tal é o contexto no qual as premissas que determinam o projeto da expografia em questão são traçadas. No segundo tópico, abordaremos a formação da autora do projeto, que foi Lina Bo Bardi, bem como algumas experiências vivenciadas por ela, que influenciaram diretamente seu trabalho e, conseqüentemente, o desenvolvimento do projeto. No terceiro tópico analisaremos descritivamente a expografia da Pinacoteca MASP (1968-97) cuja proposta expográfica foi inédita, tanto no país quanto no exterior, por conta principalmente da criação dos "cavaletes-painéis". Na seqüência, no quarto tópico, será feito o relato sobre a repercussão das opiniões tanto dos críticos como do público, documentadas na época.



1) Precedentes

O Museu de Arte de São Paulo foi fundado em 1947. Seu mentor foi Assis Chateaubriand (dono dos *Diários Associados*). Entre outras personalidades que fizeram parte desta história destacaremos:

- Pietro Maria Bardi, que foi intitulado diretor do museu,



Detalhe mostrando edifício dos Diários Associados em reforma durante 1938 na região central de São Paulo (TOLEDO, 1980, p. 145).

assessorava a compra e catalogação de todas as novas aquisições de obras e introduziu o sistema de painéis didáticos no museu.

- Lina Bo Bardi, que foi autora do projeto do edifício/museografia do museu e da criação dos “cavaletes-paineis”. Trata-se de um projeto que reúne “cavaletes de vidro” (suporte para obras bidimensionais até então inédito), associados aos “painéis didáticos” usados pelo museu desde sua inauguração.

No período que precede o surgimento do MASP e sucede a *Semana de arte moderna* de 1922, ocorreram várias iniciativas em direção à criação de um museu de arte moderna propriamente dito. Durante a década de 1930, além da *Exposição de uma casa modernista*, do qual discorremos no capítulo anterior, realizaram-se algumas exposições organizadas pelo SPAM (Sociedade Pró Arte

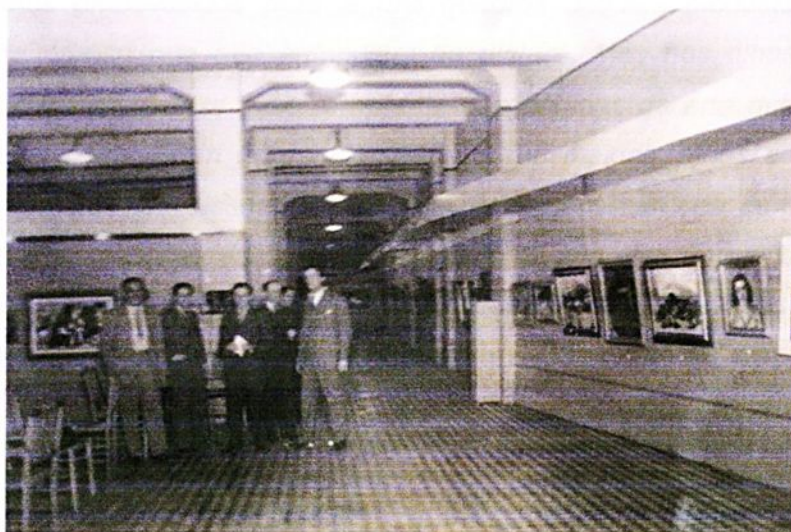
Moderna, 1932-34) e CAM (Clube de Arte Moderna, 1931-32); outras exposições ocorreram, por exemplo,

o *Salão de maio*, de 1939, e o *Salão do SPAM*, de 1934.

Nenhuma dessas iniciativas, porém,

buscava formar um acervo visando um

possível museu de arte



Salão do SPAM, 1934 (arq. Lasar Segall)

moderna. Havia poucos museus na época e os acervos existentes não contemplavam representações significativas que fossem capazes de ilustrar a história das artes. Contudo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, além de algumas obras de artistas brasileiros, possuía muitas reproduções, cópias de obras existentes em museus da Europa realizadas pelos bolsistas financiados pelo governo brasileiro durante o período de estudos no exterior.

“São Paulo era paupérrima em obras de arte; algumas coleções de contemporâneos como a de Paulo Prado, de Oswald de Andrade, Olívia Penteado acabaram se dispersando. Obras antigas praticamente nunca existiam tanto em qualidade quanto em quantidade” (BARDI, 1967, p.17).

Foi sensibilizado por essas condições na qual o Brasil se encontrava – privando sua população de fruir objetos de arte originais e mais representativas – que Assis Chateaubriand desejou criar um museu de arte. Isso está de acordo com seu próprio depoimento escrito por ocasião da inauguração do MASP em 1947:

"Há quinze anos entrando no Museu do Ipiranga, um domingo, vi um grupo de adolescentes de uma 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 indisível, diante das páginas de 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. E com eles daremos uma galeria de arte para vocês'" (CHATEAUBRIAND, 1947 apud: Departamento de Documentação, 1968, s/p).

A década de 1940 propiciou um ambiente favorável para quem quisesse investir na criação de museu de arte no Brasil: em primeiro lugar, a Segunda Guerra, que se desenrolava em um território no qual obras de arte de grande valor se concentravam, e, em segundo lugar, o avanço econômico do Brasil em consequência do crescimento do setor industrial. Na tentativa de proteger obras de arte dos bombardeios, Germain Bazin organizou uma exposição de pintura francesa apresentada no Brasil. Segundo Flávio Motta, que posteriormente chegou a compor o conselho consultivo do MASP, nesse momento: *"O Brasil recebe o primeiro grande impacto de qualidade, vindo da Europa depois da Missão francesa de 1816"* (Ibidem, 1968, s/p). Logo em 1941, Quirino da Silva, que também integrou o conselho consultivo do MASP, conseguiu introduzir um salão de arte na Feira Nacional de Indústrias, que ocorria anualmente em São Paulo e representava um fato inédito:

"o poeta Guilherme de Almeida viu bem esse significado, dizendo, por ocasião da inauguração do certame: '... nesse instante decisivo da vida tumultuária de São Paulo, eis que num recanto propício – este em que estamos – entre os stands gritantes de progresso desta nossa Segunda Feira Nacional de Indústrias, um Salão de arte se inaugura. Um salão de arte numa feira de indústrias... Isto é um sintoma, um símbolo, um sinal dos

tempos. É preciso compreendê-lo bem no seu importantíssimo sentido” (Ibidem, s/p).

Em 1946, Chateaubriand contratou Quirino da Silva para escrever sobre arte no jornal e conseqüentemente trabalhar como “técnico de museu”, uma espécie de consultor. Foi uma tentativa de iniciar o desenvolvimento de seu novo projeto, a criação do Museu de Arte Antiga e Moderna (que era o primeiro nome do que veio a ser o MASP). Por algum período, Quirino havia-se dedicado à pintura e criado uma revista de arte chamada *Forma*, na qual Frederico Barata¹⁷, jornalista responsável pela editoração de arte na cadeia de jornais Diários Associados, já havia escrito. Quirino da Silva chegou a esclarecer para Geraldo Ferraz que também trabalhava como jornalista para Chateaubriand, na época:

“Assis tencionava fazer um museu de arte e o consultava quanto à composição de um acervo, uma coleção de arte ambiciosa, sem dúvida, para a época, mas imaginada e iniciada num momento em que o mercado europeu cedia à gente de là-bas (sic) quanta tela disponível em mão de pessoas que se achavam, então, em dificuldades”. (FERRAZ, 1983, p.30).

Ainda segundo Ferraz, Chateaubriand chegou a convidar Quirino da Silva para que o acompanhasse à Europa para comprar obras de arte para o acervo, mas Silva recusou a proposta em razão de seu medo de viajar em avião. Mesmo assim, Chateaubriand não desanimou – e usando como referência a história que conhecia sobre o *Museum of de Modern Art*, de Nova Iorque, dizendo que Nelson Rockefeller não estava sozinho durante sua criação, – revelou que daria continuidade ao projeto “*porque os milionários paulistas tinham dinheiro para*

¹⁷ Frederico Barata foi um dos primeiros doadores do MASP, oferecendo a obra *Cinco moças de Guaratinguetá* de Emiliano Di Cavalcanti (BARDI, 1992, p.10), que por curiosidade também chegou a trabalhar nos Diários Associados, fazendo caricaturas para jornal assinando sempre como Urbano (FERRAZ, 1983, p.19).



doações. *E que cada participante ficaria com o nome gravado numa placa, acompanhando uma tela ou escultura*" (Ibidem). Assim, passou-se a publicar anúncios nos jornais dos Associados, solicitando doações para a formação do Museu. Segundo informações publicadas pelo departamento de documentação, as primeiras doações de obras que integrariam o acervo da instituição foram reunidas no ateliê do próprio Quirino da Silva (DEPARTAMENTO DE DOCUMENTAÇÃO, 1968, s/p).

Foi durante esta fase, em 1946, pouco antes de escolher a cidade que sediaría o museu, Chateaubriand conheceu Pietro Maria Bardi com quem viria a formar uma equipe. Pietro Maria Bardi era de Roma e dedicava-se ao comércio e divulgação das artes plásticas e arquitetura. Sua formação, porém, não foi muito convincente: foi expulso do colégio após ser reprovado pela quarta vez no segundo ano da escola primária. Bardi foi trabalhar como operário, depois, de *office-boy*, para um advogado, estudando por conta própria, chegando a publicar seu primeiro livro já aos 16 anos de idade. Foi *"um ensaio sobre as possessões coloniais de Jeremias Bentham, publicado pela editora L'Avanti! de Milão"* (BARDI, 1992, p. 13). Enquanto jovem, foi seguidor de Mussolini e chegou a servir na Primeira Guerra. *"É sabido que tenho um passado fascista, o que não me impediu de combater mais tarde a arquitetura oficial de Mussolini, numa polêmica que se tornou notória"* (Ibidem, p.13). Na década de 1930, Bardi viajou com destino a Buenos Aires, Argentina, onde participou do IV CIAM e realizou uma exposição de arquitetura italiana no *Museo Nacional de Bellas Artes*. Na volta fez escala no Brasil, visitando Minas Gerais, viagem que lhe despertou interesse por conhecer a América Latina. Em Roma, administrava o *Studio d'Arte Palma* para o

qual chegou a contratar Francesco Monotti como diretor e Mario Modestini como restaurador.

“O Studio foi um empreendimento que tentei depois do final da Guerra, pois durante o conflito adquiri muitas obras: baseado no comércio, abrangia também a cultura, com a organização de mostras de pintura e escultura, cursos de história da arte, conferências e outras atividades ligadas às artes plásticas. A sede, bem montada e acolhedora, dotada de biblioteca, depósito e oficina de restauro, localizava-se num prédio na praça Augusto Imperatore [em Roma]. Clientes e curiosos não faltaram. Comecei com mostras de artistas de renome, lancei algumas exposições curiosas, insisti na minha polêmica pela arquitetura racional que teve bastante repercussão na Itália” (Ibidem, p.9).

Bardi conta ainda que *“algum tempo depois, a jovem arquiteta Lina Bo veio trabalhar conosco. Começamos a namorar e casamos” (Ibidem, p.9).* Lina Bo – de quem discorreremos mais adiante – relatou em uma entrevista realizada pouco antes de seu falecimento em 1992, que Bardi era uma pessoa que tinha muitos amigos estrangeiros, principalmente americanos e franceses e que se ajudavam mutuamente:

“Pietro ajudava todos os jovens, especialmente os judeus exilados em 1937 para que os fascistas não os matassem. Ajudou também a Bruno Zevi¹⁸, que tinha se formado com Walter Gropius e foi para os Estados Unidos (...) Pietro ajudou muito aos jovens que recorriam a ele, pois era muito amigo de Giuseppe Terragni e tinha ajudado na fundação de arquitetura orgânica” (BO BARDI, 2002, p.238).

Lina Bo havia integrado o movimento de resistência na Itália e era também filiada ao partido informal Comunista durante a guerra; antes de vir para o Brasil, havia se desiludido com seu país:

¹⁸ Bruno Zevi havia trabalhado na revista Domus junto com Lina Bo Bardi na década de 1940.



“Em 1946, nós percebemos que nosso sonho de um país moderno, livre, havia terminado. Convocaram eleições livres e ganhou a Democracia Cristã. Foi terrível; e disse: ‘Vou embora’. Minha mãe estava desesperada” (Ibidem, p. 238).

Nesse mesmo ano (1946) casou-se com Bardi, que queria levá-la para viajar e desejava continuar conhecendo a América Latina. Enquanto juntos planejavam uma viagem para conhecer Quito e México, receberam um convite para vir ao Brasil. O convite partia de amigos de Bardi, que estavam vivendo no Rio de Janeiro. Foram estes o embaixador Pedro de Moraes Barros e o jornalista italiano Mário da Silva que, antes da Segunda Guerra, fora redator do *Lavoro Fascista*, jornal romano.

Assim, o casal Bardi ingressou no Brasil em 1946, trazendo consigo obras da coleção *Studio d'Arte Palma* para realizar algumas exposições de arte. Realizaram duas exposições seguidas no salão nobre do edifício do *Ministério da Saúde do Rio de Janeiro*, local conseguido por intermédio de Mário Silva, que lhes traduziu os catálogos para o português. Uma exposição foi de pinturas italianas do século XIII ao XVIII e a outra, de artistas italianos contemporâneos. Depois dessas duas exposições, como observa Olívia de Oliveira, o casal chegou a realizar uma terceira exposição na sala de exposições do *Palace Hotel Copacabana*, com objetos de arte para decoração de interiores (Ibidem, p. 242).

Bardi recorda na introdução do livro *História do MASP*, escrito em 1992, que durante a realização das exposições mencionadas no Rio de Janeiro, Chateaubriand, foi um dos primeiros visitantes a comparecer. Na ocasião demonstrou-se interessado pelos quadros antigos, adquirindo quatro deles. Chateaubriand conversou com Bardi sobre seu interesse de montar um museu de arte no Brasil. No mesmo texto, Bardi recorda que seu amigo Mário Silva lhe disse

que Chateaubriand era conhecido como o “rei da comunicação” e o advertiu diversas vezes dizendo para tomar cuidado, pois ele tinha fama de aventureiro; mas Bardi diz que não teve a mesma impressão e logo confiou nele “*Poderia até ser aventureiro, mas no bom sentido*” (BARDI, 1992, p.10). Bardi e Chateaubriand passaram a se reunir em almoços e jantares nos quais conversavam sobre as possibilidades de estabelecer tal museu. No decorrer de tais encontros Bardi chegou a convencer Chateaubriand a mudar o nome do museu:

“Diversas vezes ele me disse que eu deveria projetar o novo estabelecimento e pretendia denominá-lo ‘Museu de Arte Antiga e Moderna’. O Criador admitia a discussão: com o pouco de ‘savoir faire’ lhe mostrei a inutilidade de diferenciar as artes, sendo preferível não fazer distinções e abranger todas as artes plásticas. Percebi que conquistava sua confiança. Aos poucos ele se convenceu e aceitou o título de ‘Museu de Arte’, como o MASP era conhecido no início” (BARDI, 1992, p.11).

Uma vez convencido, Chateaubriand convocou Quirino da Silva e Geraldo Ferraz à sua sala para comunicar que o título de *Museu de Arte Antiga e Moderna* não deveria mais ser publicado, pois seria alterado para *Museu de Arte de São Paulo*, um “*título mais conveniente*” (FERRAZ, 1983, p.131). Esse novo título se mostrou uma ótima estratégia, uma vez que o museu dependia de doações e que poderia haver repulsa pela arte “antiga” por parte de uns e pelo adjetivo “moderno” por parte de outros.

Os encontros continuaram e, enfim, Chateaubriand convidou Bardi para assumir a direção do novo museu. Bardi aceitou a proposta, mas a cidade que sediaria o novo museu ainda não estava definida. Pensava-se em duas cidades: Rio de Janeiro ou São Paulo, mesmo apesar de os anúncios pedindo doações para o museu já se encontrarem em publicação.

Lina Bo aprovou a nova idéia do nome do museu. Havia-se apaixonado pelo Rio de Janeiro, estava encantada com os avanços da arquitetura moderna no Brasil e logo teve vontade de construir o tal museu. Lina Bo chegou a confessar em vários momentos (como no documentário em vídeo "Lina Bo Bardi"), que desejava construir o museu no Rio de Janeiro, mas Chateaubriand escolheu São Paulo. Rio de Janeiro podia ser a capital do país, mas São Paulo apresentava um grande desenvolvimento financeiro iniciado com o cultivo de café e com o crescimento da industrialização. Bardi recorda que recebeu a notícia enquanto estava no Rio de Janeiro através de um telegrama escrito em italiano por Chateaubriand, com a seguinte mensagem:



Desembarque de Lina Bo e Pietro Bardi em São Paulo em 1947 (BO BARDI, 1993, p. 26)

"Domani andiamo a São Paulo. Ho deciso di aprire là il Museo, nell'edificio che stò finendo di costruire, sede dei Diários Associados" (BARDI, 1992, p. 13).

O novo edifício dos Diários Associados, que naquele momento passava a abrigar também o MASP, situava-se na rua Sete de Abril, em pleno centro de São Paulo:

"ainda se encontrava na fase do concreto. Inspecionamos o primeiro andar, uma área com cerca de mil metros quadrados.[...] Lina projetou os espaços no segundo andar do edifício denominado 'Guilherme Guinle', cujo projeto era de autoria do arquiteto francês Jacques Pilon, autor também do vizinho prédio da Biblioteca Municipal. Era simples, parecia um apartamento: o ingresso levava a um corredor e deste à sala principal destinada à coleção. Havia uma sala para exposições periódicas e outra

para a exposição didática de história da arte. Finalmente havia auditório, para 100 lugares, destinado a cursos, conferências, concertos e para a qual Lina desenhou uma cadeira dobrável que foi produzida por Roberto Consolaro, um artesão italiano que aqui morava, pois no comércio nada encontrávamos semelhante” (BARDI, 1993, p.13).

Inicialmente ocuparam apenas uma sala, ainda em alvenaria, na qual se encontravam duas escrivaninhas, um quadro negro e uma estante onde eram dispostas as aquisições que chegavam (BARDI, HOSSAKA, s/d, p.24). No período de 1947 a 1958, Bardi realizou freqüentes viagens ao exterior em busca de obras para compor o acervo. Durante sua ausência, a arquiteta Lina Bo assumia a direção do museu, enquanto coordenava a adaptação do espaço e montagem da exposição.

Realizou-se uma cerimônia de inauguração do MASP no dia 2 de outubro de 1947, mesmo nas condições nos quais o local se encontrava, para permitir que alguns cursos fossem iniciados. A proposta inicial do MASP não se resumia simplesmente a exibir uma coleção de arte. Sua concepção assemelhava-se muito mais à proposta de um centro cultural: pretendia-se educar, formar um público com sensibilidade e repertório necessários para a melhor fruição da arte. Parte dos cursos possuía um acento prático, possibilitando não só a vivência de uma experimentação artística, como também capacitando pessoas que quisessem exercer alguma função no museu. Isso possibilitou que muitos ex-alunos fossem posteriormente contratados. Assim, além do curso de história da arte, ofereceram-se aulas de estética, pintura, música, *design*, paisagismo, museografia e outros.

Para se ter uma idéia do estado das obras de construção, durante a inauguração (que atraiu artistas, intelectuais, representações políticas e do



exterior), o edifício se encontrava ainda coberto por andaimes. Usou-se como elevador uma armação que se suspendia com a ajuda de guinchos usados na construção; em todo o recinto do museu encontravam-se caixas cal dispostas em diversos pontos com o objetivo de amenizar a umidade do ar, que poderia danificar as obras existentes.

“A arquitetura interna do Museu restringiu-se às soluções de ‘flexibilidade’, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria do nosso tempo” (BO BARDI, 1993, p.46).

Apesar das condições climáticas inadequadas, o Museu apresentou as obras que já existiam na coleção como de Picasso, Cézanne e Rembrandt, sobre painéis que, segundo Lina Bo, eram *“de fundo neutro”* (*Ibidem*, p. 46).



Foto do interior do MASP no edifício Diários Associados após reforma em 1950 (In: BO BARDI, 1993, p.47)

Esses painéis eram aparentemente de madeira pintada, suspensos à altura de aproximadamente um metro, por uma fina estrutura metálica. Cada um deles comportava, de cada lado, aproximadamente, dois ou três quadros dependendo de suas dimensões, alinhados pela altura da parte superior das telas. A disposição destas obras também não apresentava nenhum critério de

organização, sendo que estas eram identificadas por uma pequena legenda descritiva, disposta sempre do lado direito de cada uma, e, em algumas circunstâncias, na parte inferior, e outras, na lateral, seguindo um critério que aparentemente visava preencher espaços vazios encontrados no painel de fundo, de acordo com o formato da tela. Todas as obras que possuíam molduras sem autenticidade da época foram eliminadas e “*substituídas por um filete [também] neutro*” (*Ibidem*, p.46). Através de fotografias ainda é possível observar que no fundo da sala sobre uma longa mesa aparentemente estreita, cujo comprimento atravessava o recinto, apresentavam-se pequenas esculturas e outros objetos tridimensionais. Em outra parte do museu, realizou-se uma exposição de painéis didáticos que forneciam informações sobre toda a história da arte, portando grande número de ilustração fotográfica, textos, gráficos e legendas. Painéis



Painel didático utilizado no MASP no ed. Diários Associados e detalhe de fixação dos canos estruturais (arq. MASP)



semelhantes a estes haviam sido usados anteriormente pelo *Studio d'Arte Palma* em mostras didáticas na Europa e aqui se encontravam traduzidos para o português.

“Este sistema, então inédito, de se apresentarem num museu painéis de fácil compreensão, despertando o interesse do público, teve várias críticas, inclusive internas. Havia quem dissesse que podiam ser interpretados como relevo à falta de cultura na cidade. Insisti e acabei mostrando que, através

daquelas manifestações, o MASP oferecia seu espírito inovador: não ser apenas um mostruário de obras, mas um local que incentivava a iniciativa, o interesse pela história. Esta decisão realmente derivava de uma indagação sobre o nível de informação local sobre o assunto. Não queríamos ensinar arte a pessoas notoriamente informadas, no entanto, pretendíamos ampliar aquela difusão. A situação na cidade indicava a necessidade de difundir conhecimentos específicos que justificavam a abertura de um museu diferenciado da já existente Pinacoteca do Estado, continuadora de uma museologia oitocentista" (BARDI, 1992, p.13).

Apesar de haver surgido críticas negativas, o uso desses painéis-didáticos rendeu a primeira projeção internacional do recém-inaugurado Museu de Arte:

"todavia, no congresso da UNESCO em México City, naquele mesmo ano, a idéia e o método foram discutidos, unanimemente aprovados, e a relação publica na revista do órgão 'Museum'. Era a primeira vez que se enfrentava o problema da divulgação da arte a um público freqüentador de um museu; pareceu lógico a proposta vir de um país novo" (BARDI, 1967, p.16-17).

Além da sala da *Pinacoteca* e da exposição didática, o Museu comportava mais duas salas para exposições temporárias que exibiam no momento obras de Ernesto de Fiori e na outra a *Série bíblica* de Cândido Portinari que pertencia à coleção particular de Chateaubriand e, posteriormente, foi adicionada ao acervo do Museu. A sede do museu no edifício dos Diários Associados teve sua construção concluída apenas em 1950, após a finalização dos demais estabelecimentos como o auditório e as oficinas. Durante esse período duplicaram a parede da sala de exposição do acervo com a finalidade de reduzir a temperatura do ambiente que foi controlada desde o principio entre 23 e 26°C e 60° de umidade no ar para manter a conservação das peças. Todos os



espaços eram iluminados com luz branca e homogênea, resultante de uma combinação de lâmpadas de tubo fluorescente rosa e branco, intercaladas e escondidas atrás de caixilhos móveis.

Apesar de, na época, o Museu ter atraído um público de cerca de mil alunos (BARDI, HOSSAKA, s/d, p.24) somados a quinhentos visitantes por dia (BO BARDI, 1993, p.44), o museu não atingia a visibilidade pretendida, o que dificultava a aquisição de patrocínio. Segundo Bardi, a identificação dos Diários Associados com o Museu de Arte era tanta que as pessoas chegavam a chamar o MASP durante os primeiros anos de sua existência de "*Museu dos Diários Associados*" (*Ibidem*, p.13) e provavelmente era por esse motivo que o restante da imprensa paulistana (concorrente dos Associados) não divulgava nada sobre o assunto. Outro fator que também causou muita confusão foi o fato de o Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado em 1949 por Francisco Matarazzo Sobrinho, ter ocupado, durante seus primeiros anos de formação, um espaço alugado no mesmo edifício dos Diários Associados. Assim, apesar de ambos apresentarem propostas de trabalho bastante diversificadas, o Museu de Arte de São Paulo, ao longo de sua trajetória, foi freqüentemente confundido com o Museu de Arte Moderna de São Paulo. E continuou sendo, mesmo na década de 1970, quando o MASP já ocupava sua nova sede na avenida Paulista, que lhe projetou maior visibilidade. Isso também se observa na simples leitura dos artigos de jornais da época, que faziam, igualmente, confusão.

O principal trabalho de aquisições de obras para a formação do acervo foi realizado até 1958, ano em que a equipe responsável por essa ação perdeu o seu principal integrante, Assis Chateaubriand. Tratava-se de um trabalho de equipe formado por Assis Chateaubriand, Edmundo Monteiro e Pietro Maria Bardi. A

função de Bardi era a de realizar as aquisições e catalogações das obras, o que se tornava possível pela experiência que havia adquirido em trabalhos anteriores; seu conhecimento sobre história da arte e os contatos que mantinha com colecionadores, donos de museus e antiquários dos Estados Unidos da América e diversos países da Europa. Quem realizava as negociações e concretizava as compras era Edmundo Monteiro, que cuidava de toda parte burocrática, enquanto Assis Chateaubriand se dedicava a encontrar novos doadores. Ele era assim descrito por Bardi:

“Detestado por muitos, pois pregava a participação financeira em favor de suas campanhas beneficentes. Aplicava o ‘seu’ IPTU em prol de todos os que não podiam ser taxados por este ou aquele programa benemérito. / Autêntico manipulador de opinião pública, conhecia a prole dos abastados com tamanha familiaridade que surpreendia, ficando difícil adivinhar a fonte de informação. Sabia tudo de todos. Ninguém escapava de seu retrato de candidato a doador do MASP. Era difícil, diria impossível, recusar seu pedido” (Ibidem, p. 20).

Na imprensa, Chateaubriand teve de publicar um artigo para se defender das acusações, que afirmavam que ele quase sempre chegava a “ameaçar os candidatos a doadores com campanhas difamatórias, caso ele se negasse a fazer a contribuição desejada” (FARIA, 1997, p.10). Por outro lado, de acordo com o depoimento de Bardi, a recepção das novas obras e o ato da doação pareciam ser tão bem armados, que o evento acabava por promover a imagem do doador de tal maneira que transformava a doação em algo muito atrativo:

"Chateaubriand costumava organizar tudo para que a chegada das obras da coleção fosse bem divulgada na imprensa, envaidecendo os doadores. Às vezes, os convocava ao porto do



Doador exibindo a nova aquisição do MASP *Madame Cézanne de vermelho* que é aplaudida a bordo do navio Uruguai em 1949 (In: NATALI, 1997, p.34)

Rio ou Santos ou nos aeroportos onde desembarcassem as obras, fazendo abrir a caixa, com fotografos registrando o acontecimento, discursos de felicitações aos doadores e seus jornais completavam a acolhida divulgando o fato. Outras vezes organizava, ou pedia aos doadores que organizassem, recepções de gala à noite, em suas bonitas residências quando a obra

era mostrada ao público presente. O sistema funcionava bem e as festas eram um sucesso" (BARDI, 1993, p.30).

Em 1953, o descrédito que o acervo recebia no Brasil – onde corriam boatos que as obras eram falsas – levaram Bardi a pensar numa estratégia para acabar com as difamações. Assim, buscou o reconhecimento internacional, levando o acervo do MASP em *tournee* por diversos países da Europa e para os Estados Unidos. A mostra percorreu, entre outros, o museu do Louvre de Paris, Palais dês Beaux Arts de Bruxelas, Central Museum de Utrecht, Tate Gallery de Londres, Kunsthalle de Düsseldorf, Kunstmuseum de Berna, Palazzo Reale de Milão e Metropolitan Museum de Nova York. Em todos, houve grande repercussão e alguns países chegaram a reivindicar a devolução das peças. Mesmo sem a mesma repercussão no Brasil, após o período de *tournees*, o então presidente Juscelino Kubitschek doou *"alguns milhões de dólares para fortalecer a coleção"* (BARDI, s/d, p.25):

"a importância das peças reunidas – embora em limitada quantidade – era tão inusitada que em São Paulo (cuja modesta

Pinacoteca do Estado, fundada em 1911, pouco teria a proporcionar aos interessados em artes plásticas, a não ser através de reproduções) que muita gente duvidava de que as obras exibidas no prédio fossem originais, supondo-as meras cópias." (Departamento de Documentação, 1968, s/p).



2) Lina Bo Bardi e a concepção do projeto de expografia

Lina Bo Bardi, como ficou conhecida, nasceu em 1914, em Roma (Itália) e seu nome original era Achilina Bo. O sobrenome Bardi foi acrescentado em 1946 quando se casou com Pietro Maria Bardi antes de vir para o Brasil.

Em 1914, a Itália ingressara na Primeira Guerra Mundial, lutando ao lado de França e Inglaterra contra a Alemanha. Em 1920, inicia-se um período de reconstrução européia que exigia grande demanda de matéria-prima de países como o Brasil, a Argentina, a Austrália e de produtos industrializados vindos principalmente Estados Unidos da América. Em 1929, os capitais desses países em reconstrução se esgotaram e os países fornecedores encontraram-se com excesso de mercadoria estocada nos portos, o que gerou a conhecida crise de 1929 com a Queda da Bolsa de Nova York. E foi nesse ambiente que Lina Bo viveu sua infância e adolescência; no meio de uma longa crise:

“A Itália foi o país onde as agitações sociais tiveram a maior duração e também aquele onde a reação se manifestou com maior veemência. Apesar de estar entre os vencedores, a Itália [...] não conseguiu, na Conferência de Versailles, ver atendidas suas exigências sobre o Mar Adriático. Internamente, os reflexos da política externa italiana fizeram-se sentir [...]. O aumento do desemprego, a instabilidade monetária e os conflitos sociais propiciaram a penetração dos ideais marxistas. Já em 1920, operários e camponeses começaram a empregar a política de ocupação de fábricas e terras, respectivamente” (Hollanda, s/d, p. 261).

Simultaneamente às invasões, surge o movimento dos *Fascios Italianos de Combate*. Inicia-se, assim, o movimento dos fascistas que “organizavam expedições punitivas cuja finalidade era destruir os núcleos socialistas” (*Ibidem*, p.

261). Seu líder Benito Mussolini é convocado pelo próprio rei da Itália, Vítor Emanuel III, para assumir a presidência do ministério, dentro de um regime parlamentar, que contava com representantes de todos os partidos, com exceção da Partido Socialista. E em 1924, após o assassinato de um líder socialista que havia se manifestado contra o regime, Mussolini perdeu apoio dos demais partidos e declarou um golpe de estado. Iniciou-se o Regime Fascista seguido da censura à imprensa e, logo, da abolição das liberdades constitucionais, adquirindo um caráter ditatorial.

“Os regimes ditatoriais instalados na Alemanha, na Itália e posteriormente, no Japão (a partir de 1932) ocasionaram uma política de agressão por parte das potências. (...) Essa política, marcada pela invasão de territórios independentes e ataques à soberania de outros países, provocou o início da Segunda Guerra Mundial” [1939 a 1945] (Ibidem, p. 264 - 265).

No mesmo ano que se iniciou a Segunda Guerra Mundial, Lina Bo recebeu o título de arquiteta pelo *Instituto Superiore di Belle Arti di Roma*, mesma instituição na qual os arquitetos Rino Levi e Gregori



Logotipo (In: BO BARDI, 1993, p.25)

Warchavchik se formaram. Em busca de trabalho, mudou-se para Milão, em 1940, cidade na qual a expografia apresentava-se bastante desenvolvida, como se pode observar na ilustração ao lado. “Milão ficava, não só em sentido geográfico, mais longe do coração do regime e era um banco de prova, de conhecimento e de experimentação muito mais amplo do que a capital” (BO, G, 2006). Nesta ocasião, Lina Bo associou-se ao arquiteto Carlo Pagani, montando um estúdio de desenho que chegou a ser bombardeado em 1943:



Exposição realizada em Milão em 1935, período no qual Lina Bo ainda era uma estudante de arquitetura (In: BENEVOLO, 1976, p.575)

“Com os grandes bombardeios cada vez mais perto, todos nós abandonamos Milão para a região vizinha a Parma, à exceção de Lina, que quis ficar, a qualquer custo, no apartamento do último andar de Piazza Crispi (hoje Piazza Meda), que, em breve, transformou-se em um reduto de intelectuais vários e espalhados, porém de grande valor, de De Chirico à Frai. a Raffaele Carrieri, entre outros. Com o escritório e a Itália destruídos pelas bombas inglesas, não era possível, obviamente, projetar ou construir nada, sequer o próprio amanhã” (Ibidem).

Parte dos trabalhos que faziam nesse escritório era para Gio Ponti, um arquiteto bem conceituado

no país, diretor da *Triennale de Milano* e da revista *Domus*, o qual Lina Bo ilustrou a partir de 1941. Em 1944, junto com Pagani, passou a trabalhar diretamente na edição da revista *Domus*. Nesse mesmo ano, Lina Bo se dedicou tanto à atividade gráfica com ao jornalismo que assumiu, inclusive, a vice-diretoria da revista. Em 1945, com apoio de Bruno Zevi e Raffaele Carrieri, criou o semanário de arquitetura intitulado “A”, um suplemento da revista *Domus*. Ingressou, também, na equipe da revista *Corriere della Sera*, aumentando seu orçamento, o que lhe permitiu dispensar o apoio financeiro que recebia de seus pais. Sua irmã Gabriela Bo esclareceu que Lina nessa situação “Procurava outros trabalhos, pois durante a guerra nada se construía tudo se destruía. Trabalhou com ilustração de revistas, aprendia a fazer objetos de sucata...” (BO, G. in MICHILIES, 1993).

Os objetos de sucata aos quais Gabriela Bo se refere, fizeram parte de mais outro trabalho. A Itália passava por um momento difícil. Segundo declaração de Lina Bo (1993, p. 235), durante a guerra o jornalismo passou a ser sua profissão, e que quando houve a queda do fascismo todos entraram no movimento de Resistência. Além disso, ela também era filiada ao informal Partido Comunista. Como jornalista escrevia sobre desenho industrial e arquitetura e assinava textos de vários periódicos, entre eles o *Tempo* e a revista *Mondadori*. Através dessa revista foi que conheceu Pietro Bardi, numa ocasião que lhe encomendaram uma entrevista com ele. Mas é na revista feminina *Grazia* que Lina Bo desenvolveu um trabalho de caráter social, e que se relaciona com sua produção futura:

“todo mundo estava alterado comigo e me recriminava: ‘Escreves em um periódico femenino!’. Grazia foi importante. Uma vez recebi uma carta que dizia: ‘Que posso fazer? Tenho um bebê, mas não tenho dinheiro para um berço, nem nada para poder fazê-lo’. Respondi que recolhesse um caixote pequeno de fruta. Assim elaborei o projeto, evidentemente caseiro, com um acolchoado por dentro, uma colcha de retalhos; algo humilde pois não tinha nada. Depois lhe disse que pusesse um babadinho ao redor e que a pintasse. Aquilo entusiasmou! Recebi montanhas de cartas, quero dizer, aquilo era algo social. [Logo seu trabalho passou a ser reconhecido pelos outros arquitetos, inclusive ex-professores da faculdade.] Nós pensávamos salvar a humanidade com a arquitetura moderna e o desenho industrial. Não há sido possível.” (BO, 1993, p.241).

Na mesma semana que a guerra terminou, Lina Bo e seus colegas da revista *Domus* dirigiram-se para Roma para documentar a arquitetura destruída. Para tanto, ela chegou a pedir autorização ao exército americano que ocupava a região. No caminho passaram entre soldados e tanques de guerra dos quais

tentavam desviar. Mas foi ao chegar em Roma, que correram o maior perigo, pois as granadas e bombas enterradas no chão ainda não haviam sido removidas (*Ibidem*, p. 236-238), experiência essa que marcou sua vida.

Em 1946, Lina Bo, que já expressava vontade de mudar de país, casa-se com Pietro Bardi e viaja ao Brasil. No mesmo ano o Partido Liberal Cristão vence as eleições na Itália, fazendo com que Lina Bo perdesse suas últimas esperanças no país e adotasse o Brasil como sua nova nação. Ao expressar o carinho pelo país que escolheu, descreveu-o como: *"Um país pobre, de gente pobre, mas riquíssimo, maravilhoso, onde se podia fazer coisas. Politicamente, a situação do Brasil é muito perigosa, especialmente hoje em dia [década de 1990]"* (*Ibidem*, p.242).

Em 1948, ano que o MASP foi inaugurado, Lina Bo instalou ao lado do Museu um escritório de desenho de mobiliário e ambientes, chamado *Estúdio Palma de arte e arquitetura*. Este escritório foi montado em

sociedade com

Giancarlo

Palanti,

arquiteto

italiano, que

havia

concluído o curso de arquitetura dez anos antes que ela e também havia sido seu professor.



Galeria ambiente do Estúdio Palma, 1956. (BO BARDI, 1993, p.60).

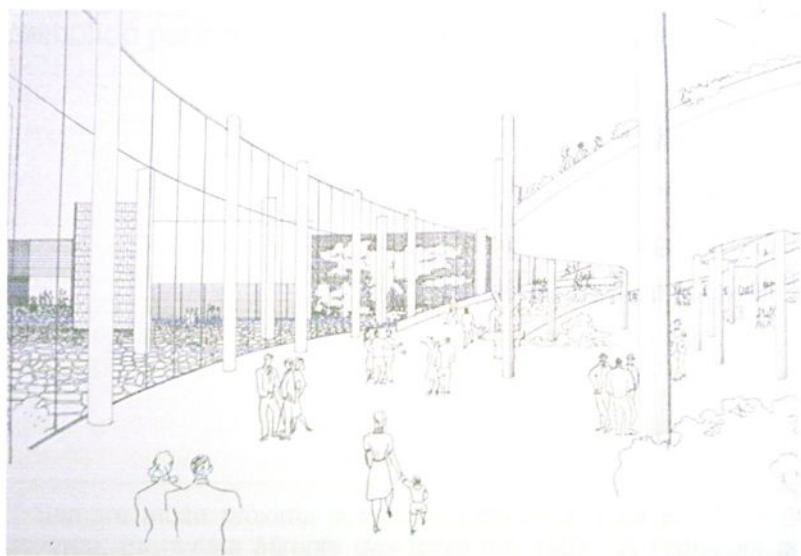


Vista do interior do Estúdio Palma (BO BARDI, 1993, p.56)

Em 1950 funda junto com Pietro Bardi “a revista *Habitat, que vira referência em artes e arquitetura*” (Folha de São Paulo, 2006, p.E7). Nesse mesmo ano inicia a construção da *Casa de vidro*, sua primeira obra de arquitetura e sua residência. Durante os primeiros anos dessa década, Pietro Bardi encontrava-se freqüentemente ausente no MASP, ocupado com o ciclo de exposição de obras do MASP, que estava sendo realizado em países europeus e nos Estados Unidos, buscando legitimar as obras. Desta maneira, Lina Bo, que já havia participado da montagem do MASP, passou a substituí-lo durante as viagens. Nesse mesmo período, o acervo desse museu havia aumentado consideravelmente e eram oferecidos muitos cursos, passando a carecer de espaço e novas instalações. Assim, Pietro Bardi aceitou uma proposta que visava associar o MASP a uma nova Fundação, a atual FAAP (Fundação Armando Alvarez Penteado). Essa fundação possuía um grande edifício, capaz de contemplar as necessidades pelas quais o MASP estava passando.

Lina Bo, aparentemente, ignorava a negociação enquanto substituí

Pietro Bardi e
paralelamente
procurou outras
soluções:



Proposta de edifício para o MASP, projetado por Lina Bo para MASP em 1951, antes de conhecer a cláusula do testamento. (Arq. Lina Bo e P. M. Bardi)

‘Foi então que pensei: ‘O Museu não pode ficar aqui no edifício dos Diários Associados, no meio dessa desordem’. Foi então quando vi que Ciccillo Matarazzo havia montado a I Bienal

[1951] no Trianon, queria criar um museu ali, mas não conseguia porque Affonso Reidy havia feito um projeto muito bonito, mas com muitas colunas. Isto é o belvedere do Trianon se acabava [para Matarazzo], pois era doação de uma família muito rica que vivia lá perto, na avenida Paulista, e os herdeiros cediam o solar sempre e quando alguém apresentasse um projeto para ocupar o solar do Trianon deixando livre o belvedere. Então o projeto foi rejeitado pela existência dessa cláusula no testamento. Jorge Wilhelm projetou uma torre que também ocupava todo solar, assim que também teve o projeto rejeitado.” (BO BARDI, 1993, 243).



Restaurante Trianon (In: FREIRE, 1997)

Em 1955, Lina Bo começou a dar aulas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Paulo, FAU-USP. Ela comenta que no mesmo ano foi à prefeitura resolver “algumas coisas”. Por acaso viu a maquete de um

projeto para o Trianon e solicitou informações sobre o assunto. Ela conta que ficou inconformada ao descobrir que o Trianon na avenida Paulista estava sendo demolido para a construção de grandes banheiros públicos subterrâneos¹⁹:

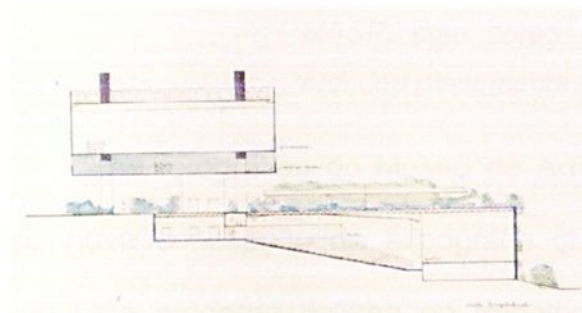
“... uma porcaria do começo do século, que ao ser aberto ao público, fica imundo e, com aquele jardim encima (...) um jardim do estilo daquela da estação Central do Brasil, [da cidade Rio de Janeiro] com roseiras e parterres” (BO BARDI, 1993, 243).

¹⁹ Sempre muito próxima a assuntos políticos, Lina Bo Bardi publicou, após ganhar apoio do governo, na revista *Mirante das artes* em 1967: “A Prefeitura de São Paulo tinha aprontado o projeto de um ‘logradouro’ público decente, mas que carecia de requisitos sentimentais dignos da herança do velho Trianon” (BO BARDI, 1967, p.20). Foi uma tentativa de justificar a interrupção do projeto que segundo ela mesma “São Paulo não os tinha e precisava” (BO BARDI, 1993, p. 243).

Imediatamente contatou o secretário de obras J. C. Figueiredo Ferraz, que também era professor na FAU – USP e Edmundo Monteiro, que no período substituíra Chateaubriand, no momento em viagem com Bardi:

“Se Pietro estivesse presente com Chateaubriand não teria feito o museu. E disse a Edmundo: ‘Vi que demoliram o Trianon. Quero construir lá o edifício do museu e quero anunciá-lo no Diários Associados de todo país, que eram trinta e três jornais e emissoras de rádio (ainda não havia televisão, houve pouco depois, mas não muito grande, belíssima, muito bonita e importantíssima)..., e quero apresentar meu projeto, que não ocupará o belvedere, falar imediatamente com o [ex-] governador (sic) Adhemar de Barros e apoiar sua candidatura a presidência da República em troca do edifício do museu’” (Ibidem, p. 244).

Ainda segundo Lina Bo Bardi, Monteiro (que substituíra Chateaubriand, em viagem com Bardi na *tourné*) aprovou imediatamente a idéia e através de um



Esboço do projeto desenvolvido para o MASP no Trianon em 1955. (Arq. Lina Bo e P. M. Bardi)

telefonema marcou uma reunião com o prefeito de São Paulo (de 1957 a 1961), Adhemar de Barros, para as dez horas da manhã do dia seguinte. A reunião foi realizada com sucesso; segundo Lina Bo Bardi, ele não se demonstrou muito interessado no

projeto, mas interessou-se muito pela idéia de ter sua campanha contemplada pelo apoio da cadeia de rádio e jornal dos Diários Associados.

Lina Bo Bardi conta que após a reunião, ela e Monteiro dirigiram-se ao edifício dos Diários Associados e, logo na entrada, foram informados que o Bardi e Chateaubriand haviam acabado de chegar de viagem. Lina Bo Bardi conta que,

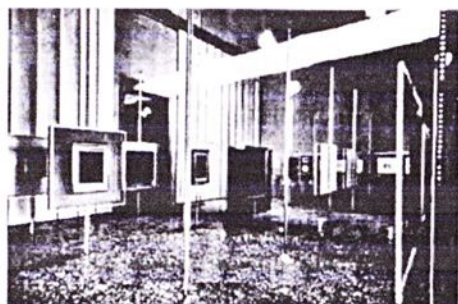
por iniciativa de Monteiro, entraram na sala e relataram os novos planos aos dois. Pietro Bardi imediatamente rejeitou a idéia, pois já havia fechado acordo com a FAAP, mas Chateaubriand se “iluminou” e começou a tentar convencer Bardi do contrário. Depois Bardi se arrependeu:

“cometi um erro, devo confessar. [...] Contatos foram feitos e ficou acertado que o MASP teria ali um espaço, no qual seria exposto seu acervo, ao qual se juntaria com as obras da coleção do fundador da FAAP. Nossas obras chegaram a ser colocadas para uma experiência, nas salas da Fundação, porém a qualidade de algumas peças a serem incorporadas á coleção era questionável. Perturbado pelas dúvidas, observei que assim não se poderia fazer o convênio e tomei uma decisão imediata: ‘rocambolescamente’ voltei com tudo para a rua Sete de Abril com aprovação de Edmundo. Este episódio teve como única consequência a permanência dos cursos criados pelo Museu na FAAP. Como esta foi criada com objetivo precípua de ser um centro educacional, a incorporação dos cursos já estruturados do MASP, com corpo docente, corpo discente e equipamentos, atendeu plenamente essa proposta” (BARDI, 1992, p. 30).

As fotografias do Museu de Arte de São Paulo, em 1957, apresentam uma nova concepção de expografia que evidencia claramente influências da expografia moderna italiana no trabalho de Lina Bo Bardi. Os painéis foram eliminados e as obras passaram a ser penduradas sobre hastes metálicas verticais com a etiqueta de identificação suspensa do lado direito de cada obra. De acordo com a pesquisa de Renato Luiz Sobral Anelli (2005, p.104), o arquiteto italiano Edoardo Persico foi o precursor deste estilo e, após sua morte, Franco Albini deu continuidade ao seu trabalho, tornando-se um dos maiores produtores de museografia no pós-guerra.

Essa expografia também se enraíza na arquitetura moderna juntamente com seu conceito político internacional – no qual a arquitetura *racional* ou *funcional* atende o que estes arquitetos entendem por “necessidades da modernidade”, apresentando soluções que teoricamente prevaleceriam sobre o discurso estético. Pêrsico era um dos arquitetos que se encontravam inseridos em tal discussão, porém, com uma certa ressalva:

“Se se desejar considerar a arquitetura nova fora das fórmulas estéticas, mais do que falar de internacionalismo é preciso restaurar o conceito de um mundo totalmente racional e inteligente” (PERSICO, 1947 apud: BENEVOLO, 1976, p. 472).



Expografias de Franco Albini, a primeira realizada em Milão, 1941; e as outras em Genova, 1950-1. (In: ANELLI, 2005, p.111).

O principal fator que diferencia a expografia moderna tradicional (cubo branco) da expografia moderna italiana é sua aproximação à linguagem do desenho gráfico em contraposição à idéia de síntese influenciada pela Teoria da *Gestalt*. Assim como todos os outros arquitetos modernos, os italianos também buscavam difundir suas idéias “internacionais” na tentativa de alterar o gosto da sociedade:

Os italianos transformam todas as oportunidades que se lhes apresentam em momentos de educação do público visitante a uma sensibilidade moderna, tomando muitas vezes o tema específico da exposição um objeto secundário. [...] Pode ser identificado o

desenvolvimento de uma forma específica de expor objetos e imagens que atravessa a participação nas Bienais de Monza e Trienais de Milão, a montagem de inúmeras mostras de propaganda do regime fascista, o projeto de lojas e vitrines comerciais, experiências que acabam sendo transpostas para a exposição de objetos de arte e daí para a museografia” (ANELLI, 2005, p. 104)

A atuação principal de Edoardo Persico e Franco Albini concentrou-se coincidentemente em Milão, cidade na qual Lina Bo morou nos últimos anos de sua vida na Itália. Não foram encontradas, porém, referências diretas de Lina Bo acerca de tais arquitetos; seus depoimentos antes de tudo apresentavam uma preocupação social. Ela reconhece suas raízes na arquitetura racionalista. Na citação, a seguir, denomina arquitetura “*irracionalista*” as construções arquitetônicas nazi-fascistas que denomina “*elefantíaca e não-monumental*”.

“O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas hoje tão impopulares do racionalismo. [...] O que quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou ‘espalhafatoso’ é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. [...] O racionalismo tem que ser retomado como marco importante na posição de reação política que tudo tem a ganhar numa posição ‘irracionalista’ apresentada como vanguarda e superação. Mas é necessário eliminar do racionalismo todos os elementos ‘perfeccionistas’, herança metafísica e idealista, e enfrentar, dentro da realidade, o ‘incidente’ arquitetônico” (BO BARDI, 1967, p.20).

Quando menciona os “*elementos perfeccionistas*” da arquitetura racionalista, refere-se aos revestimentos utilizados no acabamento da construção que na sua visão deveriam ser eliminados, o que ocorreu na nova vertente arquitetônica denominada brutalista.

Em 1956, Lina Bo Bardi tentou se inscrever no concurso de docente na disciplina de *Teoria da arquitetura* na FAU-USP, na qual já ministrava aulas, mas foi impedida pelos outros professores da área de Engenharia, talvez devido à sua vertente política (BO BARDI, 1993, 250). No momento, ela se encontrou sem trabalho e sem perspectivas de construir o Museu na avenida Paulista; então aceitou o convite de um amigo seu, o médico Felloni Mattos, e foi para Salvador (Bahia) construir uma casa. Logo, ela se encantou com a simplicidade do local e começou a colecionar obras de artesãos locais. Cerca de vinte dias depois, recebeu um telegrama de Pietro Bardi solicitando seu retorno. Avisava que o MASP seria construído na avenida Paulista e que haveria uma cerimônia pública na qual Adhemar de Barros colocaria a primeira pedra, dando início à construção. Lina Bo Bardi voltou uma semana depois e a obra não foi iniciada.

Em 1958, Lina Bo se desdobrou entre São Paulo e Salvador onde começou a lecionar *Teoria da arquitetura* na Escola de Belas Artes da Faculdade Federal da Bahia e escrever na sessão cultural do jornal *Diário de Notícias da Bahia*. Em 1959, restaurou o *Solar do Unhão*, em Salvador, para fazer um Museu de Arte Popular e realizou a exposição *Bahia na V Bienal Internacional de São Paulo*, no Parque do Ibirapuera, com colaboração de M. Gonçalves. Essa exposição na V Bienal foi visitada pelo governador da Bahia Juarez Magalhães, que logo a convidou para construir o Museu de Arte Moderna da Bahia, o que foi efetivado entre 1959-63.



MAM- Bahia exibindo bailarinas de Degas da coleção do MASP (In: BO BARDI, 1993, p.256).

“Lina acreditava que o nordeste fazia parte do ‘arco de conhecimentos’ desconhecido para os brasileiros, a influência moura, árabe: os muxarabis, o recato obrigatório das mulheres, a relação patriarcal, a vingança pela honra, as roupas negras usadas pelas mulheres e tantas outras manifestações que encantaram Lina, daquele Brasil arcaico, feudal e intocado. Era preciso preservá-lo, segundo ela, como documentação, antes que tudo aquilo fosse descaracterizado pela urbanização e a industrialização que avançava” (MICHILES, 2006, p.2).

Em 1960, recebeu na Bahia outro telegrama avisando que as obras do MASP seriam iniciadas, porém o prefeito exigiu que o projeto contemplasse um salão de bailes:

“O prefeito queria construir de qualquer maneira um ‘grande salão de baile’ com em [na parte de] cima o Museu de Arte de São Paulo. Mas o belvedere devia ser ‘livre de colunas’ o pé direito da construção acima dele devia ser de oito metros e a construção mesma não podia passar dos dois andares. Em baixo o ‘SALÃO DE BAILE’. Minhas tentativas para manter o teatro foram inúteis: tinha que ser salão de baile e nada mais. A firma construtora já havia sido escolhida” (BO BARDI, 1967, p.20).

Lina Bo Bardi não concordou com a proposta, mas acrescentou ao projeto um salão com intenção de modificá-lo posteriormente:

“O ‘salão de baile’ pedido pela Prefeitura de 1957 foi substituído por um grande Hall Cívico, sede de reuniões públicas e políticas. Um grande teatro-auditório e um pequeno auditório-sala de projeções completam este embasamento” (BO BARDI, 1997, s/p.).

Antes de iniciar a obra deste edifício suspenso por duas colunas, procurou um engenheiro para cuidar dos cálculos:



“Lembrei do ex-secretário de obras, professor na Politécnica e na FAU, que tinha elogiado o projeto. Fui procurá-lo: ‘O senhor não quer trabalhar de graça numa obra pública que vai ser construída em São Paulo?’ ‘Eu trabalharei de graça, somente os desenhistas serão pagos. José Carlos de Figueiredo Ferraz aceitou. Assim começou a obra em 1960. Tive que enfrentar objeções dos técnicos da Prefeitura e da firma construtora que tinha dificuldades em aceitar o pretendido [que é uma variação do concreto armado]” (BO BARDI, 1967, p.20).

Logo que termina o mandato do prefeito Adhemar de Barros, as obras são interrompidas:

“Aguardamos muito Ferraz e eu, porque conosco não se brincava; construíram a parte baixa e depois pararam a obra; só terminaram o belvedere, mas com a parte de baixo não muito bem construída, mas enfim, correta” (BO BARDI, 1993, 245).

Nesse mesmo ano, Lina Bo Bardi passou a se dedicar paralelamente ao teatro. Traduziu a obra de Bertold Brecht, *Ópera dos três vinténs*, que foi montada no Teatro Castro Alves em Salvador, com sua cenografia. A peça foi dirigida por Martin Gonçalves (1919-1973), que, segundo Michiles, era *“pernambucano, psiquiatra e pintor de formação clássica; ele havia estudado na Inglaterra, França e no Actor’s Studio, em Nova York”*, diretor da Escola de Teatro da Bahia desde a década de 1950 e, como Bo Bardi, apreciava as *“manifestações tradicionais da cultura popular do nordeste”* (MICHILES, 2006, p.3).

[Era a] *“primeira montagem brasileira de uma peça de Bertold Brecht. [...] A montagem sob sua direção [referindo-se a Martin Gonçalves], seguiu o método do dramaturgo alemão que sugeria uma nova metodologia em contraposição ao naturalismo, em outras palavras, um teatro que não mantivesse o público envolto a alienação da fantasia, mas que pudesse exercer um olhar crítico “distanciado” e assim quebrasse “a quarta parede do*

teatro”: o ator e o espectador integrados numa mesma cumplicidade” (Ibidem, 2006, p.3).

Em 1961, continua trabalhando com Gonçalves e faz a cenografia para a peça Calígula de A. Camus, exibida no mesmo teatro. Mas 1961 foi também o ano em que Prestes Maia assumiu a prefeitura de São Paulo (1961-65) e teve como secretário da Educação e da Cultura o professor Fernando Azevedo. Azevedo conhecia a trajetória do MASP e o incentivou a dar continuidade à construção do Museu:

“Lembro muito bem. Ali por volta de 1937 ou 38, já ouvia o Chateaubriand falar do Museu. [...] Frequentemente o [assunto] do Museu de Arte entrava em nossas palestras. [...] Visitei-o muitas vezes. Conhecia o acervo. Mas fiquei conhecendo melhor quando o professor Bardi me levou de sala em sala, explicando o valor de cada peça do Museu. Eu era então secretário da Educação e da Cultura do Prefeito Prestes Maia [...] Depois da visita, fui recebido pelo Conselho do Museu. Havia uma reunião. [...] Falamos então da necessidade do Museu expandir-se, de ter um local condigno para abrigar suas obras e melhor poder servir a comunidade. Eu lhes disse que tomaria a incumbência de honra de levar ao prefeito Prestes Maia as duas grandes proposições do Museu de Arte” (Fernando Azevedo in DIÁRIO DE SÃO PAULO, 1968, s/p.).

Assim, o prefeito Prestes Maia demonstrou interesse em reiniciar a construção do MASP e a obra enfim foi retomada. Durante os primeiros anos dessa nova etapa da construção do MASP no Trianon, Bo Bardi continuou residindo em Salvador. Permanecia viajando constantemente, até que em 1964, com o golpe militar, as coisas começaram a se complicar e o trabalho desenvolvido em Salvador caracterizava-se como de esquerda:

“estava aqui em São Paulo e recebi um telegrama do meu secretário [...] dizendo: ‘Madalena (uma cachorra vira-latas que eu havia encontrado na rua e tinha criado ali no teatro e no museu) está doente, melhor que você não volte até ela melhorar’. E pensei: ‘Algo feio ocorreu por lá e não posso voltar’. [...] Na Bahia, a Marinha era terrível e me abriram um processo ali. Me ocultei, desapareci. Voltei em junho com a abolição do Ato Institucional [AI-5], mas percebi que já não sobrava nada, haviam acabado com tudo e não se reergueu nunca mais, tudo se acabou” (BO BARDI, 1993, p. 251).

Durante a construção do MASP no Trianon da avenida Paulista, Bo Bardi e Ferraz enfrentaram muitos problemas com a construtora contratada pela prefeitura. Buscando controlar a obra mais de perto e, uma vez que havia voltado a residir em São Paulo, ela transferiu seu escritório para o local da obra. Esse método Lina Bo Bardi passou a adotar a cada nova grande obra que assumia.

“A arquitetura verdadeira é uma luta. Se o arquiteto realiza um croqui, desenha o edifício, o entrega e não se ocupa mais... não é o mesmo. Ao ver os edifícios que tenho construído me lembro de tudo, até das coisas mais pequenas. Agora, na próxima construção, o endereço dos trabalhos de controle da construção estará na obra, a escritório estará ali. Já não tenho escritório, o monto dentro das obras. Os engenheiros costumam gostar muito e todos querem vir também para o escritório e montam conosco a sessão de engenharia” (BO BARDI, 1993, p.246).

Paralelamente, enquanto dirigia a obra do MASP, Lina Bo Bardi deu continuidade à sua carreira dedicando-se ao *design*, cenografia de cinema e teatro, montagens de exposições e arquitetura de edifícios públicos. Entre os edifícios que realizou em São Paulo, destacam-se o Museu do Instituto Butantã, em 1965, o Museu de Arte Moderna de São Paulo no Parque do Ibirapuera, em 1982 e o SESC- Pompéia, também em 1982.



Organizou as seguintes exposições²⁰: *A mão do povo brasileiro*, em 1996 no MASP; *Reencontro ou redescoberta*, em 1975 no MASP, com E. de Almeida; *Designer no Brasil: história e realidade*, em 1982 no SESC-Pompéia com Ferraz e A. Vainer, *Intervalo para crianças* em 1985 no SESC-Pompéia e outras.

Em 1968 voltou a colaborar em outras peças de teatro e filmes realizados tanto em São Paulo, quanto em Salvador ao lado de profissionais²¹ como G. Jonas (1968), A. Faria (1968), João Celso Martines Correia (1969-71) e E. Elito (1980-91) no Teatro Oficina de São Paulo e Cacá Rosset (1985).

“Caso o Glauber não tivesse conhecido a Lina, com certeza não teria realizado O Deus e o Diabo na Terra do Sol como o conhecemos; sobretudo a concepção da interpretação antológica de Othon Bastos, do personagem Corisco marcada nitidamente pelo método do ‘distanciamento’ de Bertold Brecht (...). A presença da Lina nas filmagens do Deus e o Diabo, em Monte Santo (Canudos-BA) está registrada no seu diário pessoal onde têm anotações e desenhos da equipe. Curiosamente nos créditos não consta o seu nome” (MICHILES, janeiro de 2006).

²⁰ GALLO, 2004, p.170-173

²¹ *Ibidem.*

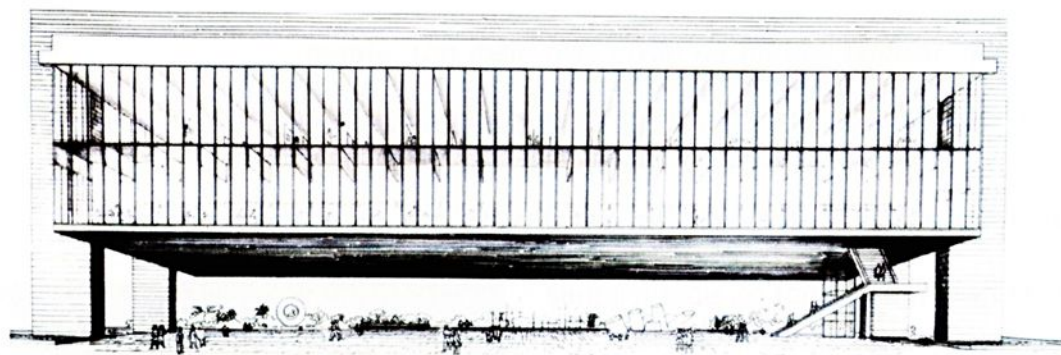
3) Estudo da expografia

A expografia do MASP (1968-97) foi concebida de maneira integrante à concepção de todo edifício, de modo que ao ser estudada teve-se que considerar o projeto museográfico em sua totalidade. A partir de textos que descrevem o espaço do Museu, principalmente dos textos com autoria da própria arquiteta Lina Bo Bardi, estruturaram-se aqui as principais características da museografia objetivando sempre relações com a expografia. Visou-se desta maneira abordar a expografia num primeiro momento de maneira abrangente e seqüencial. Serviram como suporte imagético fotografias que registram o local na época de sua inauguração e desenhos do projeto, realizados pela arquiteta.

O projeto do edifício para o MASP na Avenida Paulista foi concebido não apenas contemplando carências estruturais e metas do próprio Museu, como também submetendo-o às condições impostas mencionadas anteriormente, somadas ao conhecimento e criatividade de Lina Bo Bardi. Uma dessas condições liminares, capaz inclusive de vetar a ocupação do terreno, era a de preservar o *belvedere* do Trianon, que deveria permanecer livre. Apesar de sua considerável extensão de 2.500 m², Bo Bardi arquitetou um edifício de dois blocos, um subterrâneo e outro suspenso sobre dois pilares²² criando um vão livre que preservaria o *belvedere* com a passagem desobstruída, desafiando a tecnologia da época. Ou como ela mesma descreveu tecnicamente a estrutura do edifício MASP-Trianon:

²² número alterado posteriormente, para quatro sob orientação do engenheiro Figueiredo Ferraz





Projeto da fachada do edifício MASP no Trianon, (Arq. Lina Bo e P. M. Bardi)

“A estrutura se divide em quatro conjuntos principais:

- 1. A caixa superior é um pórtico com laje nervurada em concreto protendido na cobertura e vigas-parede nas laterais;*
- 2. Um tabuleiro (laje nervurada de concreto armado faz transição das cargas para interior, onde se encontram as vigas, parede de apoio, além de sustentar o quinhão de carga proveniente do pavimento da administração;*
- 3. No pavimento da administração, dois consoles engastados nas vigas-parede da escada suportam a assimetria dos balanços nesse trecho;*
- 4. As vigas parede constituem a massa de apoio do conjunto até o rés-do-chão” (BO BARDI, anotações, Arquivo Lina Bo Bardi do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, s/d).*

O terreno do *belvedere* sediou, até a década de 1950, o Restaurante Trianon, projetado por Ramos de Azevedo, no qual se realizavam reuniões e bailes da alta sociedade (FREIRE, 1997). Neste novo projeto, contrariando o antigo uso do espaço, que privilegiava algumas castas da sociedade, Lina Bo Bardi pretendeu contemplar todas as classes sociais:

“Tentei recriar um ‘ambiente’ no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver

fitas. Até crianças, ir brincar no sol da manhã e da tarde. E retreta. Um meio mau-gosto de música popular, que enfrentado 'friamente', pode ser também conteúdo'" (BO BARDI, 1997, s/p).

Todo o projeto do MASP, apesar de grandioso, foi caracterizado pela



MASP em fase de construção na av. Paulista
(In: Revista Manchete, 1968)

simplicidade de formas e materiais apoiado em conceitos das artes contemporâneas como também no argumento que seu aspecto não poderia inibir o povo. Todos os materiais estruturais do edifício, vigas de ferro e o concreto que preserva a marca das formas são aparentes. Também não foram camufladas as tubulações coloridas propositalmente para identificar as passagens de ar condicionado, hidráulica e elétrica, facilitando a manutenção. A arquiteta classifica este estilo arquitetônico como "Arquitetura Pobre", maneira como ela o entendia e denominava este movimento conhecido também como brutalista. Trata-se de uma maneira de lidar com conceitos da arquitetura

moderna, despindo ainda mais a estrutura do edifício:

"Procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de 'monumental', isto é, o sentido de 'coletivo', da 'Dignidade Cívica'. Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no

nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular, cheguei àquilo que se poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, o não acabamento, podem chocar toda uma categoria de pessoas. O auditório propõe um teatro despido, quase a 'granja' preconizada por Antonin Artaud" (BO BARDI, 1997, s/p).

O teatro ao qual se refere tem capacidade para acomodar um público de 500 pessoas e é bastante flexível, podendo ser utilizado de duas formas ao



O mesmo auditório transformado em arena (primeira imagem) e com laterais transformadas em prosccênio. (Arq. Lina Bo e P. M. Bardi)

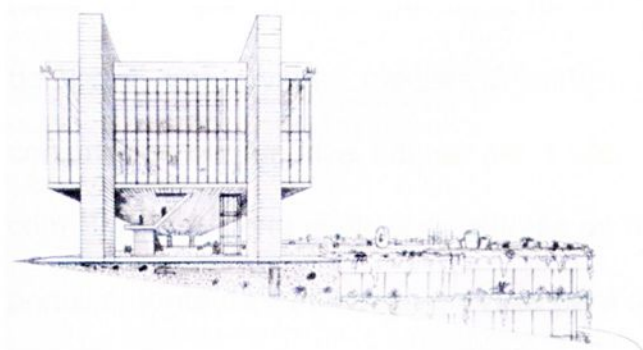
menos. A primeira como um grande auditório ou sala de cinema, comportando poltronas para a platéia na área central, voltadas para o lado inferior da sala. A segunda com as poltronas acomodadas da mesma forma e com aplicação de cortinas, bambolinas e rotunda, transformando o espaço num teatro italiano. O fato de esses acessórios não se encontrarem instalados permanentemente caracteriza uma tentativa de incentivar a realização de peças de

teatro em espaços não italianos. Este teatro pode ser adaptado à arena, muito usual em montagens de teatro brechtiano ou ainda invertendo a situação transformando os corredores laterais em prosccênio, que, como ela mesmo menciona, foi uma forma preconizada por Antonin Artaud.

"Nós eliminamos a sala e o palco que serão substituídos por uma espécie de lugar único, sem isolamentos ou barreiras, que virá a

ser o próprio teatro da ação. Uma comunicação direta será estabelecida entre o ator e o espectador, pois este estará situado no centro da ação e envolvido por ela. Esse envolvimento será consequência da própria configuração da sala. [...] O público estará sentado no centro da sala em cadeiras móveis permitindo que siga o espetáculo pelo qual será envolvido" (ARTAUD,

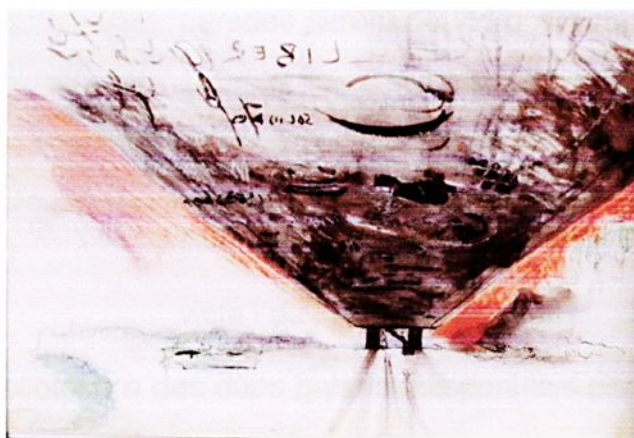
Antonin. *Lê théâtre et son doublé*. Paris: Éditions Gallimard. p.138 *apud*: RATTO, 1999, p.41).



Projeto com vista lateral do edifício (arq. Bardi)

Dentro da mesma linha estética da arquitetura desse teatro-auditório, o restante do edifício, inclusive as salas de exposição, são "despidas". Lina Bo Bardi não somente buscou integrar ao cotidiano do museu um público que antes se ausentava, como integrar inclusive as obras expostas à paisagem cotidiana da cidade. Desta maneira, o novo edifício esbanjava transparência em toda extensão de sua fachada.

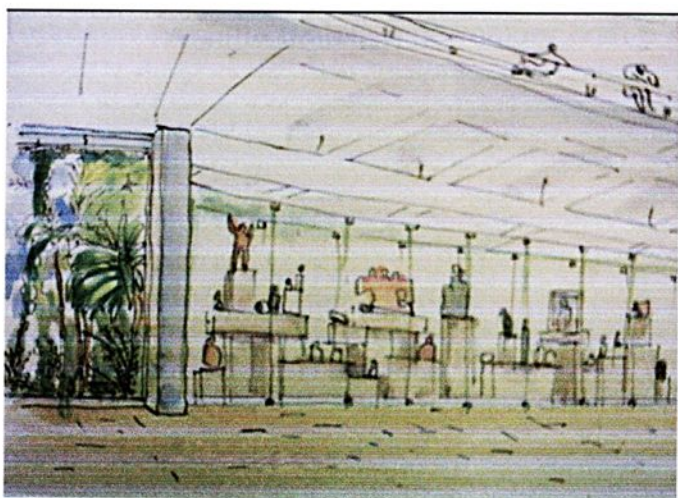
"Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e



Projeto o vão livre, com as escritas "líber" e "liberdade" escritas ao contrário (arq. Bardi)

distraída por toda espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte" (BO BARDI, 1997, s/p).

A parte superior do edifício elevada pelas pilastras representava uma extensão de “setenta metros de luz, cinco de balanço de cada lado, oito de pé direito livre de qualquer coluna” (*Ibidem*). Trata-se de dois andares com galerias de 2.220 m² de área mais 370 m² destinados às atividades administrativas em cada um. Este bloco é totalmente revestido por vidros encaixados em caixilhos de metal. Estes vidros mediam 6 metros de altura e foram os maiores vidros construídos na América Latina, até então. A incidência de luz solar, de acordo com Bo Bardi, seria controlada através de persianas reguláveis. De toda forma, a principal fonte de iluminação prevista para o museu seria fornecida por lâmpadas tubulares de iodo, posicionadas nas laterais da sala de forma que a luz fosse rebatida pelo forro pintado com cal branco, o que resultaria numa iluminação homogênea em todo o ambiente.



Estudo para fechamento da biblioteca e restaurante com vitrines expositivas (In: BO BARDI, 1993, p.109)

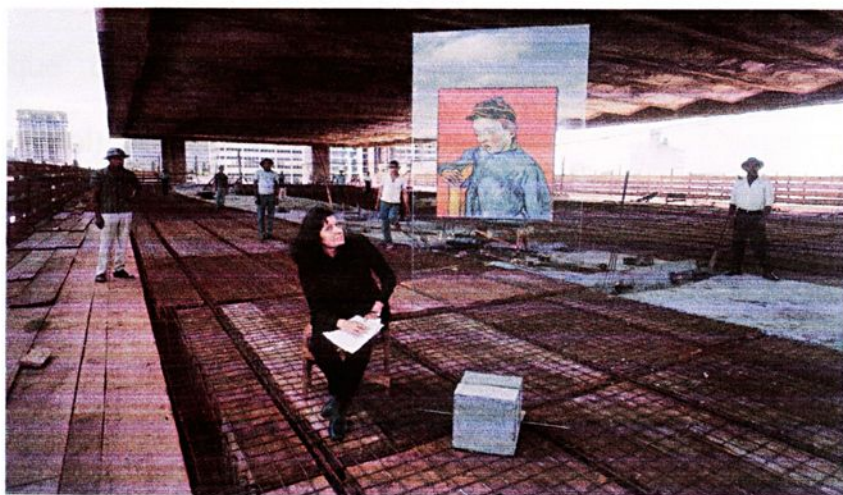
A paisagem da cidade obtida no *belvedere* pode ser observada também em todo o edifício pelo fato de suas paredes serem de vidro. Os dois andares subterrâneos não foram excluídos desta característica e sua arquitetura possibilitou a vista da paisagem central da

cidade, desde o restaurante, loja, biblioteca e das duas galerias disponíveis para exposições temporárias (com exceção dos dois auditórios). Essa visão era obtida através da vidraça emoldurada por jardineiras ao longo de toda parte externa do edifício sobre o Viaduto Nove de Julho. A transparência estava inserida na

delimitação desses ambientes, divididos por vitrines expositivas transparentes, nas quais se expunham objetos como estatuetas, amuletos, urnas e cerâmicas de valor arqueológico, pertencentes a diversas civilizações.

Este recurso arquitetônico já havia sido empregado pela arquiteta na construção de sua própria residência em São Paulo, a *Casa de vidro* (construída em 1950-51). Uma casa elevada em relação ao terreno irregular e cuja fachada é totalmente de vidro e se encontra cercada pela vegetação tropical com grandes árvores.

Nessa nova sede do Museu, a transparência não se restringiu apenas às paredes do edifício, abrangendo os suportes criados para expor as obras. Desenhos de estudo feitos pela arquiteta em 1963 revelam alguns dados técnicos da elaboração dos cavaletes de cristal. A idéia de expor as obras em cavaletes representava uma tentativa de romper com o que se entendia por distanciamento



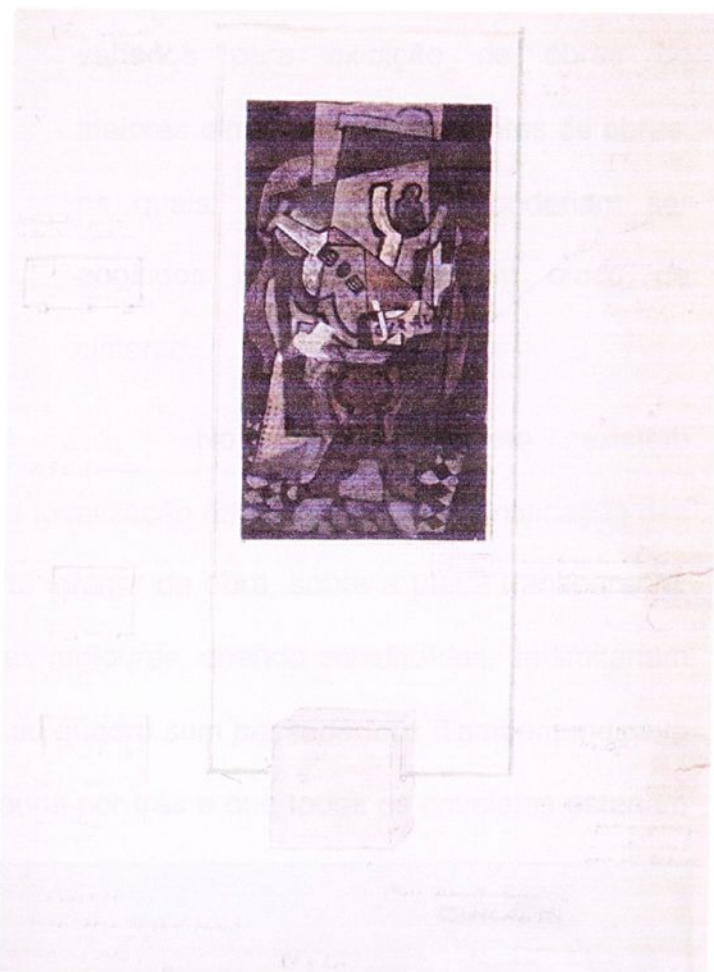
Lina Bo ao lado do cavalete de cristal no pavimento destinado à Pinacoteca ainda em fase de construção (arq. MASP)

imposto pela maneira que as obras eram exibidas até então. A idéia era expor as obras de maneira próxima à do momento em que foram produzidas, numa tentativa de

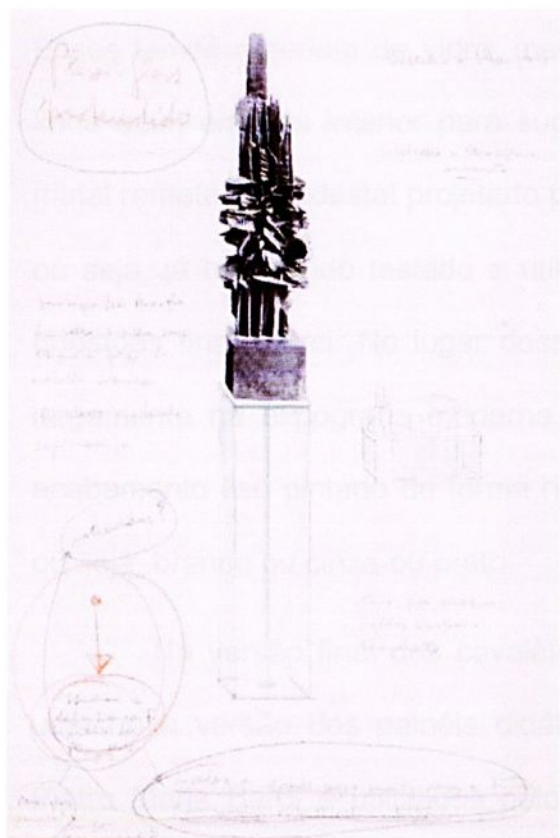
desmistificar a arte. Esses “*cavaletes de cristal*”, como a autora os denominava, proporcionam ainda mais transparência ao Museu, numa tentativa de inserir as obras do museu na paisagem cotidiana da cidade, estabelecendo um diálogo

permanente. Pretendia-se, assim, não apenas transferir obras do passado para a atualidade como atrair aqueles que estivessem no lado externo, criando uma espécie de vitrine.

No projeto de suportes para obras, elaborado em 1963, os cavaletes consistiriam em uma lâmina de vidro transparente que seria temperado ou de cristal, suspenso por um bloco, que poderia ser de concreto ou granito. Entre estes materiais sugeridos, efetivou-se o cristal e o concreto. O projeto previa que o suporte (cavelete de cristal) exibiria trabalhos bidimensionais de diversas técnicas e materiais. Os quadros



feitos na área central do vidro e dois vidros. O fato de os blocos precisarem se adaptar para sustentar números diferentes de vidros acarretou a necessidade de uma flexibilidade no método de encaixe, que deveria permitir ajustes para diversas espessuras de vidro. A solução consiste em um vinco na parte superior do bloco no sentido perpendicular, com um lado em ângulo reto e outro com cerca de 30°, o qual estaria forrado de feltro para não arranhar o vidro, que era travado por uma

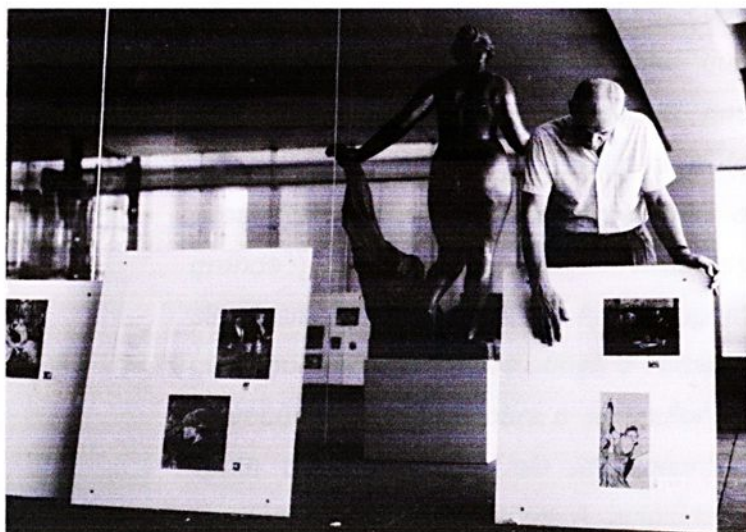


Projeto de pedestais transparentes (arq. Bardi)

madeira de mesmo formato, encaixada e parafusada no bloco. O tamanho padrão do cavalete foi calculado em 80 centímetros de largura e 2 metros de altura, porém foram projetados também cavaletes mais largos e com tamanhos variados para exibição de obras de maiores dimensões ou conjuntos de obras, os quais, se necessário, poderiam ser apoiados em mais de um bloco de cimento.

No mesmo projeto existem anotações da arquiteta indicando a localização das etiquetas de identificação das obras com dados técnicos na parte inferior da obra, sobre a placa transparente. Outra observação informava que as molduras, quando substituídas, se limitariam a um friso de madeira de lei rente ao quadro sem *passepartout*. Também indicava que os quadros deveriam ser forrados por trás e que todos os cavaletes estariam posicionados no mesmo sentido e com a frente da obra para a mesma direção.

O projeto de 1963 visava inclusive a confecção de suportes transparentes para obras tridimensionais.



Funcionário montando painel didático (arq. MASP)

Esses também seriam de vidro, mas teriam vigas de metal (representadas pela linha azul) em seu interior para suportar o peso das obras. A parte interna de metal remete ao pedestal projetado por Franco Albini na década de 1950 na Itália, ou seja, já havia sido testado e utilizado. Provavelmente não foi produzido por questões financeiras. No lugar desse, optou-se pelo pedestal modular utilizado largamente na expografia moderna tradicional, confeccionado de madeira com acabamento liso pintado de forma homogênea com cores consideradas neutras, ou seja, branco ou cinza ou preto.

Na versão final dos cavaletes de vidro, o fundo da obra foi forrada por uma nova versão dos painéis didáticos, originários da *Galeria d'Art Palma* de Pietro Maria Bardi e utilizados pelo MASP no edifício dos *Diários Associados*. Outra alteração foi a abolição das etiquetas de identificação das obras previstas nos painéis. Assim, a identificação de cada obra encontra-se no painel encontrado respectivamente no verso do cavalete de vidro. De acordo com Luís Hossaka (1969), essa atitude se justificou pelo comportamento dos visitantes, observado na sede anterior do Museu, durante seus 21 anos de funcionamento:

"[expondo a obra] com o nome do autor e respectivo título, o visitante limitava-se a lê-los e passar adiante. As informações complementares sobre a escola que pertenciam os artistas, colocadas nas respectivas pranchas eram raramente lidas. Não todos, evidentemente, mas a grande maioria dos visitantes simplesmente as ignorava. A montagem que agora apresentamos obriga o visitante a procurar o título da obra e seu autor no verso do quadro. Lá ele irá encontrar também outras informações. A curiosidade natural o levará a informar-se, lendo os



demais tópicos. Desejamos assim prender um pouquinho mais a atenção do visitante e informá-lo, obrigando-o a um pequeno esforço físico e a uma salutar ginástica mental” (HOSSAKA, 20 abr. 1969)

Segundo Bo Bardi, a atitude de ocultar as legendas vinha reforçar ainda mais a tentativa de democratizar a exibição das obras:

“as obras [modernas e antigas], em uma estandardização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, ‘deves admirar, é Rembrandt’ mas deixam ao espectador a observação pura e desprevenida, guiada apenas pela legenda, descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação” (BO BARDI, 1993, p.46).



Vista da Pinacoteca MASP de dois extremos opostos da sala. (arq. Bardi)

A estratégia inicial da exposição do antigo local do MASP (na Rua 7 de Abril) não foi suficiente para atingir tais objetivos e a nova tática implantada em 1968 visou amenizar possíveis preconceitos e esnobismo por parte do público, numa

tentativa de educá-lo:

“É nesse sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especialmente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada” (BO BARDI, 1997, s/p).

Em uma outra estratégia em direção ao didatismo, Pietro Maria Bardi mudou periodicamente as obras de lugar durante todos os anos. Segundo

Eugênia Gorini Esmeraldo²³, que foi sua secretária a partir de 1979, o propósito era fazer com que o visitante não se acostumasse com a localização das obras, na esperança de que ele, a cada nova visita, descobrisse outras obras capazes de deter sua atenção, criando uma espécie de rodízio. Numa periodicidade de três meses, aproximadamente, Bardi instruía funcionários sobre a nova organização das obras. Não eram ao todo embaralhadas, preservando agrupamentos por escolas. Ou seja, reorganizava espacialmente a localização de grupos, por exemplo; alguma vez transportava para a parte frontal todas as obras nacionais. As outras obras que estivessem no local (que poderiam ser obras do Impressionismo) passavam para o fundo ou meio da sala e assim sucessivamente. O que se preservava era o distanciamento padronizado entre as obras independente da classificação ou grupo ao qual pertenciam, expondo todas as obras de forma homogênea.

“O fim do Museu é de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte e, nesse sentido, não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo, a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação” (BO BARDI, 1997, s/p).

²³ em depoimento à pesquisadora em janeiro de 2006.

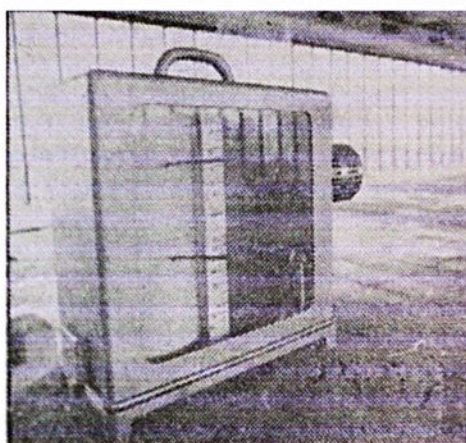


4) A repercussão dessa expografia

Essa seção baseia-se em dados obtidos em jornais da época da inauguração do edifício do MASP-Trianon. Trata-se de um recorte feito entre 1968 e 1971; após esse período, as publicações sobre a expografia do Museu escasseiam-se. Os demais textos estudados foram publicados num período posterior ao falecimento da arquiteta Lina Bo Bardi, em 1992.

O edifício foi terminado em 1968, na gestão do prefeito Faria Lima (1965-69). Poucos meses antes, Assis Chateaubriand faleceu sem ver a obra do Museu concluída. Na inauguração, dia 07 de novembro de 1968, a Rainha da Inglaterra, Elisabeth II, fez um discurso em sua homenagem e depois entrou no museu, onde viu algumas das obras que ali já estavam expostas. Apesar da vasta cobertura da imprensa e do acontecimento ter sido televisionado, não houve muita repercussão sobre a expografia pelo fato de que nem todas as obras se encontravam em exposição.

Ocorre que no período em que o edifício do MASP no Trianon foi concluído, as condições climáticas não favoreceram a transferência das obras de uma sede para a outra, sob o risco de sofrerem choque térmico. A imprensa jornalística documentou todo o processo a partir de outubro de 1968 e relatava que Bardi inspecionava tudo rigorosamente. A imprensa mostrava como as



Termostato controlando temperatura e umidade do ar na Pinacoteca do MASP-Trianon ainda vazia em 1968. (arq. MASP)

obras eram embaladas para o transporte como também a nova sala da



Obras sendo embaladas para mudança da sede da rua Sete de Abril para a nova sede no Trianon (In: Diário da tarde 1968)

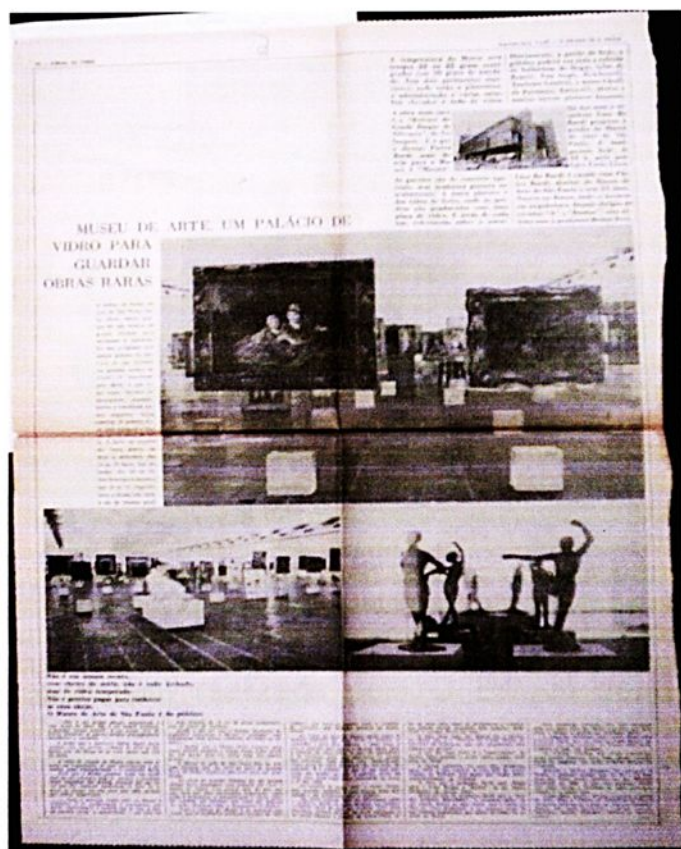
pinacoteca vazia, apenas com um aparelho que media a temperatura e a umidade do ar. Publicavam, além da história do MASP, a história de cada uma das obras mais representativas da história da arte pertencentes ao acervo e,

também, as explicações técnicas de Bardi sobre conservação e segurança. Ele esclarecia que a mudança seria realizada apenas quando as condições climáticas entre as salas coincidissem, que todas as precauções possíveis deviam ser tomadas para não danificar as obras ou correr risco de roubo. Justificava freqüentemente os motivos pelos quais o acervo não tinha seguro: por um lado, porque o seguro de tais obras era muito elevado e o Museu não contava com tamanha soma; por outro lado, afirmava que se alguma obra fosse extraviada, dinheiro algum poderia recuperá-la e, conseqüentemente, essa obra, mesmo restaurada, se desvalorizaria; portanto, o melhor era seguir medidas de precaução. Quanto ao risco de roubo, afirmava



Funcionários limpando e restaurando as obras antes de embalar-las para mudança (In: Revista Manchete, 1968)

que dificilmente alguém conseguiria passar pela alfândega portando esses objetos. Além do mais, poucas pessoas teriam poder aquisitivo para comprar uma das obras, tornando sua comercialização inviável.



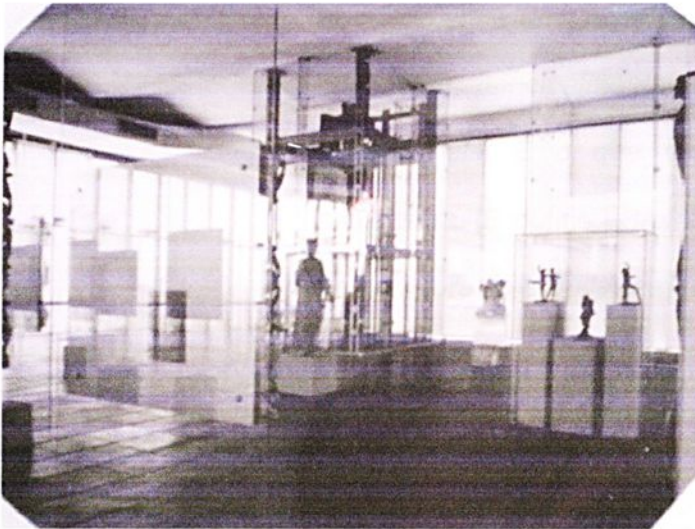
Informe-publicitário sobre o MASP, anunciando "Museu de Arte, um Palácio de vidro para guardar obras raras (arq. MASP)

A mudança do Museu foi concluída apenas no ano seguinte, ocasião em que se realizou uma segunda cerimônia de inauguração datada de 07 de abril de 1969, com a presença do prefeito de São Paulo no momento, Faria Lima. Uma matéria da mesma data, que ocupava uma página inteira no Jornal da Tarde, anunciava a abertura do Museu com o slogan: *"Museu de Arte, um*

palácio de vidro para guardar obras raras", o que remete ao Palácio de Cristal de 1851. O texto explicava detalhes sobre o funcionamento do Museu, sua arquitetura, acervo e anunciava em destaque:

"Não é um museu escuro, com cheiro de mofo. Não é todo fechado, mas de vidro temperado. Não é preciso pagar para conhecer as suas obras. O Museu de Arte de São Paulo é do público" (JORNAL DA TARDE, 1969, p.22).

E uma citação de Bardi, logo abaixo, complementava: *"É um museu vivo, didático, destinado ao público, principalmente estudantes e operários"*. Foi a partir dessa data que os jornais passaram a publicar artigos com comentários prós e contra a arquitetura e critérios expográficos da pinacoteca no edifício MASP-Trianon.



Pinacoteca-MASP, com elevador aparente no centro da fotografia, 1969 (arq. Bardi)

Antes de mostrar as opiniões de críticos ou especialistas da área, mostraremos as opiniões do público em geral (não especializado, portanto), uma vez que esse representava o público alvo que o Museu pretendia atrair. Uma

reportagem realizada pelo O Estado de S. Paulo, com o mesmo objetivo, apresentou dados que revelam um público bastante heterogêneo freqüentando o museu pouco depois de ser aberto à visitação:

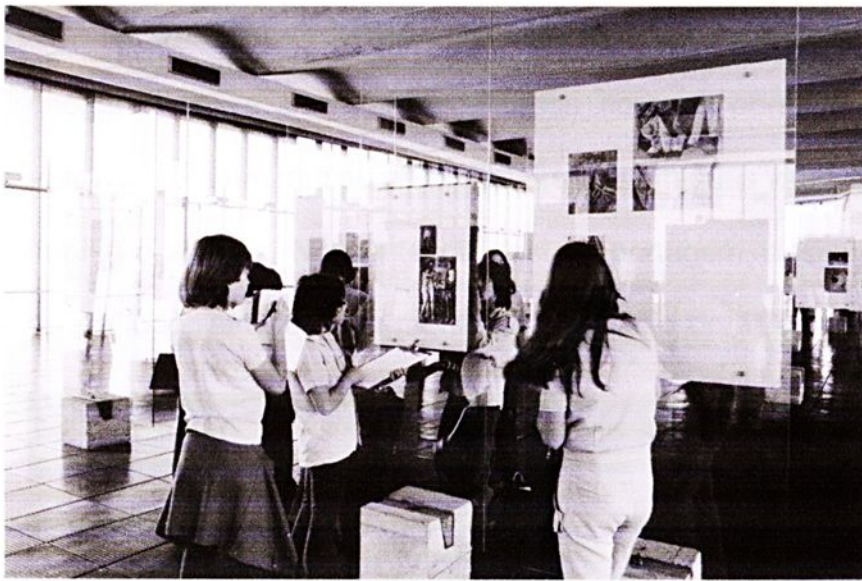
"Maria Inês Colado e Eloah de Freitas são amigas e juntas arrumavam os cabelos nos espelhos de uma obra de Concerto Pozzati.. [...] Nós íamos para Sabaúna, mas desistimos. Viemos ao museu. Vamos recomendá-lo a todos os nossos amigos; ver quadros é uma forma de aprender e aumentar a cultura, não é mesmo?" 'E, depois, este tem a vantagem de mostrar obras desde o Renascimento até hoje. E isso é ótimo, dá oportunidade para um confronto, está tudo muito equilibrado, bem distribuído'."
(O ESTADO DE S. PAULO, 1969, p.27).

A mesma reportagem registrou a opinião de uma estudante de arquitetura da FAU – USP, chamada Ana Maria, mesma faculdade da qual Lina Bo Bardi havia sido impedida de lecionar. De todos os depoimentos publicados este foi o mais negativo:

"Esse prédio é pobre e feio. Lá na FAU não há quem goste dele, aluno ou professor. É um monstro deslocado aqui em cima,

apertado entre uma casa velha e um velho edifício. Não combina com nada, principalmente com a paisagem. O homem não se integra nele. É o que chamamos de brutalismo²⁴ total em arquitetura. [E define:] Brutalismo é isso mesmo: inadequação; o homem fora da arquitetura” (MARIA, A. apud ibidem, 1969, p.27).

A reportagem apresentou também estudantes de outros cursos universitários ou mesmo de colégios que foram ao MASP munidos de caderno e



Alunos fazendo anotações a partir dos painéis didáticos 1969 (arq. Bardi)

caneta para copiar as informações dos painéis-didáticos, que estavam atrás dos quadros. Nem todos apresentavam a mesma disposição; parte do público alegou interesse nas

informações, mas protestava, provavelmente pelo incômodo de ficar em pé por muito tempo, ignorando a existência da biblioteca dentro do próprio museu. Uma dessas pessoas insatisfeitas foi a estudante Claudete Dittlich, que deveria esboçar algum quadro e copiar dados biográficos para um trabalho escolar; protestava sobre o preço do catálogo e do fato de não poder fotografar as obras

²⁴ Segundo Villanova Artigas, arquiteto que projetou o edifício da FAU-USP em 1961, existe a tendência de se classificar qualquer construção com concreto aparente de brutalismo. Ele entende que o brutalismo é uma tendência européia que “*abandona os valores artísticos da arquitetura, privilegiando a técnica*”; outra coisa é a tendência em particular da arquitetura paulistana, que “*utiliza materiais despidos e os emprega de forma simples, assinalando a perspectiva de um avanço técnico e buscando interpretar nossa herança cultural*” (FERNANDES, F., Bienal 50 anos; Exposição Internacional de Arquitetura. In: FARIAS, A. (org), 2001, p.282).

(*Ibidem*, 1969, p.27). Havia quem criticava a existência dos painéis-didáticos naquele local: *"absurdo: isso obriga o visitante a muitas voltas; e mais: o espaço da parte de trás poderia ser usado para outro quadro"* (THEIL FILHO, J *apud ibidem*, 1969, 27).



Uma família observando as obras na Pinacoteca-MASP 1969 (arq. Bardi).

Outros visitantes abordados

chegaram a se declarar encantados com as obras e com o Museu. Muitos entravam em um museu pela primeira vez em suas vidas e iam acompanhados de família e amigos. No conteúdo desta reportagem, assim como nas demais lidas do período, em nenhum momento o edifício do MASP é relacionado à idéia de



Pinacoteca-MASP com visitantes 1969 (arq. MASP)

ostentação, ou como um inibidor. Pelo contrário, todos os documentos analisados, registros fotográficos e textos, demonstram um público bastante descontraído, ocupando o edifício como um local de lazer e descanso, observando as obras ou conversando diante

da paisagem. A mesma reportagem descrevia que em alguns momentos, durante o final de semana, o número de crianças chegava a ser maior que o de adultos e, que elas se divertiam correndo entre os cavaletes de cristal. No entanto, segundo um segurança, o maior perigo se encontrava no comportamento dos adultos que freqüentemente se mostravam tentados pela idéia de tocar nas obras.

Entre os críticos de arte, houve quem questionasse a qualidade estética dos painéis-didáticos, não necessariamente as iniciativas presentes nesta expografia:

“O novo Museu é também ideal para jogos de ‘adivinha quem é’ – bem como para desmoralizar quem olha para um Frans Hals e apressa-se em exclamar “Que belo Rembrandt”. O nome do artista só aparece no verso da placa de vidro – as tais que provocam vibrações táteis. Olha-se o quadro e gira-se cento e oitenta graus (...) O giro é satisfatório. Além do nome do artista, o verso das glamurosas armações fornece toda uma variedade de pequenas reproduções coloridas, tiradas dos Gênios da Pintura [Coleção da editora Abril] ou da [Revista] Manchete, com títulos e informes recortados a tesoura das mesmas respeitáveis publicações e coladas em baixo ou ao lado das figurinhas. (...) Entretanto, que sentido faz associar-se de maneira tão próxima originais do maior valor com reproduções populares recortadas e compostas em estilo ‘álbum dia das mães’ feito em escola primária?” (MAURICIO, 1969, s/p)

Alguns captaram sem maiores dificuldades o que Lina Bo Bardi pretendia atingir com o projeto do MASP realizado na avenida Paulista. É importante reforçar que a fundação do Museu de Arte se justificou desde o início como um projeto social liderado por Assis Chateaubriand. Uma vantagem para a população era de que, em função disso, o Museu também não cobrava ingressos. Na citação a seguir, a jornalista, após dissertar sobre os benefícios que a arquitetura do museu oferecia aos paulistanos (destacando o uso do *belvedere* como área de lazer), mostra-se sensibilizada com a coleção que se apresentava acessível a todos, além de notar a possível integração do Museu com o cotidiano da cidade:





Ao fundo visitantes sentados em um dos bancos disponíveis observam paisagem da cidade (arq. Bardi).

“Diante de painéis de cristal, num salão de paredes também de cristal, umas mil e quinhentas pessoas a cada domingo e feriado para, recebendo o apelo, que os séculos não emudecem, contido em obras supremas da arte (...). É a arte desmistificada,

subtraída ao seu santuário excepcional entre muros de palácios e castelos, onde tinham ingresso apenas as castas privilegiadas, para transformar-se no bem próximo (...) do povo, no meio do cotidiano da vida” (IZAR, 1969, p.5)

Os apontamentos de Jayme Mauricio, um funcionário do MAM_RJ na época, fez menção sobre como, ali no MASP, a arquitetura e a coleção se encontravam integradas. Elogiou ambas, mas questionou a funcionalidade da expografia – a qual intitulou “display”. Na sua interpretação, essa expografia se caracteriza mais como uma instalação, uma obra de arte capaz de despertar sensações e influenciar o comportamento do visitante:

“Assim como a humanidade transforma-se um todo global, assim também o Museu transforma-se num todo já-vi-tudo... / Ao entrar na nova sala do Museu, após os primeiros momentos de espanto, lembramo-nos de uma espécie de montagem documentária, onde figuras lado a lado, [encontram-se] todas visíveis ao mesmo tempo, uniformes. [...] A nova sede do Museu de Arte realiza um show tão tridimensional que parece aspirar à própria quarta dimensão. As estrelas arranjam-se em diversos planos, com todo cuidado para que nenhuma obstrua a vista da outra – criando-se quase um efeito de sucção sobre quem contempla o espetáculo.

[...] Quem por ele passeia, sente seu corpo a cada momento vibrar contra as arestas polidas e vibrantes da floresta de placas de vidro que sustentam os Renoir, os Cenann (SIC) e seus pares. Na verdade, o display funciona ainda, ele mesmo, como uma obra de arte ultravanguardista – ao mesmo tempo Op e participante” (MAURICIO, 1969, s/p).

Já Julio Tavares afirma que a interferência de uma obra sobre a outra, ou mesmo da paisagem sobre a obra, é algo negativo. Para ele, a existência da moldura que delimita a área do quadro e da parede “como referência” são essenciais, e sua abolição, injustificáveis, prejudicando a compreensão da obra:



Vista parcial da Pinacoteca-MASP (arq. Bardi)

“Meter aqueles quadros todos pendurados como roupas num varal, é um exercício de armar quebra-cabeças apreciável, mas não é um modo de apresentar quadros para informar, educar e satisfazer a emoção estética das pessoas. [...] Misturam-se todos os quadros em diferentes perspectivas justapostas, paralelas, simultâneas, de tal modo que o azulado do quadro do referido Renoir fica amarelo por causa do Van Gogh que surge logo detrás de esquelha [...] Tenho visto muito museu. [...] Por algum motivo ninguém usou essa idéia de misturar a paisagem com quadros nem mesmo no moderno e lindíssimo museu da Fundação Maeght no povoado de Vence. Integrar é uma coisa, misturar é outra. No Museu de Arte houve mistura sem combinação. Afinal, se a paisagem é bela perturba os quadros, se é feia perturba ainda mais; e por cima da paisagem, aquelas persianas que dão ao salão imenso um ar de apartamento atacado de manias de grandeza. Um dia, espero, será modificada a apresentação absurda e esteticamente injustificável do acervo do Museu de Arte, de modo a tirar dele aquele ar de vitrina de loja em liquidação. [...] Se a moldura existe é para traçar os limites do quadro, de sua composição, de suas cores. Pois bem:

conservou-se a moldura, mas acabou-se com toda outra medida de relação. Se já não conhecesse aqueles quadros, e ainda os conhecendo fiquei com esta sensação, sairia convencido de que a disposição que se lhes deu não é a de um museu e sim a de um depósito onde eles estão muito bem guardados”.(TAVARES, J. 1970, s/p).

A visão de Eyck se contrapõe à de Tavares. Para ele, a melhor forma de entender uma pintura seria visitando o ateliê do próprio artista ou local onde ela foi realizada. Diante dessa impossibilidade, porém, julgou que a melhor opção seria observá-la de maneira livre no espaço – como na expografia em questão – ao invés da forma tradicional de expor pinturas, fixando-as ou “*trancando-as*” em paredes:

“Num certo sentido – sentido errado – pinturas em paredes tendem a ser vistas como janelas para um outro mundo, mas isto nega a realidade tátil de sua superfície pintada, i.e., a existência física de algo realmente feito – com tinta, pincel, pincelada após pincelada – NO ESPAÇO” / Uma pintura – cada pintura constitui sua própria realidade ‘pintada’ seja lá o que for que retrate. Essa realidade será melhor descoberta se a pintura for devolvida para onde foi pintada, que é também onde o pintor estava quando a pintou. A verdade sendo que sua essencial bidimensionalidade não pode respirar integralmente quando fixada – trancada – numa parede. (EYCK, 1997, s/p)



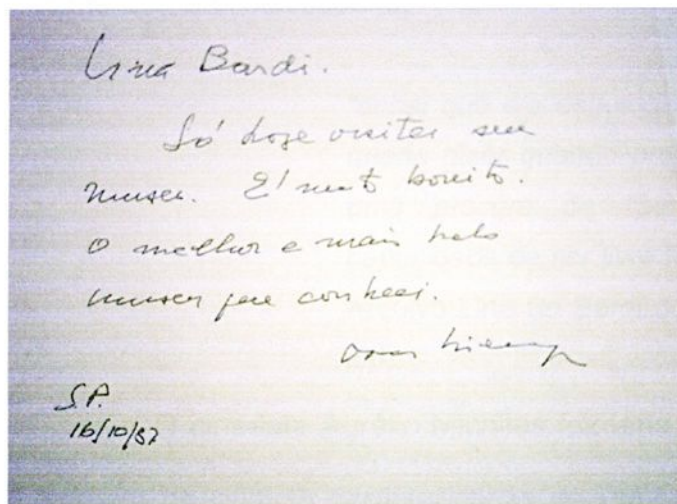


Imagem do bilhete escrito por Oscar Niemeyer para Lina Bo Bardi datado em 16 out. 1987 (arq. Bardi)

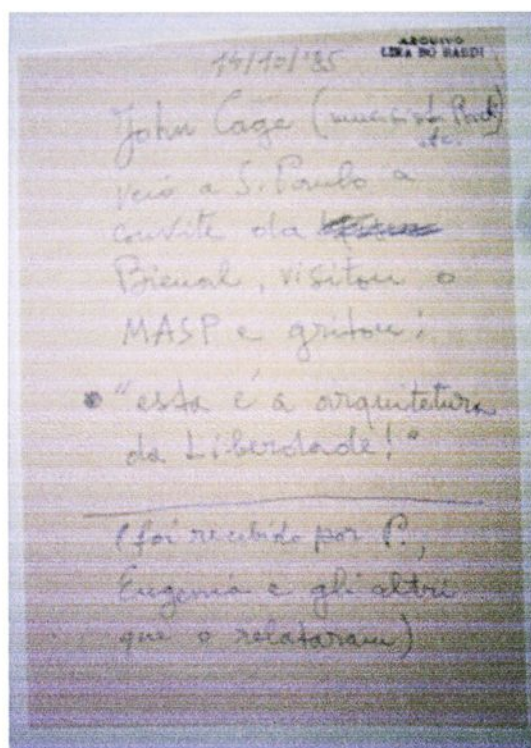
No arquivo da arquiteta (Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi) estão guardados, em pedaços de papel, depoimentos de duas personalidades que para ela foram muito significativos. O primeiro encontra-se em um

bilhete escrito pelo arquiteto Oscar

Niemeyer, datado de 16 de outubro de 1986, onde diz: "Lina Bardi, só hoje visitei seu museu. É muito bonito. O melhor e mais belo museu que conheci. Oscar Niemeyer". O segundo depoimento encontra-se em uma anotação feita pela própria arquiteta, em 1985, para registrar um acontecimento que lhe relataram.

Trata-se do momento no qual o compositor de vanguarda John Cage, em visita ao

Museu gritou: "Essa é a arquitetura da liberdade". Em outro manuscrito, onde ensaiava uma comunicação que realizaria na FAU-USP em 1989, a arquiteta mencionou o acontecimento e



Anotação feita por Lina Bo Bardi para recordar-se do comentário de John Cage a respeito de sua arquitetura (arq. Bardi)



John Cage visitando MASP acompanhado por Pietro Bardi e sua assistente Maria Eugênia (arq.

comentou a esse respeito:

“achei que ele estivesse conseguindo comunicar aquilo que eu queria dizer quando projetei o MASP: o museu era um “nada”, uma procura da liberdade, eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre frente às coisas” (BO BARDI, anotações, Arquivo Lina Bo Bardi do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, s/d).

O cineasta Aurélio Michiles fez uma nova interpretação na qual remete à fachada do edifício características de um telão de cinema, onde a cidade com seus acontecimentos se projetavam no Museu e se mesclavam com a biografia dos artistas, os temas das obras e a disposição delas no espaço sobre os cavaletes de cristal:

“No Brasil dos anos 60, quando a liberdade era exercida em sua radical expressão, mesmo que a ditadura radicalizasse e inventasse arranjos ilegais para institucionalizar o cerceamento dos direitos democráticos, LINA projeta o MASP, segundo suas palavras, o conceito desta edificação queria dizer: ‘... uma procura da Liberdade, a eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre frente às coisas.’ / Este bloco retangular suspenso, com vidro de alto a abaixo, neles, refletindo dia e noite o cotidiano da avenida Paulista. Como se fosse uma tela de projeção de filmes. Aqui mais uma vez é a arquitetura como cinema. / Vejamos: o espaço vazado, aberto aos olhos de curiosos. Onde tudo se vê. Ali está um outro que espia e olha uma outra. Alguém silenciosamente espera um outro alguém no meio da algazarra da cidade - automóveis, ônibus, táxis sob o tremor do metrô que passa por debaixo dos pés. De repente o barulho do bater da porta de um táxi é ensurdecida pela sirene de polícia. Finalmente eles, aquele alguém com o outro alguém se encontram e debruçam-se na paisagem do vale. O plano vazado do prédio permite que o vento frio sopra sobre os cabelos. Naquele lugar escolhido, eles se aninham e beijam-se indiferentes aos milhares de olhares que ali se avistam. Antes que se perceba a cena final,

ela é cortada para um outro plano. Um outro alarido se aproxima, as sirenes de polícia surgem em primeiro plano misturando-se ao vozerio da multidão que se aglomera gritando palavras de ordens. Imediatamente o quadro está cheio e os personagens daquele dia, mais uma vez, utilizam o espaço livre do vão livre para reivindicar alguma coisa: salário, igualdade, justiça. / E sobre suas cabeças a caixa retangular guarda obras de arte assinadas por personagens singulares da nossa história. Muitos deles para expressar seus sentimentos artísticos pagaram com a própria vida. Foram presos, condenados a morrer loucos, solitários e que somente a história lhes devolveu o horizonte da vida. Quem poderia imaginar um quadro de Van Gogh exposto em plena praça pública? Pois um dia isso aconteceu. Os Bardi expuseram-no na cidade de Salvador, Bahia. / A arquiteta ou o arquiteto LINA BO BARDI, como gostava de ser denominada, desejou que no seu projeto de Museu as obras estivessem suspensas, como o próprio prédio e assim as obras pudessem expor-se aos olhos do outro, como numa visão tridimensional. O outro interagindo, rodeando, feito a caça e o caçador. Como a câmera na mão do cinema, o movimento livre desenhando o olhar na história. A arquitetura de LINA tem essa dimensão cinematográfica metafórica" (MICHILES, janeiro 2006).

CAPÍTULO IV

A GRANDE TELA, XVIII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (1985)



Nesse capítulo é desenvolvido um estudo sobre a expografia intitulada *Grande tela*, usada na XVIII Bienal Internacional de São Paulo (1985). A mostra teve a curadoria de Sheila Leirner e contribuição dos arquitetos Felipe Crecenti e Haron Cohen.

O trabalho de Sheila Leirner foi resultante da observação de que a expografia moderna era utilizada de forma predominante nas exposições de arte, como também do questionamento sobre a organização da Bienal por módulos de representações nacionais. Durante os anos que antecederam o evento – após um longo período de mais de duas décadas, no qual as performances e instalações predominaram no circuito das exposições de arte –, Sheila Leirner constatou que muitos artistas de toda parte do mundo estavam retomando a pintura. Segundo suas observações, o discurso artístico vindo com essa retomada era demasiado semelhante em suas manifestações. Assim, impôs seu discurso criando a *Grande tela*, na qual as pinturas foram consideradas como coadjuvantes.

A concretização da *Grande tela* resume-se em três corredores de 100 metros de comprimento nas quais as telas de grande formato foram expostas lado a lado. O que mais incomodou os artistas foi o fato que a exposição não atendia os padrões da expografia moderna na qual haviam idealizado suas pinturas.

1) Precedentes

Um ano após a fundação do Museu de Arte de São Paulo por Assis Chateaubriand, em 1947, Francisco Matarazzo Sobrinho anunciou a fundação do Museu de Arte Moderna. Matarazzo era conhecido como Ciccillo Matarazzo, engenheiro e fundador do que na época era o maior grupo industrial da América Latina, a Metalúrgica Matarazzo.

Segundo Carvalho, até os anos 1930 *“seu gosto não ia além dos acadêmicos”* (CARVALHO, 2001, p.2). Porém na década de 1940, integra um grupo de intelectuais do qual faziam parte o crítico Sergio Milliet, o arquiteto Eduardo Kneese Mello e outros que discutiam a possibilidade de fundar um museu de arte moderna em São Paulo. Matarazzo tinha contato com Nelson Rockefeller²⁵, fundador do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e o principal acionista da Standard Oil (conhecida como Esso), que apoiou a iniciativa. Houve inclusive um ato documentado no qual Rockefeller e Matarazzo assinaram um acordo de cooperação entre os museus em 1949. Esse foi um ato que partidarizou aqueles que investiam em arte e que se encontravam nas vistas de Chateaubriand. Em termos gerais, os mecenas, colecionadores e possíveis candidatos a doadores de obras se dividiram; os que tinham afinidade com arte moderna passaram a apoiar o MAM, obrigando o MASP a se consolar apenas com aqueles que rejeitavam a arte moderna (FERRAZ; BARDI).

²⁵ Carvalho (*Ibidem*, 2001, p. 2) conta também que o interesse de Rockefeller em patrocinar a arte moderna estava estritamente vinculada à Guerra Fria. Era uma maneira de divulgar uma imagem *“sofisticada”* do país e promover negócios. As exposições de arte abstrata (para se contrapor às pinturas figurativas do realismo socialista), que integraram muitas vezes a Bienal Internacional de São Paulo, eram patrocinadas pela CIA (a central de espionagem norte americana), porém, esses dados não eram divulgados.



Apesar do clima de competição, a primeira sede do MAM localizou-se nas instalações do edifício dos Diários Associados; como comentou Geraldo Ferraz, que no período era jornalista dos Diários Associados na rua Sete de Abril:

"Não entendemos por que Chateaubriand, tão cioso de sua iniciativa, cedeu por um aluguel mínimo as instalações que [Vilanova] Artigas, um dos arquitetos jovens que mais apreciávamos, se encarregou de 'modernizar' a arquitetura interior, em que começou a funcionar o MAM" (FERRAZ, 1983, p.147).

Também segundo depoimento de Ferraz, enquanto o MASP ocupava a ala direita do edifício e oferecia cursos atraindo jovens paulistanos, o MAM abriu um bar, que se tornou um dos pontos da cidade onde as pessoas se reuniam no fim do dia. Foi nesse mesmo bar que se ouviu pela primeira vez falar em bienal, algo que, segundo Ferraz, empolgava Ciccillo Matarazzo. O empreendimento fez com que o MAM se destacasse mais que o MASP no período e deu a oportunidade a São Paulo de exibir *"a primeira grande demonstração de arte internacional"* (*ibidem*, p.148). Com a criação de prêmios, o MAM passou automaticamente a enriquecer seu acervo, formado inicialmente pelas coleções de Ciccillo e de sua esposa Yolanda Penteado Matarazzo, que havia vivido em Paris na década de 1920 e conhecido, entre outros artistas, Brancusi e Léger.

A primeira realização da Bienal Internacional de Arte de São Paulo foi realizada em 1951 e teve como modelo a Bienal de Veneza, na qual, em 1948, Ciccilio Matarazzo havia sido o comissário da representação brasileira. Os contatos internacionais foram estabelecidos por Yolanda Penteado, que viajou com apoio das embaixadas brasileiras instaladas no exterior, sob indicação do presidente Getúlio Vargas (CYPRIANO, 2001, p.4). Além do próprio Brasil, outros

vinete e um países tiveram seus artistas representados na primeira edição do evento.

Para realização desse evento, construiu-se um pavilhão sobre a estrutura do antigo Restaurante Trianon, construído pelo escritório Ramos Azevedo, na Avenida Paulista (onde atualmente se encontra o MASP). O projeto de adaptação teve autoria dos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello, o plano e a supervisão dos interiores ficou sob responsabilidade do arquiteto Jacob Ruchti. A montagem ficou a cargo de Gilmar Morelo, Aldemir Martins, Frans Krajcberg, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmam que trabalhavam no MAM. Wolfgang Adolf Arthur Pfeiffer, que também compôs a equipe de montagem, ficou encarregado da exposição dos alemães e trabalhava para o MASP na época (PFEIFFER *in*: TIRAPELI, 1995, p.117).



Funcionário sentado sobre escultura retrata o despreparo da equipe (arq. Wanda Svevo)

Como se pode observar, nas ilustrações o pavilhão apresentava poucas aberturas, fator que favoreceu a aplicação da expografia moderna. Ainda de acordo com as fotos, o pé-direito do espaço expositivo era de aproximadamente 3,50m de altura, as paredes estruturais tinham acabamento liso e o piso era de madeira. Fez-se também uso de paredes de conglomerado de madeira para dividir os ambientes e expor obras. Estes não chegavam a tocar o forro, porém eram altos o suficiente para vedar o campo de visão do observador que deveria se restringir a um espaço de cada vez.

Em 1951, Ciccillo Matarazzo passou a presidir a comissão organizadora para comemoração do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo a

convite do governador e do prefeito de São Paulo. Uma das propostas era presentear a cidade com o Parque do Ibirapuera. Os projetos arquitetônico e paisagístico ficaram a cargo de Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, respectivamente. Apesar de obra inconclusa, a II Bienal ocupou dois pavilhões do Parque do Ibirapuera. E foi no Palácio das Nações (atual Pavilhão Manoel Nóbrega) e Palácio dos Estados (atual PRODAM) que o evento se instalou, realizando sua cerimônia de abertura em 16 de dezembro de 1953. A inauguração do parque estava prevista para 23 de janeiro de 1954, data do IV Centenário de São Paulo; e apesar do número de visitantes que freqüentavam a Bienal, foi aberto ao público somente no dia 21 de agosto daquele ano, quando as obras foram concluídas.

De acordo com depoimentos de Pfeiffer (2002 e TIRAPELI, 1995), que participou da organização e montagem das primeiras exposições do MAM, MASP, MAC e da I à IV Bienais, todas as paredes na Bienal (estruturais e provisórias) eram brancas. De procedência e formação alemã, Pfeiffer defendia rigorosamente o uso de paredes brancas e todas as demais características que compõem expografia moderna. Declarou que contava com uma equipe improvisada, com mão de obra desqualificada, inclusive desconhecedora dos cuidados necessários para lidar com objetos de arte; e que, além disso, contava apenas com boa vontade e disposição por de artistas.

Nessa segunda edição da Bienal, utilizaram-se vitrines e painéis semelhantes aos usados pelo MASP, com influência da expografia italiana. Os painéis eram de madeira conglomerada apoiada sobre bastidores de madeira de forma vazada, que tocavam o piso dando sustentação. As tábuas de madeira variavam conforme a dimensão das obras: em geral não tocavam o piso,



ocupando uma área de 1m a 2,5m de altura e 3m de largura, aproximadamente. Eram dispostas de forma que além de expor obras, delimitavam espaços, formando pequenas salas e um

percurso pré-determinado. De acordo com Pfeiffer (*Ibidem*), as condições de trabalho eram tão precárias que para essa edição da Biena faltou verba para compra da tinta branca, obrigando-os a assumir a cor



Vista parcial da sala especial do Picasso, II Bienal (Arquivo Histórico Wanda Svevo)

do conglomerado de madeira “o que não era o ideal”. Os países que faziam questão de ter as paredes de sua sessão pintadas de branco tiveram que arcar com os custos, seguindo ordens do secretário da Bienal. Contou ainda que muitas obras foram danificadas com exceção das da sala especial de Picasso, a única que tinha guarda cuidando.

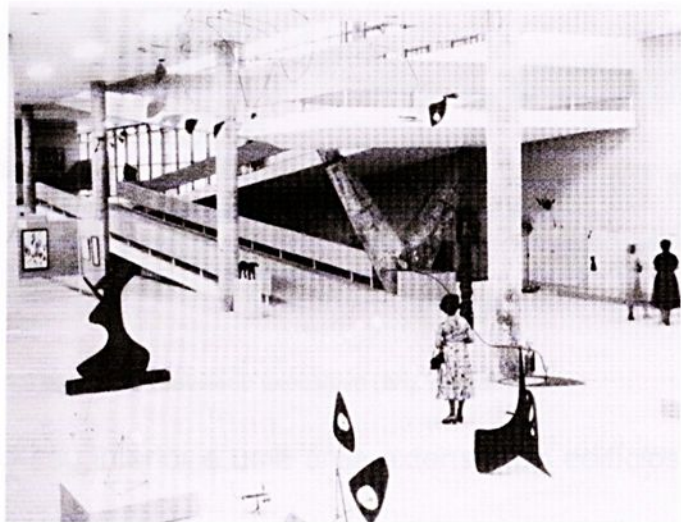
“Numa madrugada (de 1953) fomos convocados às duas horas da manhã para correr à Bienal porque haviam chegado umas caixas ‘de certa importância’ e profissionais da área; com muita energia e discrição deveriam plantar suas tendas e acampar para um piquete noturno de proteção e de manipulação do que havia sido desembarcado. Não se contava assim, de repente, com museólogos e com especialistas, mas sim com essas pessoas que de boa vontade arregaçavam as mangas e esqueciam o próprio nome. ‘Guernica’ havia chegado. Como contorno, Marcel Duchamp, George Braque e Paul Klee” (BONOMI, 2002, p.33).

Foi a única oportunidade que a cidade teve de recepcionar o quadro *Guernica* de Picasso, exibida entre tantas outras obras de artistas de renome. De acordo com testemunho de Percival Tirapeli, Pfeiffer mencionava que nesta

edição da Bienal recebeu um dos primeiros ensinamentos sobre expografia para obras tridimensionais de arte moderna. Na ocasião, o artista Henry Moore montou sua exposição com auxílio do crítico e teórico de arte Herbert Read, aplicando estratégias para máxima valorização das obras. Moore, ao executar suas esculturas, preocupava-se com o entorno no qual sua obra viria a ser localizada. Suas características influenciavam na escolha do material e conseqüentemente forma, cor e textura, visando à obtenção de alto contraste e angulações favoráveis de visão. Read, ao analisar o processo de trabalho de Moore em 1959, mencionou: *"o escultor, [ao elaborar seu trabalho], tende a andar em roda da massa de pedra, esforçando-se por fazê-la satisfatória de qualquer ponto de vista"* (READ, 1976, p.157). E foi com essa visão que dispuseram as obras de maneira que o público pudesse circular entre elas e observá-las por diversos ângulos de visão, uma das principais características da expografia moderna. Havia, porém, aqueles que continuavam aproximando as esculturas para perto da parede, como ocorreu com a obra de Walter Bertori na sala da Áustria. Outra prática desfavorável para observação de objetos tridimensionais, usada inclusive em exposições atuais, é a disposição de várias obras sobre uma espécie de mesa larga o suficiente para acomodar o conjunto, ao invés de apresentar as mesmas sobre pedestais individuais. Isso ocorreu na sala dos Estados Unidos da América, com as obras de menor porte de Alexander Calder; ali, o esforço de um observador na tentativa de visualizar outro ângulo do objeto é desfavorecido na medida que o distanciamento físico entre o observador e o objeto se amplia.

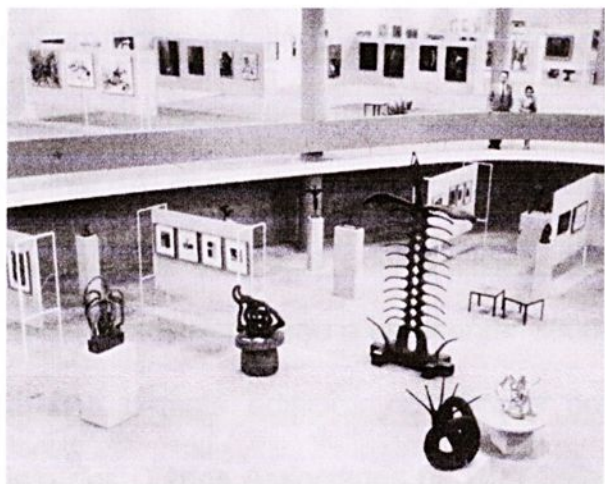


Esses mesmos pavilhões posteriormente abrigaram a terceira edição da Bienal, que em 1955 estreou uma nova expografia. Os batentes de sustentação dos painéis apresentavam um novo desenho: eram formados por uma armação de tubos brancos



Vista parcial da II Bienal com obras de Alexander Calder (Arquivo Histórico Wanda Svevo)

que formava quadros vazados, encaixados de forma perpendicular à tábua de madeira, emoldurada pelo mesmo material, delimitando-a assim. Na fotografia ao lado há painéis dispostos de duas formas distintas. Os que se encontram no piso térreo têm aproximadamente 3m de largura e formam um circuito aberto em sincronia com as esculturas ali dispostas. No mezanino, os painéis são mais longos e em alguns casos angulares, com extensão próxima de 5m. Assim, formam pequenos circuitos ou salas abertas, dividindo as obras de diferentes representações.



Vista parcial da III Bienal com esculturas de Maria Martins (Arq. Wanda Svevo)

A partir da quarta edição da Bienal, o evento foi realizado no Pavilhão das Indústrias (atual Pavilhão

Ciccillo Matarazzo e conhecido informalmente como Pavilhão Bienal) localizado no outro extremo da Marquise do Ibirapuera e que ocupa uma extensão maior de terreno, além de oferecer três pavimentos. Esse e os demais edifícios que

sediaram a Bienal no Parque do Ibirapuera apresentam alguns fatores físicos favoráveis para a exibição de obras de arte,



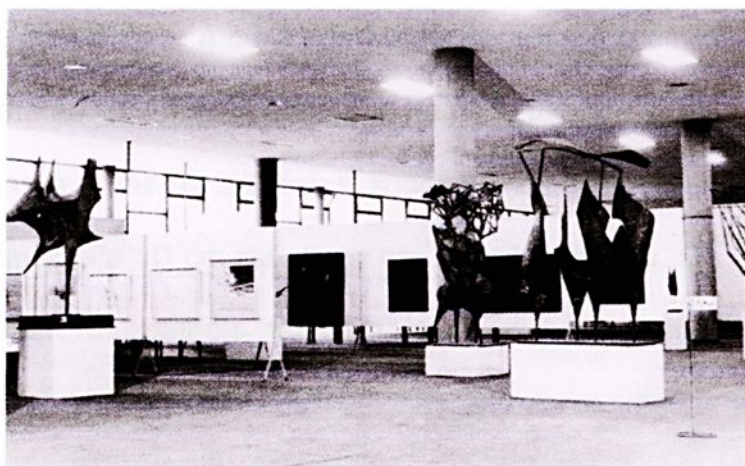
como o pé direito alto, IV Bienal com novo mobiliário expositivo (arq. Wanda Svevo)

ausência de paredes fixas em todo seu interior e uma área extensa. Os edifícios sobre pilotis têm suas partes laterais formadas por painéis de vidros em caixilhos, cuja incidência de luz podia ser controlada por persianas externas. Ao contrário do que ocorre na Bienal de Veneza, por exemplo, no qual cada país é exibido em um pavilhão diferente, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo por sua extensão é capaz de alojar no mesmo local e tempo obras representativas de todas as nações participantes. Independentemente dessa possibilidade, tradicionalmente desde o início o espaço do edifício foi subdividido, criando um módulo para cada país.

A IV Bienal inaugurou no edifício um novo mobiliário expositivo. Houve um número maior de países participantes, que aumentou de 31 na III Bienal para 49 países participantes na edição seguinte. A capacidade do novo edifício permitiu também que o número de obras fosse ampliado, o qual praticamente dobrou. De 2074 obras expostas na III Bienal à mostra passou a apresentar 3800 obras na IV Bienal. Com a conclusão dos demais edifícios no Parque do Ibirapuera, o MAM foi removido do Edifício dos Diários Associados na Rua Sete de Abril e instalado por um breve período no edifício do Museu da Aeronáutica e transferido posteriormente para o terceiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo.

A montagem da exposição da IV Bienal manteve os métodos anteriores, que utilizavam painéis, pedestais e vitrines, novamente com o desenho alterado. Os painéis foram ampliados, continuaram brancos, mas desta vez estavam suspensos por hastes de ferro pintadas de preto, que se estendiam do forro ao piso do pavimento sob influência da expografia moderna italiana. A altura desses painéis variava de acordo com as dimensões das obras.

O objetivo era preservar uma área de fundo livre que emoldurasse a obra, como ocorre na expografia moderna tradicional, de influência alemã. Em alguns casos,



V Bienal com novo mobiliário expositivo (arg. Wanda Svevo)

como ocorreu na sala com 63 obras de Jackson Pollock, os painéis chegaram a tocar o chão. As vitrines também mudaram e seu suporte, que antes se



Sala do Jackson Pollock, as dimensões dos painéis variavam de acordo com as obras (arg. Wanda Svevo).

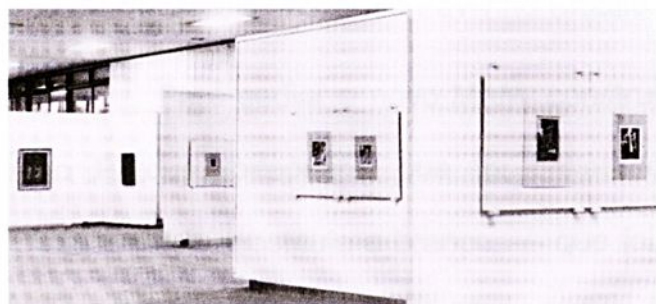
assemelhava a uma mesa, passou a apresentar a mesma aparência dos pedestais modulares protegendo as obras com vidros que seguiam o mesmo desenho da parte inferior.

A V Bienal, realizada em 1959, também apresentou um novo estilo de painéis, cuja sustentação era realizada sobre cavaletes de aproximadamente 40cm de altura. A maior alteração que essa Bienal sofreu foi administrativa. Duas

direções foram abolidas, centralizando as decisões na figura de um único diretor, o diretor geral que nesta edição foi Arturo Profili. As diretorias abolidas foram a técnica e a artística, cujos encarregados eram Wolfgang Pfeiffer e Sérgio Milliet, respectivamente, mas mudanças ainda mais estruturais viriam a ocorrer nos anos seguintes.

A direção geral da VI e da VII ficou a cargo de Mario Pedrosa e o estilo do mobiliário expositivo novamente foi modificado. Os painéis tiveram suas dimensões ainda mais ampliadas e estes se apoiavam sobre calços pretos que erguiam os painéis aproximadamente a 10 cm de altura em relação ao piso. Os filetes brancos que emolduravam os painéis também brancos continuaram presentes. Apesar das mudanças, como ocorreu nas edições anteriores, alguns dos painéis remanescentes continuaram sendo usados, pois os novos raramente eram produzidos em número suficiente.

De acordo com Álvaro Machado (2001, p. 10), durante a direção de Mário Pedrosa, Matarazzo demonstrou-se descontente com a situação em que a entidade se encontrava. Os gastos do MAM e da Bienal eram arcados pela verba de sua empresa e as obras premiadas que formavam o acervo do Museu encontravam-se sob segurança precária. Em decorrência desta situação,



VI Bienal, a expografia moderna italiana é substituída pela tradicional (arq. Histórico Wanda Svevo)

deliberou em abril de 1962 a desvinculação das entidades tornando o MAM e a Bienal autônomos; porém, continuaram presididos por ele. Meses depois, Matarazzo e Yolanda Penteado

doaram três coleções particulares de obras de arte, acrescida do acervo inteiro do MAM aos cuidados da Universidade de São Paulo.

Ciccillo Matarazzo também parou de investir recursos de seu capital na Bienal, que desta maneira passou gradativamente ao poder público. Apesar disso, a administração permaneceu privada por se tratar de uma fundação; assim, seus funcionários não são concursados.

“Rosa Artigas revela que, nas três primeiras exposições, Ciccillo dividiu os custos com o governo em partes iguais. Já na 5ª Bienal, o empresário entrava com 1/3, e o governo bancava o resto. A partir da sexta edição, em 1961, o governo arcaria com 4/5 das despesas” (CYPRIANO, 2001, p.3).

Os demais membros que pertenciam ao corpo administrativo do MAM e da Bienal (diretor e conselheiros) reivindicaram judicialmente a possibilidade de manter o nome MAM e sua coleção correspondente. Não foram totalmente atendidos, porém, foi-lhes permitido, a partir de 1969, utilizar apenas o nome da entidade. Após essa resolução, a nova entidade da USP (Universidade de São Paulo), que concentrava todas as coleções, recebeu o nome de Museu de Arte Contemporânea. A exposição do MAC foi organizada por Walter Zanini com recursos da USP e continuou ocupando a mesma sede que ocupa até hoje, uma parte do terceiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo.

Para sediar o novo MAM, construiu-se um edifício debaixo da Marquise do Parque Ibirapuera, que foi projetado por Lina Bo Bardi. Sua proposta expográfica substituiu o branco, — que foi usado de forma rigorosa em todas as exposições realizadas até então pela Bienal e antigo MAM —, pelo azul celeste e pela transparência de toda fachada do Museu. Isso favorecia a vista do Parque Ibirapuera e vice-versa, como comentado no capítulo anterior.

Durante o desenrolar do processo jurídico que envolvia as entidades, aboliu-se o cargo de diretor geral, criando-se quatro comissões assessoras de artes plásticas, arquitetura, artes cênicas e artes gráficas. E assim a Bienal ingressou numa nova realidade, financiada por um governo ditatorial. De acordo com Agnaldo Farias (2001), o nome “*autoridades*” passou a constar na abertura dos catálogos como integrantes de uma “*Comissão de Honra*”. E diz ainda:

“O aval do poder corria por conta do reconhecimento da importância estratégica da Bienal dentro da política de aproximação com as outras nações, explícita no convite à participação feito a todos os países” (FARIAS, 2001, p.130),

Durante a cerimônia de abertura do evento, os artistas premiados entregaram uma carta ao presidente da República, Castelo Branco, solicitando que ele intercedesse na prisão de quatro intelectuais, libertando-os. De acordo com a mesma fonte, enquanto alguns artistas apresentavam um amadurecimento em suas obras inseridas em diversas correntes do abstracionismo, outros retomavam o figurativismo. Quanto à expografia, aparentemente conservou-se o mesmo mobiliário, porém o branco passou em alguns casos a ser substituído, como ocorreu na sala de Sérgio Camargo, onde os pedestais modulares e os painéis expositivos estabeleciam contraste com as obras brancas.

Na IX Bienal, realizada em 1967, as intervenções do governo foram ainda mais drásticas. E os militares, antes mesmo de promover a lei de censura AI-5 (1968-79),

impediram a exibição de obras nas quais interpretaram algum ato “*ofensivo às*



Sala de Sérgio Camargo, VIII Bienal, in catálogo 50 anos da Bienal p. 132)

autoridades” ou “feria a Constituição brasileira de então que proibia o uso de



X Bienal com paredes móveis, sala Mira Shendel (arq. Histórico Wanda Svevo).

símbolos [escudo ou bandeira brasileira] para fins que não fossem cerimônias e rituais patrióticos” (FARIAS, 2001, p.138). Durante o

período de regime militar, o evento sofreu, assim como outras Bienais,

descrédito de vários países que

deixavam de comparecer às aberturas do evento, quando não, de enviar obras dos artistas mais reconhecidos. Dos 67 países participantes na IX Bienal, 58 participaram na X Bienal e caiu gradativamente estabilizando-se entre 48 a 52 países participantes. Segundo Álvaro Machado (2001, p.11), isso ocorreu devido às denúncias de forte repressão e tortura praticada pelos militares aos seus opositores. Conta que estes atos eram denunciados por parte dos artistas brasileiros que viviam no exterior, como Hélio Oiticica. Julio Le Parc, artista argentino que também vivia na Europa, chegou a declarar que tinham, inclusive, conhecimentos sobre exposições de arte que não foram realizadas por força de intervenções militares, entre elas, a mostra *Civilização do Nordeste*, organizada por Lina Bo Bardi, que seria apresentada em Roma e foi vetada pela embaixada brasileira na Itália.

Apesar desses fatos, muitas das obras apresentadas na Bienal eram de arte conceitual, motivo que segundo o jornalista Cypriano (2001), deixava Matarazzo aparentemente desconcertado diante do governo que financiava o evento. Com o número crescente de instalações, a partir da X Bienal, parte dos painéis reproduz o aspecto de parede de forma realista, criando ambientes

isolados, quando necessário. Pela primeira vez na história da Bienal, criou-se uma coordenadoria voltada exclusivamente para a expografia, que no momento foi denominada Instalação e Montagem, formada por Ubirajara Martins e Walter Maffei. Essa comissão de montagem foi extinta nas próximas edições do evento, XI e XII Bienal, para as quais conservou-se apenas a Comissão Técnica de Arte, que foi acrescida na XII do Comissão de Planejamento e Execução, formada por dez integrantes. Apesar disso, segundo a Folha de São Paulo (2001, p.10), a partir dessa edição muitas delegações estrangeiras passaram a encontrar seus estandes sem nenhuma montagem à véspera da inauguração do evento.

De acordo com Aracy Amaral (1983), em um artigo escrito por ocasião de sua primeira visita à XI edição da Bienal (1971), o maior problema evidenciado nessa e na anterior edição do evento foi a falta de organização, que pode ser entendida como deficiência de projeto curatorial. Conta que, nesse período, as artes plásticas no Brasil, assim como no restante da América Latina, passava pelo que ela descreveu como um período de “crise”. Entre os artistas que se encontravam no país uma boa parte estava passando por uma fase de transformação, experimentando novos materiais, enquanto outra parte dos artistas eram classificados como tradicionais, pois não pertenciam às vanguardas, e que raramente participavam do evento. Ainda segundo Amaral, os artistas de vanguarda em geral, que tinham uma carreira mais consolidada ou um trabalho mais amadurecido, estavam residindo em sua maioria no exterior: Helio Oiticica, Antonio Dias, Mira Shendel, Amélia Toledo, Cildo Meireles, Tomoshigue Kusuno e Lígia Clark. Na ocasião, o crítico de arte argentino Jorge Glusberg denunciou essa ocorrência. De acordo com ele, a organização da Bienal comportava-se extra oficialmente como “autocensurante” e, ao rejeitar a participação massiva

destes artistas tradicionais (uma vez que alguns poucos participavam) ou ao ignorar sua atuação artística em suas respectivas nações, a entidade como que se reportava a um *"país sem habitantes"*. Em matéria de retrospectiva da história de 50 anos da Bienal, a Folha de São Paulo (2001) também menciona esse acontecimento na XI edição: *"A falta de uma orientação curatorial para o evento torna a participação brasileira caótica"*.

A XII Bienal foi realizada em 1973 e caracterizou-se pela introdução de obras interativas como os objetos de Lygia Clark, instalações penetráveis e outras propostas de vanguarda. De acordo com Farias (2001, p.164), a proposta destas obras permitia estrategicamente que o público se expressasse num período de repressão ditatorial que vivenciava.

Em 1975, Matarazzo, que já não contribuía mais financeiramente com o evento, afastou-se oficialmente da organização da Bienal e conseqüentemente a estrutura administrativa foi novamente alterada. Aboliu-se a Comissão Técnica de Arte e a Comissão de Planejamento e Execução, sendo substituídas, respectivamente, pelo Conselho de Arte e Cultura e pelo Planejamento de Montagem. Outra alteração do evento, que precede a XIII Bienal, foi a exclusão das outras artes que integravam a exposição, atribuindo ao evento o caráter exclusivo de artes plásticas. Apesar dessas



XII Bienal ,penetrável de Vera Figueiredo (arq. Histórico Wanda Svevo)

medidas, as outras artes continuaram presentes, inserindo-se em performances, instalações e outros meios. Nesta edição não houve uma considerável redução de

países participantes, totalizando 42 contra 53 países participantes na XII Bienal e 59 na anterior. Apesar da nova comissão chamada Planejamento e Montagem que se repetiu na XIV Bienal sob comando de Flávio Mindlin Guimarães e Marklen Slag Landa, continuou-se desenvolvendo a mesma proposta expográfica.

A XV Bienal teve sua equipe administrativa reduzida e o processo de premiações extinguido. Pela primeira vez criou-se o cargo de Assessor Curatorial assumido por Carlos von Schmidt, que trabalhou ao lado do Conselho de Arte e Cultura. Essa Bienal propõe uma retrospectiva do evento, apresentando as obras premiadas até então. O espaço do Pavilhão é subdividido de forma proporcional por paredes modulares de madeira pintada de branco com aproximadamente 3,5m de altura. Os painéis sobre calços ou cavaletes não são mais usados. O novo modelo também não apresenta o filete branco que o emoldurava e seu aspecto liso cobre qualquer emenda realizada. A disposição dessas paredes modulares foi configurada a partir da estrutura arquitetônica do próprio edifício. Elas ligam de forma perpendicular as vigas de sustentação às paredes semelhantes usadas para cobrir a fachada do edifício, preservando a área interna do pavilhão vazia.

Uma prática freqüente durante as Bienais foi vedar os vidros da fachada com tapumes pintados de branco, criando salas na qual as obras poderiam ser isoladas de agentes externos. Assim, se isolavam tais obras num ambiente "neutro", do qual pudessem contrastar. Essas mesmas salas também passaram a alojar instalações na medida em que iam surgindo.

Outro aspecto que possivelmente contribuiu para o aumento dimensional dos painéis foi a retirada das persianas na parte externa do edifício, que, como consequência, aumentou consideravelmente a incidência de luz no espaço, o que



é um fator indesejado. Pfeiffer chegou a manifestar que essa iluminação excessiva era um problema. Em 1978, quando assumiu a direção do Museu de Arte Contemporânea instalado no terceiro andar do mesmo edifício, procurou vedar a passagem de luz com os próprios painéis expositores, principalmente do lado em que batia sol à tarde, mas lamentou: *"Com isso o prédio perde um pouco da beleza, pois fecha-se a paisagem que é um espetáculo, por si própria"* (PFEIFFER in: TIRAPELI, 1995, p.171).

A XVI Bienal, realizada em 1981, apresentou sua estrutura reformulada como ocorreu nas edições anteriores. Desta vez nomeou-se um curador geral, Walter Zanini, que organizou a exposição por módulos temáticos, eliminando a divisão antes estruturada pela divisão geopolítica. Outra alteração ocorreu no método usado para selecionar os artistas brasileiros. Segundo Zanini, os júris faziam uma *"seleção demasiado concessiva"*, permitindo a participação *"exagerada de artistas brasileiros: 'Entrava tudo, sem rigor, como num salão'."* (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001, p. 11). E o mesmo artigo complementou:

"Zanini assumiu a direção das Bienais de 81 e 83 e inaugurou um estilo autoral de curadoria, restaurando o prestígio do evento. Para tanto, acabou com a seleção de brasileiros via inscrição e passou a convidar diretamente os artistas, inclusive os estrangeiros, antes selecionados pelos respectivos corpos diplomáticos" (Ibidem, 2001, p.11).

A exposição se estruturou em três núcleos organizados por analogia de linguagem e um módulo especial, que teve curadoria de Annateresa Fabris. O Núcleo I apresentava obras de técnicas tradicionais como pintura, desenho e escultura; o Núcleo II apresentava obras estritamente ligadas à arte conceitual, abrangendo instalações, performances, arte postal e livros de artistas; e o Núcleo

III, vídeo-arte. O módulo especial organizado por Fabris foi intitulado Arte Incomum e se fundamentou especialmente no acervo do Museu do Inconsciente.

O projeto de montagem e comunicação visual ficou a cargo de Jorge Aristides de Souza Carvajal (FARIAS, 2001, p. 196). O aspecto dos painéis da edição anterior foi mantido, porém reformulou-se a distribuição espacial, atendendo à nova estruturação da exposição. Quando essas paredes não se apoiavam em vigas ou paredes maiores que tocavam o forro, eram acrescidas em pontos estratégicos através de hastes de sustentação firmadas no forro e pintadas de branco. A área reservada para apresentação da exposição Arte Incomum foi pintada de preto e por cima dos painéis atravessavam faixas de tecido escuro que se cruzavam no ar. Apesar da ambientação escurecida, as obras bidimensionais ali expostas apresentaram *passepertout* branco, provavelmente na tentativa de inibir ou amenizar alguma interferência direta da cor escura na leitura da obra.

A XVII Bienal, realizada em 1983, repetiu a mesma estrutura da Bienal anterior. O curador geral foi novamente Walter Zanini, que presidiu um Conselho de Arte e Cultura (denominado também como Comitê Internacional) formado por seis membros, entre os quais encontrava-se Sheila Leirner. Paralelamente, outros sete curadores trabalharam sobre comando do curador geral, cuidando cada um de uma área específica, que abrangia desde cinema, performance, linguagens tradicionais até pintura, desenho, fotografia etc.; pela primeira vez, houve a inclusão do grafite. De acordo com Leirner o projeto do curador foi bem planejado:

“núcleos, vetores, exposições satélites são termos essenciais que, na prática, permitem uma articulação entre as linguagens, um relacionamento menos restritivo – como quer Zanini – entre a arte e as técnicas. E isso separa definitivamente a Bienal das

grandes exposições internacionais como as de Kassel, Veneza etc” (LEIRNER, 1991, p.213).

Ainda segundo Leirner, todo processo de divisão de obras, organização e montagem afirmava o projeto curatorial inicial. Assim, todo percurso favorecia nitidamente estabelecer conexões entre as obras.

“E isso se deve não apenas a uma compreensão extraordinária do espaço, como sobretudo àquela noção decididamente mais generosa, democrática e socializante com relação ao processo coletivo de realização da arte” (Ibidem).

Essa análise desencadeia nos conceitos “balão e Grande Obra” que Sheila Leirner apresente em alguns de seus textos escritos a partir de 1981. Tais conceitos se evidenciaram na Bienal seguinte, quando ela assumiu a curadoria e realizou a *Grande tela*, da qual trataremos mais adiante.

Os segmentos criados na XVII Bienal abordam as mais diversas linguagens artísticas contemporâneas, criando sempre associações com segmentos históricos. De acordo com Farias:

“O panorama mostrava-se extremamente variado, uma configuração da suspeita de que os blocos vanguardistas com suas cartas pragmáticas bem definidas estavam se desmembrando. As fronteiras se cruzavam e mais do que nunca se podia pensar em termos de uma arte regionalista” (FARIAS, 2001, p. 201-2).

Entre os segmentos, retomou-se a exposição especial realizada na XVI Bienal, *Arte Incomum*, dando-lhe uma continuidade. Essa nova exposição foi chamada Arte Obsessiva e ocupou grande parte do primeiro andar.

No piso térreo, simulou-se uma “rua” na qual era exibido o Concerto Fluxus, que apresentava obras e documentos e aconteciam performances

(*Ibidem*). Nessa seção, assim como no restante da Bienal, havia salas especiais com referências históricas, além de uma sala que homenageava Flávio de Carvalho. Outros segmentos organizados por diversos curadores apresentaram escultura, grafite, instalações e outros meios como vídeo e informática.

Houve também uma área, chamada pelo comitê organizador tanto de *piazza* como de “*pulmão*” da Bienal, onde se concentravam obras representantes de “*período de transição*” (Leirner, 1991, p.213): elas retomavam não só a pintura como resgatavam características de movimentos passados, sendo intituladas de neo-expressionismo e transvanguarda, estilo que compôs a Grande Tela na XVIII Bienal.



2) Sheila Leirner e a concepção do projeto da expografia

A *Grande tela*, expografia tratada neste capítulo, é, acima de tudo, um conceito sobre arte teorizado pela crítica de arte Sheila Leirner, que foi materializado como uma expografia. Representa não apenas a obra mais importante de sua carreira como também a síntese das idéias que desenvolveu até então.



Festa na casa dos pais de Sheila Leirner na rua Guadalupe, São Paulo, 1953: da esquerda para a direita, entre outros: Yolanda Mohalyi, sua tia Clara, Abe (seu pai Louis Adans), Gica Leirner (sua mãe), Mané Katz, Lasar e Jenny Klabin Segall, Isai e Felícia Leirner (seus avós), a escritora Maria de Lourdes Teixeira. No fundo, a escultora Moussia Pinto Alves e o crítico - Sérgio Milliet. Nas paredes, ao fundo à esquerda vê-se uma tela de Samson Flexor e à direita, uma pintura de Lasar Segall. (In: LEIRNER, 2005-6)

Sheila Adans

Leirner nasceu no ano de 1948, em São Paulo.

Juntamente com seu irmão Terence Leirner (três anos mais jovem), foi praticamente criada pelos avós maternos

Felícia e Isaí Leirner.

Filha de Gica Leirner e de Louis Adams viveu

até os treze anos, – como ela mesma descreveu – entre duas famílias judias refugiadas do Holocausto, até que seus pais se divorciaram e, conseqüentemente, perderam aos poucos o contato com a família paterna (LEIRNER, 2005-6).

A família materna, com a qual Sheila Leirner permaneceu, fazia parte do circuito artístico de São Paulo. Apoiavam fundações e sociedades como de cinema, teatro e literatura. O avô, Isaí Leirner – que faleceu pouco tempo após o

divorcio dos pais – já havia contribuído com a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, da qual posteriormente foi diretor-tesoureiro. Sua avó Felícia era escultora, aprendiz de Victor Brecheret e chegou a ser premiada na VII Bienal. Ambos colecionavam obras de arte que eram distribuídas pela casa e com as quais Sheila Leirner conviveu durante sua infância e adolescência, iniciando seu repertório imagético e em alguns casos estabelecendo relações afetivas:

"Hoje, se acaso passo diante do Monumento às Bandeiras no Parque Ibirapuera, imediatamente me vem à memória a maquete de pedra que Victor Brecheret ofereceu à minha avó e que ela, com todo cuidado, pousou na mesa da biblioteca entre os pesados livros de arte. Atrás, circundado pelas estantes e encimado por um grande óleo de Chagall que tinha sido adquirido do próprio artista. [...] Da grande poltrona na qual geralmente me sentava - sob a tela Cartão Postal de Tarsila que pertencia à coleção dos meus avós e que eu adorava por causa dos macaquinhos e do Pão de Açúcar - o barco, as figuras dramáticas e os cavalos de Brecheret sempre interpunham-se ao meu olhar obrigando-me a entortar o pescoço se, além de ouvi-la, eu também quisesse ver a sua expressão. [...] Na parte social ficavam as telas de "seniores" como Portinari, Pancetti, Segall, Guignard, Tarsila, Di Cavalcanti, Maria Leontina, Milton Dacosta, Bonadei, Léger, Braque, Picasso, Miró, Campigli, Pascin, entre outros. Da mesma forma que alguns colecionadores daquela época, os meus avós preferiam a marginalidade da Escola de Paris ao academicismo europeu. Porém, na sala de almoço e jardim de inverno, quando ainda não existia a noção de art brut, eles também abriam espaço para primitivos brasileiros como Raimundo de Oliveira ou Cassio M'Boi [...] nos corredores que levavam aos dormitórios, ficavam os desenhos e as gravuras de Flávio de Carvalho, Grassmann e dezenas de outros artistas" (Ibidem, 2005-6).





Victor Brecheret em seu ateliê, onde Sheila Leirner ia quando acompanhava sua avó Felícia Leirner (In: LEIRNER. 2005-6)

Apesar da pouca idade de Sheila Leirner na época, ela manifestou recordar-se dos momentos que passou ao lado de seu avô, de seus pais e principalmente de sua avó, acompanhando-a à “casa amarela” de Assis Chateabriand e às aulas de escultura na casa de Victor Brecheret.

Conseqüentemente, registrou em seu

diário (2005-6), entre suas memórias, acontecimentos artísticos como a inauguração do edifício do MASP na Paulista, e a comemoração do *Quarto centenário da cidade de São Paulo*, que contribuíram para sua formação intelectual.

“Eu tinha três anos quando meus pais me carregaram pela primeira vez ao Museu de Arte Moderna, cinco [anos] quando me apresentaram a tela de Picasso já no Pavilhão de Niemeyer, sete [anos] quando os prêmios a Léger e a Kubin foram contestados respectivamente pelos críticos Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado, e já me afligia diante da batalha do ‘bem’ da arte moderna contra o ‘mal’ ao qual eles davam o terrível nome de ‘obsoleto’” (Ibidem, 2005-6).

Em diversos momentos, Sheila Leirner mencionou palavras que lhe marcaram a memória em conseqüência dos debates que ocorriam entre os adultos no ambiente em que estava inserida (nas visitas que fazia com sua avó à casa de artistas e intelectuais e durante as refeições ou festas na residência em que vivia). Discussões essas que, como ela própria alegou, na época não compreendia:

Hoje as crianças vêem "Star Wars". Eu vivia "Art Wars", onde o que estava fora da arte não raro se misturava com o que estava dentro. Logo, na mesa redonda da casa de meus avós, construtivismo, lirismo, expressionismo, semi-abstracionismo, semi-figurativismo, unidade tripartida de Max Bill, limões de Di Preti, também essas palavras se confundiam com IV Centenário, hors-concours, prêmios, juris de seleção, juris de premiação, comissários estrangeiros, críticos, artistas, política, justiça e injustiça" (Ibidem, 2005-6).

No decorrer de seus relatos, mesmo nos relacionados à infância, é possível estabelecer associações e encontrar aspectos capazes de contribuir numa possível interpretação da *Grande tela*. No trecho a seguir, Sheila Leirner reflete sobre como se sentia inserida num "sentimento cívico de 'progresso cultural' " no qual entendia que a Bienal era um importante agente, e destacou algumas palavras-chave entre as quais encontra-se: "imenso" espaço, acúmulo "infinito" de obras e, escala "gigantesca" da obra:

"Ainda pequena, tinha realmente a sensação de que vivia um momento essencial para essa totalidade cultura-mundo-país-São Paulo que, além do mais, fazia 400 anos. Comprovados pela minha adorada placa comemorativa de metal colocada na frente da casa. A isto juntava-se a nova palavra 'Bienal' que, no meu entendimento, mais do que nos museus e galerias, era o único lugar onde as pessoas podiam realmente descobrir os mistérios da arte e dos seus artífices. / Mas, por que as primeiras bienais de São Paulo eram tão grandes e importantes? Em relação a mim, o Trianon que mudava para o 'imenso' espaço do Ibirapuera, o acúmulo 'infinito' desses objetos que os adultos chamavam de pinturas e esculturas, a descoberta dos valores da 'arte moderna' que, me parecia, eles consideravam 'supremos', e sobretudo a escala 'gigantesca' dessa Guernica (de Picasso) tão anunciada em 1953, tudo isso possuía um poder oculto e amedrontador. Eu me sentia minúscula como um gato numa

usina, porém plena de um grande e inexplicável sentimento cívico de 'progresso cultural', cujo significado não só não conhecia, como mais tarde iria questionar" (Ibidem, 2005-6).

Durante a infância, Sheila Leirner não só estava inserida num ambiente no qual prevaleciam como principal assunto as artes, como também – de acordo com seu próprio depoimento – germinou um senso crítico imposto pela própria situação em que se encontrava. Testemunhando o clima de euforia provocado pela *Guernica*, sem receber qualquer resposta ou esclarecimento para suas perguntas²⁶, encontrou-se forçada a refletir sobre o assunto. Apesar da imaturidade, do pequeno repertório adquirido para chegar a qualquer resposta esclarecedora, através dessa tática que lhe foi imposta, *"inteligente didática da anti-didática"* (Ibidem, 2005-6), como classificou, exercitou não só seu raciocínio, como também, inconscientemente, uma leitura fenomenológica da obra, classificando-a como "sombria". Isto, porém, não esclarecia, dentro de seu universo infantil, *"uma vez que crianças gostam de cores"* (Ibidem, 2005-6), porque os adultos estavam tão ansiosos diante dessa obra. Uma possibilidade de tanto êxito poderia atribuir-se à dimensão da obra como mencionou na citação anterior, mas a incerteza e questionamentos prevaleciam:

"Assim, desde criança eu via a Bienal de São Paulo como uma enorme e eficiente fábrica de turbulências e contradições, onde nem mesmo a feira das vaidades conseguia subjugar os seus valores nascentes. Apesar de fazerem parte de grupos e movimentos ideológicos coletivos, nos anos 50 e 60 as singularidades e as personalidades individuais falavam mais alto e o mundo das artes fabricava estrelas tanto quanto Hollywood" (Ibidem, 2005-6)

²⁶ *"Como eu estava na idade dos porquês, presumo o que essa torrente de novidades devia exaurir meus pais e avós em suas respostas, pois eles acabaram por adotar a fórmula do "porque sim" (Leirner, 2005-6).*



Todos esses acontecimentos artísticos, partidarismos e polêmicas foram-lhe tão marcantes e, somados, provavelmente tornaram-se tão complexos, que, segundo seu próprio depoimento, conseguiu compreender parte deles apenas quando adulta:

"Lembro perfeitamente das discussões em torno da polêmica suscitada pelo corte da maioria dos brasileiros de tendência figurativa, inscritos na 4ª Bienal de São Paulo. Os senhores e senhoras presentes gritavam bastante quando diziam que "o júri tinha privilegiado os concretistas". Deve ser por isso que, na idade adulta, levei um bom tempo para compreender que os artistas e poetas daquela tendência não eram os vilões que eu imaginava" (Ibidem, 2005-6).

Mesmo sem compreender o que ocorria em seu entorno no universo artístico, atribuiu a ele a ocasião que lhe despertou interesse o ofício que pretendia seguir, com nove anos de idade. Isto ocorreu numa ocasião em que seu avô Isaí Leirner, discordando dos critérios de seleção de obras para a IV Bienal, demitiu-se do MAM e organizou uma mostra-protesto com os principais artistas recusados de arte *"abstrata informal"*.

"[...] foi graças a ela que descobri a minha vocação jornalística. Quando acompanhei o meu avô a esta mostra-protesto dos principais artistas "recusados" pela Bienal, no saguão do edifício do jornal Folha de S. Paulo na Alameda Barão de Limeira, vi pela primeira vez, atrás de vidros, as imensas rotativas do jornal. Elas faziam muito ruído e a menina que eu era imaginou, extasiada, todo aquele papel impresso sendo lido por milhares de pessoas. Claro que, depois daquela emoção, a exposição do meu avô não me impressionou. O que era uma prosaica exposição de pinturas diante de tal instalação em performance cinética?" (Ibidem, 2005-6).



Alguns dos diários que Sheila Leirner escreveu (LEIRNER, 2005-6)

E assim ocorreu. Desde menina exercitou sua escrita periodicamente e esta se tornou sua atividade predileta. Já sua experiência com a prática artística não lhe resultou tão estimulante. No depoimento a seguir, é possível constatar que suas preferências estilísticas na época não eram muito compatíveis com as de sua família:

“Se eu fosse artista, pensava, poderia esquecer-me completamente de mim. Ficaria horas perdida no deleite de compor naturezas mortas. Nunca repetiria as incompreensíveis e às vezes até mesmo agressivas ou angustiantes imagens e formas “modernas” que eu via nos museus, galerias e bienais. E sobretudo nos ateliês de Felícia e de Yolanda Mohalyi, artistas que minha avó e minha mãe me faziam freqüentar. Lá, naquela sombria casa do Sumaré que cheirava a tinta, onde eu recebi algumas aulas de pintura olhando de esguelha um estranho boneco de pano do tamanho de um homem que ficava num canto, nem a bondade e a doçura de Yolanda aliviavam a minha sensação de estranheza. Ao invés do cavalete e das telas, eu teria preferido um milhão de vezes encher as páginas de um caderno grosso, sem deixar qualquer espaço em branco, filigranando flores ou robustecendo e aveludando frutas. Não raro, tentaria a transparência de um copo ou o brilho de uma louça com o que conseguiria de mais natural da aquarela ou do pastel. Eu seria uma artista acadêmica!!!”
(Ibidem, 2005-6)

Esta preferência foi explicitada também em outras passagens, como quando descreveu sua primeira visita ao MoMA de Nova York, aos dezesseis anos em 1964.

“Assim, com a minha pouca idade, testemunhei, ou captei sem saber precisamente, certas revelações do contexto artístico da época, como a emergência daquele ismo numa conjuntura marcada pela herança do expressionismo abstrato, a emancipação de uma imagética associada à cultura do consumo, o questionar do lirismo da pintura monocromática, a reabilitação do Dadá e do modelo duchampiano e, do ponto de vista específico de Warhol, o recurso às técnicas de reprodução mecânica, reciclagem de imagens fotográficas, a predileção pelas iconografias funestas e... o glamour! / Verdade que não senti qualquer emoção quando vi Rauschenberg, Oldenburg, Jim Dine, Rosenquist, Wesselmann, Lichtenstein, Indiana, Jasper Johns e outros ainda naquela exposição do MoMA. Mas a achei



Os artistas Basquiat e Warhol com Sheila Leirner no *Studio 54*, Nova York, 1983, vinte anos após sua primeira visita ao MoMA depois. (Copyright © Patrick McMullan Photography).

interessantíssima! Apenas chorei quando, na visita à coleção do museu, deparei com 'O Cigano Adormecido' de Henri Rousseau – o Douanier, artista primitivo que me emociona até hoje e cuja tela eu conhecia apenas em reprodução de livros. Penso que foi como encontrar pessoalmente um velho e

virtual *amigo”*
(*Ibidem*, 2005-6).

Sheila Leirner concluiu o segundo grau em São Paulo, participando de grêmios estudantis onde iniciou sua atividade como agitadora cultural. Porém, devido a problemas pessoais que a abalaram emocionalmente não conseguiu dar continuidade aos seus estudos, abandonando as três universidades nas quais havia ingressado:



Retrato de Sheila Leirner por Flávio de Carvalho
(In: LEIRNER, 2005-6)

"A vida, eu só via a dos outros. Ficava num canto como um animal selvagem e espreitava. Da mesma maneira como fazia nas classes de primeiro ano das três faculdades às quais me havia inscrito depois de ter sido admitida entre os primeiros colocados: Comunicações, Ciências Sociais e Advocacia. Comparando a vida social e os estudos, para mim, não havia grande diferença. Ambos eram penosos e, pela igual falta de compensação intelectual, provocavam a mesma pergunta: 'O que estou fazendo aqui?' Eu teria preferido escolher amigos e eventualmente professores que me fossem condizentes mas, sobretudo, adquirir sozinha aqueles conhecimentos. Deve ter sido por esta razão que, mais tarde, dei outro sentido à vida mundana, enveredei o autodidatismo, escolhi meus próprios mestres e deixei algumas sábias pessoas orientarem o meu trabalho" (Ibidem, 2005-6).

Em 1968, partiu para Paris (França), onde permaneceu com sua mãe durante os três primeiros meses. Depois, reiniciou seus estudos cursando Sociologia do Urbanismo na *Université de Vincennes* (França), Direção de Cinema na *École Pratique des Hautes Etudes* e Sociologia da Arte com Pierre Francastel na *Sorbonne*.

Em 1970, retornou ao Brasil e trabalhou como assistente de produção para o cineasta Luis Sergio Person. Em 1973, iniciou seu trabalho como crítica de arte no jornal *Última Hora* de São Paulo sob direção de Samuel Wainer. Em 1975 transferiu-se para O Estado de S. Paulo passando a escrever para o suplemento *Cultura*. Em 1976, tornou-se membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e recebeu o prêmio de "Melhor crítico do ano".

Em 1982 publicou seu primeiro livro *Arte como medida*, pela editora Perspectiva. Trata-se de uma coletânea de artigos sobre arte, selecionados entre os que escrevera até então. Entre suas resenhas críticas desenvolveu os conceitos que denominou *balão* e *Grande obra*, os quais foram retomados constantemente no decorrer de sua carreira. De acordo com sua própria definição o *balão* tem uma significação próxima à conceituação da obra:

"Um balão, por exemplo, pode representar hoje tudo aquilo que os artistas procuravam há muito: o espetáculo efêmero, que contenha por isso um sentido mágico, mítico, simbólico, ritualístico. Aquilo que contraria, com efeito, toda idéia de formalismo que faz as pessoas apreciarem a arte olhando para ela. Pois sugere a estrutura mítica ou de totem que como Levi-Strauss apontou 'não existe apenas para ser olhada, mas para ser pensada'. De certa forma conserva a única inovação possível para a arte – que é a remoção do significante ou a fundição pura e total entre ele e o significado. O balão conserva-se assim antes e após a sua experiência material" (Ibidem, O balão e a Grande obra, 1981. In: Ibidem, 1982, p.115).

O conceito de *Grande obra* no decorrer de sua carreira como crítica recebe diferentes graus ou atribuições de onde surgem as variações *Grande coleção* e *Grande tela*.

"A Grande Obra é aquela soma sincrônica, não hierárquica e não qualificável, de ações artísticas contemporâneas que une as polaridades e incorpora as diversidades, enviando o fenômeno da simultaneidade dessas ações" (Ibidem, Grandes formatos: euforia e paixão, 1983. In: ibidem, 1991, p.94).

No seu entendimento, a *Grande obra* atua da seguinte maneira:

"A Grande Obra [...] dissolve e purifica igualmente a falsa química da ambição artística habitual, unindo as polaridades [atividades paralelas do artista e do fruidor em relação à obra], incorporando

as diversidades [estratégia para não criar exclusões no meio artístico], representando verdadeiramente o barômetro da saúde espiritual da nossa cultura" (*Ibidem*, *O balão e a Grande obra*, 1981. In: *Ibidem*, 1982, p.116).

Sua atividade voltada à curadoria iniciou-se no circuito latino americano. Em meados de 1982, assumiu o cargo de diretora executiva da Associação Latino Americana de Artes Visuais em Buenos Aires (Argentina) e foi correspondente da *Presse pour les Revues d'Art* da França, *Arte* da Colômbia e *D'Ars* de Milão (Itália) a São Paulo. Integrou o Comitê Científico da exposição *Fantástica arte latino-americana* realizada no Museu de Indianópolis, Estados Unidos da América. E foi assistente de Aracy Amaral na organização da representação brasileira para a exposição da Bienal Latino Americana de Arte sobre Papel, realizada em Buenos Aires.

Entre 1982-83 realizou o vídeo-performance chamado *Trilogia amorosa* pertencente à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, instituição para a qual contribuiu com texto em catálogo. Essa sua obra consiste em um jogo de palavras realizando na primeira parte uma "*Metáfora (de arte) da crítica*" e, na segunda, uma "*Metáfora (poética) da crítica*". Na primeira, realizou uma analogia entre *arte* e *crítica* a partir das palavras *didática*, *linguagem*, *metáfora* e *reflexão* entre outras; na segunda, criou uma poesia concreta mesclando as palavras *crítica*, *arte* e *criar*, assim como também *transformar*, *transferir*, *capaz*, *paz* e *tear*.

"A trilogia que qualifiquei 'amorosa' é, de fato, uma ação de amor à crítica e a arte, mas sobretudo um manifesto por meio do qual tento dissolver – como sempre desejei, inclusive em meus trabalhos futuros como curadora – os limites que afastam uma e outra. [...] *Trilogia Amorosa* é, portanto, uma peça crítica e é

também uma peça de arte a qual não tentarei desvendar por meio de palavras como faço com as demais. [...] Para não trair minha peça amalgamada, meu manifesto amoroso – embora sinta bastante tentada uma vez que amo a palavra também como objeto xamanístico de meditação entre a arte e o público –, relevo este trabalho da mesma forma como acredito que se deva fazer com as obras de uma exposição: em silêncio e espacialmente. Ou seja, (ceno)graficamente” (Ibidem, Introdução à Trilogia amorosa, 1990. In: Ibidem, 1991, p.28-9).

Assim, a partir de sua declaração pode-se afirmar que em seu raciocínio não só a crítica se iguala à arte, ou mesmo é uma arte, como também que a crítica é essencial na intermediação entre o objeto artístico e o público. Esclarece também que esta crítica pode ser expressa através de outros recursos além da palavra, como, por exemplo, pela cenografia.

Em 1982 identificou casos nos quais entendeu que a curadoria apresentava um discurso crítico individual ou “pessoal”, manifestando que era dessa maneira que as exposições de arte deveriam passar a ser montadas.

“A Documenta [quatrienal de Kassel, 7ª edição, 1982] rompeu inteligentemente com a tradição das exposições temáticas, abandonando aparentemente a crítica apriorística, sem contudo renunciar à mostra teórica. Substituiu a pesquisa pelos procedimentos empíricos, cujo único critério foi a vivacidade da obra hoje. [...] Em suma, a Documenta é, como não poderia deixar de ser depois da batalhada conquista da liberdade crítica, um ponto de vista. E como foi organizada por pequeno grupo conscientemente sectário e que sustenta idéias comuns [...], é um ponto de vista pessoal. Uma obra extremamente criativa [entenda-se aqui a “obra” do curador] que, ao mesmo tempo, vê e se funda em outras obras. Por essa razão, talvez, é que as bases teóricas da Documenta são as vezes tão ambíguas quanto a arte que ela trata, e é apenas por meio de uma linguagem cifrada e subjetiva que captamos as suas finalidades. Afinal, essa

'construção de um sonho', essa 'regata vagarosa', segundo afirma Rudi Fuchs, é na verdade uma aula de como uma exposição deve ser feita em nossos dias. Ou seja, de forma a tornar-se o análogo mais perfeito possível do processo da arte na qual ela acredita' (Ibidem, *Crise? No mundo, sim. Na arte, anuncia-se o futuro*, 1982. In: Ibidem, 1991, p.86-7).

Em 1983, apresentou idéias ainda mais próximas à *Grande tela*. Além de refletir sobre o discurso crítico do curador, abordou a questão de o curador propor uma moldura e um recorte além do recorte já presente na própria obra de arte (bidimensional), reflexão apoiada nos conceitos do *balão* e da *Grande obra*:

"Aqui deve ser feito um breve parêntese para destacar a mudança extraordinária que a crítica vem sofrendo nos últimos anos. Ao se liberar das amarras da objetividade, racionalismo, estruturalismo etc.; ao transformar corajosamente o discurso numa espécie de obra análoga ao objeto de enfoque, muitas vezes a crítica alcança agora não só a criatividade literária como sobretudo uma grande profundidade filosófica. A metáfora poética de Celant – contra essa continuidade quebrada e interrompida – cortada de maneira a formar inumeráveis fragmentos e porções de telas (pinturas), criando intervalos e separações – é extremamente interessante. Pois o seu entendimento pode influenciar grandemente a nossa maneira de ver e pensar a arte. / A visão criativa do crítico italiano pode nos fazer enxergar a arte como uma questão de continuidade histórica ou até mesmo colocá-la sob o prisma da 'Grande Obra' a que me refiro, quando pretendo verificar o fato artístico à luz da totalidade. [...] Esses cortes a que comumente chamamos de moldura ou de 'limites da pintura', portanto, passariam então a ter por um lado uma única e funcional finalidade ajudar a descobrir a história, ou por outro lado reforçar os atos estruturados que se dão entre o artista e o fruidor – atos que, como um todo, agem como 'cola' psíquica, existencial e intelectual que mantém toda cultura interligada" (Ibidem, *Grandes formatos: euforia e paixão*, 1983. In: Ibidem, 1991, p.94-5).

Através dessa citação, acompanhamos também o raciocínio de Sheila Leirner sobre a condição em que o crítico se encontra, que “Ao se liberar das amarras da objetividade, racionalismo e estruturalismo” depara-se com a subjetividade da obra e sua livre interpretação. A citação a seguir representa uma reflexão sobre esse assunto, feito pela própria Sheila Leirner quinze anos depois, na tentativa de analisar o que pensava ainda no início de sua carreira.

“Penso que, assim como os psicanalistas criam-se a partir da própria neurose (precisam sofrer mentalmente o suficiente para procurar ajuda e tornarem-se eles mesmos terapeutas), alguns críticos de arte provavelmente devem se formar tomando por base o desafio de conformações não raro estranhas à sua sensibilidade. Analisar o incógnito é uma forma de enfrentar o medo que ele causa. No futuro, talvez eu sentisse que era muito perigoso entrar na subjetividade das obras - colocar em confronto as minhas particularidades e a dos artistas - sem instrumentos contemporizadores da mediação crítica como, entre outros, a língua, história, filosofia, semiologia e mesmo a psicanálise...”
(Ibidem, 2005-6).

Concomitantemente, há de se considerar como Sheila Leirner interpretava na época a pintura neo-expressionista (que logo em seguida iria ilustrar sua teoria de *Grande tela*): como uma arte extremamente subjetivista. Essa afirmação aparece em seu artigo *Grandes formatos: euforia e paixão*, escrito em 1983, dois anos antes de assumir a curadoria da Bienal. Grande parte dos assuntos que escrevia no período eram resultantes do que estava sendo mostrado nos diferentes segmentos da XVII Bienal, além de outras exposições realizadas no período. O que foi decorrente do fato de estar integrando a Comissão de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo e acompanhando o exercício curatorial de Walter Zanini. Posteriormente, ela viria a questionar o

nome “neo-expressionismo” atribuído pela maioria dos críticos à “nova pintura” confrontando essa arte com a arte expressionista.

“Uma ‘nova’ pintura que vai além dos estilos e correntes, além do ‘expressionismo’ ou do ‘pós-modernismo’, trazendo a arte para mais perto do corpo. Criando e utilizando uma linguagem corporal que enfatiza tipos mais rudes de depoimento. Uma reação contra o intelectual, a fixação tecnológica que dominou a arte nos últimos vinte anos. [...] A mudança fundamental da pintura, porém reside no fato de ela ser atualmente a expressão (não representação) do pensamento. [...] Hoje a pintura (pós-minimalista) não representa mais. Ela é. [...] Ela é, como uma correspondente direta, não mediada, do pensamento, ação ou percepção. / A despeito de nossos vícios formalistas e ‘simbolizantes’, esta pintura nos oferece raras oportunidades de repetir a avaliação empírica em termos convencionais de forma, conteúdo, sugestão, associação, estrutura, narração, gestalt, fenomenologia etc. Pois é uma pintura que sempre se manifesta contra uma ‘psicografia’, o espectro materializado e simultâneo de uma captação transcendental do eu, do mundo, da vida e das complexas e inexplicáveis relações entre eles” (Ibidem, Grandes formatos: euforia e paixão, 1983. In: Ibidem, 1991, p. 96 a 98).

No decorrer do texto, tende a nivelar o trabalho de diferentes pintores inseridos nessa tendência estilística.

“os novos artistas (e também os não artistas) têm finalmente a permissão. Experimentam o sabor de uma ‘liberdade’ feita de leis: expansão, imagem, mau gosto, subjetividade, primitivismo, arcaísmo, exteriorização etc. [...] Muitos sem consciência de que estão diante de novas normas que são contra as normas, de novos valores antivalores, entregam-se à euforia ilusória da subversão. Outros constroem, de fato, um ‘novo mundo’ dentro do caos. [...] É difícil, contudo, separar a ‘nova pintura’ da nova ‘visão’ de pintura a que também se conseguiu chegar atualmente. [...] prefiro acreditar que o que ocorre é algo assim como uma

reeducação dos sentidos, a elaboração de um novo discernimento (ou de uma generosa nova falta de discernimento) que permite não só colocar lado a lado artistas jovens e maduros, como principalmente unificar por linguagem utopicamente comum as mais diversificadas procuras, as mais diferentes intenções” (Ibidem, Grandes formatos: euforia e paixão, 1983. In: Ibidem, 1991, p.97 a 99).

E encontra, diante deste quadro, a possibilidade de adaptar a teoria de *Grande obra à Grande tela, criando uma analogia entre a “arte, o homem e a vida”*; após haver esclarecido que *“a arte não é vida, é uma atividade cercada pela vida e da qual depende” (Ibidem, 1991, p.96):*

“É muito interessante verificar o quanto muda, com todas essas questões, a própria forma de encarar a arte, o homem e a vida. Isto pode ser percebido não apenas por meio da nova concepção de escala, da crítica poética e idealista de Celant que ‘unifica’ a pintura na Grande Tela, ou na idéia mais ampla ainda da Grande Obra. Isto pode ser detectado sobretudo na própria e nova visão da pintura” (Ibidem, Grandes formatos: euforia e paixão, 1983. In: Ibidem, 1991, p.100).

Sheila Leirner assumiu o cargo de curadora da Bienal atendendo convite feito pelo novo presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Roberto Muylaert, em 1984. No mesmo ano iniciou seu trabalho planejando a XVIII Bienal, atuando como comissária, viajando para visitar diversas bienais, exposições e ateliês de artistas no circuito internacional. No mesmo ano abriu concurso no Brasil para que os artistas pudessem inscrever suas obras para seleção, propondo pela primeira vez na história da Bienal um tema com intenção de criar uma unidade na exposição. Apesar do tema proposto *O homem e a vida* ser bastante criticado pela imprensa da época, muitos artistas inscreveram seus trabalhos. À medida que as obras foram submetidas, Sheila Leirner pôde constatar que a grande maioria das obras enviadas eram, coincidentemente ou não, relacionadas com a

pinturas neo-expressionistas. Isso ela já havia constatado no circuito artístico tanto nacional quanto internacional, após um longo período (décadas de 1960 e 70) com o predomínio de arte conceitual e performances. Se a curadora não aprovou todos, aprovou a participação de quase todos os trabalhos inscritos.

Paralelamente, como uma medida de precaução, supondo que nem todos os países enviariam obras de artistas de sua preferência, solicitou à Fundação Bienal a possibilidade de encaminhar convites individuais para garantir a presença daqueles artistas internacionais que ela planejava para a exposição. Assim, organizou a exposição sobre expressionismo (como referência histórica) e neo-expressionismo, estilos que pretendia confrontar.

Após essa exposição, apesar da grande quantidade de críticas negativas à Grande tela, Sheila Leirner foi premiada na categoria Personalidade artística do Ano na América Latina, pela Associação Argentina de Críticos de Arte que reconheceu seu trabalho crítico na organização da XVIII Bienal Internacional de São Paulo. Continuou integrando a Fundação Bienal e sendo curadora da XIX Bienal Internacional de São Paulo. Depois foi membro honorário do Centro Cultural Brasil-Israel, Membro do ICOM, Membro fundador do Instituto da Fundação Arthur Rubinstein em São Paulo.



3) Estudo da expografia

A *Grande tela*, estudada aqui, representou o núcleo central da XVIII Bienal Internacional de São Paulo que teve a curadoria de Sheila Leirner em 1985. Essa exposição porém, foi estudada considerando-se os demais segmentos de obras da exposição da Bienal, que a contextualizam. Utilizou-se como suporte imagético fotografias e filmagens que registram o evento, rascunhos com cálculos, plantas e perspectivas do projeto. Também foram considerados os depoimentos dos próprios arquitetos envolvidos e da curadora realizados na época, além dos textos escritos por Sheila Leirner sobre o assunto. Os arquitetos que contribuíram para esta realização foram Haron Cohen e Felipe Crescenti (que também era cenógrafo) no planejamento do espaço e Luiz Loureiro na execução da montagem.

O projeto geral de curadoria, no entanto, não foi totalmente planejado por Sheila Leirner. Roberto Muylaert ao convidá-la já possuía um plano piloto para a exposição, no qual listava as exposições especiais e definia a chamada publicitária para divulgação da mostra.

“A Bienal é uma festa’ foi a frase que encontramos, logo no início da organização, para definir o que seria a sua 18ª Bienal versão 1985. Ela reflete o espírito da mostra” (MUYLAERT, s/p. In: Fundação Bienal de São Paulo (c), 1985).

O discurso de Sheila Leirner apresentado no documentário *Arte e vida* (dirigido por Adrian Cooper),



Cartaz da XVIII Bienal
(arq. Histórico Wanda Svevo)

no entanto não contradiz a afirmação de Muylaert. Leirner explicava que a Bienal era reflexo da época em que viviam, cujo espírito se caracterizava na idéia de espetáculo e diversão; aspectos, segundo ela, presentes na exposição.

Porém, o plano piloto da exposição, coordenado por Muylaert definia uma temática nacionalista brasileira:

"Outra definição importante, estabelecida desde o projeto original, foi de que a 18ª Bienal seria antes de tudo brasileira, mas não só na concepção, projeto e montagem, como no sentido de reservar a maior área possível aos artistas nacionais e às nossas manifestações culturais vinculadas ao espírito da mostra. / Foi assim que surgiram as exposições 'Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades', 'O turista aprendiz', 'A criança e o jovem na Bienal', 'Xilogravuras de cordel – anos 60/70', além de uma importante programação musical, integrada ao espírito da exposição" (MUYLAERT, s/p. In: Fundação Bienal de São Paulo (c), 1985).

Esse enfoque não coincidia com o de Leirner que visava questões voltadas à globalização. Preocupava-se em apresentar suas reflexões sobre a arte contemporânea; assim as exposições especiais receberam um destaque secundário juntamente com o tema nacionalista que lhe havia sido proposto. Estas exposições foram concentradas no terceiro pavimento do edifício onde foram apresentadas de forma paralela, sem integrar o discurso do restante da mostra.

Ali a área foi dividida em quatro partes que não necessariamente se complementavam, sendo duas de organização nacional e duas internacionais. A primeira nacional foi *Expressionismo; heranças e afinidades*, a única cuja temática estava relacionada com o restante da mostra, poderia ser considerada como uma continuação da sessão histórica apresentada nos primeiros andares, a qual se



destinava a apresentar artistas brasileiros expressionistas, integrantes do movimento modernista. A outra nacional foi chamada de *O turista aprendiz*. Teve como fonte o livro de Mário de Andrade de mesmo nome, no qual descreve as viagens que realizou durante vinte anos percorrendo o Amazonas e outros estados brasileiros. Esta parte da exposição compôs uma cenografia utilizando recursos cênicos nos quais eram apresentados vídeos, filmes, fotografias e peças de indumentária de povos brasileiros. Na sequência apresentou-se pela primeira vez no Brasil uma coleção de 150 máscaras bolivianas. A quarta exposição, também inédita no país foi inteiramente organizada pelos Estados Unidos da América. Chamava-se *Entre a ciência e a ficção* e apresentava 81 trabalhos de arte e tecnologia de 67 artistas. As exposições de gravura e xilogravura foram apresentadas também neste andar, sem integrar-se, porém, com nenhum outro seguimento da Bienal.

No restante da exposição, a ênfase ao que já havia sido escrito por Sheila Leirner foi evidenciada. Paralelamente à chamada publicitária pré-estabelecida, o tema escolhido para a mostra foi *O homem e a vida*. Como se mencionou anteriormente, fazia parte de uma reflexão da curadora sobre a arte neo-expressionista, através da qual ela pôde idealizar a *Grande tela*, uma variação da teoria da *Grande obra* sobre a qual escrevia desde 1981.

O tema *O homem e a vida* divulgado na imprensa como requisito para seleção das obras possibilitou que a *Grande tela*, teorizada em 1983, fosse materializada, uma vez que muitos artistas atenderam as expectativas de Sheila Leirner, enviando para a exposição pinturas que poderiam ser classificadas como neo-expressionistas. Como tradicionalmente o evento abrangia diversas técnicas das artes plásticas, a mostra da pintura neo-expressionista foi inserida



especialmente entre outras obras contemporâneas, das quais todas (inclusive o neo-expressionismo) haviam sido classificadas como “transvanguada”. Este termo foi criado por um crítico de arte italiano, Achille Bonito Oliva em 1979, para tratar da produção de um pequeno grupo de artistas italianos, mas posteriormente houve uma apropriação internacional e consecutiva generalização do termo (DEMPSEY, 2003, p. 282-3). Outro seguimento tradicional da mostra era o de referencia histórica, que inserida no discurso da curadoria, visava apresentar, a principio, apenas arte expressionista. No entanto, o que poderia ser entendido como um recurso de contextualização histórica foi utilizado para confrontar as pinturas realizadas nesses diferentes períodos, se considerarmos a opinião da própria curadora sobre originalidade:

“Depois de um período otimista que prezava a verdade, a autenticidade da linguagem, do corpo e da natureza (arte conceitual, do corpo, da terra), assim como a espontaneidade dos materiais e atitudes (arte povera, performance), o nosso momento experimenta uma preocupação renovada com o relativismo, simulação, permissividade, e isto está evidente principalmente entre os alunos das nossas faculdades de artes. Trata-se de um retorno ao grotesco de todas as repressões sociais, morais e estéticas. Em qualquer parte do mundo usa-se, para isso, um excesso de referenciais do passado. O que faz lembrar perfeitamente as palavras de Marx acerca da repetição histórica: ‘Todos os grandes acontecimentos e figuras repetem-se duas vezes... a primeira como trajetória e a segunda como farsa’. [...] ‘Apropriação’, ‘escavação de imagens’, ‘era do simulacro’. Por alguns anos, essas palavras encheram o ar enquanto tentávamos explicar a nós mesmos o que estava acontecendo na arte atual que chega ao fim. O termo que não ouvimos muito, contudo, foi ‘original’, tanto que já começávamos a perguntar o que ele significa. É hora de perguntarmos novamente o significado desta palavra e pensarmos seriamente nos valores individuais que

permanecerão, a despeito das modas e estilos, apenas pelo alcance e originalidade do seu trabalho” (Ibidem, Expressionismo e neo-expressionismo, 1986. In: Ibidem, 1991, p.157-8).

Com a proposta da *Grande tela* de criar uma unidade entre todas as obras e sob o pretexto de democratizar o espaço da exposição, Leirner apelou para diferentes estratégias. A primeira foi apresentar as obras em toda mostra, não apenas na Grande tela sem divisões geo-políticas, estabelecendo analogias entre as obras, algo que já havia sido realizado na Bienal anterior sob a curadoria de Walter Zanini. Outra proposta praticada, e até então inédita, foi a de exteriorizar essa medida interferindo inclusive na ordem com que as bandeiras de cada representação eram hasteadas ao longo do edifício da Bienal, passando a respeitar \ ordem alfabética. Este evento que até então foi realizado de maneira

desapercebida, chegou a receber notas publicadas em diversos jornais. Essas, em geral, preocupavam-se em anunciar o fato de a bandeira dos Estados Unidos da América, ocasionalmente, encontrar-se entre as de Cuba e Nicarágua uma vez que ainda se vivia no período da Guerra-Fria²⁷.



Bandeiras vistas desde o interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo durante a XVIII Bienal (1985), (In: COPPER, 1985)

²⁷ Outro ato político que atraiu a atenção da imprensa ocorreu durante a cerimônia de abertura da XVIII Bienal. Após um longo período de ditadura militar no qual o presidente da República havia deixado de participar da abertura do evento, a Bienal contava novamente com a presença de um presidente e, desta vez, um civil, José Sarney. Outro aspecto que alimentava esta questão era o fato de se tratar de um período que antecedia as eleições para prefeito em todo o país, transformando esse momento da Bienal num palanque político em São Paulo.

No decorrer da montagem, à medida que as obras chegavam, o projeto da expografia foi gradativamente modificado. Mesmo com todos os cuidados tomados na solicitação de obras a outros países, muitas das que foram recebidas não correspondiam às solicitadas. O texto da curadora menciona que haviam sido tomadas precauções diante da possibilidade de que nem todos os artistas estrangeiros contemporâneos, cujas obras eram esperadas, seriam contemplados para participar da exposição. Por esse motivo Sheila Leirner solicitou antecipadamente autorização para convidar alguns artistas individualmente, garantindo a participação de suas obras. Porém, ocorreu que alguns países enviaram obras para o seguimento histórico que não correspondiam à arte expressionista. Este fato, a princípio, representou para a equipe de montagem um rompimento na unidade do discurso expositivo. Na tentativa de aproveitar as obras enviadas, os arquitetos sugeriram o estabelecimento de “contrapontos” no discurso. Esta preocupação, no entanto, poderia representar algo irrelevante para o público, uma vez que nas edições anteriores da Bienal não se propôs uma unidade de discurso em toda exposição. Mas os arquitetos não se rendiam diante deste fato e procuravam ao máximo respeitar o projeto da curadoria:

“Queremos que a Bienal seja, ela própria, uma instalação. Não um mero suporte para mostrar a arte do momento. Mas um projeto todo amarrado, que conte um caminho, coerente, desde a porta até o terceiro andar” (CRESCENTI, 1985 apud: GIOBBI, 9 set 1985, p.22).

Concomitantemente, na medida em que as obras contemporâneas chegavam ao pavilhão, foram, freqüentemente, remanejadas. Isto é possível de se observar em diversas listas de cálculos (encontradas no arquivo da Bienal) entre as quais existem dois tipos. Uma geral, com o título “Espaço da 18ª Bienal”, re-datilografada na mediada em que se obtinha uma previsão sobre o espaço total que as obras ocupariam, com a intenção de distribuir o espaço do pavilhão entre os diferentes seguimentos que compunham a Bienal. Outra lista intitulada “Núcleo

I – GT – Nave central”

também era freqüentemente atualizada, com diversas anotações manuscritas. Ela apresentava nitidamente a intenção de calcular a extensão em metros lineares de pinturas neo-expressionistas que estariam compondo a Grande tela. Pode-se observar que à medida que as obras chegavam, confirmava-se ou não a participação delas na

NÚCLEO I - GT - NAVE CENTRAL

01. JÍRI GEORG DOBOUPEL (AL. UC.)	04 TELAS	33,10 m
02. PETER BÖMMELS (AL. UC.)	13 TELAS	21,50 m
03. JUAN PABLO PENZI (ARGENTINA)	05 TELAS	10,00 m
04. GUILLERMO KUITCA (ARGENTINA)	GT	15,70 m
05. [illegible]	05 TELAS	5,62 m
10. [illegible]	15-08-85	612,357 m
	294 OBRAS	
	11,7 ESPACAMENTO	
	C/ESPACAMENTO 627,057	
11. [illegible]	12-00 m	
11. [illegible]	02 TELAS	12,28 m
12. PEIJO HUKKANEN (FINLÂNDIA)		
13. FRANCISCO LEIRA (ESPANHA)	06 ESCULTURAS	

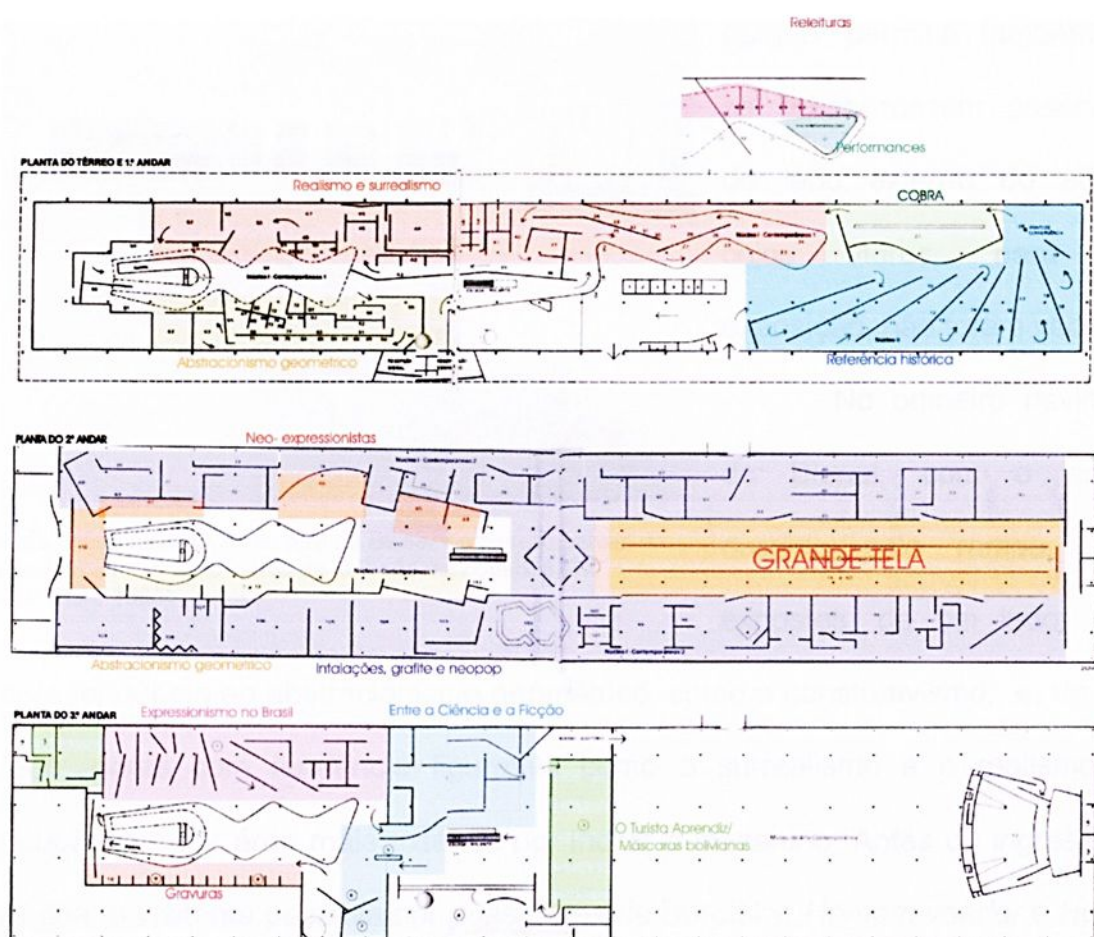
Detalhe de uma das listas de cálculo da Grande tela (arq. Histórico Wanda Svevo).

Grande tela. Assim, comparando-se as listas, observa-se que os nomes de alguns artistas eram acrescentados, outros apagados ou, ainda, remanejados para outros

segmentos, quando eles especificavam como suas obras deviam ser expostas ou não atendiam os quesitos da pintura neo-expressionista. Foi este o processo no qual se selecionou-se somou a largura de todas as pinturas contemporâneas que poderiam ser classificadas como neo-expressionistas, independente da nacionalidade do artista e seu currículo.

Após toda seção de cálculos, os arquitetos distribuíam o espaço do pavilhão, demonstrando entender e respeitar as idéias da curadora (*Ibidem*, 1991, p. 224). Assim, traçou-se um percurso imposto ao visitante. Zelando para que este fosse respeitado, foram distribuídos ao público textos explicativos sobre o evento e a concepção da curadoria, acrescido de mapa com texto sobre o trajeto que seria percorrido. Outra precaução foi programar as escadas rolantes apenas para descer, forçando uma visitação iniciada no térreo e concluída no último pavimento. No texto *Como visitar a Bienal* (presente no panfleto distribuído na entrada ao visitante), Leirner explicava que a medida visava também respeitar a arquitetura do edifício cujos pavimentos são integrados por rampas, as quais neste caso passariam a ser obrigatoriamente usadas. E acrescentava que essa iniciativa havia sido, inclusive, elogiada pelo arquiteto do edifício, Oscar Niemeyer, dias antes da abertura oficial da exposição. Quanto à concepção do percurso proposto, o objetivo era fazer com que o visitante estabelecesse relações entre as obras apresentadas, confrontando a produção expressionista (original) e a neo-expressionista.





Planta da XVIII Bienal com divisões temáticas da curadoria (feito pela autora)

Buscando situar as obras contemporâneas historicamente, organizou-se no térreo uma exposição de referência histórica, na qual se apresentavam, de um lado, obras de artistas convidados que contribuíram para o desenvolvimento da arte produzida no momento e, do outro lado, à esquerda do edifício, o *Grupo COBRA*, representando os expressionistas. Trabalhando com a idéia de metalinguagem, as obras do Grupo COBRA foram dispostas sobre uma parede com formas sinuosas. As obras dos demais artistas convidados para compor o segmento de referência histórica foram dispostas sobre painéis de alvenaria que formavam “leques” quando observados por cima, no mezanino do primeiro pavimento, espaço que foi chamado de *belvedere da Bienal*. A disposição desses



Vista obtida desde o *belvedere da Bienal*, com visão parcial do panorama histórico e vidros da fachada descobertos (In: COPPER, 1985)

painéis permitia também que as obras fossem observadas do lado externo do edifício, cujos vidros, para esta exposição, não foram vedados.

No primeiro pavimento da Bienal, com o espaço dividido pela rampa, foram expostas, de um lado, obras

com tendência ao abstracionismo geométrico, como o construtivismo, e, do outro lado, obras com tendência figurativa como o surrealismo e o realismo que ocupavam uma área mais extensa por incluir o mezanino. Antes de ingressar na rampa, o visitante passava por duas obras de Borofsky, *Homem voador* e *Homem falante* que para os organizadores representava a entrada na “zona de turbulência da Bienal” ou como os arquitetos classificavam a *Grande tela*, “espaço do debate e da reflexão” (COHEN; in: COOPER, 1985).



Obras de Borofsky vistas desde o segundo pavimento (In: COOPER, 1985).

O guia entregue na entrada *Como visitar a Bienal* recomendava ao visitante que, durante a subida da rampa para o segundo pavimento,

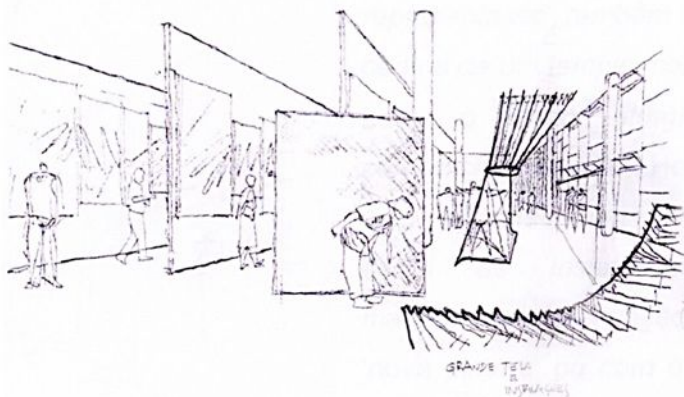
observa-se que “nesse trajeto você ainda encontra artistas que dão continuidade ao que foi visto no primeiro andar. Isso significa um período de transição para a Grande tela que está bem a sua frente” (LEIRNER, 1985, p.4). Essas primeiras

obras avistadas encontravam-se dispostas ao redor da rampa e correspondiam às pinturas neo-expressionistas de três artistas contemporâneos de nacionalidades diferentes. Foram excluídas da *Grande tela* por exigirem condições expográficas específicas. Trata-se da produção de Hella Santarossa (Alemanha Ocidental) que apresentou 3 obras de 4 a 8 metros de largura, totalizando 16 metros de extensão; Martin Disler (Suíça), que apresentou uma pintura-instalação de 22 metros de extensão, e Jorge Pizzani (Venezuela) que apresentou pintura-instalação-performance de 10 metros de extensão.

Após a passagem por essas obras, o texto indicava que ao visitante que seguisse em frente, sem desviar sua atenção para as “naves laterais”, e experienciasse o penetrável listrado de Daniel Buren, antes de ingressar na *Grande tela*. Sobre

esta obra comentava:

“é uma interferência do artista que provoca deliberadamente uma perturbação visual no espaço da Bienal”
(*Ibidem*, p..4).



As “naves laterais” citadas

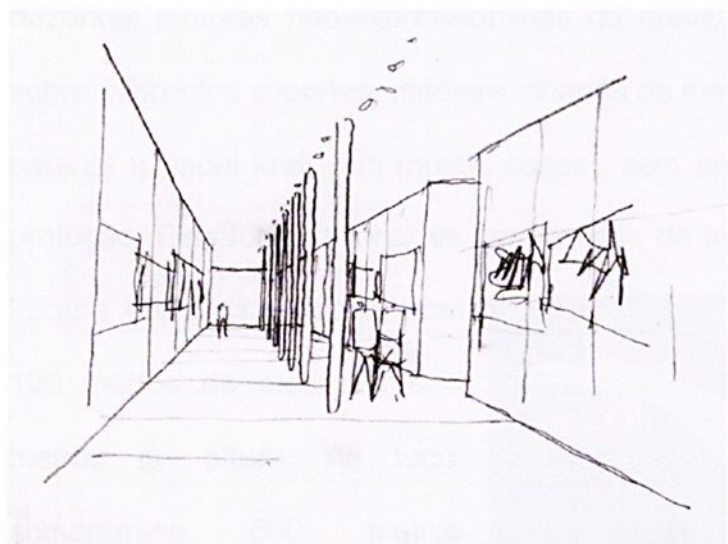
Projeto desenhado por Haron Cohen mostrando naves laterais com instalações entre a Grande tela e os vidros descobertos da fachada (ara. Histórico Wanda Svevo).

acima, sobre as quais recomendava-se que fossem visitadas apenas após a *Grande tela*, eram espaços de tamanhos e formas irregulares interligados entre si e com a paisagem do Parque do Ibirapuera; com a intenção de respeitar a arquitetura do edifício, preservaram-se livres os vidros. Nesses espaços estavam

expostas as demais obras contemporâneas como instalações, obras de arte neo-pop, grafites e performances. Entre estas obras receberam destaque na época as pinturas transvanguardistas de Jacques Charlier (Bélgica) e David Clarkson (Canadá), Como Stefano Di Stasio (Itália) que integrou a *Grande tela*, eles faziam releituras de pinturas clássicas sobre as quais alteravam também os pedestais ou molduras beirando a comicidade. Destacou-se a proposta plástica até então inusitada de Leda Catunda e a instalação realizada com 17 toneladas de borracha onde Per Inge Bjorlo (Noruega) apresentou cinco linoleogravuras de sua autoria, integradas ao espaço que construiu.

No texto distribuído, a curadora comentava sobre essa organização espacial:

"Há também os espaços que circundam a Grande tela e que foram chamados de Naves laterais, como se simbolicamente o



Desenho de um dos corredores laterais da *Grande tela* (arq. Histórico Wanda Svevo).

grande conjunto de pinturas representasse também a nave central de um templo, construído para o culto litúrgico de celebração da arte, Homem e vida. Nessas naves irregulares estão as instalações que mantêm estreita relação com a 'nova pintura' ou com o caráter de Grande tela. São espaços intrincados que permitem configurar finalmente o caráter polêmico dessa zona de

turbulência, que é onde a Bienal se apóia, onde surgem as questões mais importantes. Uma zona que é a principal razão da existência da grande exposição" (Ibidem, Expressionismo e neo-expressionismo, 1986. In: Ibidem, 1991, p.225).

A *Grande tela* concebida por Sheila Leirner e aqui materializada com a contribuição de Haron Cohen e Felipe Crescenti era apresentada da seguinte forma ao público:



Uma das obras de John Davies, escolhidas para simbolizar o Homem e a Vida (arq. Histórico Wanda Svevo)

“É um conjunto de grande impacto que pretende espelhar a situação atual da Nova pintura. Veja como artistas de diferentes partes do mundo têm as mesmas preocupações. / Na Grande tela, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Não se espere, porém, um discurso coletivo fluente e linear. A Grande tela não nega o individual; ela revela o individual por meio da modulação provocada pelo espaço padrão de 20 centímetros entre cada tela. Nas duas extremidades do corredor central da Grande tela estão as esculturas de John Davies que simbolizam o título da 18ª BISP, O homem e a vida” (LEIRNER, 1985, p.4).

Na *Grande tela*, foram apresentadas mais de duzentas pinturas neo-expressionistas de quarenta e cinco artistas, realizadas sobre diferentes suportes, madeira, chapas de metal, telas tradicionais, lonas sem batente e papel kraft (em muitos casos), sem *passepourtout* ou qualquer tipo de proteção. Elas foram alinhadas em paredes de três corredores com 6 metros de largura entre as paredes, com 100 metros de extensão e 5 metros de altura. Ao todo, somaram-se 600 metros lineares de obras, entre as quais a distância estabelecida variava entre 10 e 20 centímetros, de acordo com as



Uma artista na Grande tela pintando sua obra sobre papel Kraft durante montagem da XVIII Bienal (In: COPPER, 1985)

dimensões das obras que havia em cada parede. Grande parte das pinturas tinha, em média, de 2 a 3 metros quadrados. A menor provavelmente foi a *Il Tetto* do italiano Enzo Cucchi, com dimensão de 46 centímetros de altura por 18



Corredor lateral da Grande tela durante montagem do (arq. Histórico Wanda Svevo).

centímetros de largura; e a maior foi uma pintura sem título da artista japonesa Mika Yoshizawa que media 3,30 metros de altura por 8,90 metros de largura.

O único critério respeitado na organização das pinturas foi o de não desmembrar o conjunto de obras de cada artista, apresentando-as de modo consecutivo. A organização seqüencial entre estes conjuntos, no entanto, era aleatória. Desrespeitaram-se as classificações geopolíticas e os diferentes graus de reconhecimento no circuito artístico que cada artista possuía, tivesse ele uma carreira consolidada ou emergente; isso, na tentativa de criar uma “unidade”, como Sheila Leirner já havia mencionado em 1983. A justificativa apresentada era de que a representação geopolítica tradicional favorecida pelo uso de salas individuais conduz a leitura dos visitantes à interpretação, criando hierarquias. E reforçava: *“ela não deve de forma alguma ser a vitrina do que se faz no exterior, como modelo para a produção dos países subdesenvolvidos”* (ibid. id. pg. 222).

Havia, no entanto, além das pinturas neo-expressionistas presentes na entrada da *zona de turbulência*, obras de outros quatro artistas que não foram incluídos diretamente na *Grande tela*. Suas obras, devido à quantidade elevada que representavam, foram exibidas em salas anexas à *Grande tela*, cujos acessos só eram possíveis através do ingresso em seus corredores. Estes quatro artistas foram: Peter Bömmels (Alemanha Ocidental) com treze pinturas que somavam 21 metros de extensão; Olé Sparring (Dinamarca) com cinquenta obras, entre elas, pinturas de óleo sobre lona, linoleogravuras e pinturas sobre papel que, juntas, somavam 65,01 metros de extensão; Gunter Damisch (Áustria) com vinte e três pinturas que somavam 21 metros de extensão; e Hirokazu Kosaka (Japão) com três pinturas de 2 metros de altura e 4 metros de largura cada uma, e um vídeo de 90 minutos. Assim, se estas outras obras presentes nas salas anexas e na entrada da *zona de turbulência* tivessem sido somadas, a medida em extensão de obras neo-expressionistas aproximar-se-ia a 800 metros lineares, o

que dependeria da construção de um quarto corredor.

Uma quinta passagem aberta nos corredores da *Grande tela* dava acesso à região das *naves laterais* onde se



Corredor central da *Grande tela* durante montagem do (arq. Histórico Wanda Svevo).

localizava o grafite de Carlos Matuk (brasileiro). Esta obra encontrava-se entre as *naves* com obras de outros dois grafiteiros brasileiros, Waldemar Zaidler e Alex

Vallauri com sua instalação *Rainha do frango assado*, uma das obras da XVIII Bienal mais destacadas pela mídia.

As condições expográficas definidas na *Grande tela* remetem à expografia aplicada nas galerias dos palácios reais europeus até o século XIX, que por sua vez apresentavam ainda forte influência dos *gabinetes de curiosidades*. Há de se considerar que a partir da década de 60, a expografia moderna já havia sido assimilada de tal maneira no circuito artístico que, em geral, os artistas, ao produzirem suas obras, previam mesmo inconscientemente que tais condições expográficas usadas para obter uma maior valorização da obra de arte. Nas reflexões de Sheila Leirner, a expografia da *Grande tela* estava de acordo com a linguagem artística das obras expostas. Para justificar a mudança de expografia, explicava que as manifestações artísticas da década de 70, caracterizadas pela idéia de espetáculo, “*exigiam o rigor e a neutralidade da ‘caixa branca’ como espaço de galeria, museu ou bienal, para poder se desenvolver*” (LEIRNER, 1991, pág. 222). Esta auto-afirmação da obra de arte, diante de seus objetivos, tornava-se secundária. A pretensão da curadora no momento não era apresentar obras de vários artistas individualmente e, sim, uma única obra, uma exposição capaz de apresentar, além de uma unidade temática, um único discurso.



“A Grande tela é um antimuseu, uma antigaleria; e ela não nega os trabalhos individuais que palpitam, têm vida própria, com diferenças gritantes, e também semelhanças, entre si. O confronto é algo interessante, não é uma vala comum. [...] O homem é um só e está vivendo um mesmo momento, de fim de século, de holocausto nuclear. [...]

Está procurando se as raízes têm o sentido de um novo humanismo que, de certa maneira, é utópico, porque não existe a possibilidade de voltar. No fundo é uma situação que está evidente nas instalações e na Grande Tela.”
(LEIRNER, 1985, in Visão).



Equipe que trabalhou na XVIII Bienal Internacional de São Paulo (In: LEIRNER, 2005-6)

4) A repercussão dessa expografia

A construção deste tópico fundamentou-se em artigos e entrevistas publicadas em jornais, revistas e vídeo que documentaram o evento na época. Há que se considerar que, pouco antes da abertura da Bienal, um material impresso escrito pela própria curadora foi distribuído para toda a imprensa e posteriormente para o público que ingressava na exposição. Este material já citado anteriormente continha informações sobre a programação, uma introdução assinada por Roberto Muylaert e um texto sugerindo um roteiro de visitação com explicações sobre questões conceituais da curadoria. Ou seja, quem visitava a exposição tinha acesso a informações capazes de lhe proporcionar uma perspectiva geral sobre o evento. Inclusive, o texto avisava com antecedência que a *Grande tela* era considerada uma “zona de turbulência” que apresentava “caráter polêmico”, na qual a Bienal se apoiava e de onde surgiam as “questões mais importantes” (LEIRNER, *18º Bienal de São Paulo*, 1985; in: LEIRNER, 1991, p. 225). Esses textos escritos por Sheila Leirner, com exceção do roteiro, chegaram, posteriormente, a ser republicados no livro *Arte e seu tempo* (1991).

A polêmica em torno da *Grande tela* começou antes mesmo da abertura da mostra, envolvendo comissários, artistas participantes e jornalistas. Durante a montagem, o crítico alemão Jurgen Harten, diretor do museu Kunsthalle de Dusseldorf, que havia sido convidado para orientar a comissão de montagem da Bienal, não concordou com a idéia da *Grande tela*. Passou dias discutindo com a curadora Sheila Leirner sobre a disposição das telas e tipos de diálogos que poderiam estabelecer (O Estado de São Paulo, 22 set 1985). Não conseguindo

convencer Leirner a expor as obras de acordo com a expografia moderna tradicional, retirou-se da comissão no dia 21 de setembro, duas semanas antes da abertura da Bienal, ameaçando levar consigo todos os artistas descontentes com a montagem (GUIMARÃES, C., 28 dez 1985). Segundo Amarante (4 out. 1985), ao abandonar a equipe, Harten alertou os artistas, funcionários do consulado e o comissário da Alemanha sobre o tratamento que as obras estavam recebendo. Isto se justificava a partir do momento que na Bienal de Kassel cada artista alemão havia recebido um amplo e individual espaço para expor suas obras, ao contrário do que ocorria na *Grande tela*.



Outros países também se desentenderam com o projeto da curadoria. O comissário argentino Jorge Glusberg, por exemplo, havia planejado previamente uma exposição individual chamada *Da nova figuração à nova imagem*, na qual os artistas de seu país reuniam-se em uma única sala. Amarante (1989, p.237) conta



que ele também não conseguiu impor seu projeto sobre o de Sheila Leirner que organizava as obras por analogia de linguagem. Assim a exposição foi desmembrada e oito dos artistas argentinos passaram a integrar a *Grande tela*.

No caso dos Estados Unidos da América, a reação foi diferenciada. Previamente, sob o argumento de que não concordava com a organização por analogia de linguagens e exigindo a representação por nacionalidade, da mesma forma que havia exigido na edição anterior, não enviou obras de 42 artistas sugeridos pela curadoria brasileira; ofereceu a exposição *Entre a ciência e a ficção* que acabou integrando o evento. Entre os cinco artistas norte-americanos, três aqui desembarcaram sem obras prontas (tiveram que improvisar instalações com materiais conseguidos no Brasil), enquanto outros dois configuravam entre os convidados especiais (RIDING, 14 nov 1985). Porém nenhum deles integrou a *Grande tela*.

Tanto a Folha de S. Paulo quanto o Estado de São Paulo registraram, pouco antes da abertura, a ação de alguns artistas (principalmente alemães) que tardiamente protestaram sobre a colocação de suas obras na *Grande tela*, ameaçando retirá-las da mostra caso, não lhes fosse concedido um espaço



Grande tela (arq. Histórico Wanda Svevo)

individual. Contam que houve briga, gritaria e Sheila Leirner estipulou "*Vocês pintam e nós organizamos a Bienal*" (Folha da Tarde, 5 out 85). Depois esclareceu para a imprensa "*Eles não querem confronto [...] Eles não querem um espaço não*

acadêmico como o da Grande tela, preferem uma disposição tradicional" (Folha da Tarde, 5 out 85). Nesta situação, os artistas preferiram deixar seus trabalhos a retirar-se do evento, pois participar desse evento era um fator de extrema importância. Alguns passaram a fazer avaliações positivas:



A imagem no alto mostra espaço vazio na Grande tela resultante da retirada de uma das pinturas de Koberling. Abaixo, um aviso afixado no local vago informando "Obra retirada pelo próprio artista" (In: COOPER, 1985)

"No geral acho que a exposição está boa, claro que há sempre falhas. Para mim foi extremamente positivo estar aqui, uma vez que na Alemanha praticamente não se tem notícia do que é feito nos termos da arte no Brasil". (SALOMÉ; apud: AMARANTE, 13 out 85).

Apenas um dos artistas alemães, Bernd Koberling, chegou a retirar duas entre suas nove obras, uma de cada extremo, na tentativa de distanciar seu trabalho dos de outros artistas (RIDING, 14 nov 1985). No lugar da tela, os organizadores da Bienal colocaram uma plaqueta com os seguintes dizeres: "obra retirada

pelo artista". No documentário *Arte e vida* dirigido por Adrian Cooper, Haron Cohen declarou que a insatisfação desse artista provavelmente não estivesse atribuída especificamente ao espaço, mas ao fato de que suas obras se encontravam entre as obras de um novato e de um de seus concorrentes do mercado artístico. Ainda segundo Cohen, o caso deste artista foi a necessidade de afastar sua obra para evitar comparações diretas capazes de desvalorizar seu trabalho. Os outros que não retiraram suas obras chegaram a fazer várias declarações à imprensa sobre o assunto:

"As pessoas que foram encarregadas de pendurar os quadros têm uma idéia engraçada sobre pintura. Elas acham que quadros de 7,5 metros de altura (sic), como é o caso de algumas das minhas telas, podem ser vistos a três metros de distância. Isso, para mim,

é o mesmo que colocá-los no escuro. Tenho muita vontade de participar da Bienal, mas acho que mostrar estas telas dessa maneira é o mesmo que não mostrá-las" (DOKOUPIL in JORNAL DA TARDE, 04 out. 1985, pág. 19).

Esta declaração é razoável se considerarmos um ângulo de visão de 60°, medida padrão utilizada para calcular uma distância entre a obra e o observador, propiciando a observação desta por inteiro. De acordo com o catálogo da exposição, a maior obra de Dokoupil não possuía 7,5 metros de altura, mas de largura, caso contrário ela não deveria ser exposta numa parede de 5 metros de altura. Com base nas listas de cálculo da organização da *Grande tela*, esse artista estaria participando com nove telas que somariam 33 metros de extensão. Calculando que a média de largura de suas telas fossem de 3,66 metros, seriam necessários no mínimo 7,83 metros para observar cada trabalho, sua obra de 7,5 metros exigiria o dobro da distancia. Obviamente isto na *Grande tela* era inviável, uma vez que a distância entre as paredes era de 6 metros e o observador estava impedido de se apoiar na outra parede pois ela também continha pinturas. Nos corredores laterais, a situação era ainda mais grave, apesar de grande parte das obras apresentarem menor porte; no meio dos corredores encontravam-se colunas de sustentação do edifício. Pelas imagens registradas também é possível observar que quando as pinturas – feitas sobre lona e outras sobre papel – apresentavam altura maior que a das paredes construídas, estendiam-se pelo chão. Isto ocorreu também com as pinturas de Hella Santarossa expostas na "entrada da zona de turbulência".

Com a repercussão do assunto, outros artistas participantes passaram a se manifestar contra a idéia da *Grande tela*. No dia 16 de outubro de 1985, o colunista Ruy Castro chegou a publicar na Folha de São Paulo a seguinte nota:



"A marchande Sheila Leirner, organizadora da Bienal, está sendo chamada por alguns artistas nacionais de 'coveira do expressionismo'. Apesar disso, a Bienal é um sucesso, com um recorde de visitantes" (CASTRO, 16 out 1985).



Integrantes do grupo Casa 7 participando da montagem da Grande tela (In: COOPER, 1985)

Entre os artistas atingidos pela polêmica encontravam-se o grupo Casa 7 formado por cinco artistas brasileiros com idade entre 23 e 25 anos.. Apesar de configurarem como iniciantes, destacavam-se em exposições realizadas a partir

de 1983, no circuito artístico Rio de Janeiro/ São Paulo; alguns já ostentavam prêmios na área. Nas filmagens do documentário Arte e vida é possível ver imagens destes artistas felizes, participando da montagem da *Grande tela*. Mas as polêmicas geradas em torno dessa exposição refletiram diretamente em sua produção. Após a XVIII Bienal, todos mudaram o estilo de seu trabalho, quando não abandonaram a pintura. Um dos integrantes desse grupo, o artista Nuno Ramos, que na época era estudante de filosofia, apesar de ter recebido prêmio pelas obras, antes mesmo da realização da XVIII Bienal, atualmente não reconhece essa etapa do seu trabalho excluída de seus catálogos. Segundo Nuno Ramos essa foi a primeira vez em que um curador impôs claramente sua autoria e escreveu no catálogo: *Bienal 50 anos*:

"O curador, hoje, é o grande autor; a autoria migrou do artista para o curador. O primeiro rebaixamento estilístico ocorreu na Bienal da Grande tela, em 1985. Foi uma instância muito impositiva e

hoje penso que não briguei contra ela como devia" (RAMOS, 2001; in: FARIAS, 2001, p.344).

Durante a realização do evento, houve registro de opiniões também por parte do público sobre a *Grande tela*. Nesta edição da Bienal que atingiu um recorde de público, chegando a 220 mil pessoas, constatou-se que 100 mil nunca haviam ido à Bienal (O Estado de São Paulo, 17 dez 1985). Apesar do trabalho educativo que assessorou esses visitantes, tanto com a visita monitorada quanto



Visitante observando obras na *Grande tela* (In: COOPER, 1985)

através do guia impresso, muitos deles sequer reconheciam as pinturas contemporâneas como arte. Outros protestavam por não poder observar bem as obras presentes na *Grande tela*. De acordo com a cobertura do evento

feita pela imprensa em geral, o público

era levado à exaustão durante o percurso devido à grande monotonia que as obras apresentavam dentro da *Grande tela*.

"Os visitantes saiam com um sentimento de incompreensão absoluta, não por não entenderem, mas porque o que viram não tinha sentido. (...) Tudo girou em torno dela [Grande Tela] apesar de os artistas reunidos nos três corredores serem muito ruins" (KINTOWITZ, 22 out. 1985).

Houve quem expressasse uma visão romântica da arte, ignorando a influência mercadológica sobre ela no decorrer de sua história. Praticamente todas as rupturas de estilos, possíveis de se observar, acompanharam transformações sociais, intercâmbios culturais, como também descoberta de novos materiais, desenvolvimento de técnicas, instrumentos e conceitos. Todo

artista carrega consigo um vasto repertório que em maior ou menor grau interfere na sua produção artística. O sentido de aura também está relacionado à forma com que as obras são apresentadas. A expografia moderna, no momento em que procura “neutralizar” o ambiente, numa tentativa de isolar a obra do mundo exterior ao do seu espaço expositivo, favorece esta interpretação. A *Grande tela* rompe com a expografia moderna, inserindo as obras dentro de um novo contexto. Um discurso que aborda questões sobre a globalização e o espetáculo e não um discurso que procura mitificar a obra exposta. A citação escolhida para ilustrar tal abordagem que mitifica a arte passada faz parte de um artigo escrito pela artista plástica Anésia Pacheco e Chaves:

“Existe a posição crítica que visa limpar de uma vez o terreno de todo o entulho de modismos e preconceitos que atrapalham a criação de novos sentidos. [...] A 18ª Bienal marca a ruptura. É a despedida das bienais e salões tradicionais e também da “Arte Oh!” com seu charme antigo, e dos artistas da ‘aura’, queridos fantasmas dos quais, cada vez menos, conseguimos acreditar nesse tempo do comércio de arte. Quem vale mais? E o que significa valer se não o entendermos comercialmente? Os outros critérios estão cada vez mais longe. É cada vez mais difícil separar a mão que cria daquela que paga. O preço paga um valor que é estabelecido socialmente e que plasma numa coisa só o criar e o custar. A produção cultural que não consegue espaço para aparecer é uma produção cultural inexistente, já que não existe no mercado que é o que, hoje, faz as coisas de fato existirem” (CHAVES, 15 dez 85).



Grande tela (In: COOPER, 1985)

Pietro Maria Bardi que foi diretor e co-fundador do MASP, apresentou um posicionamento mais radical que o da artista citada acima. Afirmou, em entrevistas e artigos escritos por ele, que o que viu de arte contemporânea na XVIII Bienal não poderia ser considerado arte.

Questionou, por exemplo, a presença de “pichações” apresentadas como arte dentro da Bienal. De acordo com seu raciocínio se na rua todos protestavam, considerando-a algo marginal, como ali poderiam valorizá-la? Em uma das entrevistas cedidas, Bardi criticou a *Grande tela*:

“Não se deve fazer uma exposição de quilômetros e quilômetros de percurso, ainda mais mostrando uma enorme e confusa massa de coisas. [...] É preciso dar ao espectador tempo e condições para que veja e julgue a obra” (BARDI; apud: LUCCÁ, 12 jan 1986).

Em decorrência do que viu na exposição, Bardi atribuiu valor artístico apenas às obras apresentadas no núcleo histórico:

“passando os olhos por esse aglomerado de mercadorias bienalescas, naturalmente tiramos o chapéu, por deferência, a certos talentos das vanguardas históricas, provocadores de inovações, generosos proponentes de acertos e modos de expressão” (BARDI, 1985, Status nº 136).

Em sua opinião, a falta de obras de boa qualidade na exposição é consequência da breve periodicidade do evento. Bardi comentou ter advertido Ciccilio Matarazzo, – antes mesmo da fundação da Bienal – que a idéia de se

realizar uma bienal já estava ultrapassada, que as artes não mudam de dois em dois anos e os próprios italianos já estavam organizando trienais e quadrienais. Outros críticos também dividiam a mesma opinião como o norte-americano Donald Kuspit ao ser entrevistado sobre a função da arte e o papel da crítica:

“Acho que mais importante do que se organizar exposições de arte a cada dois anos seria a criação de um comitê internacional de arte (...) atento ao que se passa no cenário da arte mundial. E quando este comitê achasse que era o momento de se fazer uma exposição, porque certos movimentos no mundo da arte estavam maduros ou representavam algo novo, então elas deveriam ser feitas”. (KUSPIT; apud: SICHEL, 7 dez 1985).

Quanto à discussão sobre a valorização da arte, foi ela alimentada pelo fato de nem todos reconhecerem as qualidades artísticas do neo-expressionismo em alta no mercado da época:



Visitante tateando pintura na Grande tela. Ao fundo, parte da instalação de Daniel Buren (In: COOPER, 1985).

“A Grande tela conseguiu desmistificar a tendência neo-expressionista e demonstrar cruamente que ela é produto de marketing cultural e mercadológico, que posiciona em segundo plano as qualidades artísticas das obras” (ARAUJO, 12 jan 1986).

Entre os que dividiam esta opinião, havia os que propunham o rompimento de um suposto preconceito existente por parte dos pintores neo-expressionistas, em relação às novas tecnologias:

“Como muitas galerias de arte hoje, ela [a Grande tela] até inspira um certo horror, tantos são os estímulos e as sensações que se sente durante o passeio. [...] Enquanto isso, os neo-

expressionistas, nas paredes da Bienal, aos gritos tentam demonstrar a falta de sentido do mundo moderno e a certeza de que a tecnologia jamais trará a felicidade ao homem. [...] O

corredor não é o enterro do mundo, mas é certamente do neo-expressionismo. Resta somente os pintores agora perderem o medo da tecnologia ou voltarem mais tranqüilamente aos pincéis. As paisagens serenas e bucólicas do século passado andam dando excelente preços nos leilões" (LAMARE, 11 dez 85).



Grande tela (In: COOPER, 1985)

Luiz Ventura em seu

artigo *Neo-expressionismo, a única arte possível?* e apoiado em depoimento do artista Franz Krajcberg, questionou uma persistente carência de uma identidade artística latino-americana não contemplada no evento. De acordo com sua constatação, a *Grande tela*, assim como ocorreu em toda trajetória da Bienal, apesar de constantes protestos, transmite a idéia de que todos os artistas regionais são diretamente influenciados pelo mercado artístico europeu e norte-americano:

"Não há dúvida de que ele [Fraz Krajcberg] tem razão quando diz que o nosso continente 'está cada vez mais se entregando aos ditames do mercado artístico ocidental', e que esta Bienal dá a impressão de que a arte no 'Brasil é de meros copiadores de arte neo-expressionista alemã e americana'. [...] desde a 1ª Bienal, o que se testemunha é a ênfase no esforço de prestigiar - e impor - a arte da moda no momento. [...] pouco ou quase nada se tem feito para congrega, divulgar e promover as diferentes expressões artísticas do Brasil e da América Latina como um conjunto diferenciado - mas igualmente valioso - da arte que se

produz no mundo de hoje" (VENTURA; Luiz, Jornal da Tarde, 22 out 85).

Sem frisar que o neo-expressionismo fosse cópia ou retorno à pintura, Ricardo Nascimento Fabrini apresenta uma opinião positiva sobre a *Grande tela*. Em seu entendimento, ela evidenciou a persistência da pintura considerada pelas edições anteriores da Bienal, como superada:

"A Grande tela atestava que, depois que a tela como suporte bidimensional foi empacotada (Christo), empastada (Karel Appel), oxidada, queimada (Yves Klein), rasgada à faca (Lucio Fontana), perfurada à bala (Niki de Saint-phale), continuava ostentando sua materialidade, ou seja, relativamente ao observador. A tela, tantas vezes dita superada pelas vanguardas artísticas – como se verificara em Bienais anteriores, em particular na XIV edição, de 1977, que expusera quase que tão somente instalações –, apresenta-se, agora, na Grande tela, cicatrizada, 're-esticada': à sua estripação, pôde-se, então, constatar, não se seguiu a esterilidade, mas a parição de múltiplos modos de figuração" (FABRINI, 2002, p.51).

Roberto Pontual, crítico de arte julgou que estratégias de marketing equivocadas influenciaram a curadoria, resultando numa exposição onde o critério do quantitativo predominou. De acordo com seu raciocínio, este aspecto presente inclusive na *Grande tela*, prejudicou a possibilidade de reflexão, por parte do público, sobre as obras apresentadas. Sua opinião em certo aspecto reforça a idéia de Sheila Leirner de que o que estava sendo apresentado não eram necessariamente as obras, mas sua opinião. Porém a reflexão da curadora foi automaticamente descartada ou ignorada pelo crítico, que pretendia que esta fosse exercitada e não simplesmente assimilada pelo público:

"O defeito é o provincianismo de acreditar na quantidade, como se isto trouxesse público. Também a recuperação do

expressionismo como foi feito [através da Grande tela] não mostrou outras individualidades que poderiam dar a esta Bienal um excelente confronto. A de Paris também foi dirigida, este ano, para a prevalência da figura, mas tinha trabalhos abstratos e não era esta monotonia que se encontra na Bienal de São Paulo. O que faltou a essa Bienal foi uma atitude reflexiva em relação ao expressionismo” (PONTUAL, apud: Folha de São Paulo, 14 dez 85).

O artista Julio Plaza protesta pelo excesso de “pinturas-quadro” expostas (excluindo claramente o grafite ou a pintura instalação) e vê o que foi exposto como uma banalização da arte contemporânea, o resultado de uma visão simplificada que reduz a complexidade da arte contemporânea, revelando as muitas “frestas” no mercado de quadros e a suposta “festa” apresentada pela Bienal.

“A pretexto de nos fornecer uma leitura crítica, nos dá uma leitura indiferenciada que endossa a “arte” regida pelo sistema de pintura-quadro. É que aquilo que é chamado de “arte”, não é mais do que a redução da pluralidade das práticas artísticas contemporâneas a um só sistema, o da pintura-quadro (artesanal). É assim que o sistema da arte pode ser ritualizado, domesticado e assimilado na apropriação do desejo pela ordem social e institucional e o ego do curador traduzido em cenógrafo” (PLAZA, 14 de dez 85).

A partir da reflexão de Baravelli, artista plástico que possuía uma coluna na Folha de S. Paulo, este retorno à pintura — que negava as artes contemporâneas como instalações e performances predominantes nas Bienais — não se distanciava muito delas, se considerada a efemeridade de seus suportes:

“os artistas andam fazendo obras inviáveis (muito grandes, com materiais super frágeis, salas que depois são desmontadas e

somem) porque, inconscientemente não acreditam mais naquilo e se 'suicidam' enquanto artistas" (BARAVELLI, 18 out 1985).

Ainda, segundo seu raciocínio, esta arte seria resultante do caráter de espetáculo implícito na Bienal. Em sua opinião, a *Grande tela*, assim como a criação de um tema para a mostra "*A Bienal é uma festa*" e todo projeto expositivo praticado também na XVI e XVII edições da Bienal resultavam de um "*exercício de publicidade moderninha*" banalizando a arte, deixando-a em segundo plano. Há que tentar inverter uma situação em que a Bienal deixaria de chamar atenção para si e passaria a servir como suporte para que outros se destacassem. Na disputa por publicidade, teria perdido espaço para as nações que, num clima competitivo, procuram destacar-se trazendo cada vez mais artistas para preencher salas especiais, investindo em recursos como expografia e catálogos coloridos. As nações, por sua vez, estariam também perdendo espaço para os artistas que teriam descoberto que "*para expor em local grande, com tantos leigos e clima de Playcenter, não serviam gravuras intimistas. Começaram a preparar obras especialmente arranjadas para esse tipo de show e a fazer salas inteiras - quanto mais bombásticas melhor*". E conclui questionando, independentemente da qualidade dos trabalhos em questão – por analogia, o espetáculo da missa católica, ao qual, em nome de um "deus" ou de um ideal, os artistas de multimeios cedem suas obras, como coadjuvantes:

"Por que um artista deveria concordar em ter seu trabalho exposto na Grande tela, modificando completamente sua intenção original? Em nome de que 'deus' deveria fazer tal suicídio? Em nome do 'Grande curador'? Será o 'Grande curador' uma barreira de curadores de vários países, separados por dez centímetros uns dos outros?" (Ibidem).

Cacilda Teixeira da Costa, após observar o descumprimento de normas museológicas que visam proporcionar o maior destaque possível às obras expostas em diferentes setores, fez uma ressalva que considerou positiva, a imposição do discurso da curadora expressa de uma forma original:

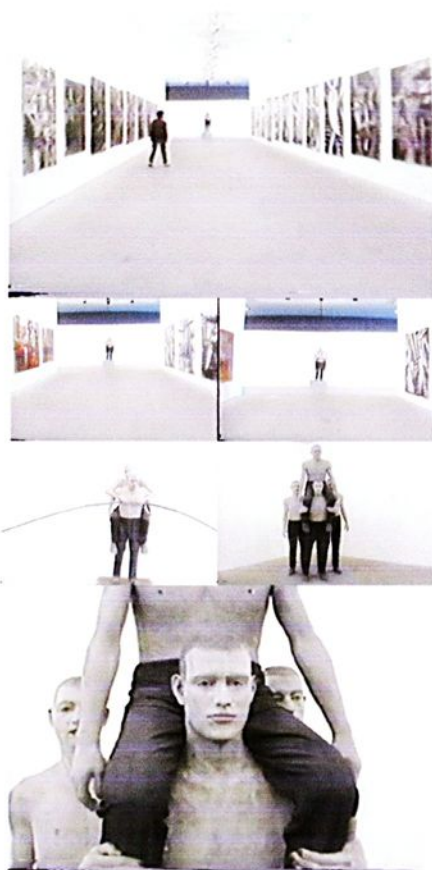
“Quanto à Grande Tela, também um artifício da montagem para expressar um pensamento da curadoria me parece arriscado mas correto, no sentido de que a curadoria tem autoridade para propor uma referencia ao tempo presente, ainda que esta nos remeta ao sufocamento da violência e dissolução, materializados naquele corredor de angustia. / Em suma, se Sheila apenas continuasse em um caminho iniciado por ela e que vinha dando certo, seria decepcionante. Ir adiante, com ousadia, é que é raro” (COSTA; 15 out 1985).



Corredor central da *Grande tela* (In: COOPER. 1985)

Luccá, questionou a falta de “silêncio” entre as obras presentes na *Grande tela*, defendendo o uso da expografia moderna tradicional para proporcionar a possibilidade de compreensão das obras ao público:

"A Bienal, neste particular, é um exemplo claro e gritante dessa nossa mentalidade 'comunicacional' moderna que está produzindo resultados do avesso. No afã de comunicar atrapalhamos cada vez mais a comunicação. / E um dos elementos que está sendo mais atropelado pela nova mania de comunicação desvairada é o silêncio. Em termos gráficos, o silêncio encontra sua expressão no branco, no espaço, no espacejamento. Deste ponto de vista, gráfico - do 'branco' necessário entre dois elementos visuais - a exposição do 2º andar, a Grande tela, falhou tremendamente. Tem razão [Pietro Maria] Bardi, pois sem um suficiente espaço isolante, sem arejamento entre cada tela, não há condição psicológica alguma para o espectador 'ver e julgar a obra'. Quem esteve lá, constatou: as paredes dos 3 corredores da mostra - que se quis a principal da Bienal - estavam, em bom português, atulhadas de quadros. Uma verdadeira gritaria silenciosa" (LUCCÁ, 12 jan 1986).



Esculturas de John Daves nos extremos da Grande tela (In: COOPER, 1985)

A partir do discurso do crítico Henrique Rolim, pode-se estabelecer como a expografia da *Grande tela*, pensada para contrapor a expografia moderna, teve sua função invertida. Dois conjuntos de esculturas de John Daves foram expostos em cada extremidade da *Grande tela* e eleitos, pela equipe de montagem, como símbolo representante do tema da Bienal *O homem e a vida*. O fato é que, apesar de todas as telas serem bastante chamativas pelos fortes traços e cores, a proximidade de umas com as outras numa área tão extensa, criou uma homogeneização. A partir do momento em que

estas esculturas por si carregam outra linguagem, ao serem dispostas neste local, criam um grande contraste. Desta forma, o que a princípio deveria negar, a expografia passou a funcionar como tal.

“A Grande Tela é no fundo a própria negação da pintura. (...) não conseguindo espelhar a atual fase da Nova Pintura pelo simples motivo de não envolver o espectador, descaracterizando a linguagem pictórica, a Grande Tela podia ser polêmica, mas isso não consegue ser, por não haver confronto, somente um desestimulante discurso plástico confuso e ineficaz para difundir a arte. Nega o individual, elimina até o coletivo realçando as esculturas de John Davies, nas duas extremidades do corredor central. As atenções foram todas dadas a este espaço, nem revolucionário nem inovador, criando somente barreiras para que a pintura seja lida sem a interferência apelativa de um grande show” (ROLIM, J. Henrique. Tribuna 15 out 85).

APÊNDICE

**IMAGEM DO BARROCO,
MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO (2000)**



Essa parte da pesquisa que trata do módulo *Arte barroca* da Mostra do redescobrimento foi reduzida a um apêndice devido à inacessibilidade ao projeto, plantas detalhadas ou outro material primário de maior precisão (decorrente de fatores como a desestruturação da Brasil Connects). Assim, este estudo, numa tentativa de reconstituir o espaço e estruturar as idéias que deram base à sua concepção, fundamentou-se em fontes secundárias, compostas, além dos textos dos catálogos, por artigos e entrevistas, dos quais podem-se coletar algumas informações. Estes dados foram constantemente confrontados com uma planta baixa da cenografia encontrada na Internet e fotografias da Mostra. Optou-se, assim, reduzi-la à condição de apêndice. Não obstante, discutiremos suas propostas, na medida do possível, ao lado das propostas expográficas contidas nos capítulos 1 a 4.

O objeto de abordagem desta parte da pesquisa será a cenografia cênica como recurso expográfico. A cenografia cênica foi usada no decorrer do século XX para criar ambientações, principalmente em museus de história e exposições de temática infantil. Nessas exposições, a ambientação criada exerce uma função didática e contribui na maioria das vezes para atrair o público, especialmente o público leigo no assunto exposto.

No decorrer da década de 1990, alguns recursos cenográficos passaram a ser utilizados também em exposições de arte, na tentativa de romper com a monotonia criada pelo uso intenso de paredes brancas e iluminação homogênea, típicas da expografia moderna tradicional. Em 2000, os organizadores da Mostra do Redescobrimento, uma mega-exposição que visava apresentar um resumo de toda história da arte brasileira, optaram pelo uso da expografia cênica.



A expografia cênica realizada para tal módulo repercutiu dentro e fora do circuito artístico e museológico, tornando-se símbolo de uma era em que a exposição se afirmava como espetáculo. A ambientação, que emocionava o público por sua beleza e exuberância, despertou polêmica principalmente entre galeristas e críticos de arte que protestavam contra o estilo da expografia cênica, pois trata-se de uma proposta não convencional em exposições de arte. Eles argumentaram que a vasta quantidade de informações visuais não destacava as imagens, além de reclamar do caráter impositivo do discurso curatorial gerado pela própria opção pela cenografia. A montagem, porém, apresentou outras falhas mais, desconsiderando questões básicas de conservação, segurança e circulação. Passemos a discutir esses aspectos.



1) Precedentes

Com o predomínio do uso da expografia moderna nas exposições de arte na década de 1990, diversos museus, fundações e instituições culturais de São Paulo procuraram aos poucos romper com a monotonia do branco de seus espaços. Assim, com o passar do tempo, a expografia moderna adquiriu o caráter de tradicional. As exposições da Grande tela e a Pinacoteca do MASP, com seus cavaletes-de-vidro (referentes ao capítulo 4 e 3, respectivamente) estão entre poucas exceções à expografia moderna e por isso foram tão polêmicas.

Há registros sobre a utilização de novas cores sobre as paredes de museus a partir da década de 1990, em São Paulo. Quando Lina Bo Bardi, ao construir em 1969 o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), pintou a parede que servia de fundo para a exposição de azul turquesa, causou insatisfação entre os artistas que apresentavam suas obras.

Segundo Felinto, a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi o primeiro museu de arte de São Paulo a pintar os painéis e paredes da exposição com “cores mais fortes”. *“A Pinacoteca [do Estado de São Paulo] faz uma museografia bastante arrojada nesse sentido, mesmo sendo em um edifício muito clássico”* (FELINTO in Almeida e Arnaut, 1997, p.254).

Durante o período que Lisbeth Rebollo Gonçalves dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo, iniciaram-se suas primeiras experimentações, passando a substituir o branco e cores de tom pastel por cores escuras ou saturadas. A primeira experimentação ocorreu na exposição *Modernismo: Paris anos 20*, em 1995, realizada na sede da Cidade Universitária (GONÇALVES, 2001, p.140).



No Congresso Latino Americano de Museografia realizado em 1995, Vera Felinto (MAC-USP) argumentou que os museus de arte de São Paulo carecem de verbas, dificultando investimentos na área da museografia. No caso do MAC-USP, esse aspecto dificultava a confecção de painéis expositivos. Felinto também chama a atenção para a outra sede do museu (na Cidade Universitária) inaugurada em 1992, e que não foi construído para esse fim tendo sido, portanto, submetido a diversas adaptações. Em sua comunicação, aponta que um dos problemas desse edifício é a variação da altura do pé direito em suas diferentes áreas. Outro problema exposto refere-se à falta de controle dos resultados provocados pela aplicação de cores e demais recursos utilizados para ambientação pela falta de experiência que a equipe do MAC possuía na ocasião:

“Até um certo tempo, nós trabalhávamos com painéis em tom pastel, branco, as obras na parede ou em painel uma museografia muito controlada, muito definida, agora não. Ultimamente [1995] houve até uma ambientação art deco,(...) as paredes são pintadas de preto ou outras cores para dar os efeitos pretendidos. Está se experimentando uma diversificação maior nesses recursos” (FELINTO in Almeida e Amaut, 1997, p.254-5)..

Entre os resultados obtidos pela experimentação dos novos recursos expográficos aplicados na exposição *Visualidade Contemporânea*, Felinto avaliou:

“Temos um Modigliani no painel preto e ao lado um hidrante vermelho competindo com ele. E nós não conseguimos solucionar a questão do edifício dessa forma” (Ibidem, 1997, p.255).

Contudo, em outras circunstâncias, o mesmo recurso (painel pintado de preto) apresentou um resultado favorável destacando outra obra:

“Até mesmo afastada, a figura de Antonio Gonçalves Gomide, um pintor paulista aparece bem ampliada” (Ibidem, 1997, p.255).



O MAC-USP, em 1997, ainda sob direção de Lisbeth Rebollo Gonçalves, desenvolveu uma pesquisa chamada *Recepção estética no Museu de Arte Contemporânea*, cujos resultados foram adicionados à tese de livre docência da diretora, em 2001. Tratava-se de uma pesquisa de campo, na qual, periodicamente, o público era interrogado após a visita de duas exposições que apresentavam propostas de expografia contrapostas. Ambas foram realizadas na sede do MAC do terceiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo no Parque do Ibirapuera, São Paulo; um local cujo pé direito é de 5 metros e livre de paredes, como descrito no capítulo anterior.

Uma das exposições era *Arte e paisagem: a estética de Roberto Burle Marx*, que apresentava um jardim, faixas de tecido verde penduradas do teto com a função de delimitar a área expositiva num desenho semicircular. Os painéis eram pintados com o mesmo tom de verde, havia música ambiente e sala de vídeo. Essa exposição ocupou uma área total de 1.200 metros quadrados.

A outra exposição usada como contraproposta era *Emiliano Di Cavalcanti: o traço modernista*, que apresentava desenhos e caricaturas de autoria do artista, homenageando seu centenário de nascimento. A exposição ocupava uma área de 400 metros quadrados e as obras foram apresentadas sobre painéis brancos e demais características tradicionais da expografia moderna.

No decorrer da pesquisa registraram-se críticas gerais, especialmente por parte de estudantes ou profissionais da área de arquitetura e artes plásticas, quanto à disposição de painéis, etiquetas, ordenação das obras e iluminação. Destes, apenas uma parte mencionou algo a respeito dos novos recursos



expográficos e que, em geral, foi considerado como um aspecto positivo. Também foram poucos os comentários a respeito da cor verde aplicada, mas o suficiente para notar diversas interpretações a respeito.

Estudantes da escola secundária observaram que a exposição de Burle Marx apresentava mais informações sobre o artista. Alguns manifestaram que preferiram a outra (Di Cavalcanti), pela afinidade que possuem com a linguagem das obras. Em outras palavras, esses adolescentes, aparentemente, não se influenciaram pelos efeitos provocados pela aplicação de novos recursos expográficos; a linguagem presente nas obras de cada artista foi priorizada. Gonçalves, porém, reforça que *“Num espaço aberto, como é o MAC/Ibirapuera, onde se juntam mais de uma exposição, a cor pode atrair o visitante para o local ‘geográfico’ da mostra”* (Gonçalves, 2001, p. 157). Como conclusão da pesquisa fez os seguintes apontamentos:

“A relação do indivíduo visitante da mostra com a exposição é sempre ativa, ‘criativa’. O visitante interpreta e dá sentido às exposições que lhe são apresentadas. / A relação do visitante com a mostra não se dá como mero mecanismo de estímulo e resposta. A experiência museal oculta um diálogo silencioso entre o sujeito e as obras de arte numa dimensão que, além de estética, é sempre social” (Ibidem, 2001, p. 161).

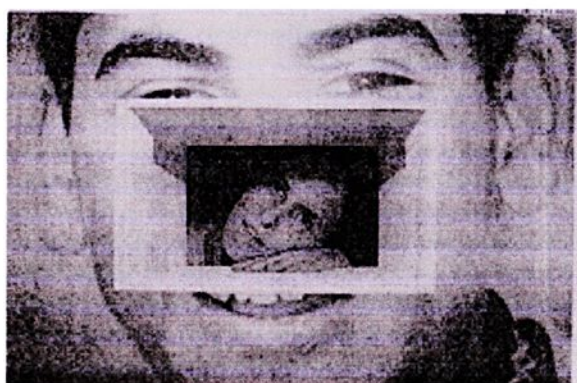
Além da aplicação de cores escuras ou saturadas nas paredes expositivas, outros recursos cenográficos também passaram a ser experimentados. Entre eles, algumas experiências foram projetar focos de luz apenas sobre as obras, acrescentando máscaras para delimitar a área iluminada; projeção das sombras das esculturas sobre as paredes; projeção de imagens para contextualizar as obras a partir da imagem de outras que não são expostas;

na ambientação de algumas exposições foram explorados também os sentidos auditivo e olfativo, aplicados com menos frequência.



2) Bia Lessa e a concepção do projeto da expografia

Em 1997, Bia Lessa, então conhecida por seus trabalhos no teatro *Orlando* e pela direção do filme *Credi-Mi*, participa pela primeira vez montando uma exposição. Essa ocorreu no MAB da FAAP, sobre as criações do estilista Christian Lacroix. Em 1999 Bia Lessa fez a curadoria da exposição *Brasileiros*



Bia Lessa interagindo com painel fotográfico na exposição *Brasileiro que nem eu? Que nem quem?* da qual foi curadora (Lilian Martins/ Folha Imagem).

que nem eu? Que nem quem?, no Salão Cultural da FAAP. A exposição foi uma homenagem aos 500 anos do Brasil e o título foi inspirado no poema de Mário de Andrade chamado *Descobrimento*. Em entrevista à Folha de São Paulo declarou:

"Não dá para você ver o Brasil só do ponto de vista histórico. Tem o ponto de vista artístico, o ponto de vista cultural, o ponto de vista do cotidiano, dos costumes... É um emaranhado de coisas. Eu acho que é empobrecedor definir por um ângulo só" (LESSA, 1999 in ANGIOLILLO, p. 1.).

A expografia apresentada consistiu numa sequência de treze ambientes temáticos, como instalações interligadas entre si. A solução arquitetônica e a dimensão desses espaços remetiam ao de uma residência na qual apenas se acessa um ambiente através de outro. Nessa construção não existiam corredores ou mais de uma opção de percurso a ser seguido. Parte dos ambientes temáticos permitia a interação do público e muitos apresentavam obras de outros artistas e objetos históricos integrados ao espaço.

Em 2000, os organizadores da Bienal realizaram a mega-exposição que ficou conhecida como Mostra do Redescobrimento, na qual se apresentou um módulo para cada tipo de arte, abrangendo toda a história da arte Brasil desde o período neolítico até à contemporaneidade. Cada módulo foi organizado por um curador e uma equipe diferente, as quais contaram com a participação de cenógrafos em cada um. Grande parte da mostra apresentava o uso de alguma cenografia dramatizada. O *Módulo da Arte Barroca* foi um dos ambientes que mais despertaram interesse no público, que não raro emocionava-se. Seguindo uma proposta parecida com o da exposição anterior, as obras estavam inseridas na cenografia e em diversos momentos o público interagiu com elas.

Após abertura da exposição do Redescobrimento, Bia Lessa foi convidada para fazer a curadoria do pavilhão brasileiro na edição 2000 da Exposição Universal de Hannover, Alemanha. O evento é realizado a cada oito anos e tem duração de cinco meses. O tema da edição de 2000 foi *Homem; meio ambiente e tecnologia*. Segundo Clóvis Rossi (31 maio 2000), o Brasil abordou muito mais o lado do ser humano. O pavilhão brasileiro ocupou 3.200 metros quadrados comportando dezessete segmentos criados por Bia Lessa, nos quais o público podia interagir demandando constante manutenção das obras. De



Bia Lessa com sua obra no pavilhão brasileiro de Hannover. (Lalo de Almeida / Folha Imagem)

acordo com os apontamentos de Rossi, a parede de uma das salas era toda enfeitada com bonecas de pano. Outra sala tinha o chão repleto de almofadas que serviam de acento para o público, e em cada almofada liam-se versos de

autores brasileiros bordados em sua superfície. Os apontamentos de Rossi continuam:

“A ‘praça principal’, por exemplo, é uma arquibancada com 42 vídeos que misturam painéis de fotos de cidades brasileiras, de autoria de Cristiano Mascaro, com entrevistas com intelectuais brasileiros, do filósofo José Arthur Giannotti ao médico Drauzio Varella. / As paredes externas foram construídas com 1,5 milhão de tarugos de madeira, que deslizam por perfurações e permitem que o visitante imprima seu corpo, por exemplo, na parede” (Ibidem).

Em 2002, montou a exposição *Claro Explícito* no Itaú Cultural em São Paulo, cuja proposta de montagem remete à exposição *Brasileiros que nem eu? Que nem quem?*, realizada no MAB em 1999. Com a temática voltada para



Bia Lessa sentada no labirinto de jornais de um dos ambientes que compõem a exposição *Claro explícito* realizada no Itaú Cultural. 2002

exclusão social, Bia Lessa organizou novamente um percurso entre vários ambientes temáticos dos quais muitos eram interativos. Esses ambientes consistem em diversas instalações e labirintos repletos de informações sobre o assunto. Nesse percurso

encontravam-se obras de outros artistas que eram tão integradas ao espaço, que muitas não apresentavam qualquer identificação de forma evidente (desconheço o motivo pelo qual isto ocorreu). O que se apresentava no local não era uma exposição, mas instalações que transmitiam uma única mensagem da forma clara e explícita de acordo com o próprio título.

3- Estudo da expografia

A expografia da *Arte barroca* (2000) integrou um projeto expositivo maior, a Mostra do Redescobrimento, no qual a cenógrafa convidada Bia Lessa foi previamente orientada por diretores, curadores e arquitetos que organizavam o evento. Devido à inacessibilidade ao projeto, plantas detalhadas ou outro material primário de maior precisão, essa pesquisa teve de se fundamentar em fontes secundárias, composta por artigos, entrevistas e textos dos catálogos. Esses dados foram constantemente confrontados com uma planta baixa da cenografia encontrada na Internet e fotografias da Mostra.

A Mostra do Redescobrimento teve curadoria geral de Nelson Aguilar e foi concebida para comemorar o aniversário de 500 anos do Brasil completos em 2000. O evento passou a ser planejado a partir de 1997, após Aguilar realizar a curadoria da XXIII Bienal Internacional de São Paulo. O projeto foi originado a partir da proposta de Mário Pedrosa em 1978, de se criar um “Museu das Origens” que pretendia apresentar um panorama da arte brasileira (AGUILAR *apud*: FIORAVANTE, 2000). A Mostra do Redescobrimento foi estruturada em catorze módulos que abrangiam desde a arqueologia à arte contemporânea restritas ao território brasileiro. Cada módulo era coordenado por um curador ou um grupo de curadores que contava com uma equipe de assistentes e pesquisadores, além de uma equipe de profissionais encarregados de resolver questões técnicas e estéticas da montagem, cujo projeto central de cada módulo era desenvolvido por um cenógrafo específico.

O módulo *Arte barroca*, como ficou conhecida, era denominado inicialmente como *Imagem Religiosa no Brasil*. A curadoria ficou a cargo de



Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, historiadora que trabalhava para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e como docente na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Visando a exposição, ela desenvolveu uma pesquisa de dois anos, fazendo o levantamento das 350 imagens religiosas que integraram a exposição. Seu texto de 40 páginas presente no catálogo da exposição fornece dados históricos que abrangem um período que parte do momento em que a Igreja Católica passou a cultuar imagens, passando pelo ingresso destas no Brasil e sua produção no país. Dentro deste período aborda o imaginário religioso brasileiro de cada região em diferentes períodos, comentando costumes, artistas, técnicas, estilos e iconografia. Apesar de não mencionar a realização da exposição, todo conjunto exposto ilustra o conteúdo tratado em seu texto. No último parágrafo, Myriam afirma que o conjunto desse imaginário religioso está diretamente vinculado à identidade cultural brasileira, aspecto presente na expografia cênica concebida.

"O interesse das esculturas sacras ultrapassa, entretanto, o campo da história da arte, constituindo um testemunho eloquente dos variados matizes da cultura brasileira, de raízes profundamente religiosas, e um de seus mais importantes referenciais imagéticos. Eruditas ou populares, em barro cozido ou madeira policromada e dourada, executada por religiosos conventuais ou artistas leigos portugueses e autóctones, em todas as gamas da mescla racial refletida em suas variadas tipologias, elas foram onipresentes na cultura brasileira até princípios do século XX, e ainda sobrevivem com as mesmas funções nas áreas rurais e nas camadas populares dos grandes centros urbanos. O resgate de seu conhecimento implica portanto a restituição de uma parte significativa da memória do país. Ou da formação da própria IMAGEM" (OLIVEIRA; in: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p.76).

O texto de Nelson Aguilar, curador geral da Mostra do Redescobrimento, que introduz o catálogo de cenografias realizadas no evento, apresentou algumas questões preliminares que influenciaram na escolha pelo uso de recursos cenográficos. O que para ele foi *“sem dúvida, a decisão mais delicada”* (AGUILAR; in: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p.26), definida durante planejamento do evento. Aguilar relata que a definição do estilo da expografia foi resultante da visita realizada a uma exposição que ocorreu na França, na qual as imagens barrocas brasileiras se encontravam *“num dispositivo museológico convencional”* (Ibidem, p.27). Essa exposição, chamada *Brésil baroque entre ciel et terre* foi visitada também pelos diretores, curadores e cenógrafa comprometidos com a exposição *Arte barroca*. Insatisfeitos com o efeito obtido, estabeleceram uma contraproposta: *“recriar a maneira de fluir o barroco”*, o que foi realizado a partir de recursos cenográficos:

*“Tínhamos que reencontrar a sensação de Oswald de Andrade:
No anfiteatro das montanhas / Os profetas de Aleijadinho /
Monumentalizam a paisagem / As cúpulas brancas dos Passos /
E os cocares revirados das palmeiras / São degraus de meu país
/ Onde ninguém mais subiu / Bíblia de pedra sabão / Banhada no
ouro das minas’ ”* (Ibidem, p.27).

Em seu texto, Aguilar analisou rapidamente o resultado obtido com a cenografia de Bia Lessa, de maneira que pôde-se entender que a meta inicial foi atingida:

*“O ambiente que rodeia o público lembra o espaço devocional
conformado por ladeiras que ladeiam campos floridos de onde
emergem as imagens, com a mesma força da natureza. No
mesmo centro do conjunto, está uma nave que esposa o lápis
sinuosa de Oscar Niemeyer, livre da linearidade retangular do
edifício”* (Ibidem, p.27).

Bia Lessa contou com o apoio de uma equipe para desenvolver seu trabalho. Esta equipe era formada por designer de espaço, designer de luz, cenotécnicos, técnico de acústica, entre outros trinta profissionais de diferentes especialidades. Pouco antes da abertura da exposição, a Folha de S. Paulo (13 abr 2000) divulgou que cerca de cento e cinquenta pessoas estavam



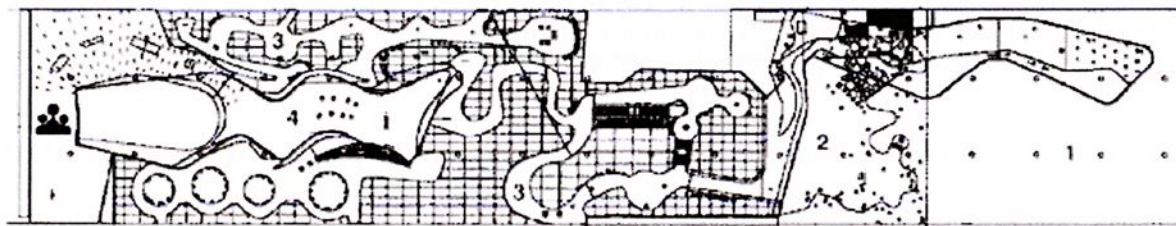
Construção da cenografia (Denise Andrade)

trabalhando na montagem do módulo *Arte barroca*. O local da exposição foi definido pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, responsável pelo plano diretor da Mostra do Redescobrimento, entre outras funções que assumiu durante a realização do evento. Definindo a museografia geral do evento, Paulo da Rocha participou das primeiras decisões espaciais do módulo *Arte Barroca*, para o qual concebeu parte do térreo, do primeiro andar e o mezanino do Pavilhão Ciccillo Matarazzo do Parque do Ibirapuera. A área total reservada para o módulo foi de 4700 metros quadrados de um espaço arquitetônico que apresentava rampas e planos de alturas diferenciadas (ARCOWEB, 2000).

De acordo com a Arcoweb (2000), a cenografia do módulo *Arte Barroca* teria sido delineada a partir das primeiras conversas de Bia Lessa com a curadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Nestas conversas, Bia Lessa teria sido informada sobre a história do barroco no Brasil e se interessado pela peculiaridade comportamental do brasileiro religioso “*que subverte a tradicional concepção do Deus que pune e do homem que tem culpa*” e se aproxima do

sagrado com intimidade chegando a punir o santo quando necessário (LESSA; in: ARCOWEB, 2000). E assim definiu o teor de sua cenografia:

"Contando a história dessas imagens de características tão originais, recuperamos também a história do povo brasileiro, que soube transformar um catolicismo assustador numa mistura extraordinária de costumes, na qual Deus e os santos estão a serviço dos homens, e não o contrário" (LESSA; in: FOLHA DE S. PAULO, 13 abr 2000).



Planta do módulo *Arte barroca*: 1. Entrada; 2. Porão; 3. Percurso das flores; 4. Catedral (ARCOWEB)

Para contar essa história, o espaço foi dividido em quatro ambientes com o objetivo de contextualizar as imagens, respeitando as classificações estabelecidas pela pesquisa da curadora. Para delinear uma organização também cronológica, a cenógrafa definiu um único percurso, cujo trajeto estabelecia curvas e retas em diferentes níveis topográficos. A construção de uma "catedral" nesse espaço contribuiu para a "anulação" da arquitetura do edifício projetado por Oscar Niemeyer (MONACHESI, 23 mar 2000), fator que afirmava o sentido desta cenografia como uma ambientação e não uma decoração.

Parte dos ambientes reproduzia, através de variados recursos, situações de distintas manifestações religiosas do catolicismo. Isso exigia a participação do visitante em alguns momentos.



O primeiro ambiente durante a montagem. Os troncos se misturam com as colunas do edifício e grande parte das imagens permanece em sua respectiva embalagem de transporte. O mezanino que está aparecendo no fundo da imagem posteriormente foi vedado pela cenografia. (Denise Andrade)

acompanhamento do

trabalho pela curadora (Myriam) garantiu que toda montagem se baseasse em pesquisas sobre a cultura religiosa realizada em regiões do interior do Brasil, onde esses costumes – praticamente extintos nos grandes centros urbanos – encontram-se mais preservados. (MACHADO, 13 abr 2000).

A entrada do módulo *Arte barroca* ficava no térreo do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Seguindo uma ordem cronológica, o primeiro ambiente apresentava o imaginário português do século XVI que ingressou no Brasil durante o período de colonização.

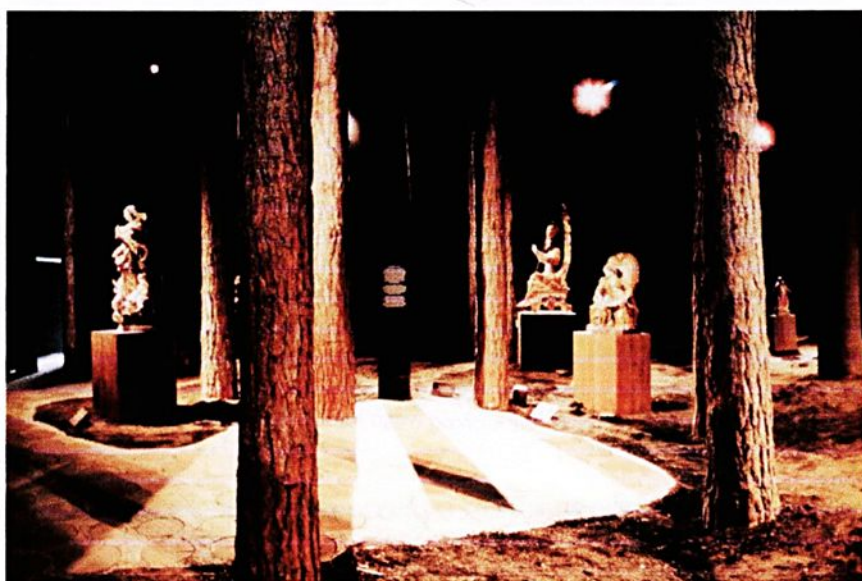
A entrada simulava os porões de navios que transportavam essas imagens. Para conseguir tal efeito, Bia Lessa aproveitou a área inferior ao mezanino, que possuía um pé-direito mais baixo e forrou as paredes com tábuas de madeira visíveis que foram iluminadas com luz branca e amena, mantendo todo ambiente escurecido. Pisando em um caminho feito com fatias de toras incrustadas no cimento, o público ingressava numa “floresta” criada com troncos de até 7,20m de altura, que perfumavam o local e estavam encravados num



Entrada da exposição com início da floresta nas quais estavam as imagens portuguesas do século XVI (Denise Andrade)

terreno cujo piso era coberto por cascalhos de ferro. No decorrer desse percurso, o público podia observar as imagens portuguesas dispostas entre os troncos ao longo do caminho sobre pedestais modulares

de diferentes alturas forradas por tábuas de madeira. A iluminação amena predominava até o final do trajeto. Contudo, havia focos de luz mais forte direcionados sobre as imagens, textos e legendas escritos em branco sobre placas pretas. Para complementar a atmosfera, reproduzia-se música barroca no ambiente (ARCOWEB) e, através de fones de ouvido, ouviam-se textos de Gregório de Matos, padre Vieira ou Carlos Drummond de Andrade nas vozes de Maria Bethânia e outros. (MACHADO, 13 abr. 2000).



Nesta imagem da floresta observa-se como os textos explicativos eram apresentados durante o percurso. (Denise Andrade)

Ao sair da “floresta”, ingressa-se no segundo ambiente, que por sua vez foi montado no mezanino e onde foram apresentadas imagens produzidas no Brasil no séc XVII por quatro congregações da igreja católica. Sobre as paredes se manteve o forro de tábuas largas de madeira e a iluminação permanece amena. Sobre uma plataforma elevada ao longo da parede, com a lateral forrada pelas mesmas tábuas e a superfície coberta por cascalhos de ferro, foram enfileiradas as primeiras imagens de franciscanos e carmelitas sobre pedestais de madeira semelhantes aos utilizados no ambiente anterior. Essas imagens, em geral de pequeno e médio porte, eram confeccionadas principalmente em terracota, “*que foi o material preferido por carmelitas e franciscanos*” (OLIVEIRA, 2000, p.53), que trabalhavam em oficinas instaladas no litoral brasileiro durante o século XVII.



Imagens franciscanas no primeiro plano e carmelitas no segundo. Esta cena provavelmente se encontrava na rampa lateral que comunica o térreo com o primeiro pavimento. (Denise Andrade)

Na seqüência sobre um mobiliário expositivo que a cenógrafa denominou “palco-jangada”, apresentavam-se vinte imagens entalhadas por índios guaranis, correspondentes às missões jesuíticas do Rio Grande do Sul, no século XVII e

primeira metade do século XVIII. Esse ambiente representava um período de transição estilística das imagens hispânicas, que, ao serem reproduzidas por guaranis, passaram a apresentar traços da população regional nas feições dos santos e anjos.

No mesmo ambiente, as imagens beneditinas foram expostas sobre pedestais com vitrines fechadas na parte superior, onde apenas as imagens permaneciam iluminadas. Segundo Machado (13 abr 2000), Bia Lessa pretendia



Ambiente escuro com imagens beneditinas iluminadas dentro de suas respectivas vitrines sobre pedestais (GNT, 2000)

“transmitir a impressão de arte isolada na clausura, direcionada à sublimação”.

De acordo com a curadora (OLIVEIRA, 2000, p.49), as principais imagens desse conjunto foram produzidas por um ceramista: frei

Agostinho da Piedade, de

Salvador; um segundo ceramista chamado frei Agostinho de Jesus, do Rio de Janeiro e que chegou a assinar quatro esculturas entre 1636 e 1642, motivo, provavelmente, pelo qual foi afastado da função; e um escultor de madeira, frei Domingos da Conceição da Silva, de São Paulo.



Funcionário soldando as hastes de metal no chão (Denise Andrade)

O terceiro ambiente corresponde às escolas brasileiras do século XVIII. Na tentativa de reproduzir uma ambientação festiva de procissão religiosa – que ainda ocorre em pequenas cidades do interior brasileiro, onde todo trajeto a ser seguido é decorado com flores pela população –, forraram-se todas as paredes e o chão com flores de papel crepom roxas e amarelas. A cenógrafa Bia Lessa, com a intenção de misturar o sagrado e profano, encomendou as duzentas mil flores de papel crepom, que foram confeccionadas manualmente pelos detentos

religiosos do Pavilhão 7 do Presídio do Carandiru, de São Paulo (MACHADO, 13 abr. 2000). Essas flores foram coladas sobre as paredes e sobre hastes que, posicionadas verticalmente, haviam sido soldadas no chão, criando volumes de forma contínua com diferentes alturas. Essa disposição das flores chegou a ser interpretada como “mar de flores” pelos cenógrafos Cyro Dell Nero e J. C. Serrone (2002) e como “campo e montanhas floridas” por Néelson Aguilar (2000, p.27).

Entrementes,

traçou-se um caminho estreito formado por um desenho de curvas sinuosas, no qual o público em alguns momentos atravessava pontes. Ao longo desse trajeto



Flores de papel crepom que serão coladas na ponta de cada haste de metal soldada e sobre as colunas do edifício (Denise Andrade)

encontravam-se as imagens sobre pedestais construídos com as mesmas hastes de ferro, muitas vezes cobertos pelas flores às quais elas pareciam sobressair. A proximidade dessas imagens com a área de circulação do público era tanta que, durante a exposição, um *São João Evangelista* emprestado pelo Museu Mineiro teve seu resplendor furtado; eram poucas as imagens que estavam protegidas por vitrines (FIORAVANTE, 1 jun 2000).



O percurso de flores amarelas começa na área onde elas se encontram elevadas (lado esquerdo da foto), onde terminam as flores roxas. A parede de madeira atrás das imagens (lado direito) corresponde à parte externa da capela. (Denise Andrade)

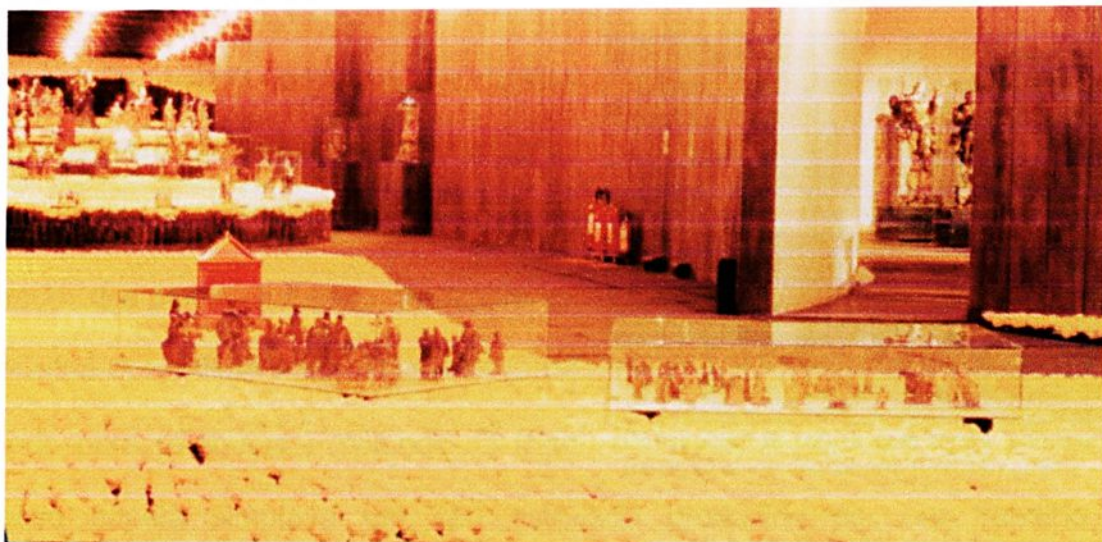
Através das cores, as flores dividiam visualmente as escolas em dois grupos. O primeiro grupo representou a escola mineira, cuja maior referência são as obras de Aleijadinho – Antonio Francisco Lisboa, que se inspirou no trabalho do português Joaquim Xavier Brito, que veio para o Brasil em 1735. As imagens de origem mineira foram apresentadas entre flores de papel crepom roxas



Detalhe do percurso entre flores roxas, onde se encontravam imagens do barroco mineiro. (Denise Andrade)

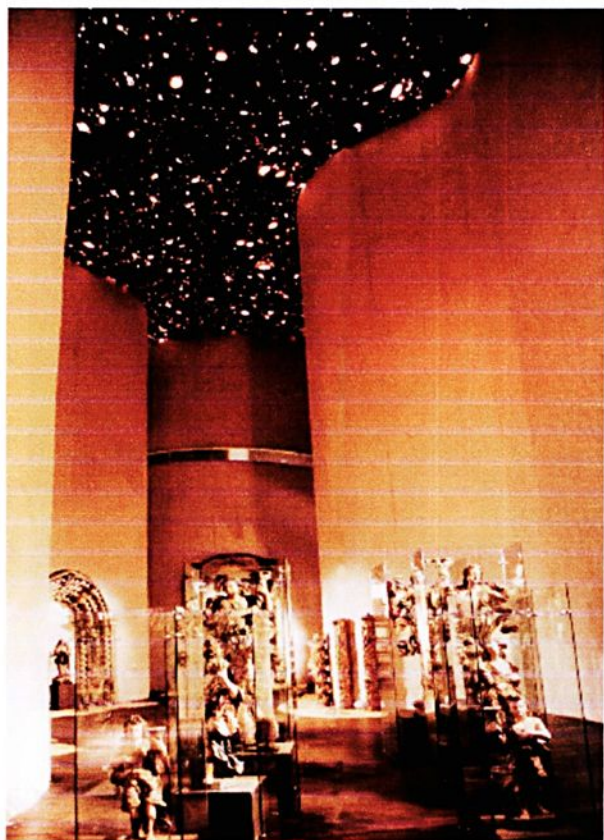
fazendo
menção
ao
Corpus
Christi da
Semana
Santa. O

segundo grupo reunia as escolas do Maranhão, Pernambuco e Bahia – da quais



Do lado direito da foto aparece uma das saídas laterais da capela que era rodeada pelo percurso com flores amarelas. Na área central da foto, ao lado do extintor há dois banquinhos que serviam de apoio para espiar objetos pelas fendas que havia na madeira. (Denise Andrade)

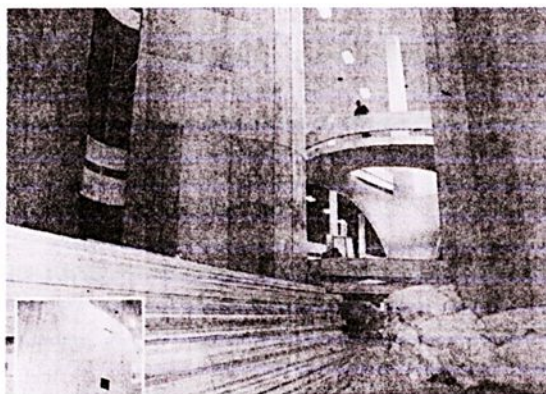
se destaca o trabalho de Manoel Inácio da Costa. Essas imagens foram apresentadas entre flores de papel crepom amarelo, na tentativa de simbolizar o ouro, usado de maneira abundante sobre imagens e ornamentos das igrejas barrocas da região.



Interior da capela (Denise Andrade)

No final do percurso, traçado pelo terceiro ambiente, as flores amarelas contornavam uma “capela” construída na parte inferior da rampa central do Pavilhão. As paredes construídas com madeira eram curvas e a altura chegava a 14 metros, remetendo à edificação da Capela do Rosário de Ouro Preto (MG). O lado externo dessa capela foi forrado por tábuas de madeira, que possuíam frestas, atraindo a atenção do público

que podia espiar detalhes de igrejas barrocas através de fragmentos de várias delas posicionados estrategicamente no interior das paredes. Dentro da capela, as paredes eram lisas e claras, servindo de fundo para retábulos e colunas. O forro



Construção da capela com rampa principal do Pavilhão ainda descoberta (Folha/imagem)

dessa capela simulava um céu estrelado produzido por um trabalho de iluminação. Na área central, sobre pedestais e sob a proteção de vitrines, estavam alinhadas em duas fileiras imagens de estilo rococó de igrejas de Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão (OLIVEIRA, 2000, p.70).

Pelo fundo da capela, contornando a rampa do Pavilhão pelo lado direito, encontrava-se uma área que corresponderia à sacristia; encontravam-se também algumas imagens de Cristo, todas em grande escala. A parede deste ambiente



Atrás da capela (Denise Andrade)

era de madeira, sobre as quais o público podia escrever mensagens – que teoricamente deveriam ser pedidos para padroeiros (MACHADO, 13 abr 2000) – com giz branco disponibilizado

no local. Sobre essas paredes havia também uma série de pequenas prateleiras que sustentavam garrafinhas de vidro com água simbolizando a água benta. A

partir do teto, suspendiam-se lâmpadas incandescentes intercaladas com bandeiras de tecido translúcido sobre as quais estavam reproduzidas fotografias do carnavalesco Joãozinho Trinta. Na mesma sala em direção à saída da exposição, estavam expostos grupos de imagens de tamanho natural, utilizadas em presépios e procissões sobre pedestais feitos com hastes de ferro e madeira. Ao redor dessas imagens havia tapetes de serragem colorida, formando



Imagens de presépio e procissão sobre tapetes de serragem. No fundo, paredes rabiscadas (Denise Andrade)

desenhos no chão. Na parede do lado esquerdo ao fundo estavam dispostos vários televisores que exibiam imagens de desfiles de escola de samba e vídeos inéditos do cineasta Eduardo Coutinho. A música ambiente era um samba enredo da *Mocidade independente* que canta em forma de oração “*Padre Miguel olhai por nós / Se liga que essa gente tão*

sofrida / ...” (*Ibidem*). A cenógrafa Bia Lessa comentou a analogia, dizendo que “o barroco já é, por si, uma apoteose” (LESSA apud: MACHADO, 13 abr. 2000).

4 - A repercussão dessa expografia

Após realização da Mostra do redescobrimento, a expografia cênica passou a ser utilizada regularmente em mega-exposições nas quais geralmente assume uma função didática. Seu uso em museus de arte e galerias é bastante raro, pois suas qualidades geralmente não correspondem às necessidades destas instituições e fundações. Quando utilizado em exposições de arte, a expografia cênica limita-se ao desenho arquitetônico do espaço e aos efeitos especiais de iluminação.

As críticas a respeito da expografia cênica do módulo *Arte barroca* aqui apresentadas seguem a seguinte ordenação: em um primeiro momento apresenta-se a opinião de quem estava envolvido no projeto. Num segundo momento, opiniões negativas, organizadas em dois grupos: aqueles que rejeitaram a exposição por completo e os que até elogiaram a cenografia mas não a reconhecem como expografia ou a entendem como uma estratégia curatorial impositiva. Num terceiro momento, apresenta-se a opinião daqueles que ressalvaram como aspecto positivo o acolhimento de um novo público. Num quarto momento, a opinião para os quais a exposição conseguiu transmitir a essência do barroco.

Antes, um breve parecer do curador geral quanto à polêmica provocada pelo cenário do módulo *Arte barroca*:

"O módulo das imagens religiosas despertou uma saraivada de flechas dos mais conservadores e uma intensa comunicação com os visitantes" (AGUILAR; in: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p.27).

E em outra ocasião:



“Tudo muda neste mundo; por que exposição de arte não pode mudar, tem que ser salão tradicional? Quanto mais a antiarte é incorporada à arte, mais ela torna-se arte, porque hoje abarca a consciência do entorno. [...] A gente quer conquistar um público novo, e essa é uma ocasião única para cativar público para a causa artística. [...] O ambiente é só um meio, um veículo.”
(AGUILAR in Folha de São Paulo, 23 março 2000)

Interrogada, Bia Lessa afirmou que não crê que o uso da expografia cênica garanta que o público seja atraído, e que isso depende da qualidade da exposição (LESSA; in: ALZUGARAY, 2000). Emilio Kalil resumiu a expografia com as seguintes palavras no catálogo das cenografias:

“Bia Lessa, com suas catedrais de madeira, som e luz, e seus tapetes floridos de procissões, tocou em todos os nossos sentidos, fazendo-nos experimentar um paraíso ao mesmo tempo divino e profano; por mãos, o Barroco mostrou-se verdadeira celebração” (KALIL; in: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2000, p.32).

Agnaldo Farias, interrogado sobre a expografia cênica em entrevista à Folha de S. Paulo, evitou falar diretamente sobre o assunto. Deixou implícito, porém, um certo temor quanto à capacidade de compressão da arte por parte de um público supostamente fascinado por essa espetacularização:

“[Interrogado, Farias] afirma logo ser contra pré-julgamentos.



Público atravessando ponte que ficava no trajeto a ser percorrido (GNT, 2000)

Feita a ressalva, diz que sua preocupação é que o espetáculo termine encobrendo as obras. ‘Sem tirar a dimensão protagonista da obra de arte, o responsável pela ambientação pode propiciar atmosfera mais rica para fruição. [...] Acho imperdível a oportunidade de visitar tudo dessa tentativa estupenda de resumir nossa arte, mas pelo fato de nunca termos visto uma mostra dessa envergadura, temo que a política espetacular



Equipe de montagem carregando imagem no módulo Arte barroca (Denise Andrade)

distancie o público de exposições pequenas, de leitura em profundidade". (FARIAS in FOLHA DE SÃO PAULO, 23 mar 2000).

A galerista Socorro de Andrade Lima (Galeria Nara Roesler), foi mais incisiva e afirmou que os recursos cenográficos usados como expografia desviavam o foco de atenção do

público. Justificou afirmando que *"Essa é uma visão de quem entende de arte. As pessoas, em geral, gostam, e muito"* (LIMA; in: FIORAVANTE, 07 set 2000).

Ricardo Trevisan, da Galeria Triângulo, reconhece o estranhamento que sentiu ao ver as obras inseridas na ambientação construída e reconheceu que se sentia mais à vontade em exposições que usam a expografia moderna tradicional, como se faz na Mostra para apresentar a arte moderna e contemporânea. Generalizou sua sensação afirmando que a cenografia atraía mais a atenção que as obras e questionou seu uso:

"fiquei realmente assustado com o módulo Arte Barroca. Ali tudo é mal proporcionado. As obras de arte ali servem apenas de ornamento para a cenografia. Sair dali e ir para outros módulos e ver arte moderna e contemporânea é realmente um alívio. [...] talvez esse tipo de cenografia agrade ao público leigo, mas não sei se esse é o caminho para a popularização da arte." (TREVISAN; in: FIORAVANTE, Folha de São Paulo, 25 abril 2000)

Stella Teixeira de Barros considerou, assim como Farias, que a expografia cênica é reflexo do tratamento espetacularizador das mega-exposições. Mas não afirmou como ocorreu nas citações anteriores que a

cenografia pudesse desviar a atenção da obra para si nem duvidou de sua capacidade de direcionar a fruição. O que ela afirmou foi que o uso desse recurso desvirtua o significado da obra de arte exposta e desmerece os quesitos pedagógicos que lhe são atribuídos. Para Barros, sua opinião decorre não só por



Imagem rodeada por um tapete de serragem no espaço que corresponderia à sacristia. No fundo, sobre a parede rabiscada há garrafinhas com água, simulando água benta sobre prateleirinhas. (Denise Andrade)

considerar que o recurso cenográfico possa ser usado com irresponsabilidade:

"Quando os quesitos pedagógicos são preteridos e o apelo visual excessivo tende a deformar as obras [...]. A exposição do 'Barroco' na Mostra do Descobrimento (sic), que vinha envolta numa esfuziante teatralização das procissões religiosas, prescindia de grande informação básica: nenhuma explicação nas paredes, uma exigência cenográfica. Além do mais, a exuberância não escondia uma generalizada confusão cronológica e funcional das imagens sacras: onde a maioria das peças era de altar, o tratamento foi procissional – com casos inversos também. [...] É importante pensar em modos diversificados para suas exposições, sem descuidar de seu papel formador e sem transformá-las em pura recreação. A qualidade não se contrapõe obrigatoriamente às mega-exposições, porém o efeito da prevalência da lógica do espetáculo sobre a criação artística pode ser tragicamente pasteurizador: ao mesmo tempo que se nega a própria condição da arte e de capacidade de esclarecer, favorece a opressão controladora e uniformizante da

sociedade e desfalca-a de ótimas oportunidades de percepção, reflexão e perspectiva” (BARROS, 2002, p.70-1).

A educadora Ana Mae Barbosa também reconheceu os atributos didáticos na expografia cênica e, ao contrário de Barros, considerou que a contextualização das obras foi bem sucedida. Ressalva que o discurso curatorial por ela representado foi muito incisivo:

“No caso do módulo Barroco, cenografado por Bia Lessa, a contextualização foi bem sucedida. Ao entrar no espaço de representação do Sagrado Católico o roxo que remete aos rituais da Semana Santa era impactante e rememorante. Entretanto, a estátuária Barroca brigava e perdia a luta para se tornar mais visível do que a cenografia. Embora sedutora, a associação entre procissão e camavalização induzida pela cenógrafa empobrece a exposição porque reduz o seu significado a uma única interpretação. Exposições que conduzem a uma única interpretação são autoritárias e limitadoras da capacidade crítica do espectador” (BARBOSA, 2000).

Luisa Strina, galerista, dividiu a opinião dos demais galeristas afirmando que as obras não se destacavam entre a cenografia e ainda duvidou de suas



Imagem de virgem sobre flores amarelas (Denise Andrade)

virtudes pedagógicas. Depois, entrou em méritos financeiros, questionando o valor gasto com um produto efêmero:

“As obras com raras exceções, são só coadjuvantes de uma cenografia sedutora, mas totalmente antididática. [...] Com esse dinheiro gasto com decoração daria para fazer um

novo museu" (STRINA; in: FIORAVANTE, Folha de São Paulo, 07 set 2000).

Rafael Rosa mencionou o *"maravilhamento"* que o conjunto de obras apresentado lhe proporcionou e como ele foi prejudicado percurso *"estressante"* imposto pela expografia cênica, a qual considerou desnecessária (ROSA, 2000):

"Ao final do percurso, do módulo [de Arte barroca], mais do que qualquer outro na mostra Brasil+500, redescobre-se como a prova de que a arte brasileira não carece de cenógrafos nem mesmo de curadores que façam releituras do que já é patrimônio nacional. O que falta são museus permanentes e bem instalados para que, no lugar de o público percorrer os meandros da mente de quem quer que tenha "pensado" uma exposição, uma fantasia gigantesca e passageira, possa ter seu contato de frente com a arte produzida neste país" (Ibidem, 2000).

Apesar de incisivas críticas negativas, alguns críticos partiram para a defesa dessa expografia cênica, elogiando os resultados obtidos pelo evento. Teixeira Coelho, que já foi diretor do MAC-USP, foi um deles, e considerou que a expografia moderna tradicional (cubo branco) estava ultrapassada.

"Os demais (como os discutidos problemas de conservação das



Detalhe da cenografia: garrafinhas simulando água benta (Denise Andrade)

obras expostas) dizem quase todos respeito à dimensão estática de uma exposição e são relevantes, porém secundários. Fundamental é pôr a arte viva diante do público. E por vezes, há um preço a pagar por isso. [...] O outro aspecto vivo foi o do modo de exibição. Ponto alto entre todos: a concepção audaciosa, atrevida, de Bia Lessa para as obras do barroco.

Inovadora e no entanto quão orgânica e evidente, além de necessária. O mito modernista, elitista e sacralizador, que propõe o lugar da exposição como um cubo branco neutro e puro, começa a desmoronar. Ele parece 'natural' quando é apenas cultural; sua ascendência é forte, será difícil evitá-lo – mas está agora rachado” (COELHO, 7 set 2000).

A seguir apresentaremos opiniões positivas à ambientação realizada por Bia Lessa para o módulo *Arte barroca*. Todas consideraram que ela conseguiu captar e transmitir a essência do barroco, assim explicada por Percival Tirapeli, pesquisador do assunto:

“O barroco é um estado de espírito, emoção. Há muitos críticos que dizem que ele efervesceu no século XVI e parte do século XVII, mas ele se passa em toda a história da humanidade” (TIRAPELI; in: GNT, 2000).

A galerista Valú Oria, diferentemente da opinião dos outros galeristas aqui citados, aprovou o resultado obtido pela encenação:

“achei tudo maravilhoso. Cheguei anteontem de Ouro Preto e acho que a cenografia criada para o barroco não desmerece as obras expostas.” (ORIA; in: FIORAVANTE, Folha de São Paulo, 25 abril 2000)



Haroldo de Campos, além de elogiar o trabalho de Bia Lessa, numa tentativa de conter críticas negativas, afirmou que o público especialista em

Imagem de Cristo sobre flores amarelas (Denise Andrade)

arte em momento algum teria sua fruição prejudicada pela cenografia realizada em prol do público leigo.

"Entendo que Bia Lessa captou o essencial do barroco: a festa, o espetáculo, o coreográfico, o maravilhamento. O barroco é o âmbito do lúdico, como tantas vezes tem afirmado esse nosso grande especialista nas manifestações do período, o poeta Affonso Ávila, o estudioso da festa procissional mineira, do 'Áureo Trono'. Não creio que uma exposição destinada democraticamente a visitantes de todos os estrados sociais (que, aliás, ocorreram em multidão) deva se ater a rígidos critérios museológicos de preceito para o especialista" (CAMPOS, Folha de São Paulo, 07 set 2000).

E o historiador Otávio Araújo reforçou a consideração de Haroldo de Campos, refletindo:

"Quem pode resistir ao fato do incenso, da música, do ouro que criam esse grande cenário? Grande cenografia que a igreja faz com que seja o grande momento de glória de Deus" (ARAÚJO, GNT, 2000).



Considerações finais

Nesta dissertação de mestrado enfocaram-se quatro exposições realizadas em São Paulo durante o século XX, as quais apresentaram propostas expográficas inéditas. As exposições foram selecionadas a partir dos seguintes critérios: tipos diferentes de expografia, proposta inédita contribuindo para o rompimento de padrões da época e grande repercussão, inclusive internacional. Através desses critérios selecionou-se a *Exposição de uma casa modernista* (1930), com projeto de Gregori Warchavchik, a *Pinacoteca* do Museu de Arte de São Paulo (1967-97), com autoria de Lina Bo Bardi (1957), a *Grande tela da XVIII Bienal Internacional de São Paulo* (1985), com curadoria de Sheila Leirner e *Arte barroca, na Mostra do Redescobrimento* (2000), com curadoria de Myrian Ribeiro de Andrade Oliveira e cenografia de Bia Lessa.

A dissertação partiu de um panorama geral da história da expografia e conceitos com os quais se relaciona. Ao longo do trabalho, foram apresentados aspectos históricos, técnicos e conceituais de cada um dos casos, procurando-se, posteriormente, estabelecer um confronto entre diferentes opiniões publicadas sobre essas expografias em suas respectivas épocas.

No capítulo 1 resumiu-se a história da expografia buscando definir suas origens e seu desenvolvimento. Essa história se confunde com o próprio surgimento do museu. Vimos que esse surgimento e desenvolvimento convergiu para uma proposta de exposição em direção ao isolamento da obra, ou seja, convergiu para a expografia moderna.

No capítulo 2 abordamos a *Exposição de uma casa modernista*, realizada por Warchavchik em 1930, que pode ser considerada o primeiro exemplo de



expografia moderna no Brasil. Essa forma de apresentar obras atendeu critérios que buscavam valorizar e destacar a obra de arte do ambiente pela eliminação de elementos visuais do espaço que poderiam competir com o objeto exposto. O uso desse tipo de expografia foi largamente difundida em museus e galerias de arte de diversos países, especialmente as de arte moderna ou contemporânea, sendo considerada uma expografia “neutra”.

No capítulo 3 abordamos a *Pinacoteca* do Museu de Arte de São Paulo (1967-97), com autoria de Lina Bo Bardi (1957). Trata-se de uma proposta expográfica que questiona a expografia moderna tradicional, já estabelecida e difundida como o modelo por excelência no Brasil. Ao que tudo indica, essa forma de expor obras parte dos mesmos princípios da expografia moderna, buscou anular o espaço, usando a transparência como metáfora da liberdade.

No capítulo 4 abordamos a *Grande tela da XVIII Bienal Internacional de São Paulo* (1985), com curadoria de Sheila Leirner. Nessa exposição, Leirner procurou impor um discurso curatorial ao invés de valorizar a obra de arte. Ou seja, trata-se de uma proposta que inverteu a fórmula das propostas expográficas que vimos nos capítulos 2 e 3. Esse discurso consistiu na criação de um espaço expositivo que desrespeitava critérios da expografia moderna, como o isolamento das obras entre si. Trata-se de uma das primeiras propostas de expografia que divergiu e questionou profundamente a expografia moderna e reconhecida como marco de início da era dos curadores.

No apêndice vimos o módulo *Arte barroca, na Mostra do Redescobrimento* (2000), com curadoria de Myrian Ribeiro de Andrade Oliveira e cenografia de Bia Lessa. Trata-se de um exemplo notável de uso de recursos cenográficos no



discurso curatorial. Nessa exposição, a cenógrafa também divergiu da expografia moderna tradicional, e suas propostas foram tão radicais que anulavam o espaço arquitetônico do edifício no qual foi realizado. Suas influências do teatro e cinema transpareceram na expografia limitando também o tempo, que foi determinado a partir de um roteiro único de fruição que não permitia sua interrupção. O módulo *Arte barroca* é um exemplo no qual a curadoria dominou num ato de dramatização recorreu a diversos recursos de efeitos sensoriais visando prioritariamente a emoção compreendida num momento de catarse.

É possível afirmar, com base nas perquirições realizadas nesta pesquisa, que o discurso curatorial vem se modificando. Todas as expografias até aqui analisadas não foram casos isolados, mas, ao contrário, são representantes centrais de diferentes discursos estéticos curatoriais.

Primeiramente, observa-se que há uma grande distinção entre dois tipos de expografia. O primeiro tipo tende à neutralidade, e compreende o estudado nos capítulos 2 e 3. O segundo tipo de expografia tende a uma postura interferente por parte do curador, que impõe um determinado discurso na exposição. E compreende o capítulo 4 e o apêndice. Contudo, veremos mais a frente que essa divisão esconde uma unidade entre elas.

Muito se especulou em torno da expografia moderna, e ela ainda parece gozar de título de “espaço ideal” para exposição de obras de arte. Observa-se que as razões da expografia moderna, em principal no molde alemão, aqui representada na *Exposição de uma casa modernista*, convergem para o sensório. Assim, as preferências da expografia moderna se resumem numa relação de contraste visual, como apontamos diversas vezes. Em outras palavras, trata-se de



uma relação mais propriamente visual, na esperança que haja possibilidade de anular o próprio espaço expositivo e possibilitar ao fruidor uma relação imediata para com a obra de arte. O depoimento de Mário de Andrade evidencia quanto o contraste visual do espaço em relação a obra automaticamente a destaca, ou como em suas próprias palavras, proporciona *"a sensação de um objeto de arte"*.

Já a proposta de Lina Bo Bardi parece ser um caso intermediário entre a pretensa neutralidade e a crítica à expografia moderna (alemã). Vimos que seu intuito era a crítica à neutralidade, contudo, sua resposta a ela foi uma reformulação da própria neutralidade. Enquanto os modernistas criticaram a expografia anterior a ela por não oferecer uma visualidade que valorizasse a obra de arte, a expografia de Lina Bo Bardi afirmou que a neutralidade da expografia moderna acabava por direcionar o fruidor. Contudo, esse direcionamento não se deu, para ela, de forma visual, mas em um outro nível: uma influência positivista por sobre a expografia moderna, que favorecia uma classificação hierárquica entre as obras.

Para Lina Bo Bardi esse direcionamento era inaceitável, e isso está intimamente ligado a sua filiação política. O intuito dessa expografia em particular introduziu uma nova discussão dentro do ambiente da expografia: a função didática do curador, em oposição a um dirigismo por parte da já tradicional expografia moderna. E esse didatismo estava inspirado tanto na dialética marxista como no distanciamento brechtiano (um recurso, que por sua vez, também é inspirado na dialética marxista): trata-se de uma estratégia de anular todo e qualquer discurso por parte do curador, para que o público possa fruir de forma livre.



Assim, o trabalho desenvolvido Lina Bo Bardi não pode ser visto como uma relação puramente visual entre obra e espaço expositivo, mas como uma relação metafórica. Sua opção pelo transparente, pelo translúcido, parece fazer parte dessa metáfora da liberdade. Assim, é possível afirmar que a *Pinacoteca* do MASP radicaliza a *neutralidade visual*, mas com vistas a estabelecer uma *neutralidade conceitual*.

Já inversamente é que se encontra a proposta de Sheila Leirner e sua *Grande tela*. Essa expografia já não é apenas uma outra, um alternativo; antes, é um diálogo entre expografias. A *Grande tela* pressupõe a existência da expografia moderna; Leirner estabeleceu uma relação entre expografias. Assim, a relação espaço e obra de arte aí não é tratada em termos puramente visuais, e, tal como acontece com Lina Bo Bardi, é tratada em termos conceituais. Contudo, a opção de Leirner não é pelo neutro, mas pela interferência, por evidenciar a *mão do curador* por sobre a obra de arte.

Aqui a fruição é tratada de uma forma inédita: abandona-se a pretensão de neutralidade e de liberdade, e se envereda por um discurso curatorial ativo. O movimento em torno da negação da pretensa neutralidade na expografia moderna faz com que o curador assuma um papel central no ato frutivo. No caso de Leirner, vimos que esse papel se deu através de um comentário curatorial sobre a qualidade de um determinado tipo de obra de arte, algo que não aconteceria com a expografia moderna e que jamais seria endossada por Lina Bo Bardi.

Num viés parecido é que o módulo do barroco, de Bia Lessa, se insere. A opção por interferir profundamente na fruição é uma continuação da tendência



observada em Leirner. O recurso cenográfico, contudo, elevou a discussão a outros patamares: o do espetáculo.

Tanto a *Grande tela* como o módulo *Arte barroca* foram muito criticados, e, ao que parece, o motivo foi a desvalorização da arte que essa expografia produziu. No primeiro caso, houve uma crítica propriamente dita, por parte de Leirner, o que contribuiu em muito para a repercussão negativa; no segundo caso, a criatividade na criação do espaço cenográfico não criticou a obra de arte, mas apenas sugeriu um espaço totalmente novo e inesperado. Daí que a repercussão foi bem dividida entre críticas negativas e positivas.

Contudo, os recursos cenográficos vêm ganhando espaço, mesmo que de forma mais comedida do que foi no módulo do barroco. Isso aponta para uma modificação na estratégia curatorial. Em muitos museus, a cor branca vêm sendo substituída por cores diversas, o que já pode ser considerado um recurso que rompe com a convenção da expografia moderna.

Um dos fatores que as expografias alternativas e cenografias trouxe foi a espetacularização dos eventos de exposição de artes. Essa espetacularização está intimamente ligada a diversos fatores como a necessidade de atrair cada vez mais público, estratégias didáticas, criação de espaços de laser e até mesmo um rompimento com a assepsia da expografia moderna tradicional. É nesse contexto que é possível traçar uma profunda mudança de mentalidade em relação a duas expografias estudadas: a *Pinacoteca* do MASP e o módulo do barroco.

É possível afirmar que, do ponto de vista conceitual as expografias de Bia Lessa e de Lina Bo Bardi são radicalmente opostas. Enquanto a primeira tende ao espetáculo, ao catártico, a segunda tende ao distanciamento épico *a la* Brecht.

Como vimos, a estratégia de Lina Bo Bardi pretendia liberar o público de interferências no discurso; já a catarse – recurso veementemente condenado pela teoria crítica marxista e tendo no distanciamento brechtiano seu antídoto – é o elemento principal da cenografia dramatizada.

Contudo, quando nos deparamos com um comentário (exclamado em alto tom de voz) de John Cage – “*Isto que é liberdade!*” – quando se deparou com a *Pinacoteca* do MASP, não é possível interpretar essa frase como um momento de fruição racional, de distanciamento, e de reflexão crítica. Muito ao contrário, essa frase só pode ser interpretada como um momento de esfuziante emoção – catártico, em outras palavras.

Assim posto, pode-se afirmar que o critério comunicativo das expografias moderna alemã e italiana são utópicos. Isso porque um espaço expositivo jamais se anulará, mas tão somente poderá interferir mais, ou menos. É possível também afirmar, como regra básica, que o momento frutivo está ligado a mecanismos emocionais. E uma regra mais geral ainda é que o público trará seu repertório, sua experiência, e imprimirá não só sobre a arte, mas também à própria expografia conceitos culturais – que são forçosamente talhados com o passar do tempo. Só assim, é possível entender que a expografia moderna, na década de 1930 era algo completamente novo, mas que hoje é algo tradicional, o que implica numa mudança comportamental do público frente a esse espaço.

Com base nas expografias estudadas no capítulo 4 e no apêndice, é possível afirmar que as recentes tendências de expografia introduzem uma nova interpretação sobre a relação entre a obra de arte e a expografia moderna tradicional, na qual a neutralidade visual é vista como uma utopia. O motivo disso



parece estar em torno de uma concepção que a expografia, seja qual for ser estilo, forçosamente gerará alguma interferência – seja puramente visual, seja no nível conceitual. Assim, a opção curatorial de interferir conscientemente no que é apresentado parece ser uma tendência que se encontra em seus primórdios.

É possível afirmar que de um determinado ponto de vista mais geral, pelo menos, há algo em comum entre todas essas expografias que investigamos, que é a interferência do espaço expositivo na obra de arte. Os momentos-chave desta pesquisa indicam que a neutralidade de uma expografia não é possível, e observa-se um entendimento progressivo da expografia moderna como mais uma tendência cenográfica. E é nesse contexto que vemos uma tendência ao surgimento de um novo tipo de artista cujas curadorias de autorias exclusivas tendem a uma irrepetibilidade e que por tanto podem ser descritas nos mesmos termos que a arte propriamente dita.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Radha. **A insustentável leveza da pintura**. Folha de São Paulo. São Paulo, 27 set. 1985. Ilustrada, Acontece no fim-de-semana, Artes Plásticas/ Crítica, p. 55.

_____. **Estímulos e estampas do cotidiano**. Folha de São Paulo. São Paulo, 6 dez. 1985. s/p.

A GAZETA. **Informe**. A Gazeta. São Paulo, 4 out. 1985. s/p.

AGOSTINHO, Victor. **Casa de Warchavchik é aberta ao público: construção modernista projetada pelo arquiteto russo em 1930 recebe exposição com 20 de seus trabalhos**. Folha de São Paulo. São Paulo, 7, jun., 1994. Ilustrada. p. 3.

ALAMBERT, Clara Correia d' e MONTEIRO, Marina Garrinto. **Exposição: materiais e técnicas de montagem**. São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo; da era dos museus a era dos curadores (1951-2001)**. Coleção Paulicéia. São Paulo: Editora Boitempo, 2004.

ALMANDRADE. **A irrealidade da arte contemporânea**. Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura17.htm>>

_____. **O fim da arte (como meio de conhecimento)**. Disponível em <<http://www.icom.org.br/Leitura/leitura25.htm>>

_____. **O museu e sua função cultural**. Conselho Internacional de Museus. Disponível em <<http://www.icom.org.br/Leitura/leitura21.htm>>

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Avaliação em museus**. Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura29.htm> >



ALMEIDA, Miguel de. **Dois estranhos visitam a Bienal: Dario ficou entusiasmado, Hebe falou com as obras.** Folha de São Paulo. São Paulo, 22 nov. 1985. Ilustrada. s/p.

_____. **Salomé, um expressionista roqueiro na selva da Bienal.** Folha da Tarde. São Paulo, 12 out. 85. s/p.

ALVES, Hello. **O Museu Chateaubriand.** Diário de São Paulo São Paulo, 13 out. 1968, 3º caderno, p.4.

ALZUGARAI, Paula. **Bia Lessa: Módulo da Mostra do Redescobrimento expõe a riqueza de 300 anos de arte sacra.** Revista Isto é, São Paulo, nº41, 2000. Disponível em: <
http://www.terra.com.br/istoegente/41/divearte/expo_ping_bialessa.htm >
Acessado em: 07 nov 2004.

AMARAL, Aracy do. **Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970.** São Paulo: Nobel, 1984.

_____. **Artes plásticas na Semana de 22; subsídios de uma história de renovação das artes no Brasil.** 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, 326p.

_____. **Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. In: Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo.** Revista USP, São Paulo, nº52, p.16-25, dez/fev 2001-02.

_____. **Tarsila: sua obra e o seu tempo.** 3.ed. São Paulo: Editora 34 e Edusp, 2003, 509p.

AMARAL, Tarsila. **Gregório Warchavchik.** Diário de São Paulo. São Paulo, 1º dez., 1936.

AMARANTE, Leonor. **A Bienal na opinião de quem veio de fora.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 13 out. 1985. s/p.



_____. **Arte do momento.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 8 set. 1985. p. 36.

_____. **As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987.** São Paulo: Projeto, 1989.

_____. **Bienais, referencial de confronto artístico.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 8 set. 1985. p. 36.

_____. **Bienal.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 15 dez 1985. p. 46.

_____. **Bienal impressiona Danielle.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 18 out. 1985. s/p.

_____. **Kassel e Havana, extremos da arte.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 7 dez 1985. p. 18.

_____. **Lang, uma declaração de amor ao Brasil.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 18 out. 1985. s/p.

_____. **São Paulo, respeito internacional.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 8 set. 1985. p. 36.

ANDRADE, Mário. **O movimento modernista.** In: *ibidem*. **Aspectos da literatura brasileira.** São Paulo: Livraria Martins, 1943.

_____. **Moderniza-se a nossa architectura; uma realização completa que representa muito bem o conceito de renovação artística.** Diário Nacional. 25 abril 1930. s/p.

ANDRADE, Oswald de. **A casa e a língua II; Tabalogia paulista.** Correio Paulistano. São Paulo, 10, fev., 1929, s/p.

_____. **A Casa Modernista, o teor critico do mundo e outras considerações.** O Jornal. São Paulo, 19 abr, 1930. p.12.

ANELLI, Renato Luiz Sorbral. **Os Museus de Lina Bo Bardi – museografia e curadoria como estratégia de formação cultural moderna.** In *Anais do Seminário Internacional de Arquitetura de Museus.* Cêça



Guimarães, Nara Iwata, Vânia Polly, Carlos Kessel, organizadores. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / Programa de Pós Graduação em Arquitetura, 2005. p. 102-115.

ANGIOLILLO, Francesca. **Brasileiros (que nem nós) ganham exposição em SP: A diretora teatral Bia Lessa abre hoje na FAAP "Brasileiros que nem eu. Que nem quem?"**, mostra multifacetada que vai dos índios e dos presos do Carandiru à poesia de Noel Rosa. Folha de São Paulo. São Paulo, 9 mar. 1999. Ilustrada, pág. 1.

ARAÚJO, Olívio Tavares. **Arte não tem a ver com badalação**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 8 set. 2000. Caderno 2, pág. 17.

ARCOWEB. **Arte Barroca, uma "geografia feita de devoção" In: Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento no Ibirapuera, São Paulo**. Disponível em: < <http://www.arcoweb.com.br/interiores/interiores8a.asp> >.

ARNAUT, Jurema Kopke Eis e ALMEIDA, Cícero Antonio Fonseca de (org). **Museografia: el lenguaje de los museos al servicio de la sociedad y de su patrimonio cultural**. Rio de Janeiro: IPHAN / OEA, 1995.

A TRIBUNA. **Estudantes de turismo falam sobre cultura**. A Tribuna. Santos SP, 8 nov. 1985. s/p.

A TRIBUNA DE SANTOS. **Brasília vai expor as obras da bienal**. A Tribuna de Santos. Santos SP, 14 jan. 1986. s/p.

AUGUSTO, Antonio. **Bienal uma aventura no reino encantado da arte contemporânea**. Diário Popular. São Paulo, 4 set. 1985. p. 1?.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. **A Instalação e a XXI Bienal Internacional de São Paulo**. 1998. Dissertação (Mestrado Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, Bauru.

- BARBOSA, Ana Mae. **500 anos: comemorações ou celebrações?** Revista Vitruvius. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/-arq0111/bases/03tex.asp>.> Acesso em: 07 nov 2004.
- BARBUY, Heloísa. **O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na museografia da Exposição Universal.** Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material n.4: São Paulo, 1996.
- BARDI, Pietro Maria. **20 anos do Museu de Arte de São Paulo.** Revista Habitat. São Paulo, Mirante das Artes, nº5, set. e out. 1967, p. 16-17.
- _____. **História do MASP.** São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
- _____. **O modernismo no Brasil.** Arte e cultura I. São Paulo: Banco Sudameris, 1982. (p 89)
- _____ e HOSSAKA, Luiz Sodaki. **Museu de Arte de São Paulo.** Org. José Maria Moreno Galván. Coleção Mundo dos museus. Rio de Janeiro: CONDEX, s.data.
- BARROS, Stella Teixeira de. **Males de Nascimento.** In: **Cinqüenta anos de Bienal Internacional de São Paulo.** Revista USP, São Paulo, nº52, p.64-71, dez/fev 2001-02.
- BARROSO, Gustavo. **Introdução e técnica de museus.** Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1946.
- BASBAUM, Ricardo (org) **Arte contemporânea brasileira.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BASTOS, Elisa Porto Calçada. **18º Bienal de São Paulo.** Jornal da Santos. Santos, 22 set. 1985. p. 25.
- BATCHELOR, David. **Movimentos da Arte Moderna: Minimalismo.** Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.



BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de (organizadores). **Brasil: 1º tempo modernista 1917/29: documentação.** São Paulo: IEB, 1972.

_____; LIMA, Yonew Soares de; LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Brasil: 1º tempo modernista 1917/29: documentação.** São Paulo: IEB, 1972.

BAVELLI, L. P. **Introduzindo o leminguismo (3).** Folha de S. Paulo. São Paulo, 18 out 1985. s/p.

BECCARI, Vera d'Horta. **Lasar Segall; e o modernismo paulista.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

BEHR, Shulamith. **Movimentos da Arte Moderna: Expressionismo.** Trad. Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEUTENMULLER, Alberto. **O arquiteto e seu palacete polêmico: está ruindo uma memória viva do modernismo.** Jornal do Brasil. Brasília, 30 mar. 1978. s/p.

BITTENCOURT, José. **É preciso organizar o show da cultura global.** Conselho Internacional de Museus. Disponível em: <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura18.htm>

BLOCKER, Merrie. **Breve manual del museologo.** Trad. Marta Bassi de Vieyra. Argentina: Colegio de Museologos de la República Argentina, 1986.

BO BARDI, Lina. **Lina Bo Bardi.** Org. Marcelo Carvalho Ferraz. São Paulo: Empresa das artes, 1993.

_____. **Entrevista con Lina Bo Bardi (1991).** Entrevista para Olívia de Oliveira. Revista 2G – Revista Internacional de arquitetura, Barcelona,



Espanha, GG Editorial Gustavo Gilli, 1993, nº23 e 24, ano 2, vol. III-IV, p. 230-255.

_____. **Museu de Arte de São Paulo.** In: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (Org). **Museu de Arte de São Paulo 1957-1968.** Blau Portifolio Series. São Paulo: Blau, 1997.

_____. **O Novo Trianon 1957-67.** Revista Habitat. São Paulo, Mirante das Artes, nº5, set. e out. 1967, p. 20-22.

_____. **Sobre la lingüística arquitectonica (1974).** Revista 2G – Revista Internacional de arquitetura,. Barcelona, Espanha, GG Editorial Gustavo Gilli, 1993, nº23 e 24, ano 2, vol. III-IV, p. 215-220.

_____. **Planeamiento ambiental. El ‘diseño’ em um callejón sin salida (1976).** Revista 2G – Revista Internacional de arquitetura,. Barcelona, Espanha, GG Editorial Gustavo Gilli, 1993, nº23 e 24, ano 2, vol. III-IV, p. 221-229.

_____. **Teoria y filosofia de la arquitetura (1958).** Revista 2G – Revista Internacional de arquitetura,. Barcelona, Espanha, GG Editorial Gustavo Gilli, 1993, nº23 e 24, ano 2, vol. III-IV, p. 210-214.

BONOMI, Maria. **Bienal sempre.** In: **Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo.** Revista USP, São Paulo, nº52, p.46-55, dez/fev 2001-02.

BONFAND, Alain. **A arte abstrata.** Trad. Denise Lolito. Campinas: Papirus, 1996.

BOTALLO, Marilúcia. **Arte moderna e contemporânea em São Paulo; o museu como intermediário.** 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1981, 298 p.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia.** Trad. David Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 20º ed., 2001.

BUTHER, Adam; CLEAVE, Claire Van; STIRLING, Susan. **O Livro da Arte**. Trad. Monica Staher. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAKOFF, Leon. **Um reacionário na intimidade**. Revista da Folha. MASP, 50. Folha de S. Paulo, São Paulo, 2 out 1997, p.16.

CAMPOS, Haroldo. **A mostra do deslumbramento**. Folha de São Paulo. São Paulo, 7 set. 2000. Ilustrada, pág. 4.

CANDIA, salvador. **O caso Gregori**. Folha de São Paulo. São Paulo, 18 jun. 1986.

CARRILHO, Marcos J. **sem título** *apud*: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2003, p.102. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=1992>

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. **Bem-morar em São Paulo, 1880- 1910: Ramos de Azevedo e os modelos europeus**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material n.4: São Paulo, 1996.

CASTRO, Ruy. **Apelido**. Folha de São Paulo. São Paulo, 16 out. 1985. s/p.

CARMEL-ARTHUR, Judith. Bauhaus. Trad. Luciano Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CARVALHO, Mário Cesar. **"Brasil perdeu o prazo"**. Folha de São Paulo. São Paulo, 28 maio 2000. Brasil, pág. 17.

_____. **Bye-bay, provincia**. Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 mai. 2001. Especial, Bienal 50 anos, p.2-3.

_____. **Governo gasta R\$ 13,7 mi sem licitação**. Folha de São Paulo. São Paulo, 28 maio 2000. Brasil, pág. 17.

CELANI, Maria Gabriela Caffarena. **O espaço em museus construídos e adaptados: uma tentativa de análise comparativa em alguns casos brasileiros**. 1989. Iniciação Científica – FAPESP — Universidade de São Paulo, São Paulo.



CERQUEIRA, Maria C. Barbosa. **A arte e o desleixo**. Jornal da tarde. São Paulo, 10 dez. 1969, São Paulo Pergunta, s/p.

CHAGAS, Tonica. **Exposição leva a NY o Brasil "de corpo e alma"**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 15 out. 2000. Caderno 2, pág. 6.

_____. **Mostra não tem todas as peças pretendidas**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 15 out. 2000. Caderno 2, pág. 6.

CHAVES, Anésia Pacheco e. **A arte, oh! (18º Bienal)**. Shopping News, 15 dez 85.

CHIARETTI, Daniela. **A arte de vender a arte como um produto**. Gazeta Mercantil. São Paulo, 17 abr. 1985. Bienal Internacional de São Paulo, p. 142.

CIDADE DE SANTOS. **Bienal**. Cidade de Santos. Santos SP, 10 dez. 1985. s/p.

_____. **Bienal**. Cidade de Santos. Santos SP, 12 dez. 1985. s/p.

_____. **Bienal**. Cidade de Santos. Santos, SP, 19 nov. 1985. s/p.

CINTRÃO, Rejane Lassandro. **As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1910-1930)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CIRENZA, Fernanda. **Homem certo na hora certa**. Revista da Folha. MASP, 50. Folha de S. Paulo, São Paulo, 2 out 1997, p.12-5.

COELHO, Teixeira. **Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma idéia**. In: **Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo**. Revista USP, São Paulo, nº52, p.78-93, dez/fev 2001-02.

_____. **Exposição colabora para formar público de arte**. Folha de São Paulo. São Paulo, 7 set. 2000. Ilustrada, pág. 4.



COLUCCI, Arlene. **A arte instigante dos contemporâneos.** Shopping News. São Paulo, 10 nov. 1985. s/p.

_____. **Os históricos ajudando a entender a arte de hoje.** Shopping News. São Paulo, 8 dez. 1985. s/p.

_____. **Uma sala de arte nada convencional.** Shopping News. São Paulo, 27 out. 1985. s/p.

CORREIO BRASILIENSE. s/título. Correio Brasiliense. Brasília DF, 12 dez. 1985. s/p.

CORREIO DA MANHÃ. **Warchavchik tem homenagem: museu.** São Paulo: 27, out., 66.

CORREIO PAULISTANO. **Como julgar a tendência da moderna architectura? Decadência ou resurgimento? These apresentada ao IV Congresso Pan-Americano de Architectura, Rio de Janiero, por Gregório Warchavchik, architecto.** Correio Paulistano. São Paulo, 29, jun, 1930. p.12.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **As ousadias da 18º Bienal.** Folha de São Paulo. São Paulo, 15 out. 1985. Ilustrada, s/p.

CYPRIANO, Fabio. **Altar de 13 toneladas vai de Olianda a NY; colecionadores estão com receio de ceder obras.** Folha de São Paulo. São Paulo, 20 set. 2001. Ilustrada, pág. 3.

_____. **Arte barroca de índios brasileiros vai à Argentina.** Folha de São Paulo. São Paulo, 22 nov. 2000. Ilustrada, pág. 5.

_____. **Detentos do Carandiru visitam Mostra; o grupo participaou da confecção das 250 mil flores que fazem parte da cenografia do módulo Arte Barroca.** Folha de São Paulo. São Paulo, 5 set. 2000. Ilustrada, pág. 8.

_____. **Falta de umidade do ar prejudica obras no segmento Arte Barroca.** Folha de São Paulo. São Paulo, 5 set. 2000. Ilustrada, pág. 8.

_____. **“Guernica” chega ao Brasil.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 mai. 2001. Especial, Bienal 50 anos, p.5.

_____. **Império destruidor.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 mai. 2001. Especial, Bienal 50 anos, p.4-5.

CURY, Maria Xavier. **Exposição: análise metodológica do processo de concepção, montagem e avaliação.** 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DAVIS, Ann. **Museu: o real e o virtual.** Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura35.htm> >

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos.** Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DEPARTAMENTO DE DOCUMENTAÇÃO. **Criação e primeiros passos.** Diário de São Paulo. São Paulo, 7 nov. 1968, 3º caderno, s/p.

DIÁRIO DA NOITE. **A exposição de uma casa modernista; será uma documentação do que tem sido realizado em S. Paulo pelos artistas da vanguarda.** Diário da Noite. São Paulo, 11, mar., 1930.

_____. **A opinião de Lê Corbusier sobre as realizações modernas que viu na cidade; conferencia de ontem no instituto de engenharia.** Diário da Noite. São Paulo, 22, nov., 1929

_____. **As plantas que nossos jardins precisam valorizar; como os cactos ganham importância entre a vegetação ornamental em S. Paulo.** Diário de São Paulo. São Paulo, 24, dez., 1929.

_____. **Constrói-se presentemente no Pacaembu a casa mais moderna da América do Sul; Uma residência sem janelas na fachada**

e com jardim na cobertura do penúltimo andar. Diário da Noite. São Paulo, 9 agosto, 1930.

_____. **Morreu o pioneiro da arquitetura moderna no Brasil.** Diário da Noite. São Paulo, 28, jul., 1972.

_____. **O intercambio entre os nossos architectos e a Associação Internacional de architectura Moderna; Lê Corbusuier suggere a representação do Brasil nos Congressos daquela Instituição.** Diário de São Paulo. São Paulo, 30, nov., 1929.

DIÁRIO DA REGIÃO. Bienal. Jornal da Tarde. São José do Rio Preto, 25 set. 1985. s/p.

DIÁRIO DE SÃO PAULO. Prestes maia deu todo apoio à construção do novo Trianon. Diário de São Paulo. São Paulo, 7, nov. 1968, 3º caderno, p.3.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. Tumulto na abertura da Bienal. Santo André SP, 5 out. 1985. s/p.

DIÁRIO DO POVO. Você já foi a Bienal? Não!? Então vá. Diário do Povo. Campinas SP, 4 out 1985. s/p.

DIÁRIO POPULAR. Bandeiras de 35 países da Bienal. Diário Popular. São Paulo, 18 set. 1985. s/p.

_____. **18º Bienal premia 200.000º visitante.** Diário de São Paulo. São Paulo, 11 dez. 1985. s/p.

_____. **Bienal impressiona 1º dama.** São Paulo, 18b out. 1985. s/p.

_____. **Hasteamento das últimas bandeiras na 18º Bienal.** Diário Popular. São Paulo, 25 set., 1985. s/p.

_____. **Recorde de público na 18º Bienal de São Paulo.** Diário Popular. São Paulo, 5 nov. 1985. s/p.



_____. **Ritual de desmontagem.** Diário Popular. São Paulo, 18 dez. 1985. s/p.

ECHEVERRIA, Regina. **Um pavilhão onde a arte dá pedal.** Folha de São Paulo. São Paulo, 27 set. 1985. s/p.

ERNESTO, LUIZ. **Warchavchik, pioneiro e visionário de pés no chão.** A Tribuna. Santos, 1º ago., 1971. p.

ESTADO DE MINAS. **Bienal de São Paulo.** Estado de Minas. Minas Gerais, 12 mar. 1986. p.5.

EYCK, Aldo Van. **Um dom superlativo.** In: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (Org). **Museu de Arte de São Paulo 1957-1968.** Blau Portfolio Series. São Paulo: Blau, 1997.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea.** In: Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo. Revista USP, São Paulo, nº52, p.46-55, dez/fev 2001-20002.

FARIA, Antonio Carlos de. **Chato foi Robin Hood das artes.** Revista da Folha. MASP, 50. Folha de S. Paulo, São Paulo, 2 out 1997, p.10-1.

FARIAS, Agnaldo. **A chegada de apoio aos trópicos.** Folha de São Paulo. São Paulo, 31 mar. 1996. Mais, Arquitetura, p. 13.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. **A Arquitetura eclipsada; notas sobre história e arquitetura. A propósito da obra de Warchavichik.** 1990. Dissertação (Mestrado) – IFCH-Unicamp, Campinas.

FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo: memórias / Geraldo Ferraz.** Org. Edla van Steen. Rio de Janeiro: paz e Terra; São Paulo: Secretária Municipal da Cultura, 1983.

_____. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940..** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.



FERRAZ, Kátia. **Warchavchik: um russo faz sua...** . Revista Cultural. 1-7 nov. 1999. p. 24-28.

FERREIRA, Marcelo Domingues. **O bairro do Pacaembu como unidade de vizinhança.** 1990. Segundo relatório de iniciação científica (processo 89/2270-4) FAPESP, Secretaria da ciência e tecnologia, orientação de Dr. Candido Malta Campos Filho – FAU USP, São Paulo.

FILHO, Antonio Gonçalves. **Mostra traz nova leitura de Warchavchik: Centro Cultura promove exposição equilibrada, que confronta o arquiteto visionário e o conservador.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 13 maio 1996. Caderno 2, Visuais. p.2.

FIORAVANTE, Celso. **Gregori Warchavchik faz sem anos de modernismo: centenário do arquiteto russo, radicado no Brasil a partir de 1923 e considerado um dos pioneiros na renovação arquitetônica no país ser´comemorado com exposição no Centro Cultural no final do mês.** Folha de São Paulo. São Paulo: 2 abr 1996. Ilustrada. p. 1.

_____. **Redescobrimento tem adereço furtado. Peça fazia parte da obra barroca “São João evangelista”; instituição vai repensar sistema de segurança.** Folha de São Paulo. São Paulo, 1 jun. 2000. Ilustrada, pág. 12.

_____. **Redescobrimento divide galeristas. Mostra no Ibirapuera foi inalgurada anteontem com módulos inacabados e falta de segurança.** Folha de São Paulo. São Paulo, 25 abr. 2000. Ilustrada, pág. 3.

_____. **Redescobrimento se faz com R\$ 40 milhões e 15 mil obras: Fernando Henrique inaugura domingo no Ibirapuera, megamostra de artes em comemoração dos 500 anos do Brasil.** Folha de São Paulo. São Paulo, 19 abr. 2000. Ilustrada, pág. 1.

_____. **Seis conselhos se afasntam da Fundação Bienal.** Folha de São Paulo. São Paulo, 28 jul. 2000. Ilustrada, pág. 10.



FOLHA DA TARDE. **Artes plásticas não movem a TV.** Folha de São Paulo. São Paulo, 3 out. 1985. s/p.

_____. **Bienal aberta.** São Paulo, 5 out. 1985. s/p.

_____. **Bienal: Cajé, feijoada e o protesto dos alemães.** São Paulo, 5 out. 1985. s/p.

_____. **Dois dias para ver porque a Bienal deu certo.** Folha da Tarde. São Paulo, 14 dez. 1985. s/p.

_____. **Nº 200.000 da Bienal: Betina.** Folha da Tarde. São Paulo, 11 dez. 1985. p.1.

_____. **Um espetáculo visula de 73 dias.** Folha da Tarde. São Paulo, 14 dez. 1985. s/p.

_____. **Vai, filho, ser transvanguarda na vida.** Folha da Tarde. São Paulo, 5 abr. 1985. s/p.

FOLHA DE S. PAULO. s/título. Folha de S. Paulo. São Paulo, 13 dez. 1985. s/p.

_____. **Arte jovem em coletivas.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 29 abr. 1985. Acontece, Artes Plásticas, s/p.

_____. **Artistas e críticos opinam.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 14 dez. 1985. s/p.

_____. **Bienal: o hasteamento das bandeiras. Uma barreira derrubada.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 6 set. 1985. s/p.

_____. **Críticas a Bienal.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 8 out. 1985. s/p.

_____. **Fábio Miguez, o artista mais jovem.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 27 set. 1985. s/p.

_____. **Jovem transvanguarda vai a Bienal.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 3 abr. 1985. s/p.

- _____. **Galeristas Criticam cenografia do evento; o empresário André Millan afirma ser impossível substituir museologia por cenografia.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 7 set. 2000. Ilustrada, pág. 4.
- _____. **MIS: Warchavchik a primeira gravação.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 15, dez., 1970. p. 18.
- _____. **Mostra traz cem anos de Warchavchik.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 31 mar. 1996. Mais, Arquitetura. s/p.
- _____. **Morreu Gregori Warchavchik.** Folha de São Paulo. S. Paulo, 28, jun. 1972. Ilustrada. p.33.
- _____. **Morre o pioneiro da nossa arquitetura moderna.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 28, jun. 1972.
- _____. **Obras da Bienal S. Paulo vão a Brasília.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 14 jan. 1986. s/p.
- _____. **"O importante era mostrar a diversidade" Bia Lessa comenta os princípios que nortearam a criação do pavilhão brasileiro em Hannover.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 6 set. 2000. Ilustrada, pág. 7.
- _____. **O pioneiro da aventura modernista: Warchavchik mudou a cara da arquitetura no Brasil.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 31 mar. 1996. Mais, Arquitetura, p. 12.
- _____. **Polêmicas na era dos megaeventos.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 mai. 2001. Especial, Bienal 50 anos, p.11.
- _____. **Uma Bienal para todos os gostos.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 3 set. 1985. Acontece, Artes Plásticas, s/p.
- FORMOSINHO, Eduardo. **A I Mostra da Bienal já chegou à cidade.** Jornal de Brasília. Brasília DF 14 jan 1986. p. 1 e 17.
- FREAZA, Iza. **Uma Bienal verde-amarela.** Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 17 e 18 ag. 1985. Cultura, p. 12.



FREIRE, Cristina. **Além dos mapas. Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo.** São Paulo: SESC, Annablume, 1997.

_____. **Poéticas do processo; arte conceitual no museu.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Consideração sobre o profissional de museu e sua formação.** Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura28.htm> >

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **18º Bienal Internacional de São Paulo/ Catálogo geral.** São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 1985. (a)

_____. **Como visitar a Bienal: 18º Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985. (b)

_____. **Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985. (c)

_____; AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento: arte barroca.** São Paulo: Associação Brasil 500 anos de artes visuais, 2000. 264p.

_____; Associação Brasil 500 anos. **Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento.** Catálogo da exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos, 2000.

_____; FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos, 1951-2001.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GALLO, Antonella. **Lina Bo Bardi.** Catálogo. Veneza, 2004.

GENTILE, Paola. **Modo de vida; os estilos da Bienal.** Jornal da Tarde. São Paulo, 7 nov. 1985. s/p.

GIOIA, Mario. **A lição de moderna de Lina Bo Bardi.** Folha de São Paulo. São Paulo, 11 jan. 2006. p.E8.



GIOBBI, César. **A montagem da Bienal, das idéias às marteladas.** O Estado de São Paulo, 6 set. 1985. p. 22.

GIRAUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. **O museu e a vida.** Trad. Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1990.

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX.** 2001. Tese (Livre-Docência em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **Os jovens pintores chegam à Bienal.** Folha de São Paulo. São Paulo, 5 set. 1985. p. 37.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Pequeno balanço da Bienal.** A Tribuna de Santos. Santos, SP, 28 dez 1985. s/p.

GUIMARÃES, Fernando L. G. **Bienal equivocada.** Folha de São Paulo. São Paulo, 19 set. 1985. Ilustrada, cartas, p. 51.

GULLAR, Ferreira. **Adeus, modernismo.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 mai. 2001. Especial, Bienal 50 anos, p.8-9.

_____. **Etapas da arte contemporânea; do cubismo à arte neoconcreta.** Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HABER, Alicia. **As comunidades do ciberespaço: o museu virtual de arte el país.** Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura12.htm> >

HEARTNEY, Eleanor. **Movimentos da arte moderna: Pós-Modernismo.** Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HOSSAKA, Luis S. **As oito respostas do museu.** Jornal da tarde. São Paulo, 15 dez. 1969, São Paulo Pergunta, s/p.



_____. **Por que escondem o nome dos autores no Museu.** Jornal da tarde. São Paulo, 20 mai. 1969, São Paulo Pergunta, s/p.

IPPOLITO, Jon. **El museo Del futuro: ?Una contradicción em los términos?** Conselho Internacional de Museus. Disponível em <
<http://www.icom.org.br/Leitura/leitura11.htm>

IZAR, Margarida. **Um domingo no banco de pedra do Belvedere.** Diário da Noite. São Paulo, 13 mai. 1969, p.5.

J.A.D. **Mostra faz escala na Argentina; Redescobrimento ficara em Buenos Aires dois meses.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 17 abr. 2001. Caderno 2, pág. 3.

JORGE, Franklin. **Cultura.** Revista Econômico. Rio Grande do Norte, nov. 1985. p. 48-9.

JORNAL DA MANHÃ . **Nunca fui amante da arquitetura modernista....** Jornal da Manhã. São Paulo, 10, abr., 1930. p. 1.

JORNAL DA TARDE. **Agora todo domingo é dia de museu.** Jornal da tarde. São Paulo, 26 mai. 1969, p.27

_____. **Museu de Arte, um palácio de vidro para guardar obras raras.** Jornal da tarde. São Paulo, 7 abr. 1969, p.22

_____. **O Museu. Aqui se expõe a vida.** Jornal da tarde. São Paulo, 16 jun. 1971, p.15.

_____. **Quase tudo pronto pra a grande festa. Quase.** Jornal da Tarde. São Paulo, 4 out. 1985. p.19.

_____. **Um debate com os artistas alemães.** Jornal da Tarde. São Paulo, 4 out. 1985. p.19.

JORNAL DE BRASILIA. **Presidente vê arte e faz multidão.** Brasília DF, 5 out. 1985. s/p.

JORNAL DO BRASIL. **A inauguração real de um novo Museu.** Rio de Janeiro, 31 out. 1968.

_____. **Danielle e Lang visitam a Bienal.** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 18 out. 1985. s/p.

_____. **Gregori Warchavchik. S. Paulo.** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 19, fev., 61.

_____. **Inédita e crítica como nunca.** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 4 out. 1985. Caderno B, Bienal de São Paulo. s/p.

JORNAL DO COMÉRCIO. **Presidente inaugura 18º Bienal.** Jornal do Comércio. Porto Alegre RS, 4 out. 1985. s/p.

KLINTOWITZ, Jacob. **Lam, a grande atração da Bienal. Por exclusão.** Jornal da Tarde. São Paulo, 22 out. 1985. s/p.

_____. **Imagem do Brasil: Mostra do Redescobrimento reflete grandiosidade e problemas do país.** Revista Problemas Brasileiros, nº 340, jul/ago 2000. s/p.

KNOLL, Victor. **Bienal de São Paulo: 50 anos. In: Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo.** Revista USP, São Paulo, nº52, p. 6-9, dez/fev 2001-2002.

KOFFKA, Kurt. **Princípios de Psicologia da Gestalt.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1975.

KOMIDE, Edna Hirol Miglita; PEREIRA, Tereza Cristina Rodrigues Eptácio (Coord). **Patrimônio Cultural Paulista: CONDEPHAAT, bens tombados 1968 – 1998.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna.** Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRUS, Olney. **Expressionismo alemão com luz e cores do Brasil.** Jornal da Tarde. São Paulo, 19 set. 1985. s/p.

LAMARE, Germana de. **Adeus a Bienal**. Última Hora. Rio de Janeiro, 11 dez. 1985. s/p.

LE CORBUSIER. **Prescrições sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. Trad. Carlos Eugênio de Moura. Posf. Carlos A. Ferreira Martins. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEIRNER, Sheila. **A Bienal faz 50 anos. Onde fica a arte?** In: **Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo**. Revista USP, São Paulo, nº52, p. 38-45, dez/fev 2001-2002.

_____. **Bienal**. Folha de São Paulo. São Paulo, 6 dez. 1985. Painel do Leitor. s/p.

_____. **Vigor da Bienal de Lyon perde-se na montagem. Uma das mais importantes mostras européias peca pelo tema e pela cenografia**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 15 jul. 2000. Caderno 2, pág. 10.

_____. **Arte e seu tempo**. São Paulo, Perspectiva/Secretaria do Estado da Cultura, 1991. 408 p.

_____. **Hot memories – Blog Sheila Leirner**. França, 2005-6. Disponível em: <<http://hothotmemories.blogspot.com>>

LEÓN, Aurora. **El museo: teoria, praxis y utopia**. Madrid: ediciones Cátedra, 1978.

LERER, Bernardo. **A máquina de morar**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17, ago., 1971 s/p.

LERNER, Arthur Victor. **Sem idade**. Jornal da tarde. São Paulo, 14 mai. 1969, São Paulo Pergunta, s/p.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. 1997. Tese (Livre Docência) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.



LUCCÁ, L. G. **Lições e citações práticas da Bienal**. Diário popular. São Paulo, 12 jan. 1986. s/p.

MACHADO, Álvaro. **A Bienal de crises**. Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 mai. 2001. Especial, Bienal 50 anos, p.10.

_____. **Cenário tem roteiro conceitual**. Folha de São Paulo. São Paulo, 13 abr. 2000. Ilustrada, pág. 7.

_____. **Fogueira das vaidades chamusca "Barroco"**. Folha de São Paulo. São Paulo, 13 abr. 2000. Ilustrada, pág. 7.

MADRIA, Nilda Panches de e JAIME, Miguel Afonso Madrid. **Manual basico para museos**. 1995

MADRID, Miguel A. **Glósario de términos museológicos**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986

MAMMI, Lorenzo. **A ficção do grau zero**. Folha de São Paulo: Mais!: 8-9. São Paulo, 29 de setembro de 2002.

MARCONDES, Luis Fernando. **Dicionário de termos Artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.

MARIANO FILHO, José. **Architectura Colonial VI**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 21, abr., 1929. p.4.

MARQUES, Alcides. **Sem autor**. Jornal da tarde. São Paulo, 14 mai. 1969, São Paulo Pergunta, s/p.

MARTINO, Telmo. **Festa Oficial**. Jornal da Tarde. São Paulo, 25 set. 1985. s/p. MARTINO, Telmo. **Ar Puro**. Jornal da Tarde. São Paulo, 25 set., 1985. s/p.

_____. **Horror Corredor**. Jornal da Tarde. São Paulo, 25 set. 1985. s/p.



MATTAR, Denise (org). **No tempo dos modernistas; D. Olívia Penteado a Senhora das Artes.** São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2002.

MAURICIO, Jayme. **O “display” já-vi-tudo do fabuloso Museu Chateaubriand.** Correio da manhã. São Paulo: 15 out. 1969.

MEDEIROS, Jotabê. **As visões de Lina.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 7 jan. 2006, Caderno 2, p.1.

_____. **Céu, inferno ou purgatório?** O Estado de São Paulo. São Paulo, 29 maio 2000. Caderno 2, pág. 8 e 9.

_____. **Última chance para a Mostra do Redescobrimento; a exposição termina às 22 horas de domingo e, à meia-noite, começa a ser desmontada.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 8 set. 2000. Caderno 2, pág. 17.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, DIRECTION DES MUSÉES DE FRANCE. **Faire un musée; comment conduire une operation museographique?** Paris: La Documentation Française, 1986.

MONACHESI, Juliana. **Apoteose cenográfica divide opiniões: Mostra dos 500 Anos terá ambientações em todos os módulos para cativar novo público para a arte.** Folha de São Paulo. São Paulo, 22 mar. 2000. Ilustrada, pág. 1.

MONTEIRO, Tânia. **FHC chega a Hannover em meio a polêmica.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 31 maio 2000. Feira, pág. 9.

MORAES, Angélica. **Associação acumula dívida com fornecedores; organizadora da mostra do Redescobrimento é alvo de 24 processos judiciais.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 03 ag. 2000. Caderno 2, pág. 4.

_____. **Ivo Mesquita discute a Bienal do novo século.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 29 jun. 2000. Caderno 2, pág. 3.



MORAES, Dacio A. de. **A arquitetura moderna em S. Paulo; A casa "tipo" de mr. Corbusier e sua esthetica fundamentata (continuação)**. Diário da Noite. São Paulo, ?, 1930.

MORAIS, Frederico. **Bienal: da 'grande tela' aos pequenos erros**. O Globo. Rio de Janeiro, 18 dez. 1985. s/p.

_____. **Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: 1977.

MORETZ-SOHN, Cláudia. **Crônica de uma Bienal (ou como percorre-la sem mapa)**. Gazeta de Noticias Rio de Janeiro, 23 out. 1985. s/p.

MUÑOS, Silvia Ventosa. **Museus: o real e o virtual**. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura36.htm> >

Museums & Galleries Commission. **Museologia; Roteiros Práticos**. São Paulo: Vitae, EDUSP, 2001.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. **O Estado e a cultura**. Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura31.htm> >

_____. **Museu e educação**. Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura32.htm> >

NATALI, João Batista. **Museu foi um dos investimentos do século**. Revista da Folha. MASP, 50. Folha de S. Paulo, São Paulo, 2 out 1997, p.34-5.

NAZÁRIO, Joaquim Pinto. **O pudim, a Lua e o Museu**. Diário de São Paulo. São Paulo, 7 nov. 1968, 3º caderno, p.1.

NOTÍCIAS POPULARES. **Bandeiras de vários países tremulam hoje no Ibirapuera**. Noticias Populares. São Paulo, 18 set. 1985. s/p.

_____. **Bienal junta seus trecos para deixar o Ibirapuera**. Notícias Populares. São Paulo, 17 dez. 1985. s/p.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte.** Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **A arquitetura moderna do Brasil, em documentários.** O Estado de São Paulo, 21, mai., 1982.

_____. **A casa futurista, um museu.** O Estado de São Paulo, 21, mai., 1982.

_____. **"Anotações a margem da XVIII Bienal".** O Estado de São Paulo. São Paulo, 13 jan. 1986. s/p.

_____. **Arquitetura moderna no 40º aniversário.** O Estado de São Paulo, 1º, mar., 1986.

_____. **Bienal. A performance já começou.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 22 set. 1985. p. 83.

_____. **Montando e expondo a energia do fim do século.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 4 out. 1985. s/p.

_____. **Pavilhão fecha as portas. O saldo?** O Estado de São Paulo. São Paulo, 17 dez. 1985. s/p.

_____. **Sarney abre a 18º edição da Bienal de SP.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 4 out. 1985. p.1.

_____. **Tombados três imóveis em São Paulo.** O Estado de São Paulo, 28, jun., 1986.

_____. **Warchavchik rompeu padrões.** O Estado de São Paulo, 17, mar., de 1998.

O GLOBO. **Bienal, um programa – também – para cariocas.** O Globo. Rio de Janeiro, 18 out. 1985. segundo Caderno, p.1.



_____. **Danielle lamenta pouco tempo para ver a Bienal.** O Globo. Rio de Janeiro, 18 out. 1985. PAIVA, Eliane. **Estilo é fruto do catolicismo.** Folha de São Paulo. São Paulo, 2 nov. 1999. Ilustrada, pág. 8.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. **O cibermuseu: ambiente e informação, problemas no ciberespaço.** Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura20.htm> >

_____. **Do tradicional ao virtual: o museu diante da teoria sistêmica de Niklas Luhmann. O problema da informação do objeto.** Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura23.htm> >

O livro da arte. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço, tempo na arte e na ciência. A beleza essencial.** Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy e SANTOS, Milton. **Exposições universais; espetáculos da modernidade do século XIX.** Série Arte e Vida Urbana 6. São Paulo: Hucitec, 1997.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno; uma história do desenho aplicado e das modernas tendências da arquitetura desde Willian Morris a Walter Gropius.** Trad. João Paulo Monteiro. Lisboa – Rio de Janeiro: Editora Ulisseia, 1962.

PIGNATARI, Décio. **Bienal: a conquista da visualidade.** In: **Cinqüenta anos de Bienal Internacional de São Paulo.** Revista USP, São Paulo, n°52, p.10-15, dez/fev 2001-20002.

PINA, Giovanni. **Os museus-empresa: a qual preço?** Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura34.htm> >

PINTO, José Neumann. **Inédita e crítica como nunca.** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 4 out. 1985. Caderno B, Bienal de São Paulo. s/p.

- PLAZA, Julio. **Festa e a fresta**. Folha de S. Paulo. São Paulo, 14 dez 1985. s/p.
- POLO, Maria Violeta. **Obra e espaço nas exposições de arte: uma documentação sobre o cubo branco**. 2003. Iniciação científica (Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em Arte Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- PONTUAL, Roberto. **Expor: impor ou expor?**. Revista (não identificada). São Paulo, set 1985. p. 34 - 40.
- RATTNER, Jair. **Mostra do Redescobrimento estréia em Portugal**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 25 out. 2000. Caderno 2, pág. 2.
- READ, Herbert. **O sentido da arte**. Trad. E. Jacy Monteiro. São Paulo: Ibrasa, 3º.edição, 1976.
- REAL, Regina Monteiro. **O museu ideal**. Belo Horizonte: Tipografia da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais e do Centro Regional de Pesquisas Educacionais, 1958.
- RIDING, Alan. **Bienal, a magnitude e a importância crítica**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 14 nov. 1985. s/p.
- ROJAS, Roberto; CRESPIÁN, Jose Luis e TRALLERO, Manuel. **O museu no mundo**. Trad. Luis Amaral. Espanha: Salvat, 1979.
- ROSA, Rafael Vogt Maia. **Arte Barroca: módulo da Mostra do Redescobrimento expõe a riqueza de 300 anos de arte sacra**. Revista Isto é, São Paulo, nº41, 2000. Disponível em: < http://www.terra.com.br/istoegente/41/divearte/-_expo_brasil.htm > Acesso em: 07 nov 2004.
- ROELS Jr, Reynaldo. **Arquiteto pioneiro em filme**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 24, abr, 1987. p.6.



_____. **A Bienal tem de tudo: altos e baixos na roda gigante da 18ª Bienal, universal e festiva.** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 9 out. 1985. s/p.

ROLIM, J. Henrique Fabre. **Algumas impressões da 8 Bienal.** A Tribuna. Santos SP, 15 out. 1985. s/p.

_____. **Bienal Internacional aberta a diversas interpretações.** A Tribuna. Santos SP, 8 out. 1985. s/p.

ROSSI, Clóvis. **Corte pode causar "desgringolada", diz produtora.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 31 maio 2000. Brasil, pág. 8.

_____. **Estante brasileiro sai R\$ 2,1 mi mais caro.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 31 maio 2000. Brasil, pág. 8.

SALA, Dalton. **Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.** In: **Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo.** Revista USP, São Paulo, nº52, p.46-55, dez/fev 2001-02.

SCHÄRER, Martin R. **A autonomia dos museus - que destino para a memória coletiva?** Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura22.htm>

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. **Manual de orientação museológica e museográfica.** DEMA - Departamento de Museus e Arquivos. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1987.

SEGALL, Maurício. **Museu para o quê?** Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura24.htm> >

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990.** São Paulo: Edusp, 2002.

SEVCENKO, NICOLAU. **A antítese do Brasil.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 mai. 2001. Especial, Bienal 50 anos, p.7.

SICHEL, Berta. **Arte, crítica, bienais.** Jornal da Tarde. São Paulo, 7 dez 1985. Caderno de Programas e Leituras, p.6.

SILVEIRA, Luciana Martha. **O computador como ferramenta e como ferramenta e como linguagem na intervenção artística.** Conselho Internacional de Museus. Disponível em < <http://www.icom.org.br/Leitura/leitura16.htm> >

SISTEMA NACIONAL DE MUSEOS. **Normativas técnicas para museos.** Dirección General Sectorial / Sistema Nacional de Museos. Venezuela: 1993-94.

SHOPPING NEWS. **A Bienal abre para o público.** Shopping News São Paulo, 6 out. 1985. Artes Plásticas, s/p.

_____. **Um roteiro para você não perder nada.** Shopping News São Paulo, 6 out. 1985. Artes Plásticas, s/p.

SUANO, Marlene. **Que é museu.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

SUBISRATS, Eduardo. **A miséria da vanguarda.** Folha de São Paulo. São Paulo, 1º dez. 1985. Folhetim. p. 6-8.

TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço - tempo da arte.** 2000. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TAVARES, Júlio. **Quem não chora planta.** O estado de São Paulo. São Paulo: 22 mar. 1970. s/p.

TEDESCO, Luis Antonio Del e GRILLO, Cristina. **Paris visita hoje (até 2000) o Brasil barroco.** Folha de São Paulo. São Paulo, 2 nov. 1999. Ilustrada, pág. 8.

TELES, Gilberto Mendonça (Org). **Vanguarda européia ao modernismo Brasileiro; apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje.** Petrópolis: Vozes, 1978.



TIRAPELI, Percival. **Wolfgang Pfeiffer e a Bienal de São Paulo.** Revista Arte Unesp, n.11: 165- 175. São Paulo, 1995.

TRINDADE, Maria Beatriz Rocha (Org.) **Iniciação à museologia.** Lisboa: Universidade Aberta, 1993.

UBIRATAN BRASIL. **A densidade revelada da floresta amazônica.** O Estado de São Paulo. São Paulo, 18 maio 2000. Caderno 2, pág. 3.

ÚLTIMA HORA. **O impacto da 18ª Bienal de São Paulo.** Última Hora. Rio de Janeiro, 18 out. 1985, s/p.

_____. **Pai da arquitetura é russo e tem 70 anos.** Última Hora. São Paulo, 22 out., 1960, s/p.

VASCONCELLOS, PAULO. **Documentário mostrará obras do arquiteto Warchavchik.** Folha de São Paulo. São Paulo, 15, mai. 1986. p.22.

V., A. D. **San Pablo: controvérsias después de la Bienal.** La Presa. Buenos Aires, 12 jan. 1986. s/p.

VENTURA, Luiz. **Neo-expressionismo, a única arte possível?** São Paulo, 22 out. 1985. s/p.

VIANA, Germana Carvalho. **A instalação nas Bienais de São Paulo: o desenvolvimento da instalação na arte contemporânea brasileira.** 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Plásticas) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

VIANA, Mário Gonçalves. **Arte de organizar colecções, exposições e museus.** Biblioteca de Orientação Profissional. Porto: Domingos Barreira, 1972.

VIEIRA, José Geraldo. **O espaço humano.** Folha de São Paulo, 2 set. 1969

VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931: marco da revelação moderna em nível internacional.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.



VISÃO. União Soviética: os prós e os contras. A história de um pioneiro.

Revista Visão. São Paulo: 18, nov., 1966. p.49-50.

_____. **As estrelas da 18ª Bienal: Neo-expressionismo em declínio, o destaque.** Revista Visão. São Paulo, 9 out. 1985. p. 114 a 115.

_____. **A Bienal como sempre muito mal compreendida: Sheila Leirner.** Revista Visão. São Paulo, 30 out. 1985. p. 3.

WACHAVICHIK, Carlos. O desbravador do novo estilo. Folha de São Paulo. São Paulo, 31 mar. 1996. Mais, Arquitetura, p. 13.

WARHAVCHIK, GREGORI. Arquitetura do século XX. Diário de São Paulo. São Paulo, 20, abr., 1930. p.3.

WARHAVCHI (SIC), GREGORI. Em torno da casa moderna do Pacaembu. Diário de São Paulo. São Paulo, 20, abr., 1930. p.

WEISS, Ana. Bienal dos 500 foi visitada por 1,8 milhão. O Estado de São Paulo. São Paulo, 14 set. 2000. Caderno 2, pág. 4.

WINGLEE, Hans M. Biblioteca de arquitetura; la Bauhaus_ Weimar Dessau Berlin, 1919-1933. Barcelona: Imprensa Juvenil, 1962.

WISNIK, Guilherme. Lina interpretou o "pós-brasília". Folha de São Paulo. São Paulo, 11 jan. 2006, p.E7.

WITTEBORG, Lothar P. Good Show: a pratical guide for temporary exhibition. Washinton DC, 1981.

ZANINI, Walter. História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Filho, 1983.



Outras referências

Biografia de Gregori Warchavchik. Arquivo do Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand

Mestres do modernismo – cronologia. Material de apoio para professores.
Estação da Pinacoteca, 2004.

MICHILIES, Aurélio. **A arquitetura de Lina Bo bardi é o horizonte que não cabe no quadro.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, Mesa-redonda *Lina Bo Bardi arquiteto*. Comunicação, 12 jan. 2006.

NEVES, Julio. **Mostra de arte sobre cavaletes de vidro in As 100 maravilhas: Impressionismo e referências.** Panfleto impresso pelo MASP, 2004.

Documentário

A cadeira (filme cinematográfico) / direção Elza de Mauro Batista e Jaime Covolan. [Brasil]: ECA-USP, 1972. (1 rolo (36 min) : som óptico, p & b.; 16 mm.)

Arte e vida, XVIII Bienal (documentário) / direção de Adrien Cooper, assistência de João Evangelista. Radiobrás. 1985 (45 min).

Lina Bo Bardi (documentário) / direção Aurélio Michiles. 1992. (50 min)

Mostra do redescobrimento (documentário) / GNT 2000. (duas fitas VHS, 30 min).

Warchavchik (curta metragem) / direção Joatan Vilela Berbel. 1987. (35 min).



