



Luna Villas-Bôas Lobão

*A Missão Artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro  
Maria Bardi para os primeiros anos do MASP*

Campinas  
2014





Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Luna Villas-Bôas Lobão

***A Missão Artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro  
Maria Bardi para os primeiros anos do MASP***

Orientador: prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,  
para obtenção do título de Mestra em  
História, na área de concentração: História  
da Arte.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Luna Villas-Bôas Lobão e orientada pelo prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

Campinas  
2014

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

L781m Lobão, Luna Villas-Bôas, 1987-  
A missão artística do primeiro MASP : um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP / Luna Villas-Bôas Lobão. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

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

1. Bardi, Pietro Maria, 1900-1999. 2. Museu de Arte de São Paulo Assis  
Chateaubriand. 3. Fundação Armando Álvares Penteado. 4. Arte e educação. I.  
Aguilar, Nelson Alfredo, 1945-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The artistic mission of MASP in its first years : a study on the  
conception of museum of Pietro Maria Bardi to the first years of MASP

**Palavras-chave em inglês:**

Art and education

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Mestra em História

**Banca examinadora:**

Nelson Alfredo Aguilar [Orientador]

Renato Luiz Sobral Anelli

Victor Knoll

**Data de defesa:** 18-06-2014

**Programa de Pós-Graduação:** História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 18 de junho de 2014, considerou a candidata LUNA VILLAS-BÓAS LOBÃO aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

Handwritten signature of Nelson Alfredo Aguilar in blue ink, written over a horizontal line.

Prof. Dr. Renato Luiz Sobral Anelli

Handwritten signature of Renato Luiz Sobral Anelli in blue ink, written over a horizontal line.

Prof. Dr. Victor Knoll

Handwritten signature of Victor Knoll in blue ink, written over a horizontal line.



## **Resumo**

A presente dissertação é um estudo sobre a missão artística do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na Rua 7 de Abril, em seus primeiros anos. Pretende entender a concepção de museu de seu fundador, Pietro Maria Bardi, situando suas ideias no contexto internacional, bem como seu pensamento sobre Arte e Educação e o papel das instituições culturais. A análise crítica de artigos, cartas e textos de P. M. Bardi permitiu a coleta de dados e informações que possibilitou entender a estrutura e organização do MASP, com destaque para sua parte pedagogia e para a criação do Instituto de Arte Contemporânea, o IAC. Por fim, o trabalho trata dos acontecimentos que possivelmente abalaram a estrutura inicial do museu, como o acordo com a FAAP, e quais foram seus os desdobramentos.

Palavras chave: P.M. Bardi – MASP – arte e educação - FAAP



## **Abstract**

This dissertation is a study about the artistic mission of the São Paulo Museum of Art (MASP), when located at Rua 7 de Abril, in its first years. We intend to understand the conception of museum of its founder, Pietro Maria Bardi, while placing his ideias within the international context, as well as comprehending his thoughts on Art and Education and the role of cultural institutions. The critical analysis of articles, letters and texts from P. M. Bardi facilitated the gathering of data and information, which enabled the understanding of the structure and organization of the MASP, especially the educational part and the criation of the Instituto de Arte Contemporânea (Contemporary Art Institute - IAC). Finally, this text covers the events that have possibly affected the inicial structure of the museum, such as the agreement with FAAP, and which were their consequences.

Keywords: P.M. Bardi – MASP – art and education - FAAP



## **Sumário**

**Introdução**.....01

### **Capítulo I – Um novo conceito para museus**

Subitem 01: Museu-vivo: uma nova proposta.....05

Subitem 02: A cidade de São Paulo e os *Diários Associados*.....19

### **Capítulo II – E nasce um museu de arte na Rua 7 de Abril**

Subitem 01: A estrutura do Museu de Arte de São Paulo.....25

Subitem 02: A recepção do novo museu.....47

Subitem 03: O Instituto de Arte Contemporânea (IAC).....51

### **Capítulo III – O caso do acordo com a Fundação Armando Álvares Penteado**

Subitem 01: O acordo do MASP com a FAAP .....63

Subitem 02: O desdobramento do rompimento do acordo .....69

**Considerações finais** .....77

**Anexos** .....85

**Bibliografia**.....157



*Aos meus pais, que me ensinaram a mais do que ver o mundo, senti-lo.  
A Neno, meu pedacinho.*

*Ao meu amor de tantas vidas, Ricardo.*



## **Agradeço...**

A Deus por, ao estar sempre comigo, me fazer crer nele.

A minha família, que é a minha base. Obrigada pai e mãe, por andarem sempre com um livro, desde que me lembro de vocês, me fazendo acreditar que é assim que se vive. Obrigada pelo amor infinito, pelas palavras ditas sempre na hora em que eu precisava, pelo carinho e até pelas broncas que me fizeram crescer. Obrigada por nunca se cansarem de acreditar em mim. Por me ensinarem que é possível uma vida justa, linda e artística. O mundo fica melhor por saber que vocês estão nele. E agradeço ao meu irmão Lucas, Neno. Obrigada pelo amor, por me mostrar que dividir pode ser bom e por ser, acima de qualquer coisa, meu melhor amigo.

Ao meu amor. Obrigada por dar sentido a tudo. Obrigada por estar comigo, pelos abraços quando conseguia algo, por me acalmar nos desesperos de prazos, por me levantar no desânimo, pela paciência nas noites que estive escrevendo, obrigada pelos sábados ao meu lado durante os estudos, por não me deixar desistir e nem desacreditar de mim. Ah, como foi fácil só por ter você. Obrigada por me amar e por querer estar comigo por mais esta vida.

Aos meus avós, aos tios, tias, primas e primos e aos meus sogros e cunhado, pela alegria, segurança e carinho dados ao longo dos anos; vocês são responsáveis por eu me sentir querida, o que é tão bom na vida!

Aos meus amigos, que entre risadas, jantares, livros, desabafos e vinhos, fizeram do meu mestrado algo concreto e divertido. Obrigada pelo apoio dos que estão comigo desde o início: Igor e Cris, meus irmãos. Aos que eu encontrei no caminho e que levarei para sempre: obrigada Dani, por ser amiga no sentido completo da palavra e Bel, melhor companheira não existe, quem me apoiou em todas as etapas e de quem espero ter apoio em todas que virão; nossas conversas e risadas estão por trás de cada linha. Fernando Morato, provando que cultura ao extremo pode ter leveza e Richard, por mostrar que o humor inteligente é vital. Aos amigos queridos que de uma forma ou de outra, ou de todas, estavam comigo na minha formação, tornando o caminho mais fácil: Gu Almeida, Gabi Lodo, Bruno Baldan, Raquel Gomes, Karen Monesi.

Ao meu professor, orientador e exemplo. Agradeço o conhecimento incrível com que pude conviver, a orientação, aos emails divertidos, duros e únicos. Agradeço pela paciência e pelas oportunidades diversas, por acreditar em mim. Obrigada por me orientar nos estudos, dando sentido às leituras e até a vida. Obrigada pelo exemplo profissional a ser seguido: foi um prazer e uma honra ser sua aluna por tanto tempo e me esforçarei para continuar sendo por mais.

Agradeço a todos que fizeram essa pesquisa existir: aos professores do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, em especial da pós-graduação em História da Arte, obrigada pela formação; aos funcionários da Unicamp, com destaque aos do AEL, acervo que tanto visitei, e da Biblioteca do IFCH, lugar em que se encontra; aos professores com quem pude estar da USP, Università dell Studi di Milano, UNESP, UNIFESP, obrigada pelas aulas e aos colegas do Instituto Lina Bo Bardi.

Meu grande agradecimento ao Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand. Obrigada, querida Ivani, por tudo. Por se envolver, orientar, escutar e me guiar entre jornais e cartas. E obrigada a todos da biblioteca do MASP.

Obrigada aos que pude entrevistar, por dividir comigo memórias, lembranças e saber. Vocês clarearam tanta coisa! Agradeço a Alexandre Wollner, Renato Magalhães Gouvêa e Sérgio Ferro.

Agradeço à FAPESP, pelo apoio financeiro.

*Obrigada, P. M. Bardi. Por ser mais do que um sonhador.*

## **Introdução**

A pesquisa aqui presente tem como objeto principal o Museu de Arte de São Paulo, MASP, em seus primeiros anos de existência, na Rua 7 de Abril.

O tema deste trabalho surgiu do interesse pela questão de Arte e Educação no MASP. A parte pedagógica do museu teve um papel fundamental em sua criação, sendo um dos pilares da estrutura inaugural do Museu de Arte em seus primeiros 20 anos. Um dos grandes diferenciais do museu era o caráter didático e pedagógico que nele continha e que, com o passar dos anos, se ampliou e aprofundou, dando origem ao Instituto de Arte Contemporânea. Desta forma, um dos objetivos centrais desta pesquisa é compreender este projeto inicial para o MASP, pensado e elaborado por seu principal fundador, Pietro Maria Bardi.

A partir desta observação o projeto de estudo se organizou e se desenvolveu como uma pesquisa de arquivo, trabalhando a partir do discurso de P. M. Bardi encontrado em revistas editadas no museu, como principal fonte e ponto de partida, além de suas cartas, recortes de jornais e documentos internos do acervo do MASP. Diversos textos de autoria dos colegas e amigos de Bardi, parte deste grupo atuante nos primeiros anos do museu, também foram determinantes para entender o funcionamento do museu que nascia. Para realizar esta pesquisa de forma completa foi necessário também consolidar um embasamento teórico com leitura bibliográfica e entrevistas com personalidades que participaram da formação e concretização do museu.

Esta pesquisa buscou identificar as relações existentes entre o discurso elaborado por Bardi e seus colaboradores para o MASP, e o que acontecia de novo no debate internacional sobre os museus. Estes primeiros anos do Museu de Arte de São Paulo foi um período de revisão de proposições de museus do mundo todo, com o surgimento de instituições com novas propostas de organização, exposição, cursos, ensino de arte, entre outros. Uma fase de renovação da função dos museus e seu papel na transformação da sociedade. Visando refletir sobre as possíveis referências teóricas e influências internacionais que P. M. Bardi

buscou para seu projeto, parte deste trabalho é a discussão da inserção do MASP neste contexto mais amplo.

As interpretações e análises desenvolvidas ao longo desta dissertação partem então da compreensão do objetivo de Pietro Maria Bardi em modificar a forma de abordagem do museu com relação à Arte e Educação para o MASP, refletindo sobre suas possíveis influências, mas observando também o ambiente de uma São Paulo nas décadas de 1940 e 50, as possibilidades e limitações do contexto local com relação às ações do museu e suas propostas novas.

A organização do trabalho se deu então em um primeiro momento na busca pela compreensão das referências e inspirações de Pietro Maria Bardi e seus colaboradores sobre a nova função do museu, e nos motivos e possibilidades de se criar um museu de arte em São Paulo. Em seguida, descrever e analisar como se estruturou este MASP em seus primeiríssimos anos, fazendo uma história crítica da instituição, focando em especial sua parte pedagógica, vista na pesquisa como grande diferencial do museu. Desta forma, fez-se preciso conhecer como se deu a recepção deste projeto novo, nacional e internacionalmente, para depois compreender a importância da criação de um Instituto de Arte Contemporânea, o IAC, no contexto tratado.

Por fim, a pesquisa se direcionou para um acontecimento que se mostrou definitivo na história deste MASP inicial, que foi o acordo com a Fundação Armando Álvares Penteado. Ao descrever a negociação, os objetivos e o desenvolver dos fatos, o presente estudo visa apresentar criticamente como se deu a transferência do museu, com seu acervo e cursos, para a sede da FAAP, e uma série de eventos que se desenvolveram posteriormente e que resultaram no rompimento entre duas instituições, trazendo sérias perdas ao museu. Seu viés pedagógico, o IAC, ficou na Fundação, alterando o projeto inicial de museu que, ao que tudo indica não se recuperou completamente. Esta parte final do trabalho busca alguns caminhos para entender o museu, o que se alterou e o que se manteve, além de, dentro do possível, ousar responder algumas questões ocultas pelo tempo e circunstâncias. As

entrevistas de pessoas que participaram desta época foram aqui determinantes para o estudo, clareando áreas ocultas da história do museu.

As considerações finais seguem como uma reflexão sobre este MASP que retorna a antiga sede, antes de inaugurar seu prédio na Avenida Paulista, Trianon. Possibilidades de novos estudos e desdobramentos podem ser consideradas, como forma de manter ativa a curiosidade e mostrar a necessidade de se continuar trabalhando na história deste museu de arte, um dos mais importantes do país e referência mundial. Visando, singelamente, ir aos poucos preenchendo lacunas na história do museu, a pesquisa, que integra um conjunto de estudos que tem como tema central o MASP e seu pensador, P.M. Bardi, se coloca como um convite a novos caminhos e novas perguntas.



## Capítulo I – Um novo conceito para museus

*“Pietro Maria Bardi, a meu ver, tinha um intelectual abertíssimo, que guardava um ecletismo em seu fundamento teórico. Múltiplo.”.*

*Sérgio Ferro*

Logo após a Segunda Guerra Mundial, o debate em torno do papel da Educação se alterou, quando a necessidade de repensar as bases pedagógicas que eram utilizadas no ensino até então se tornou urgente. Um conflito internacional deste porte, novas potências econômicas surgindo no cenário, despertaram teorias e pensamentos de especialistas e intelectuais das mais diversas áreas, como forma de entender o mundo em que viviam e criar opções para um futuro melhor, mais seguro.

O museu e sua estrutura tradicional passaram a ser tema importante deste debate internacional que surgiu. Sua função foi questionada e ele foi apresentado como possível instituição de ensino da arte, uma forma de educar pela arte. Escolas e instituições anteriores que já apontavam para este caminho passaram a ser resgatadas e utilizadas como exemplo, e novas foram criadas, na busca por um museu que fosse além de expor e conservar, que fosse vivo ao conter em si o ensino, a exposição, a prática e a reflexão.

No Brasil, o Museu de Arte de São Paulo, teve dois grandes fundadores, Assis Chateaubriand, empresário e presidente e, como principal formulador, Pietro Maria Bardi<sup>1</sup>. O MASP foi criado com essa nova concepção de museu de arte, e diversas foram às influências de seu idealizador e do grupo que o auxiliava em sua missão. Para melhor entender o caráter inovador e diferenciado do MASP, é preciso situar-nos nas discussões sobre Arte e Educação, nas referências possíveis de Bardi para sua concepção de museu. Assim como entender o local e o contexto em que foi criado este novo museu no Brasil, as razões e limitações, para, mais adiante, conhecer melhor o museu que nascia.

### ***Subitem 1 – Museu-vivo: uma nova proposta***

---

<sup>1</sup> TENTORI, Francesco. *P.M.Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

*“Junto a cada museu brotou um novo fermento: não só o conservativo e colecionístico, mas o de pesquisas, o do enriquecimento progressivo, com a contínua e cada vez mais geral colaboração do público. No centro desse fermento acha-se uma atividade por assim dizer didática e educativa. Uma atividade vária, múltipla, não cristalizada em rançosos esquemas, mas confiada à iniciativa, ao espírito inventivo, à imaginação e à experiência dos homens, que tudo escolhe justamente para tal fim, em todas as cidades, em todos os centros.”<sup>2</sup>*

O contexto era o pós-guerra. Com uma Europa devastada, novas potências surgiram como promotoras de tendências e correntes. Era preciso repensar tudo. O antigo sistema faliu; uma guerra como a II Grande Guerra mundial afetou todos os níveis e estâncias da sociedade humana. Repensou-se economia, sociedade, política e também, a cultura. Novas influências, novos pensamentos, mas mais do que tudo, novas ansiedades, angústias e necessidades. O antigo já não bastava.

O universo artístico respondeu à situação social do pós-guerra, assim como a sociedade se alterou nas tendências artísticas que se firmaram. As necessidades eram outras e para este novo, não bastava olhar. Observar não era mais suficiente, não era compreensível. Era preciso sentir. Viver. Era preciso entender, era preciso se alegrar, participar, testar, mudar. Era preciso estar vivo e se sentir vivo.

Museu-vivo. É neste período de meados da década de 1940 que diversas teorias surgiram repensando Arte e Educação e, como consequência, o papel dos museus nas sociedades. O museu ganhou uma função social e educativa. A arte passou a ser vista como forma de entender a humanidade, de ajudar o homem a compreender o seu mundo, a sua história, a sociedade. Como um caminho alternativo relativamente pouco explorado até então, foi vista como a solução para este mundo caótico que já havia vivido duas guerras mundiais em um curto espaço de tempo.

Era preciso dedicar maior atenção à cultura e explorar o potencial dela como forma educacional para um desenvolvimento ético, moral, de cidadania e de consciência coletiva. O livro *Educação pela Arte*, de Herbert Read, apresentou nesta mesma época, teorias

---

<sup>2</sup> BO BARDI, Lina. “Os museus vivos nos Estados Unidos”. In: *Habitat* n.12. São Paulo, 1952.

fundamentais da arte como solução para o desenvolvimento das sociedades, como meio de desenvolver o potencial humano de conviver, de estar no coletivo:

“Esta é a tese: a arte deve ser a base da educação. (...)

Deve ficar claro, desde o princípio, que o que tenho em mente não é apenas a “educação artística” enquanto tal, o que seria mais adequadamente chamado de educação visual ou plástica: a teoria a ser apresentada compreende todos os modos de auto- expressão, literária e poética (verbal), bem como musical ou auricular, e constitui uma abordagem integral da realidade que deveria ser chamada de educação *estética* – a educação dos sentidos nos quais a consciência e, em última instância, a inteligência e o julgamento do indivíduo humano estão baseados. É só quando esses sentidos são levados a uma relação harmoniosa e habitual com o mundo externo que se constitui uma personalidade integrada. Sem essa integração, temos não apenas os tipos psicologicamente desequilibrados que são familiares ao psiquiatra, mas também, o que é ainda mais desastroso do ponto de vista do bem geral, aqueles sistemas arbitrários de pensamento, dogmáticos ou racionalistas em sua origem, que procuram, a despeito dos fatos naturais, impor um modelo lógico ou intelectual ao mundo da vida orgânica.”<sup>3</sup>

Neste sentido, o autor fez uma reflexão de como a educação pela arte era mais eficaz no sentido do desenvolvimento de um ser humano como ser social consciente. Para ele, uma educação artística, não nos modos como era visto até então, apenas de um ensino superficial do desenho e da pintura, mas uma educação da estética, dos valores e da liberdade de expressão, poderia dar ao aluno uma formação verdadeira de seu dever, de sua personalidade e da sua relação com o outro, com o mundo.

Esse tipo de teoria foi amplamente estudado neste período como uma espécie de solução para educação de cidadãos propriamente ditos. E as instituições ligadas às artes passaram desta forma, a ser analisadas e repensadas, não mais como um local de exposição simplesmente, mas um lugar em que essa educação pela arte poderia e deveria ser

---

<sup>3</sup> READ, Herbert. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

explorada. Sua função se ampliou, e o museu passou a ser visto como instituição educativa antes de tudo.

Nos Estados Unidos, a mais nova potência mundial, surgiram os primeiros museus que começaram a questionar a antiga estrutura europeia de conservação e exposição das obras e o MoMA (Museum of Modern Art), em Nova Iorque, tornou-se referência. Era um museu com cursos, com interação, com seminários, com atelier, com novas formas de expor suas obras que não cronológicas, ou em paredes de veludo: ele era um museu-escola com objetivo de formação de público. O museu foi fundado anteriormente em 1929, sob a direção de Alfred Barr Jr, e seu enfoque moderno abriu espaço para diversas atividades artísticas que eram antes não reconhecidas, como a fotografia, o cinema, arquitetura moderna e também o desenho industrial. Havia já um setor todo voltado para as ações educativas, com departamentos específicos de ensino, biblioteca e já algumas publicações de temas e monografias<sup>4</sup>.

John Dewey foi um dos mais importantes teóricos do período que pensou uma nova forma de ensinar arte, ao propor uma nova visão sobre o aprendizado humano. Sua pedagogia tinha como base a experimentação. Para ele, o ser humano precisava sentir para entender, precisava vivenciar para que conseguisse compreender de fato algo. Fazendo, criando e vivenciando na prática é que conceitos e valores eram aprendidos verdadeiramente, pois eram sentidos. Só assim a pessoa formaria seu caráter consciente e crítico.

O método tradicional de ensino, com uma autoridade ministrando aulas expositivas, para que o conhecimento fosse “absorvido”, tinha se mostrado frágil e falho. Sua observação percebeu que as escolas de seu tempo mantinham valores tradicionais e não levavam em consideração as recentes descobertas da psicologia e nem acompanhavam os avanços sociais e conquistas políticas. Era preciso problematizar o mundo para entendê-lo ao buscar resolver situações, unindo teoria e prática. Para ele, a experiência própria criava uma consciência de cada etapa, de cada fator envolvido no processo que era explicado, de modo

---

<sup>4</sup> A riqueza e complexidade do MoMA não serão aqui desenvolvidas com profundidade, apenas apontadas como uma instituição já bem fundamentada e que possivelmente influenciou P.M. Bardi na criação de seu museu. Diversos trabalhos a cerca do MoMA já foram escritas, mas de forma resumida, para saber mais de suas atividades e história, acesse: <http://www.moma.org/about/index>.

que a pessoa desenvolveria um sentido, um motivo e uma relação com o que aprendia, sendo facilmente fixado em sua memória e, melhor, compreendido.

Sua filosofia tornou-se uma corrente conhecida do pragmatismo ou instrumentalismo, ao defender que as ideias e conceitos só se tornam relevantes se servirem como instrumento para solucionar problemas reais. Criou-se a partir daí a ideia de educação progressiva, tratando aqui de maneira breve, ao buscar integrar a criança no mundo de forma crítica, levando em consideração o seu crescimento físico, emocional e intelectual.

Desta forma, ele criou com sua esposa e colaboradora uma escola-laboratório que colocava em prática sua teoria de ensino, atividades manuais e criativas ganharam espaço e foi onde ele testou seus métodos pedagógicos. Após três anos, porém, sua iniciativa fracassou e ele fechou a escola. Suas ideias foram bastante populares, mas na época não foram integradas nas escolas norte-americanas, e até hoje é vista como diferente da tradicional. Mesmo assim, alguns de seus valores e premissas se difundiram principalmente em instituições culturais.

Visando uma forma de colocar em prática os pensamentos deste teórico, ainda nos EUA, *The Barnes Foundation*<sup>5</sup> foi, e ainda é, uma importante instituição inovadora na área de arte e educação e possível referência para o que veio a ser o projeto de Bardi para o MASP. Sua estrutura é, desde o início, não de um museu tradicional, mas uma espécie de centro de artes. Fundada por Albert C. Barnes, em 1922, tinha como objetivo central, desde o início, promover o avanço da educação e da apreciação das artes e horticultura, pela preservação, apreciação e interpretação da coleção que era originalmente de seu fundador e da esposa, Laura L. Barnes. Mais do que apenas preservar e apresentar, o convite era para aprender a interpretar as obras expostas.

A Fundação contém até hoje um acervo vasto, com destaque para os pós-impressionistas e pinturas modernas, como Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Henri Matisse, entre outros grandes nomes, além de obras dos considerados velhos mestres da pintura americana, Charles Demuth, William Glackens e Maurice Prendergast. E foi tendo o seu acervo como base que Barnes, seguindo os preceitos de Dewey, desenvolveu uma série de cursos, conferências e seminários com o intuito de envolver diversos públicos em reflexões ao

---

<sup>5</sup> Para mais: <http://www.barnesfoundation.org/>.

aprender por meio de suas coleções, construindo uma visão nova de educação ao transformar vidas pela arte. Essa pedagogia inovadora até hoje existe na Fundação Barnes, e seus cursos de arte e estética são desenvolvidos ao incluir teoria e experiência, percorrendo os corredores do acervo, e vivenciando, sentindo, vendo cada detalhe que é ensinado.

“It was partly as a result of discussions among Barnes and the Deweys that the idea of transforming the informal factory seminars into a formal experiment in education was conceived. Mrs. Dewey, who had been principal of the Laboratory School at the University of Chicago, urged Barnes to consider to what purpose he would devote his collection. She well knew how interested Barnes was in the James – Dewey ideal of self-realization, and the use of the scientific method to guide conduct. Barnes, who was as opposed to inherited privilege as Dewey, shared the philosopher’s conviction that the common man, through concerted effort and reflection, could become the dynamic factor by means of which democracy flourishes.

Thus, Barnes’ enlightened exercise in industrial relations and self-improvement led to the establishment of the Barnes Foundation in 1922. Barnes saw the Foundation as a force for social action. From its inception he underscored the non-discriminatory conditions underlying the experiment: “We do not convey the impression that we have developed a crowd of savants, or art connoisseurs, but we are sure that we have stirred an intelligent interest in spiritual things created by living people... Which has been the means of stimulating business life and affording a sensible use of leisure *in a class of people to whom such doors are usually locked*” (The New Republic, March 1923)”<sup>6</sup>

A escola alemã Bauhaus é um dos exemplos mais marcantes de como as inovações tinham tido espaço e força já anteriormente no continente europeu. Criada em 1919, por Walter Gropius, a escola era um centro de ensino das artes modernas como design, arquitetura e artes plásticas, além de um curso comum, considerado preparatório, que ensinava Desenho Básico. Considerada escola de vanguarda, seu projeto de ensino sofreu diversas alterações devido a mudanças administrativas e, posteriormente, no período que antecedeu a Segunda

---

<sup>6</sup> WATTENMAKER, J “Dr. Albert C. Barnes and the Barnes Foundation”, *Great French paintings from The Barnes Foundation* (catálogo). NY, 1993.

Guerra, foi fechada. Porém, a escola seguia o preceito, de maneira geral, de ensinar de acordo com as mudanças que aconteciam na arte e no design, com as vanguardas modernistas, e seu objetivo principal era ensinar e produzir, formando artistas além de teóricos, unindo artes, artesanato e tecnologia. O ensino era completo, com teoria e prática, visando à formação de um artista como um todo. Dentro da era da indústria, a Bauhaus foi um marco ao ser pioneira na difusão das artes modernas e criar um desenho industrial, que unia estética, beleza, praticidade e viabilidade econômica dos produtos feitos nas indústrias.<sup>7</sup>

Diversas vezes, as referências teóricas de P.M. Bardi não são explícitas, e é no estudo de seu discurso, pelos artigos, cartas e documentos, que é possível criar paralelos entre pensadores e instituições que podem ter inspirado seu projeto de museu que deu origem ao MASP. Mas a escola alemã foi citada diretamente mais de uma vez pelo fundador do museu e sua esposa e colaboradora, Lina Bo Bardi.

“Acima de tudo e por isso mesmo, vinha a insistir a força educativa dos museus, porque neles se podia encontrar aquilo que a escola não podia ministrar: o sentimento das atividades criadoras e a consciência dos fatos históricos. Resta agora o fato de que, tanto o primeiro como o segundo aspecto tinham já conhecidos pressupostos práticos e teóricos em experiências europeias, a começar do Bauhaus. A UNESCO não teve senão que reassumir e desenvolver o complexo dos critérios que deveriam guiar em grau cada vez mais difundido a vida dos museus. Nas nossas frequentes viagens aos Estados Unidos, pudemos constatar e documentar como já o Museu da América existe não somente em função de um organismo cultural público para o qual não mais existe o conceito de museu com finalidades turísticas (como ainda é corrente na Europa), mas só como complexa atividade didática, expressiva, comunicativa.”<sup>8</sup>

Le Corbusier, arquiteto, pintor e urbanista suíço, foi outra influência para Bardi em sua nova concepção de museu. Mantendo-se dentro do debate internacional, o arquiteto defendia o museu como espaço educativo. Sua ideia era a de que a função de conservação e

---

<sup>7</sup> Diversos estudos e livros existem sobre a famosa escola. Aqui, pequena sugestão: GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. São Paulo: Perspectiva, 1957.

<sup>8</sup> BO BARDI, Lina. Op. Cit. p12.

documentação dos museus deveria ser ampliada pela informação que possibilitaria ao visitante compreender os objetos expostos sob todos os seus possíveis aspectos<sup>9</sup>. Para ele, o papel da arte na sociedade mudou com o advento da industrialização. Surgiu um novo público, que precisava ser formado, além de uma nova estética, industrial, que requeria a formação de novos artistas e cursos que ensinassem uma nova arte, o desenho industrial. Esse contexto exigia um museu ativo, vivo, que tratasse da história da arte e a utilizasse a seu favor, para os novos tempos. Como veremos mais adiante, essas ideias foram fortemente desenvolvidas por Bardi na criação do MASP e, posteriormente, do IAC.

Artigos de Le Corbusier com tais pensamentos foram publicados na revista italiana de edição de P. M. Bardi, *Quadrante*<sup>10</sup>, e sua proximidade com o fundador do MASP fez com que ele participasse dos primeiros anos do museu em São Paulo, inclusive com uma exposição de suas obras, uma das primeiras internacionais. A presença de personalidades com pensamentos modernos e com essa nova visão do papel a ser desempenhado pelos museus, contribuiu fortemente para o desenvolvimento do caráter inovador que era encontrado no MASP.

Marcando este período de revisão da função dos museus, em 1946 foi criado o Conselho Internacional de Museus, ICOM<sup>11</sup>, que incentivava o intercâmbio de propostas no mundo todo e consolidava a ideia de museu como uma instituição difusora do conhecimento e não apenas conservadora. P.M. Bardi, estava dentro dessas discussões, apoiando as novas propostas que surgiram e ainda criando novas soluções e alternativas. Para ele, a América, o Brasil, era um país que não estava preso às tradições europeias museológicas; era um lugar aberto ao novo, era o campo perfeito para se fundar um museu com essas outras bases.

---

<sup>9</sup> Sobre a atuação de Le Corbusier com relação aos museus, não apenas no ensino pela arte, a presença de uma estrutura pedagógica de formação de público, a necessidade de um museu ligado às necessidades do mundo industrial, mas a relação do museu na cidade foi tratada na dissertação de mestrado: CANAS, Adriano Tomitão. *MASP: Museu Laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. Tese de doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2010.

<sup>10</sup> A revista era editada por P.M. Bardi e Massimo Bontempelli, de 1933 a 1936, dedicada à arte e à arquitetura.

<sup>11</sup> MORLEY, G. *Les musées et l'Unesco*. Paris : Unesco, 1949.

“Um edifício completamente funcional vai se tornando cada vez mais desejável para muitos especialistas. Espaços muito compartimentados, a condição de patrimônio histórico, são frequentemente alegados como fatores que limitam a instalação satisfatória das exposições com novos princípios. Grande parte dos grandes museus foi projetada no século XIX, considerando muito pouco além da provisão de espaço para exibição, o que dificulta as adaptações às exigências do programa a fim de atender às outras atribuições do museu moderno: reserva acessível à pesquisa, salas para cursos, escritórios para administração, biblioteca, fototeca, laboratórios e oficinas de restauro, locais para preparação de exposições, pesquisa, laboratório fotográfico, estoque de material, venda de publicações, auditórios, restaurante...”<sup>12</sup>.

Era preciso um museu no formato próximo ao que hoje chamamos de centro cultural, em que as pessoas pudessem ver obras expostas, mas também aprender sobre a história da arte e tentar produzir as suas próprias obras, unindo todas as diversas artes. Nas palavras do próprio Bardi: “Um autêntico laboratório de elaboração e de discussão dos problemas artísticos procurando indicar caminhos de compreensão no campo da arte viva”. Um museu dinâmico que negava os antigos que eram sediados em prédios históricos e tornaram-se “templos da arte”, ainda segundo a percepção museológica do início do século.

“As coisas a serem ditas, a enfatizar num museu, não são numerosas e são simples. É preciso ajudar o homem no seu enorme esforço para perceber as coisas simples, libertá-lo da complicação, do caos; é preciso deixá-lo à vontade na sua pesquisa da medida, da verdade.”

13

O intuito era formação de público. Mais do que mudar a forma de expor, mais do que romper com os templos de observação, era preciso formar um novo público frequentador. Popularizar, tornar a arte acessível. Educar todos, de todas as classes sociais,

---

<sup>12</sup> SCHINCARIOL, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o Masp na 7 de abril*. São Paulo: USP, FAU, 2000.

<sup>13</sup> BARDI, P. M. *Musée hors des limites*, traduzido em TENTORI, F. *P.M. Bardi*. (publicado também na *Habitat n°4*). São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

nacionalidades, idades. Os cursos surgiram dentro dos museus e sobre os museus. Sobre arte. O museu precisava se tornar atraente e só era atraente o que poderia ser entendido, vivido. Uma proposta de democratização da arte:

“(.) popularização no sentido barato é inadmissível, pois todos os outros aspectos dos museus representam discernimento e padrões em suas especialidades; de fato, essa é uma de suas [dos museus modernos] maiores contribuições para a sociedade contemporânea.”<sup>14</sup>

Desde a Itália, sua terra natal, P.M. Bardi estava familiarizado com ideias de democratização da arte, do conhecimento. O fascismo, se não questionou propriamente ou largamente o papel do museu, teve um intenso trabalho com relação à educação e às artes, e provavelmente influenciou o pensamento de Bardi, que foi filiado ao partido e atuou ativamente durante um tempo<sup>15</sup>. Eram diversas propostas de ensino e de popularização da arte, principalmente a arte moderna, que foram adotadas pelo regime de então. A racionalidade, funcionalidade, praticidade, baixos custos, ligada às inovações da indústria e da modernidade da época foram amplamente divulgadas e incentivadas pelo governo. Para citar um exemplo dentre as diversas ações para tornar acessível o conhecimento foi a criação da Enciclopédia Italiana de Ciências, Letras e Artes, a *Treccani*, assim chamada, pois foi editada no Instituto da Enciclopédia Italiana, fundado por Giovanni Treccani. Sua primeira edição teve como diretor científico o filósofo Giovanni Gentile e foi publicada em 1929, tendo seu último volume a data de 1937<sup>16</sup>. Com trinta e cinco volumes, teve como objetivo reunir artigos e definições de especialistas em diversas áreas, formando um conjunto de livros que explicasse com qualidade conceitos e personalidades importantes da história do mundo e, especialmente, da Itália.

“Il livello era ottimo: nelle voci risultanti, si può infatti trovare «un buono, e spesso ottimo avviamento a qualunque indagine (...), sia in quelle su argomenti di carattere generale, sia in

---

<sup>14</sup> MORLEY, Grace. Op. Cit.

<sup>15</sup> Op. Cit. TENTORI.

<sup>16</sup> A data da última edição não é exata; o índice foi publicado em 1938, o primeiro apêndice também em 1938, o segundo, abrangendo 1938-48, em 1949 e assim por diante. O legado do fascismo nesse setor permanece até hoje.

quelle dedicate a singoli autori. Affidate a specialisti, contengono in genere una trattazione chiara e precisa degli argomenti (...), con una bibliografia essenziale. Alcune di queste voci (per es. Romanticismo, Rinascimento, Dante) sono dei modelli di precisione e completezza e hanno un valore scientifico che va al di là di quello puramente informativo.”<sup>17</sup>

Sem esquecer-se da memória da enciclopédia dos iluministas, seu intuito era ter um material com qualidade e profundidade para que qualquer pessoa que lesse seu conteúdo entendesse de forma didática. Formar os italianos, dar a eles acesso ao conhecimento pela escrita dos melhores estudiosos de cada área, era a principal função desta ação que resultou numa publicação vasta e rica. Foi adotada nas escolas do país como principal material de auxílio e consulta, permitindo que todos tivessem acesso, desde cedo em sua formação, às teorias e pensamentos dos mais importantes intelectuais, e até hoje tem forte importância na Itália.

O Bardi italiano concordava com essa ação de democratizar o conhecimento e a arte. Acreditava que era necessário manter sempre o debate aberto sobre o universo das artes como forma de difundir-la e divulgá-la a todos os interessados e aos curiosos que, *a priori*, não demonstravam interesse por ignorância. Defendeu que as revistas, periódicas, baratas e de fácil circulação, eram um dos melhores meios de concretização desta ideia e atuou no campo jornalístico, herança que trouxe ao Brasil. Colaborou com artigos em jornais e revistas como *Gazzetta di Genova*, *Indipendente*, *Popolo di Bergamo*, *Secolo*, *Corriere della Sera*, entre tantos outros. Discutiu design industrial, arquitetura, e artes plásticas em sua maioria, e teve até algumas revistas próprias.<sup>18</sup> A revista *Quadrante*, já citada, é o principal exemplo. Editada por ele e Massimo Bontempelli, visava discutir as artes como um todo, com participação de artistas e arquitetos modernos italianos, como por exemplo, Giuseppe Terragni.

As revistas<sup>19</sup> editadas por Bardi anos depois, algumas no próprio MASP ou em sua futura galeria em São Paulo *Mirante das Artes*, mantiveram várias características e objetivos de suas

---

<sup>17</sup> PUPPO, Mario. *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana*. Torino: SEI, 1981. Trecho retirado do site da enciclopédia: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>.

<sup>18</sup> O curso ministrado pelo professor Doutor Paolo Rusconi, no MAC-USP (2013) discutiu parte dessa atuação de Bardi na imprensa italiana. Suas aulas foram gravadas pelo grupo de pesquisa orientado pelo prof. Dr. Nelson Aguilar, da Unicamp. Tal discussão deverá estar contida em seu futuro livro sobre P. M. Bardi, a ser lançado em breve.

<sup>19</sup> Para conhecer melhor as revistas, ver “Anexos”.

publicações italianas, como o de abrir o debate sobre as artes e relacionar as diversas artes entre si, ao tratar de arquitetura, artes plásticas, literatura, cinema, teatro, etc. Seu espírito jornalístico permaneceu em seus projetos brasileiros, e a ideia do museu ser não apenas um lugar de exposição de arte, mas também de discussão das artes fez com que as revistas fossem pensadas e estruturadas dentro do próprio museu, apresentando sempre o que acontecia no MASP e relacionando com as demais atividades artísticas do país.

Foi ainda em Roma, em 1943, que o projeto de um estúdio se concretizou e diversas ideias de Pietro Maria Bardi com relação à exposição, ao ensino e discussão das artes, foram colocadas em prática. O *Studio Dell'Arte Palma*<sup>20</sup> pareceu ser como um primeiro momento dos pensamentos que Bardi refinou no Museu de Arte, quando chegou ao Brasil. Ali Pietro Maria Bardi teve como objetivos apresentar “exposições de arte antiga e moderna; perícia e exame científico das obras de arte com laboratório montado; restauro de obras de arte; gabinete de radiografia e fotografia.”<sup>21</sup> Era uma galeria de arte com cursos diversos, seminários e encontros entre artistas e estudiosos do mundo artístico-cultural italiano de então. Muitas das propostas trazidas para o futuro MASP já tinham sido pensadas e até mesmo testadas pelo professor, como era chamado por muitos no museu, em um contexto anterior.

No *Studio*, Bardi desenvolveu uma atividade que pôde ser aperfeiçoada no Brasil: a ideia de expor, em pranchas de vidro, a história da arte por imagens. Ele montou com colegas do estúdio italiano algumas dessas pranchas, iniciando a questão do uso da transparência do vidro como recurso didático para o ensino de arte e sua história. Relacionar períodos, misturar épocas, artistas, escolas e movimentos foram ideias que surgiram em Roma, e foram discutidas e expostas entre os colaboradores e alunos de seminários do *Studio*, tornando possível a criação das Exposições Didáticas, no Museu de Arte de São Paulo, que contou com vidros trazidos de Roma, bem como boa parte de suas imagens e fotografias.

Além disso, como fotografias podem auxiliar, semelhanças na forma de expor as obras aproximam o museu, com projeto de Lina Bo<sup>22</sup>, e o *Studio*, indicando que as bases do

---

<sup>20</sup> Localizado na *Piazza Augusto Imperatore*, 32 Roma, inaugurado em 1944.

<sup>21</sup> TENTORI, Op. Cit.

<sup>22</sup> Este trabalho não se propõe a aprofundar a vida particular de Pietro Maria Bardi, figura tão conhecida, fazendo apenas menções a sua biografia, quando esta se torna necessária para o entendimento da discussão

pensamento de Bardi e sua esposa para o projeto museológico de um novo museu já vinham sido discutidas. A retirada do veludo e da formalidade no momento de expor os quadros, a aproximação entre obras distintas, em período e estilo, o uso da transparência, reflexo, o ambiente compartilhado entre espaço de exposição e local de cursos, seminários e discussões, mostraram um ambiente inovador, diferente dos museus europeus e galerias de arte da época:



Figura 01: *Studio dell'Arte Palma*, Roma. Mostra de Manzù, 1947. A exposição dos quadros em uma espécie de cavalete de madeira antecedem as estruturas de ferro (e no Trainon, de vidro) que Lina Bo utiliza para expor o acervo do museu.

---

central sobre o MASP. Então destacamos apenas que foi no *Studio* que Bardi conheceu a arquiteta recém-formada Lina Bo e foi ali que ele se apaixonou. Divorciou-se da primeira esposa, Gemma Tortarolo, com quem teve duas filhas, Elisa e Fiorella; pouco se relacionou com ambas após seu segundo casamento e sua mudança para o Brasil. Lina Bo Bardi acompanhou P. M. Bardi desde que se conheceram em todas suas futuras ações: “A primeira coisa é que eu acho difícilimo separar completamente a Lina do Pietro. Porque, no fundo, os dois participavam juntos do museu, da revista, do ensino. Talvez a Lina pudesse ser um pouco mais separada da parte no design, a ação física do museu, mas eu acho, pelo menos pelo que eu me lembro, eu era muito pequeno. Eu me lembro, os dois colaboravam em todas as atividades do museu. Cada um com uma certa especificidade, o Bardi tinha uma sensibilidade para arte fabulosa, impressionante. Isso talvez seja uma especificidade dele, a Lina tinha uma sensibilidade mais de arquiteta, que é diferente da sensibilidade da pintura... A sensibilidade do arquiteto entra muito em lógica, é muito mais racional, apesar da sensibilidade ser indispensável, né... Já no caso da pintura, é ao contrário. Ela entrega a forma... E essa aí o Bardi teve perfeita constituição e era um dos mais finos. Ele passou a vida trabalhando com arte. Isso aguça, aperfeiçoa a sensibilidade...” (trecho de entrevista com Sérgio Ferro, na íntegra em “Anexos”).

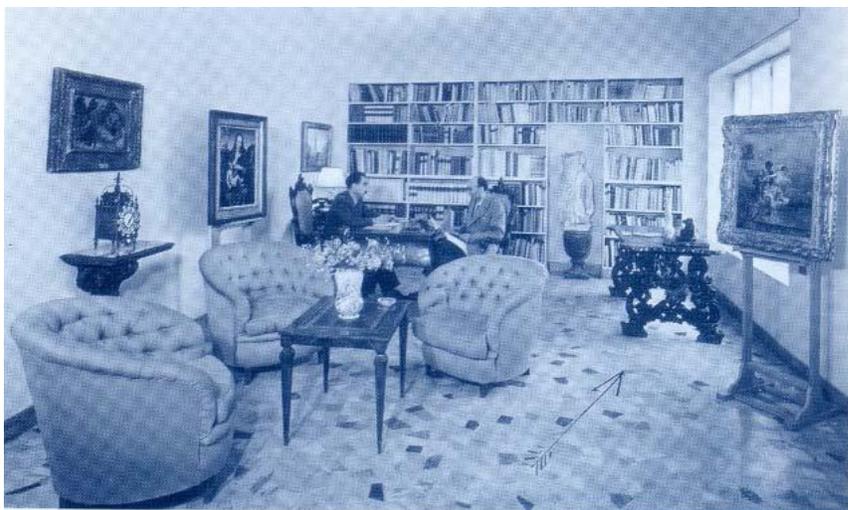


Figura 02: Interior do *Studio dell'Arte Palma*, 1944.



Fig. 03: mostra de Ernesto di Fiori, no MASP; semelhanças na montagem do Studio.



Figura 04: Vista geral da Exposição Didática, MASP, 1947. Estruturas em ferro onde as pranchas de vidro são penduradas, semelhante às utilizadas, em madeira, no *Studio*.



Figura 05: Vista da Exposição Didática, MASP, 1947. Nesta foto, vemos algumas obras do acervo, expostas logo ao lado, na galeria do museu. Nota-se a semelhança de exposição das obras, com este quadro e escultura, da exposição na foto XX, do *Studio*.

## ***Subitem 2 – A cidade de São Paulo e os Diários Associados***

Pietro Maria Bardi diz em seu livro *História do MASP*<sup>23</sup> que os motivos pontuais que o fizeram mudar para o Brasil, diversos desses fatos já foram esquecidos pelo tempo e idade. Ele já conhecia o país de passagem, a caminho de Buenos Aires para uma mostra durante os anos de 1930, mas foi em 1946 que esteve de fato aqui, devido ao bom relacionamento com o embaixador brasileiro, para montar no Rio de Janeiro duas exposições de arte italiana, que ocorreram no salão do Ministério da Educação e saúde, com auxílio do amigo jornalista Mário da Silva.

Foi quando conheceu Assis Chateaubriand<sup>24</sup>, homem da imprensa nacional, dono de uma rede de jornais, rádio, TV, além da revista *O Cruzeiro*, que circulava por todo o país. Chateaubriand comprou quatro obras na mostra e a relação entre os dois começou a se desenvolver ali. Amigos em comum como Frederico Barata, que posteriormente tornou-se importante doador do MASP, aproximaram ainda mais Bardi e Chateaubriand e esse universo das artes no Brasil.

Quando P. M. Bardi veio ao Brasil para se instalar e morar permanentemente, com sua esposa Lina Bo, em outubro de 1946, seus planos de fundar um museu com o colega Assis Chateaubriand já estavam traçados. Ambos, em encontros anteriores, haviam demonstrado interesse em fundar um local onde pudessem expor suas coleções particulares e as futuras obras que comprariam. As visitas de Chateaubriand a Roma fizeram com que ele aprovasse as ideias de arte e educação e as propostas do italiano, tornando Bardi o homem certo para

---

<sup>23</sup> BARDI, P. M. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992. Esse livro foi escrito por um Bardi no fim da vida, assim ele pontua as razões de sua escolha, mas já não se lembra, ou prefere não citar, motivos pontuais ou mesmo mais pessoais que o fez mudar-se definitivamente de país. Com essa leitura e de demais textos ao longo da pesquisa, algumas causas surgiram, sem comprovações maiores. Algumas indicações falam sobre uma incompatibilidade de Bardi com as ideias do regime fascista, ao se aproximar do nazismo. Assim, mesmo tendo contribuído para o governo de Mussolini no início, o autoritarismo, racismo e demais ideias da Alemanha de Hitler, teriam feito com que Bardi se posicionasse contrário, expressando isso em sua atividade jornalística, tornando sua permanência nesta Itália, inviável politicamente. Outra causa possível foi seu novo casamento, com Lina Bo, que fez com que a proximidade da ex- esposa e filhas fosse conflituosa. Há ainda a visão de que suas atividades artística não tinham espaço em seu país ainda ligado às tradições e depois devastado pela guerra, necessitando de um novo ambiente para desenvolver suas ideias (ver: TENTORI. Op. Cit.Cap. 7.).

<sup>24</sup> Sobre o início de sua amizade, parceria com Assis Chateaubriand, há também controversa. No discurso de Bardi, em mais de um momento, ele diz foi neste momento citado no texto e assim manteremos como mais provável situação. Porém, em *Sodalício com Assis Chateaubriand*, outro de seus livros, ele fala sobre um encontro com ele em Roma, em seu *Studio*. BARDI, P. M. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP, 1982.

sua antiga ideia de criar um museu de arte: “Seria natural que dispendo de uma coleção particular, embora modesta, e dos recursos de publicidade que tínhamos, a ideia de um museu de arte cedo viesse ao nosso encontro.”<sup>25</sup>.

A escolha da cidade na qual se instalaria foi determinante, pois refletiu, desde o princípio, alguns ideais e bases de pensamento sobre o próprio museu: qual era o contexto ideal ou propício para receber um museu novo, com o molde que Bardi projetava. As duas cidades mais cogitadas foram Rio de Janeiro e São Paulo. Era preciso que fosse uma cidade grande, um centro urbano de grande movimento de pessoas e acontecimentos políticos, econômicos e artísticos, uma vez que sua proposta era de museu urbano, um espaço para que as pessoas, na correria do seu dia a dia, pudessem apreciar obras, relaxar, aprender e até mesmo ensinar. O museu como parte integrante da cidade, inserido e absorvido.

No início, Chateaubriand imaginou que Rio de Janeiro seria o ideal, sendo esta a então capital do país e onde historicamente havia se desenvolvido tanto das artes e do intelectual do Brasil. Porém, São Paulo sempre teve destaque como maior centro econômico, uma economia forte, o que poderia ser favorável a um museu que acabava de surgir e que tanto precisaria de apoio para financiamentos e doações que viriam a acontecer, comandadas por Chateaubriand. Ali viviam os grandes empresários, famílias tradicionalmente ricas que poderiam contribuir na nova empreitada e era onde Assis Chateaubriand já tinha bastante contato político, devido a sua rede de imprensa. Além disso, era uma cidade que se industrializou muito rapidamente, atraindo pessoas de diversos lugares do país que chegavam ao grande centro urbano sem uma opção de lazer, de educação e sem vivência artística quase nenhuma: o público ideal para a proposta de democratização da arte imaginada por Bardi.

Nessa São Paulo que crescia economicamente, a cultura era ainda um privilégio de poucos. Havia a memória da Semana de 22, a conservadora Pinacoteca do Estado e algumas iniciativas de artistas e grupos, mas era apenas um seleto e reduzido grupo que movimentava o universo das artes daquela que já era uma das mais importantes cidades do país. Ao mesmo tempo em que São Paulo já não vivenciava uma atividade artística intensa,

---

<sup>25</sup> CHATEAUBRIAND, Assis. “A galeria de Carne, Osso e Sangue”. In: *Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias*. São Paulo: MASP, 1963. Sobre a sua antiga ideia de reunir sua coleção de arte em um museu, ainda pensando em uma parceria com Frederico Barata.

era uma cidade que tradicionalmente estava aberta ao debate e às inovações artísticas. Anos atrás, como dito, ocorreu um marco da história da arte brasileira, com a Semana de Arte Moderna de 1922. Artistas, intelectuais, poetas que viram de perto as vanguardas europeias, trouxeram ao Brasil uma nova forma de pensar e fazer arte, tendo uma ótima recepção por parte do ambiente artístico e uma forte rejeição por diversos críticos conservadores e pela Academia.

P. M. Bardi, neste período, buscou compreender esse passado de peso na história paulistana, situando em qual contexto se encontrava a cidade em que ele instalaria seu museu. A falta de movimento artístico, com poucas galerias, quase nenhum museu, com uma estrutura de conservação de obras ainda tão conservadora e tradicional, eurocêntrica, a ausência de periódicos que discutissem artes, mas a memória e o passado de inovações artísticas, o fez ver ali um ambiente propício à construção de um museu que mudaria a forma de pensar tal tipo de instituição:

“Surpreendeu-me encontrar uma única galeria comercial, numa estreita travessa da Rua Barão de Itapetininga. Peregrinava sempre para ver o antiquário Florestano, sediado em frente ao Cemitério da Consolação. Procurei conhecer tudo quanto existia e que pudesse me interessar, inclusive os pintores do “Grupo Santa Helena” no prédio do mesmo nome na Praça da Sé, ao lado da Catedral. Tudo provocava um volver a evocar a “Semana de Arte Moderna” de 22. Dessas andanças resultou-me (...) amizades preciosas as de Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Helena Silveira, Gregori Warchavchik, Alfredo Volpi, John Graz, Oswald de Andrade, Cândido Motta Filho.”<sup>26</sup>.

Essa herança da Semana 22 e mesmo do Grupo Santa Helena, as amizades citadas, foram importantes para o museu que surgiu em seguida, pois vários desses artistas fizeram parte do projeto do MASP, seja com exposições e obras no acervo, seja atuando diretamente ao ministrar cursos e auxiliar o processo de formação do Instituto que existiu posteriormente no museu de arte.

O novo centro da capital paulistana, depois da reconstrução do viaduto do Chá, na década de 1940, era o lugar em que se concentrava o que havia de mais significativo da vida

---

<sup>26</sup> BARDI, P. M. *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986.

intelectual da cidade naquele momento. Na Praça José Gaspar, a poucos metros do local que veio a ser o MASP, encontrava-se a Biblioteca Municipal; na Rua Marconi, esquina com a Rua 7 de Abril, a Livraria Jaraguá, fundada por Alfredo Mesquita, era frequentada pelos participantes da revista *Clima*<sup>27</sup>; na mesma região, o *Paribar* reunia intelectuais como Sérgio Milliet e seus amigos, e a Cinemateca Brasileira firmava sua sede. E foi ali, no meio da movimentada e rica Rua 7 de Abril, apelidada na época de *Madison Avenue* brasileira, que o MASP se instalou no número 230.

Projetado pelo famoso arquiteto francês Jacques Pilon<sup>28</sup>, o moderno Edifício Guilherme Guinle havia sido construído originalmente apenas para ser sede da rede de jornais de Assis Chateaubriand, os *Diários Associados*. Em um de seus andares, iniciaram-se as atividades do novo museu de arte que propunha repensar o papel dos museus e sua participação na vida das cidades.



Fig. 06 e 07: Fachada do Edifício Guilherme Guinle, sede dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. À direita, em destaque, o andar em que se instalou o Museu de Arte, em 1947.

---

<sup>27</sup> PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>28</sup> Reconhecido arquiteto francês. Considerado um dos responsáveis por propagar o modernismo na arquitetura brasileira, assinou projetos como: Edifício Arcádia, Biblioteca Mário de Andrade, Edifício Jaraguá, Edifício São Luiz, entre outros.

Situado estrategicamente neste centro onde circulava a elite intelectual e financeira de São Paulo, se impondo como parte viva da cidade, na passagem, no dia a dia e no caminho dos paulistanos, o Museu de Arte de Bardi se adaptou a um andar, com a organização de Lina Bo, e instalou toda sua nova proposta de museu-vivo, ativo e provocador.

## Capítulo II – E nasce um museu de arte na Rua 7 de Abril

### *Subitem 1 – A estrutura do Museu de Arte de São Paulo*

*“É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação da civilização.*

*P. M. Bardi*

*O museu de arte é um centro de educação artística dos mais vivos e não se limita a colecionar e expor obras de arte. De fato, um museu moderno e atual quando, além da sua conservação, mantém atividades didáticas.*

*Lionello Venturi*

*(...) encontrei esta célula museográfica que nascia. No curso de minhas pesquisas e estudos sobre o admirável barroco brasileiro (...) eu descobri em São Paulo um imenso esqueleto de cimento armado, um museu suspenso no vazio, no único andar que estava terminado. A impaciência em possuir este museu não deixou esperar que o prédio que o deveria abrigar ficasse pronto. De ano em ano a “célula” proliferou com a mesma rapidez de crescimento com que, nestes países, as obras do homem imitam as da natureza.*

*Germain Bazin*

Quando Pietro Maria Bardi se instalou em São Paulo com Lina Bo, um ano depois já se inaugurou o Museu de Arte de São Paulo, em um dos andares do prédio sede dos *Diários Associados*, em 2 de outubro de 1947. Assis Chateaubriand também participou de toda a estrutura do museu, escrevendo sobre ele, decidindo junto com Bardi algumas das propostas, mas sua maior atividade era administrativa e financeira. Com seus enormes

contatos e influência na política e elite paulistana e brasileira, Chateaubriand conseguiu apoio e verba para a compra do incrível acervo que o MASP começou a abrigar, como veremos melhor adiante. Sua própria coleção de arte passou a integrar esse acervo, bem como a de Bardi.

“Eu vinha do museu e precisei descer da calçada para passar por uma longa fila de cidadãos que, há mais de uma hora, com uma paciência excessiva, esperavam sua vez para entrar num cinema. Eu pensei que era preciso tornar o museu interessante como o cinema, fazer em torno dele uma publicidade truculenta, colocá-lo em moda.

Nós sabemos o que são os museus do mundo inteiro: organismos estáticos, sempre especializados e circunscritos à sua escolha de materiais, sua eficácia educativa e sua força como construção civil desaparecendo gradualmente. E se não é justo que os jovens, 52 vezes por ano, vão ao futebol e somente uma única vez ao museu, é preciso mesmo reconhecer que seus organizadores não cansam seus cérebros para diminuir a ínfima porcentagem que nós imaginamos.

É preciso conceber novos museus (...) organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização.”<sup>29</sup>

“(...) frisou que a arte, ao contrário da ciência, não é “exclusiva”, como pretende André Breton, mas “fluídica”. E passou a examinar as crises, como chamou, ideológicas. (...). E citou o conceito de que a crise passará, acrescentando que há a necessidade de uma arte humana”<sup>30</sup>

O projeto inicial do museu refletiu os objetivos e desejos de seu idealizador, que trouxe tantas influências e inspirações. A missão artística do MASP em seus primeiros anos se apresentou quando pensamos como se estruturou esse novo museu de São Paulo, como ele

---

<sup>29</sup> BARDI. Op. Cit. P188.

<sup>30</sup> Trecho do artigo “Mitos e modernismos”, nota que saiu no jornal em que Bardi fala sobre o discurso de Emiliano Di Cavalcanti, em curso apresentado no MASP, apontando as principais ideias do artista. *Diário de São Paulo*, 11 de junho de 1948.

se organizou e o que priorizou em suas atividades e espaços. Voltado para educação de todos, sem distinção, seu objetivo era que todos entrassem no museu e vissem ali um local de apreciação, aprendizado e divertimento.

“A ideia de “Museu” é ainda das que se acham entrosadas, na mentalidade da maioria das pessoas, com a ideia de mausoléu intelectual, o que se deve entender como fruto particular da organização dos museus instalados na base da *conservação* e da *especialização*, em que se fecham as coleções em edifícios arquitetonicamente aparentando formas da antiguidade (clássica ou do Egito), sufocadas sob as cúpulas, as escadarias monumentais, os salões cheios de colunas, tornando-se assim uma embaraçosa superfluidade...

(...) nos países de cultura em início, desprovidas de um passado, o público, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática.

É neste novo sentido social que se construiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem *preparada*. (...)

O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte.”<sup>31</sup>.

“O Museu de Arte é ainda muito novo; falta-lhe, se quiserem aquele aspecto antiquado, bolorento, das coisas há muito guardadas, exaladoras de bafo pestilentos, que têm as coisas mortas.

O Museu de Arte é vivo. E vivido tem ele os seus dias de mocidade. Sabemos nós que essas reflexões serão talvez menosprezadas pelos que em tudo veem o que dizer mal, dando rédeas, assim, a desregradas paixões e incontidas vaidades...

O desejo de arte é o desejo da alma.”<sup>32</sup>.

“(...) é a gente mesma do povo, a classe média, os moços, os velhos, que enchem as salas do museu para falar de arte, para se informar sobre arte, para aprender, comparar.”<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> BO BARDI, Lina. Revista *Habitat n°1*. São Paulo, 1951.

<sup>32</sup> SILVA, Quirino. “Museus de Arte”. Artigo para sua coluna “Notas de Arte”. In: *Diário da Noite*, 6 de janeiro de 1948.

<sup>33</sup> Trecho de “São Paulo e a Arte”, artigo da coluna “Instantâneos de Literatura”. In: *Diário de São Paulo*, 02 de junho de 1948.

Como forma de organização, adotamos uma divisão para melhor pensar a estrutura do MASP em três importantes pilares: as Exposições Didáticas e Vitrine das Formas, o Acervo e as Exposições temporárias e, por fim, os cursos, que viraram o Instituto de Arte Contemporânea, IAC.

Uma das primeiras medidas pedagógicas de Pietro Maria Bardi para o museu, como apontado anteriormente, já havia sido testada, em um formato um tanto diferente, no *Studio*, em Roma. Formada por pranchas de vidro, A Exposição Didática e Vitrine das Formas continha imagens e fotografias de obras diversas, artesanato, entre outras manifestações artísticas, buscando compor quadros e vitrines explicativos que, juntos, desenvolviam uma história da arte e da evolução humana. Tinham uma ala especial no museu e seu objetivo principal era iniciar o visitante no universo artístico, introduzi-lo na arte de forma reflexiva. Eram quarenta e dois painéis, sendo oitenta e quatro pranchas de vidro, totalizando cerca mil e quinhentos documentos expostos<sup>34</sup>. Pouco texto, esta foi uma forma de explorar e desenvolver o olhar, tirar o seu observador da passividade e do conhecimento apenas “absorvido”. O vidro com sua transparência permitia reflexos e deixava transparecer uma prancha na outra, sugerindo maiores relações entre as artes de diversos períodos, movimentos e regiões. Um modo rápido e inovador de popularizar o conhecimento, mesmo para os que não poderiam ou queiram despende mais tempo fazendo todo um curso de história da arte, que posteriormente veio a ser oferecido nos auditórios do MASP.

“[Bardi] tuvo una singular idea: la de quebrar el aislamiento em que siempre se deja a la obra de arte, confinada entre las paredes del museo. Era menester encuadrar cada obra dentro de todo el complejo discurso histórico del cual la misma es expresión. Era necesario exponer, con cada obra, el complejo sistema de las relaciones entre la cultura formal y la realidad del pensamiento, de la vida, de la técnica. Así, y tan solo así, cada obra de arte puede transformar la pura e inerte curiosidad del visitante en un hecho instructivo, obligándolo, del modo más

---

<sup>34</sup> Para maiores detalhes: POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2010.

llano y delicado, a tomar conciencia su noción de los desarrollos históricos y por conseguinte, em último análisis, a sentir en profundidad la obra misma.”<sup>35</sup>

“No pretendo divulgar nociones. Mi finalidad es la de inducir al espectador a participar de la vida del arte. Quisiera llegar a hacer comprender los vários, infinitos mecanismos de esta máquina ideal. Creo que tan solo entonces, el hombre estará em condición de comprender la obra de arte em su cabal naturaleza. Tan solo entonces podrá extraer de ella um resultado constructivo. Y este resultado debe estar al alcance de todos y no solamente del crítico y del especialista. La aristocracia de la cultura es una equivocación que se transmite desde hace siglos. Creo tener motivos para suponer que este equívoco puede ser eliminado.”<sup>36</sup>

“Com a colaboração do Studio de Arte Palma de Roma, o Museu contou com um ótimo material ilustrativo, bem escolhido e bem classificado, que forma a base da primeira mostra didática, um panorama da história da arte da pré-história até hoje.”<sup>37</sup>

“Ai o Bardi via que eu estava lá zanzando, e pedia para eu auxiliar, ele estava construindo uma vitrine. (...) E ele “Eu tenho que organizar uma vitrine ali na sala de exposições, você pode me ajudar?”, e eu falei “claro, claro”. Então ele montou uma vitrine de antropologia cultural, que ia da história desde os egípcios, os astecas, todas as culturas que se conhecia. E tinha uma máquina que ele deixou lá do lado e foi fechar a vitrine e eu falei “Professor, o senhor esqueceu a máquina”. Esse foi meu primeiro choque. Esqueceu a máquina de escrever. Ele disse “Não, eu não esqueci.”. E eu “Como não esqueceu, está aqui! Com um monte de coisas velhas!”. Ele “Não, isso daí é justamente para explicar a evolução das necessidades humanas, do desenvolvimento humano.”<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Artigo de Roberto Vighi em revista datado de 1947, ano da inauguração do museu. A referência não está completa, pois foi achado apenas o recorte em uma das pastas do acervo da biblioteca do MASP.

<sup>36</sup> Idem. Resposta de Bardi ao autor do artigo em entrevista.

<sup>37</sup> Jornal *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 7 de Abril de 1948.

<sup>38</sup> Trecho de entrevista com Alexandre Wollner, design, e um dos alunos da primeira turma do Instituto de Arte Contemporânea do MASP. Transcrição completa em “Anexos”.

Alguns teóricos e mesmo artistas já haviam apresentado a imagem como a forma mais apropriada de discutir e pensar a arte e a história da arte. Aby Warburg defendeu ser um modo de não enquadrar as obras em movimentos e conceitos determinados, na maioria, pela escrita e teorização da arte; basta visualizar as diversas produções feitas ao longo dos séculos, em todos os lugares do mundo, criando um trabalho de busca por semelhanças e diferenças entre as imagens, e desenvolvendo a observação crítica do visitante. Em sua biblioteca, ele utilizou também pranchas com diversas imagens misturadas de obras, esculturas e pinturas e mesmo artesanato, como solução pedagógica para ensino de estética e arte.

“O célebre *Pathosformel* de Warburg não é uma categoria prévia, ou axiomática: é uma prática baseada na intuição que persegue a continuidade e a metamorfose das formas em épocas e culturas muito diversas. Trata-se de uma noção que só pode ser apreendida pelo exemplo, e o exemplo é mais importante do que o conceito. Seu *Bilderatlas Mnemosyne* é exercício bem concreto e não teoria: uma colagem de imagens, postas lado a lado, que matem secretas relações entre si.

Tudo isso pressupõe uma prodigiosa intuição, mergulhada em cultura amplíssima, atenta, vivida, sem compartimentos. O que preside as investigações de Warburg não é uma teoria, é uma postura, ou – na falta de palavra melhor – uma convicção, que não existe para nomear tal princípio norteador.”<sup>39</sup>.

Essa forma de tratar a história da arte foi debatida no museu com as Exposições Didáticas, que seguiam este princípio básico de que, para melhor entender a arte era preciso tirá-la de seus compartimentos. Abstrair ao máximo as categorizações limitantes, e por sua intuição criar relações de proximidade e afastamento, facilitadas pela transparência das pranchas de vidro, de Warburg, e depois, de Bardi. Uma intuição que seria desenvolvida com o tempo, com a frequência no museu e nas Exposições, sem conceitos pré-definidos. O exemplo, a vivência, a experiência visual iria ensinando o visitante a conhecer sem enquadrar artistas e obras.

---

<sup>39</sup> COLI, Jorge. *O corpo da Liberdade*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

Max Bill organizou, dois anos depois, uma exposição com esta mesma base e estrutura. O contato do artista com Bardi foi inspirador para ambos, e uma importante exposição no MASP teve as obras de Max Bill marcando a chegada do concretismo no Brasil.

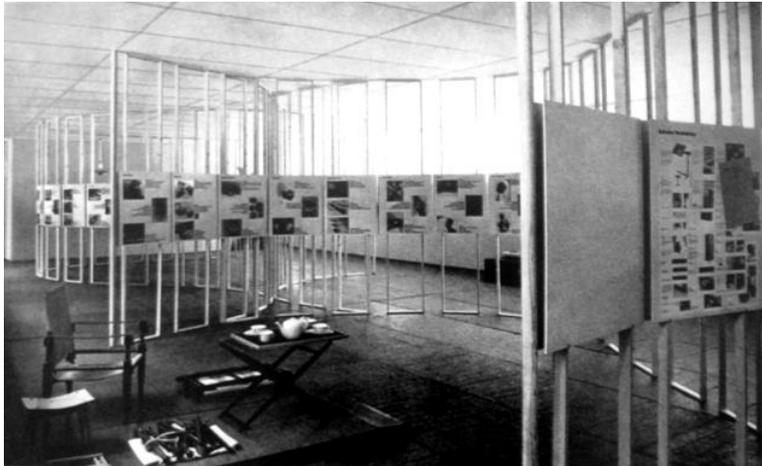


Figura 08: Max Bill, “Die Gute Form“, *Shweizer Mustermesse*, Basilea (Suíça, 1949).

Um segundo pilar da estrutura inicial do MASP é o seu acervo e as exposições temporárias. Inicialmente, o acervo foi formado por obras que antes eram das coleções particulares de P.M. Bardi e Assis Chateaubriand. Mas diversas obras foram adquiridas nesse período de abertura do museu, que coincidiu com um momento propício na Europa, a crise que precedeu a guerra, que tornou a compra de obras de arte muito mais acessível e grandes nomes foram vendidos como forma rápida de reaver capital. Boa parte delas foi adquirida por Bardi, pelo seu exemplar conhecimento como *marchand*.

Como importante homem de negócios e da imprensa nacional, Assis Chateaubriand usou de sua influência política entre a elite paulistana, para conseguir a verba necessária para comprar as obras. Ele tinha como exemplos grandes empresários norte-americanos que se tornaram mecenas das artes ao empregar suas fortunas em instituições culturais e museus. O maior deles, Nelson Rockefeller, não apenas conhecia Chateaubriand, como se relacionou diretamente com ele, chegando a visitar o MASP.



Figura 09: Bardi e Nelson Rockefeller, 1951.

Desta forma, Chateaubriand promoveu no museu de arte um sistema que ele já havia utilizado antes em seus negócios com aeronaves, quando fez campanhas de incentivo ao investimento em aviões por doação de empresários de diversos estados, visando interligar melhor o país. Sua segunda intenção era de ter uma forma de unificar sua cadeia de comunicação, ao facilitar o transporte de seus periódicos, que assim poderiam ser entregues em todo Brasil, de forma rápida. Desta forma, Assis Chateaubriand convidou grandes homens da elite para fornecer o dinheiro para compra de determinadas obras que comporiam o acervo do novo museu, como uma espécie de patrocinador, e em troca, ele ofereceria todo um destaque na sua rede de imprensa, promovendo a ação de tal pessoa com fotos, eventos de recepção da obra, cobertura na rádio e destaques no jornal, da mesma forma que a negação poderia causar danos a sua imagem pública em seus periódicos de sucesso, como os *Diários Associados*.

#### **“Doadores**

O Museu foi estruturado através de doações, a maior parte conseguida pelo Dr. Assis Chateaubriand, que convidou a classe abastada a participar generosamente de uma iniciativa

cultural. O animador do Museu conseguiu arrancar dos seus amigos, oferecendo, porém, o exemplo dele mesmo e das suas empresas jornalísticas e radio-televisoras, as contribuições necessárias para formar a pinacoteca que hoje o Brasil possui. Disse justamente o Dr. Rodrigo de Mello Franco Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, na franca reportagem de *Realidade* (junho, 1967): ‘O bom, o bom como o mel é que o Museu de Arte de São Paulo existe; e pertence ao povo brasileiro.’”<sup>40</sup>

As compras das obras eram verdadeiros eventos que a imprensa cobria com toda a pompa necessária para não apenas incentivar novos investimentos e doações, como para promover o museu que nascia. Desde a chegada, nos portos do Rio de Janeiro e Santos, o processo de retirada da embalagem, até a festa de recepção e a colocação da obra no museu, tudo era devidamente fotografado, registrado e coberto pelos jornais de Chateaubriand, fazendo do MASP uma referência entre a elite paulistana, que frequentava as recepções de abertura e inauguração do acervo.



Fig. 10: Evento de exposição das obras recém-adquiridas para o museu, com os doadores e integrantes do museu, 1950.

---

<sup>40</sup> CHAMIE, Mário. “Museu”. In: *Mirante das Artes*, nº5.



Fig. 11: Chegada do Rembrandt do MASP, mais um dos grandes eventos de promoção do museu, 1950.



Fig. 12: Chegada de obras para o MASP, ainda desembacando no porto.



Fig 13: Bardi recebe escultura para o acervo do MASP na chegada ao Brasil, no porto do Rio de Janeiro, 1948.

A popular revista *O Cruzeiro*<sup>41</sup> publicou diversas vezes, em estilo de nota social, a chegada das obras. Fotos de políticos, pessoas da alta sociedade estavam presentes e, apontando o museu quase como um pano de fundo, a elegância, a moda e a filantropia eram colocados em evidência na divulgação. Lina Bo, que tinha forte ligação com a moda a ponto de desenvolver futuros desfiles no museu e incentivar o curso de moda, estava sempre bem vestida, com roupas de estilistas europeus renomados, dando aos eventos do museu um atrativo diferenciado. Entre a elite e as ideias de popularização da arte, o MASP ia compondo sua missão e seu acervo.

Contando com a experiência e sensibilidade artística impecável de P. M. Bardi, que tanto o diferenciou durante toda sua vida, a compra do acervo foi feita de forma cautelosa e cresceu rapidamente com a ação dos dois fundadores. Bardi queria que seu museu tivesse os grandes nomes da história da arte, traçando um percurso rico na história da arte ocidental, e comprou obras que poderiam proporcionar um vasto conhecimento das principais escolas

---

<sup>41</sup> Em “anexos”, importante artigo da revista *O Cruzeiro* sobre o museu que surgia em São Paulo.

europeias, mas o destaque foi dado aos seus preferidos, os Impressionistas. Rembrandt, Monet, Renoir, Rafael, Ticiano, Degas, entre outros, se misturavam com esculturas gregas até chegar ao século XX, e o museu comprou Picasso, Matisse, Max Ernest e outros representantes modernos. O MASP ganhou respeito e reconhecimento da sociedade brasileira e internacional em grande parte devido à riqueza e qualidade de seu acervo, mérito atribuído a Pietro Maria Bardi, incontestavelmente.

Em seguida, seu foco foi na arte brasileira, e os modernistas ganharam sua atenção. Lasar Segall, Di Cavalcanti e Cândido Portinari formavam a coleção do museu, que recebeu doações posteriores como “O estudante”, de Anita Malfatti.<sup>42</sup>

Além das obras pertencentes ao acervo, o museu recebeu exposições temporárias, trazendo representantes da arte brasileira, como Cândido Portinari, Lasar Segall, e obras internacionais. A direção do museu, devido aos contatos de Pietro Maria Bardi, conseguiu trazer ao Brasil importantes nomes, principalmente de arte moderna. Alexander Calder, Ernesto di Fiori, Max Bill e Le Corbusier tiveram suas obras preenchendo a sala de exposições do MASP, dando consistência e maior legitimidade internacional ao novo museu.

Assim, o MASP conseguiu adquirir o reconhecimento necessário para um museu de arte. Os grandes nomes de mestres da arte deu legitimidade cada vez maior à coleção que crescia a cada ano, e eram, tanto na época, como mais adiante, já no prédio do Trianon, prestigiadas pelos mais importantes nomes, tanto das artes, como do meio político e social. A inauguração do Museu na Avenida Paulista, por exemplo, contou com a presença da chefe de Estado, a rainha Elizabeth II, do Reino Unido.

“Ao longo de vinte e tantos anos vividos nos andares que Dr. Assis em 1946 destinara ao novo Museu ali no prédio dos “Associados”, advertíamos da falta de comunicação com o público, a integração na vida da cidade. De vez em quando conversávamos de planos com seu Fundador, e este repetia: - O prédio ganharemos quando a coleção for robusta. Por enquanto vamos formando o acervo, sem gastarmos um centavo para o cimento da sede. (...)”

Tendo a honra de receber e ser o cicerone de S. M. a Rainha Elizabeth II na visita que a soberana fez à Pinacoteca, pude sentir, ao meu lado, o espírito do mágico Dr. Assis: eu media

---

<sup>42</sup> BARDI, P. M. *A Pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso*. São Paulo: Banco Safra, 1982.

as palavras e as ajeitava no papel de um porta-voz do homem que criou tudo aquilo que a ilustre hóspede, surpresa, estava vendo.

A Rainha perguntou-me – Como foi possível reunir todos estes Impressionistas?

-Majestade – respondi sintético -, foi “jeito” do Embaixador Chateaubriand.”<sup>43</sup>

O terceiro pilar da base estrutural do MASP era os cursos e seminários oferecidos. Para discutir história da arte, cinema e ensinar a produzir gravuras, desenho, pinturas, entre outros, Bardi organizou alguns seminários e cursos breves que, devido ao sucesso, ganharam ainda mais espaço, e tornou-se um instituto de arte, como será apresentado melhor a seguir.

São Paulo não tinha visto estrutura de ensino de artes igual. Havia escolas tradicionais de desenho e pintura, mas nada com o perfil que foi estruturado no MASP. Eram cursos sobre diversas artes, antes desconsideradas, que pretendiam informar e formar tanto os visitantes como próprios artistas. A Bienal das Artes, que surgiu alguns anos após a inauguração do museu, teve, e tenta manter até os dias de hoje, uma forte parte pedagógica, com monitores que guiam visitantes que buscam entender e conhecer a arte contemporânea brasileira e mundial. Mas para Bardi, seu erro era um e o mais importante: ela não considerava o “não-público”. Era “refinada” na sua apresentação e em seu debate, tornando-se, apesar dos esforços, inacessível ao grande público em geral.

“- A ação do Museu tende a interessar não o “público”, mas o “não-público”.

- O que significa o “não-público”?

Explica Bardi que o público é o que bem ou mal, sabendo ou fingindo saber, é metido ou se mete nos problemas de arte. O “não-público” é o que não se interessa, mas que se pode atrair ao Museu. É esta tarefa que justifica o esforço. Naturalmente é necessário ir ao encontro dos leigos. O erro estratégico da Bienal foi organizar uma exposição para os Latinorum ou pseudo-Latinorum, ignorando os ignorantes dos problemas da arte, o “não-público”.

(...)

- Não é fácil, pois é preciso ir de encontro ao povo, o qual não tem cultura.

- O Sr. está errado. O povo tem a sua cultura como tem seu gosto. Não pense que a cultura seja apenas saber em que ano nasceu Rafael. Por outro lado cultura, e neste caso falamos de

---

<sup>43</sup> BARDI, P. M. “A Rainha, o dr. Assis e o Museu”. In: *Mirante das Artes*, n°12. Pp12-13.

cultura artística, é locução ampla: vai do cinema à pintura, da música ao teatro, da TV, às festas de bairro. Trata-se de despertar a atenção do povo para novas formas de cultura, enriquecedoras de novos elementos.

- Mas o Museu, então, espécie de casa de cultura, acabará, terá função completamente nova.
- De fato, continua Bardi; o Museu nasceu como coleção e tudo fiz, para torná-lo um museu - vivo, posso dizer sozinho com d. Lina e uns poucos moços de espírito pioneiro, infelizmente volatizados.”<sup>44</sup>.

Além disso, a visão de Bardi de arte como algo amplo refletiu-se no museu, que passou a incorporar artes antes pouco reconhecidas como tal e que não se via e nem ensinava nos museus. A abordagem tradicional da Bienal, apesar de se colocar como instituição que apontaria as tendências artísticas, diferenciou do posicionamento do MASP:

“(…) O Bardi não era só um crítico de cultura, mas era um crítico de arquitetura e as revistas que ele trazia ao Brasil tinha tudo isso junto, a Habitat e as outras, tinha tudo, arquitetura, pintura, crítica (...) fotografia, teatro, dança, moda, tinha tudo! Era de uma abertura extraordinária, aquilo inovou muito. Mais do que um elemento específico, essa abertura do campo da arte foi a contribuição principal dele. A própria Bienal de São Paulo, mais ou menos contemporânea, não tinha de jeito nenhum essa mesma abertura. O Bardi criticava muito o Ciccillo [Matarazzo], eles tinham uma briga danada... Enorme. Mas ele criticava aquela Bienal que era só de pintura, escultura e não sei o que lá... Uma arte fechadinha em si, em um reservatório, num zoológico, enquanto ele estava fazendo exatamente o contrário, procurando para tudo quanto é lado, procurando as experiências possíveis, que a Bienal não fazia. E de certa maneira não fez até hoje.”<sup>45</sup>

Essa estrutura proposta pelo MASP estava abrigada originalmente em um e, um ano depois, dois andares do prédio dos *Diários Associados*. Toda a sua infraestrutura, as soluções pensadas para abrigar um museu em um andar de prédio não projetado para tal fim, até os espaços de exposições e atividades, a museologia alternativa do museu foi pensada e

---

<sup>44</sup> Entrevista dada por P. M. Bardi ao semanário “Trombeta de Lagomirim”, abordando os problemas de museografia. In: *Mirante das Artes*, nº11, p12.

<sup>45</sup> Entrevista dada por Sérgio Ferro. Ver completa em “Anexos”.

montada por Lina Bo Bardi e colegas arquitetos. Tudo foi resultado de um trabalho minucioso para garantir a qualidade e preservação das obras, o fundo pedagógico e a integração entre os espaços, que mantinha o espírito desse museu novo pensado por P. M. Bardi.

“No projetar o Museu, não foi obedecido o critério tradicional da subdivisão do espaço em várias paredes. O arquiteto, senhora Lina Bo, criou uma subdivisão abstrata, utilizando tubos de alumínio, plantas tropicais, deixando toda a área inteiramente livre. Os critérios que conduziram a essa solução foram os seguintes: a) as condições climatéricas, tais como a excessiva umidade que, permanecendo constantemente no ambiente, favorece a formação de mofos (...); b) as más condições de iluminação natural, dependendo do fato do ambiente não ter sido construído para museu; c) a intenção de criar um museu vivo, procurando colocar a obra de arte em contacto com a vida, eliminando o sentido de afastamento, usado geralmente nos velhos museus.”<sup>46</sup>

A galeria, onde ficava todo o acervo, era pequena e abrigava quadros e esculturas em um fundo branco, neutro. Com a solução de Lina de utilizar plantas para delimitar espaços, mas preservando uma conversa, comunicação entre eles, a galeria terminava onde começava a sala dedicada ao abrigo das Exposições Didáticas e Vitrine das Formas.

---

<sup>46</sup> Jornal *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 7 de Abril de 1948.



Fig 14: Vista da Exposição Didática (prancha em vidro) e a separação com plantas utilizadas por Lina Bo para limitar o espaço da galeria, expondo o acervo do museu.

Logo ao fundo, assim, uma cortina que permanecia aberta, a não ser em momentos de aulas e projeções de cinema, e dava para o auditório do museu. Este continha um pequeno palco e uma lousa, e várias cadeiras arrumadas em fileiras projetadas por Lina Bo, que facilmente dobravam e se moviam, podendo ser retiradas, deixando o espaço livre para apresentações ou cursos e seminários práticos, como de pintura, gravura, etc.

“[O museu na Rua 7 de Abril] Era simpaticíssimo! Era da Lina, a organização toda... Você tinha Renoir, Gauguin... Praticamente em um ambiente só! Era a história da arte ali, naquele espaço ultra reduzido. Depois tinha uma parte pedagógica. O museu tinha não só essa parte quase fixa, dos clássicos, mas todas aquelas vitrines, aqueles cursos, que eram lá dentro também... Um museu que ao mesmo tempo tinha aquela referência toda em volta, e dentro evoluindo, mudando, criando outras exposições!”<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Entrevista dada por Sérgio Ferro. Trecho editado pela autora para melhor leitura; na íntegra sem edição em “anexos”.



Fig. 15: Imagens do auditório do MASP, na Rua 7 de abril. Notam-se as cadeiras dobráveis de Lina Bo e as cortinas fechadas para uso do local.



Fig. 16: A cadeira vista mais de perto; hoje, se encontra na sede do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, a casa de vidro, onde morou o casal em vida.



Fig. 17: A vista da galeria para o auditório, ao fundo, integrado ao espaço geral do museu.



Fig 18: Uma das aulas de Bardi; é possível ver as obras ao fundo, refletindo um pouco de como era a estrutura do museu em seus primeiros anos.

Quando o museu ganhou um segundo andar, a galeria se mudou, ficando mais ampla, e os cursos ganharam salas mais apropriadas. Surgiu mais um auditório, bem como uma pequena biblioteca foi criada em uma saleta, cumprindo o desejo de Bardi de ter um vasto acervo de livros e revistas sobre as diversas artes e história. Nos jornais da rede de Chateaubriand, logo após a inauguração, notas eram colocadas sobre o museu quase diariamente, avisando os acontecimentos do MASP, as exposições, a aquisição de obras novas ou mesmo convidando para cursos, inscrição para serem monitores do museu, entre outros. Uma dessas notas se repetiu por dias nas páginas dos *Diários Associados*, pedindo aos leitores ajuda na composição da biblioteca: “Ajude o museu de Arte”, era o chamado, e requisitava que todos que tivessem catálogos de exposições, livros, revistas de arte, que doassem à biblioteca, de modo a formar um acervo que ficaria totalmente à disposição do público.

A Exposição Didática também teve espaço próprio, formando um corredor de entrada para o visitante já se familiarizar com a reflexão sobre história e arte.

“O critério que informou a arçhaeffuitetura 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. Abandonaram-se os *requintes* evocativos e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo, como o aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia, ou sobre tecidos da época, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. (...) enfrentou o Museu o problema da conservação. O problema da umidade associado ao da instabilidade termométrica, apresentam-se de extrema importância no trópico (...) A iluminação se difunde em intensidade solar, fria na combinação de lâmpadas branca e rosa, embutidas sob o celular metálico, removível em setores; as lâmpadas se acham fixadas contra um fundo de algodão branco que não concorre à refração da luz.”<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> BO BARDI, Lina. Revista *Habitat*, nº 1.

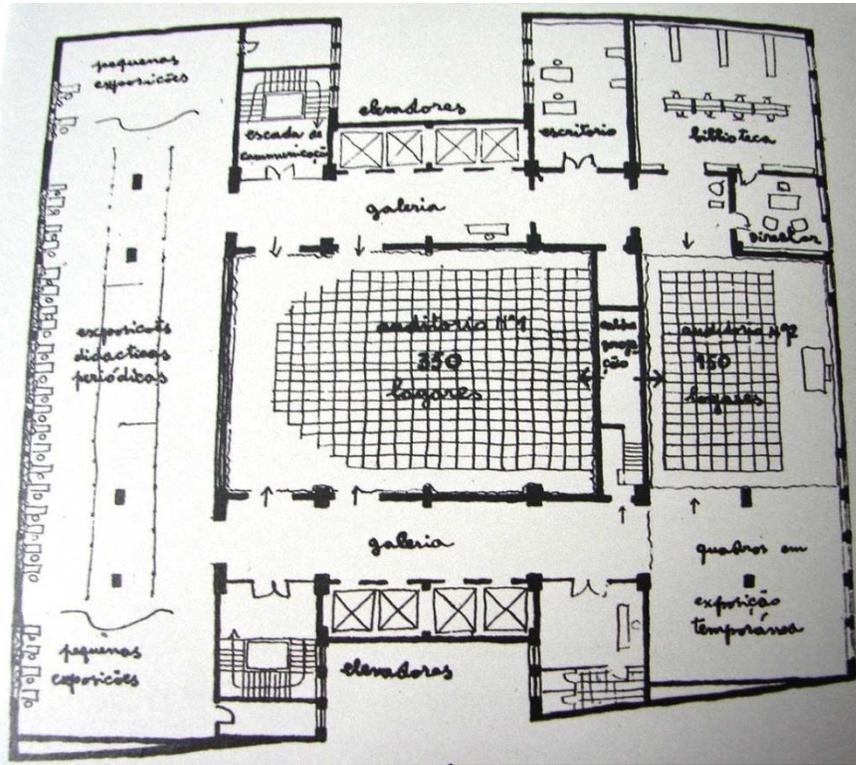


Fig. 19: Primeiro andar do museu; esquema/planta de 1948

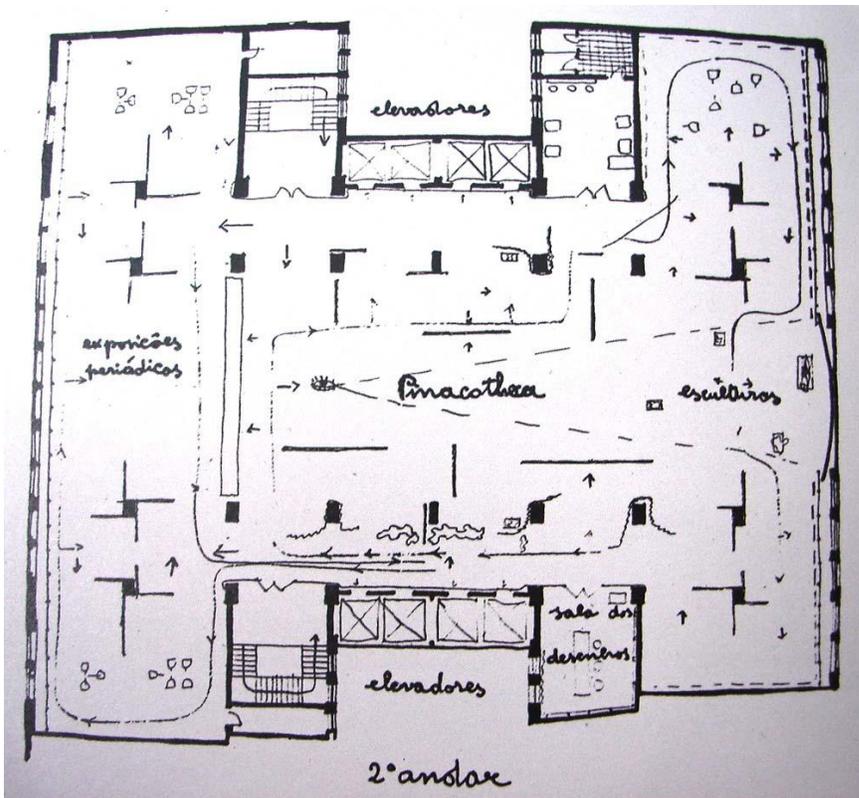


Fig. 20: Segundo andar do museu; esquema/planta de 1948.

“O Museu de Arte, que reiniciou suas atividades em julho de 1950 [após a reforma do segundo andar], realizou na sua sala pequena as seguintes exposições individuais de artistas residentes no Brasil: Mário Cravo, Kari Hansen, Frank Schaeffer, e Caribé. Importou uma pequena exposição de gravuras da Escola de Dusseldorf e organizou uma grande exposição de Le Corbusier em colaboração com o Institute Of Contemporary Art de Boston. Realizou o 1º Salão Nacional de Propaganda. Promoveu os seguintes cursos práticos: Curso de Gravura, Curso Livre de Desenho com modelo vivo, Clube infantil de arte. Constituíram seus cursos teóricos uma série de palestras de Jorge Romero Brest, um curso de P.L. Nervi, um curso sobre futurismo pelo professor Francisco Flora e em colaboração com a Reitoria da Universidade de São Paulo promoveu um curso de estética, ministrado pelo prof. E. Grassi. Foram ainda editados dois opúsculos, um ensaio sobre Le Corbusier, um livro sobre Neutra e, ultimamente, foi lançada uma revista.”<sup>49</sup>

“– Além do auditório atual, com a capacidade máxima de 200 pessoas, estamos construindo uma nova sala para sessões cinematográficas e concertos, com capacidade para 350 pessoas, que é o número justo para um instituto como o nosso. Em outro andar do nosso edifício, estão sendo ultimados os trabalhos da enorme sala de exposições e pinacoteca, com cerca de 1200 metros quadrados.

Repórter – É uma sala realmente notável.

- Posso mesmo adiantar – continuou Bardi – que será uma das maiores existentes em museus e certamente a de iluminação mais perfeita.

- Como será feita essa iluminação?

- O teto é um plano metálico em xadrezes que difunde uma luz perfeitamente uniforme, sem sombras e sem frações como se dá com a luz fluorescente. A sala apresenta-se com uma simplicidade elementar, como uma imensa caixa na qual somente as obras figuram com destaque. O projeto que foi estudado nos menores detalhes é do “Studio de Arte Palma” dos arquitetos Lina Bardi e Gian Carlo Palanti, autores de algumas belas decorações de lojas, aqui mesmo na rua sete de Abril, espécie de antecâmara ao Museu: são as lojas da “Insubra”, da “Mapa”, da “Société Transatlantique”, etc.

- Como ficará dividida esta sala?

---

<sup>49</sup> “Balanço geral da Vida Oficial das Artes Plásticas em 1950”, texto de Waldemar Cordeiro, importante artista concretista. A referência não está completa, pois foi achado apenas o recorte em uma das pastas do acervo da biblioteca do MASP.

- Nenhuma divisão. Apenas esta vitrina visível de ambos os lados e formando como que um diafragma entre a Pinacoteca e a sala das exposições, na qual será possível organizar mostras de grande importância. Não há nada mais prejudicial para os quadros do que expô-los grudados uns aos outros pois o quadro necessita de espaço em volta de si, de isolamento.
- De que forma serão apresentadas as pinturas?
- Por meio de paredes móveis que poderão ser dispostas em qualquer posição graças a um sistema de fios de aço que traçam uma rede na sala.
- Trata-se de um sistema novo?
- Não, o sistema já é velho pois foi usado por mim cerca de vinte anos em Milão, em minha galeria, e deu bons resultados. (...)<sup>50</sup>

Adaptado ao seu espaço disponível, o MASP fez com que sua museologia “provisória”, fosse a alma do museu. Ele não era estático, nem burocrático, nem soturno, nem contemplativo. Como pretendia Bardi e também Lina Bo, o Museu de Arte surgiu dinâmico no tempo e no espaço, e podia aumentar quando necessário e movimentar-se. Priorizava-se o auditório em um momento, a galeria em outro e havia ainda uma hora em que tudo se integrava, fazendo da aula dada no auditório uma experiência viva, pois se aprendia história da arte olhando para o acervo ao lado. O MASP tinha uma missão e sua estrutura, tanto em termos de projeto como em infraestrutura, cumpria com ela.

“As iniciativas culturais que o museu que Bardi dirige, como autêntico mestre, vão além da função parada de pinacoteca, para se transformar em escola, em academia, atraindo para as suas salas jovens que procuram aprender e velhos que procuram se corrigir. Já uma vez tive a oportunidade de dizer que a missão do Museu de São Paulo estava assumindo o papel de uma nova missão francesa, a dos começos do século XIX. Não me arrependo da afirmativa, porque, de lá para cá, os fatos vão me dando razão. E razão de sobra. (...)<sup>51</sup>”

Com uma pequena placa indicativa da entrada do Museu de Arte de São Paulo, no hall do prédio de imprensa dos *Diários*, o museu ficou assim na Rua 7 de Abril. Cartazes foram

---

<sup>50</sup> Entrevista com P. M. Bardi sobre a ampliação do museu. In: *Jornal Agência LUZ – Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1950.

<sup>51</sup> REGO, José Lins. “O Museu de Arte de São Paulo”, coluna “Homens, Coisas e Letras”. In: *Diário da Noite*, s/d.

espalhados por diversos pontos da cidade, cumprindo o objetivo de Bardi de “colocar o museu em moda”, com frases como “Venha para o Museu de Arte”. A região central facilitou o acesso de muitos, que entre um compromisso e outro, entravam no MASP e se espantavam com tamanha novidade, jamais vista no país. Os cursos começaram a fazer sucesso, alunos e visitantes começaram a preencher os vazios das galerias e mais obras passaram a saturar os dois andares do edifício. Como veremos, era preciso crescer.

### ***Subitem 2 – A recepção do novo museu***

A recepção das ações dos cúmplices Bardi e Chateaubriand trouxe contradições na opinião pública da cidade. Enquanto muitos, entre políticos, artistas e o público em geral, admiraram o museu e todas as atividades e propostas trazidas por ele, havia parte da cidade que apresentava restrições e críticas. A imprensa, do grupo Mesquita, via jornal *Estado de S. Paulo*, não omitiu sua posição contrária ao museu. Artigos e opiniões buscando condenar ou apontar possíveis falhas na iniciativa do MASP eram publicados com frequência no *bravo matutino*.

Localizado no mesmo centro novo de São Paulo, na Rua Major Quedinho, número 28, estava a sede do jornal de maior rivalidade dos *Diários*, o *Estado de São Paulo*. Pertencente a tradicional família Mesquita, o prédio que tem também projeto de Jacques Pilon, datado de 1947, mistura seu racionalismo contido com os traços decididamente modernos de Franz Heep, arquiteto discípulo de Le Corbusier que finalizou o desenho e construção, tornando o prédio símbolo de modernidade em São Paulo<sup>52</sup>.

“Com o relógio no topo, o grande mural de Di Cavalcanti e a localização estratégica, no ponto mais nobre do Perímetro de Irradiação, ao final da Avenida São Luiz, tudo contribuía para tornar o edifício um símbolo de modernidade em São Paulo.”<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Atualmente, o prédio é parcialmente tombado pelo DPH e CONDEPHAAT, protegendo volumetria, fachada, murais e pinturas, e passou por importante reforma e restauro em 2004. Ver: ALVAREZ, Carmen. *Um ícone reaproveitado: o Hotel Jaraguá em São Paulo*. Seminário para o programa e pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2010.

<sup>53</sup> Idem. P10.

Era um luxuoso prédio de *brises e pilotis*, especialmente desenhado para ser sede do jornal e hotel; foi preparado para receber as modernas máquinas de impressão da rede de jornais, que se instalou do subsolo ao sétimo andar, além da rádio Eldorado associada, com dois patamares e o importante Hotel Jaraguá, nos treze andares superiores.

A semelhança com a proposta da sede dos *Diários Associados* é notável em diversos pontos. O prédio da família Mesquita também foi encomendado por importante nome da elite jornalística paulistana, projetado por arquiteto com fortes traços modernos, e tinha sua localização semelhante, no centro intelectual e financeiro da cidade, com terraço voltado para Biblioteca Municipal e Praça Dom José Gaspar. Mas, apesar de refletir uma apreciação pela arte moderna presente nos murais de Di Cavalcanti e painéis de Clóvis Graciano, enquanto um, mesmo que resultado de uma adaptação e aproveitamento, abrigou um museu, focando sua iniciativa artística, o outro se distanciou ao dividir espaço com um hotel bastante caro e diferenciado. Ao invés de encontrar salas de exposição, havia ali amplos apartamentos, boate, jardim de inverno, bar e restaurante.

E mesmo com relação às artes, o enfoque de cada grupo era diferente; enquanto o *Estado de S. Paulo* dedicava sua atenção à literatura e as artes cênicas, os *Diários Associados* tratavam de anunciar o que havia nas artes plásticas e arquitetura, majoritariamente. Eram oposições intelectuais bastante ricas e seus textos provocativos às ações do outro, bem ou mal, terminaram por criar um debate artístico e, muitas vezes, político, entre eles. Enquanto Chateaubriand se alinhou ao Estado Novo, o grupo Mesquita fez oposição sendo censurado e fechado, afirmando um abismo na imprensa paulista.

Em 1948, Francisco Matarazzo criou o Museu de Arte Moderna, o MAM. Com apoio de parte da elite intelectual paulistana que não simpatizava com Chateaubriand e Bardi, muitos herdeiros da Semana de 1922, modernistas de São Paulo, unidos com parte da elite que se relacionava com a recente Universidade de São Paulo, a família Matarazzo, tradicional família da elite cidade, fundou um museu que visava expor obras modernas brasileiras. Mesmo P. M. Bardi apoiando iniciativas voltadas às artes, com o pensamento de que quanto mais espaços para se debater, apreciar e pensar arte melhor, sempre se manteve em oposição ao MAM, como um museu antônimo ao seu. O jornal dos Mesquita logo se aproximou do time do museu dos Matarazzo, e seus periódicos, seja o *Estado de S. Paulo* ou a *Folha de S. Paulo*, e divulgou as ações deste museu, deixando para segundo plano as

atividades do MASP. Uma oposição se firmou não apenas entre os museus e seus colaboradores, mas entre a imprensa que se bipolarizou com relação às artes. A concepção da Bienal, que se originou deste mesmo grupo, não seguia os princípios desse novo museu proposto por Bardi, ao seguir os estatutos da Bienal de Veneza, sem maiores “adaptações” à situação brasileira, o que fez o fundador do MASP atacar às propostas das duas instituições durante toda a vida<sup>54</sup>.

Em oposição, enquanto P. M. Bardi escrevia em seus veículos as propostas novas do museu, com seu entusiasmo de estar trazendo ao Brasil algo novo, o que ele conhecia de melhor de sua Europa e Itália, assumindo-se, muitas vezes em seu discurso, como parte do povo brasileiro, a tradicional família paulistana Mesquita viu em suas palavras traços que consideraram paternalistas e preconceituosos. Como Tentori aponta em seu clássico livro<sup>55</sup>, originou-se daí uma troca de correspondências que ilustra um pouco essa rivalidade apresentada:

“Os senhores compreenderiam, digamos para exemplificar, um museu na França que tivesse como diretor um panamenho ou um filipino? Creio que não. Entretanto, em São Paulo, olhem os senhores os museus de arte que se criaram de uns anos para cá. Há algum brasileiro que os dirija? Se há, é favor informar porque eu não conheço. Somos tão ignorantes, tão incompetentes assim? Não haverá por acaso perdido nestes vastos 8 milhões de quilômetros

---

<sup>54</sup> Apesar da oposição forte entre os fundadores dos dois museus, para os visitantes e alunos, ambos eram interessantes, cada um a seu modo. O MAM, além de uma rica coleção, tinha um belo bar em seu interior, que era local preferido de encontro da nova geração de artistas e críticos que, depois de cursarem o que viria a ser o IAC, no MASP, iam ao MAM para se encontrar, conversar e debater sobre arte e os últimos acontecimentos artísticos da cidade. Até mesmo a Cinemateca, muito próxima, fazia parte deste contexto, com suas mostras noturnas de filmes diversos. Como podemos ver nos relatos de quem participou deste ambiente, Alexandre Wollner, em entrevista (transcrição completa em “anexos”):

“E eu era o cara que ficava 24 horas lá. Então eu tive várias chances por causa disso. Depois da exposição de antropologia, ele fez a exposição do Max Bill e me convidou de novo para auxiliar ele. Eu fui auxiliar e o museu de arte ele estava mais ou menos no mesmo prédio que estava o museu de arte moderna [MAM], onde também tinha a gráfica dos *Diários Associados*, e no primeiro e segundo andar, na parte da frente, estava o museu de arte e no segundo andar, na parte de trás tinha um corredor que você ia para os fundos, lá tinha o museu de arte moderna. Os dois museus estavam perto. E para o Bardi era uma coisa muito negativa. Para o Matarazzo também era negativo, era concorrente! Mas para nós foi muito positivo! (...). Estavam os dois museus lá! E o museu de arte moderna tinha um barzinho. No museu de arte não tinha bar. Então, certa hora do dia, cinco horas da tarde, a gente ia ao barzinho, para discutir um pouco de arte junto com os artistas.”

<sup>55</sup> TENTORI. Op. Cit. pp. 179-184.

quadrados, um nativo qualquer com capacidade de dirigir um museu? Não há artistas no Brasil? No Brasil não há críticos?

Muito simpáticos os estrangeiros, sobretudo porque estrangeiros. Estropiam amavelmente a nossa língua e nos ensinam coisas que em geral não ignorávamos, porque na língua deles já as havíamos lido nos mesmos livros de que extraíram a sua ciência (...)

Esta forma de colonialismo é das mais perigosas, porque circunscrita ao terreno cultural. Por mais inteligente, por mais liberal, por mais aberto que seja às ideias alheias, um italiano é sempre um italiano, como um alemão é sempre um alemão e um abissínio há de ser toda a vida um abissínio.

Um museu, no seu significado moderno, não é uma simples coletânea de quadros mais ou menos célebres. É um organismo *vivo e participante da vida artística* de um país: tem que sentir, tem que integrar no ambiente em que funciona. Com um diretor estrangeiro? Permitam-me ao menos – se é que a um brasileiro ainda se permite alguma coisa – a faculdade humilde de duvidar...”<sup>56</sup>.

Nota-se que a família Mesquita era também ativa no campo das artes e que, de certa forma, compartilham de uma mesma opinião com relação aos novos museus que P. M. Bardi e seus colaboradores. Também viam as instituições culturais como integrantes de uma sociedade. Porém, ainda assim ataca o diretor do MASP ao colocá-lo como paternalista em sua ação, por ser um italiano, estrangeiro do “Velho Mundo”, dirigindo um museu que se diz nacional, brasileiro. Para este texto que supera em muito o nacionalismo, levando ao preconceito, Bardi então, ironicamente, como de costume, responde na revista *Habitat*<sup>57</sup>:

“Encarando as coisas desse ponto de vista, o ‘Estado de S. Paulo’ quer afirmar que os únicos brasileiros autênticos são os índios e, se os índios, por sua vez, tivessem raciocinado da mesma forma, o nosso Julinho Mesquita seria hoje um arabezinho do deserto saudita ou líbico. A família estrangeira Mesquita pode vir para o Brasil, fazer fortuna e enriquecer o país com um dos mais reacionários jornais do mundo: por que, então, censura os estrangeiros (embora através de pseudoprotestos de simpatia) que aqui chegam para contribuir para o

---

<sup>56</sup> Trecho da crônica “Nacionalismo e museus”, de Julinho Mesquita no Estado de S. Paulo em 17 de abril de 1952. Destaque da autora.

<sup>57</sup> Revista *Habitat* nº 7, junho de 1952.

desenvolvimento moral do Brasil? (...) Aprenda a não degradar-se com notas em um estilo verdadeiramente colonial, o gosto dos mercadores de escravos.”

Mas o Museu de Arte, apesar das críticas, não se abalou. Continuou recebendo exposições e seus cursos tornaram-se referência entre os novos artistas da cidade. Indo além, as críticas e reconhecimento do Museu vieram também das instituições e imprensa internacional. Diversos críticos de arte e intelectuais da área importantes, como por exemplo Lionello Venturi e German Bazin, escreveram sobre o surgimento do MASP como um museu diferente da maioria dos museus e instituições artísticas de então, e destacando a proposta bastante inovadora de Bardi e seus colegas. Jornais de diversos países publicaram pequenas matérias, entrevistas com o diretor do museu e artigos sobre as ações do museu de arte, que foi se consolidando apesar da resistência de alguns paulistanos.

### ***Subitem 3 – O Instituto de Arte Contemporânea (IAC)***

*“O museu de São Paulo propõe, ao contrário, misturar arte e vida, passado e presente, é ao mesmo tempo museu e escola, lugar fervido.”<sup>58</sup>.*

*“Não visa a escola criar artistas, mas sim orientar os jovens com uma preparação técnica e artística bem dirigida no sentido de dar-lhes a possibilidade de trabalhar, criar e contribuir para o incremento da indústria em geral dentro de um espírito e um gosto apuradamente contemporâneos.”<sup>59</sup>*

Após pensarmos sobre as bases teóricas e influências que inspiraram Pietro Maria Bardi a criar e estruturar o MASP como um museu escola, é preciso buscar entender o processo que levou a criação de um Instituto de Arte Contemporânea dentro do próprio museu, em 1951. O IAC foi o terceiro e um dos mais importantes pilares do MASP, ao qual Bardi dedicou muita atenção na escolha dos temas a serem lecionados, os profissionais que trabalhariam lá e mesmo o público para o qual estaria voltado.

---

<sup>58</sup> BIANCONI, Piero. *Il Museo di S. Paolo a Milano. Corriere Del Ticino*. Lugano: 27 de Dez de 1954.

<sup>59</sup> BARDI, P. M. Trecho datilografado para o material de divulgação do IAC. Acervo da Biblioteca do MASP.

“repete- em proporções que naturalmente devem ser guardadas, o plano didático formulado por Walter Gropius e sua equipe na maior escola de arte que a Alemanha produziu neste século: a Bauhaus de Dessau. De fato, como na Bauhaus, contar-se-ão no Instituto cursos de Desenho, de Modelagem, de Desenho Industrial, de Tecelagem, de Artes Gráficas, de Metais, de fotografias, de Decoração, etc. Falta-lhe, naturalmente, o que era básico na escola de Gropius, o ensino de Arquitetura, que já é uma técnica e uma arte que possuem uma Faculdade Universitária em S. Paulo. No mais, porém, toda a programação da Bauhaus se encontra distribuída pelos diferentes cursos do Instituto de Arte Contemporânea.”<sup>60</sup>

Mais uma vez é possível perceber o quão importante para Bardi era esse viés pedagógico dentro dos museus modernos, e as fontes expressam sua angústia em solucionar essa carência na educação da arte ou do ser humano pela arte:

“Há quatro anos passados, com um primeiro e modesto grupo de obras de arte, e num local simplesmente adaptado com as mais racionais intenções, inaugurava-se o Museu de Arte de São Paulo. (...) vontade de elevá-lo a um nível de natureza moderna, viva, coerente, prática, ativa (...) como um recurso social e cultural para a metrópole. (...)

Ao construir um museu devemos propor-nos determinado número de perguntas, como as categorias aristotélicas:

*Que coisa, exatamente, cumpre ensinar hoje, aqui?*

*A quem, hoje, se deverá ensinar?*

*De que modo é preciso ensinar?*

*E onde será preciso ensinar?*

Todas essas perguntas parecem mais um elenco rígido de distinções de exclusiva competência de disciplinas científicas, no caso, da pedagogia e da didática. Mas ensina a história que a pedagogia e a didática jamais contribuíram para formar um único homem, quando não animadas por um conteúdo humano mais cálido, mais afável, mais profundo (...).

---

<sup>60</sup> A referência não está completa, pois foi achado apenas o recorte em uma das pastas do acervo da biblioteca do MASP. Para maiores detalhes, é possível consulta em acervo.

A mente do homem, hoje, aprende *visualmente*. A gravura e a reprodução mecânica proporcionam presentemente aos olhos humanos uma vasta visão dos fatos da humanidade e uma anárquica e fragmentária concepção das esferas culturais. A verdadeira cultura deve, em geral, empregar os mesmos meios mecânicos, o mesmo sistema de visualização, para proporcionar uma ordem mais inteligente, mais disciplinada, mais humana e mais coerente (...).

Por isso, então, qualquer Museu que seja moderno, que corresponda às necessidades e aos desejos populares, não pode deixar de levar em conta semelhante realidade.

Eram exatamente esses os nossos propósitos quando demos início à vida do Museu de Arte de São Paulo. Acolhendo uma série de obras primas do passado (que hoje representam uma série digna de figurar nos museus da Europa e da América do Norte, e a única de valor, atualmente, em toda América do Sul) preocupávamo-nos em fazer penetrar a luz educativa, histórica e cívica, no maior número possível de pessoas. Mas não nos limitamos a atender o visitante, o tipo melancólico atarefado, o melancólico estudioso, o apressado e cansado turista (...) não nos limitamos a atender, chamando a ver(...) ao contrário, planejamos e realizamos (...) exposições elementares, orgânicas, resumidas, com materiais ilustrativos oportunamente montados e dispostos em salas, de toda a história da arte, das artes, da cultura, do pensamento.”<sup>61</sup>

Bardi trocou uma série de cartas entre 1949 e 1951 com instituições culturais de todo o mundo<sup>62</sup>. Além das referências e influências que o diretor teve de museus e teorias sobre arte e educação ao formar o MASP, para o seu IAC Pietro Maria Bardi foi atrás de exemplos de escolas de arte, institutos renomados que pudessem auxiliá-lo na formação de um projeto pedagógico com embasamentos sólidos, modernos e viáveis. Entrou em contato com o diretor do *Black Mountain College*<sup>63</sup>, que seguia a pedagogia inspirada na teoria de

---

<sup>61</sup> BARDI, P. M. “Balanços e Perspectivas museográficas – Um Museu de Arte em São Vicente”. In: *Habitat*, nº8, 1957.

<sup>62</sup> A maioria das cartas foi enviada em 1950, seguindo o mesmo modelo da carta ao diretor do *Black Mountain College* (mostrada logo em seguida), para: Diretor do Cranbrook Academy of Art (Mich, EUA), Diretor do School of Design (Rhode Island, EUA), a Edgar Kaufmann jr, diretor do Departamento de Design Industrial do Museum of Modern Art, a Richard Habib, Registrar School of Design( Toledo, EUA), a Paul Theobald “Illinois Institute of Technology” (Chicago, EUA).

<sup>63</sup> Fundado em 1933, nos Estados Unidos, funcionou até 1957 e teve como objetivo o ensino das artes, com base na teoria de John Dewey. Defendia uma nova visão das artes e do ensino, o que permitiu que inovadores

John Dewey, trocou diversas correspondências, enviou alguns trabalhos produzidos no MASP, como sua monografia sobre Lasar Segall, apresentou seu projeto para a criação de uma escola de arte dentro do museu e pediu para que enviassem o material deles com a estrutura pedagógica, o programa e os cursos e docentes.

Dear sir:

This Museums intends to open in the present season na Institute of Contemporary Art inviting artists and professors to teach architecture and industrial design as ceramic, graphic arts, iron work, weaving, photography, furniture, mosaics, plastic in general.

Architects as Luigi Poccinato, Max Bill, Nervi, have already accepted our invitation, and others are being invated.

We would like very much to check our activities with yours which since a long time we highly appreciate, and we should like to accomplish something similar of what you are doing always in the same spirit of the Bauhaus. Therefore we should remain most grateful to you if you could send us all the publications referring to the curriculum of your Institute of Art so beautifully organized.

Looking forward for an answer believe us very sincerily yours

P.M. Bardi, director<sup>64</sup>

O diretor norte-americano respondeu, demonstrando interesse e elogiando a iniciativa inédita no Brasil e mandou o material solicitado, conforme indica sua carta resposta, contribuindo para a documentação que o diretor do MASP estava acumulando para seu projeto pedagógico. Outras várias correspondências semelhantes foram trocadas e Bardi então escreve o projeto inicial<sup>65</sup> do Instituto de Arte Contemporânea, a escola de cursos do museu.

---

intelectuais, artistas e escritores desenvolvessem suas aptidões lá. A escola ampliou o conceito de “arte”, e ensinou em seu interior música, artes plásticas, teatro, literatura, entre outros. Dentre vários momentos marcantes está o primeiro *happening* de John Cage, por exemplo.

<sup>64</sup> Carta enviada ao diretor do Black Mountain College, provavelmente Charles Olson, em 10 de março de 1950.

<sup>65</sup> No acervo da biblioteca do MASP é possível encontrar esse projeto e anotações de Bardi criando o IAC. Por ter muitas anotações manuscritas, não é permitido fotografar para apresentar aqui.

Outro documento encontrado no acervo da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo pôde indicar uma inspiração internacional para P. M. Bardi formar a base pedagógica e estrutural do IAC. Ele recebe do *Instituto Amatler de Arte Hispanico*, em Barcelona, na Espanha, o estatuto deles, e suas anotações manuscritas denunciam suas intenções ao anotar no topo do documento o título “*Instituto de Teoria e História da Arte*”, provavelmente a primeira versão de nome que resultara no IAC.

“Estatutos Fundacionais”

1. Finalidade: Formação de um arquivo gráfico de Arte. De uma biblioteca do mesmo caráter, e de um índice bibliográfico de obras; facilitar a consulta e o aproveitamento de seu fundo por pesquisadores e estudiosos.
2. Fala sobre a capacidade jurídica, legal para adquirir obras e administrar seus bens.
3. Regime: será regido por este estatuto
4. Atuação: “O Instituto de teoria e história da Arte serve a pátria com o comprimento de seus nobres fins específico. Em consequência fica proibido tanto a instituição quanto a seus organismos relacionados todo ato político ou de qualquer ordem a não ser para o comprimento destes fins.
5. Será regido pelo fundador; falecido este, será feita uma sessão e comporão uma junta administrativa.
6. Fala sobre o direito das mulheres de atuarem na instituição
7. Declara reuniões anuais ou quantas vezes o presidente convocar o patronato para: dizer quem será o diretor do museu, decidir regras, aquisições, etc.
8. Vai falar dos curadores e suas funções
9. Para ser diretor deve: ser maior de idade e não ter antecedentes desfavoráveis. Podem ser eleitos os maiores de 21 anos emancipados. Deve ter uma das seguintes posições: a) ser arquiteto; b) ser doutor ou licenciado em filosofia e letras em qualquer especialidade; c) [ele retira “pertencer ao corpo de arquivista, bibliotecários e antiquários] ter obtido por faculdade universitária estrangeira título análogo ao de mestre em Arte por Universidade [ele retira “de Cambridge ou em uma das de Nova Iorque e Harward] estrangeira de renome.
10. Das funções do diretor, ele deverá ter 3 sessões devidamente especificadas: 1) gastos com pessoal técnico permanente e de conservação das coleções e fundos; 2) gastos com

pesquisas, publicações e acréscimos de arquivo e biblioteca; 3) gastos de serviço público da exibição e consulta.”<sup>66</sup>

Mesmo admirando as ações internacionais, Bardi entende que é preciso criar algo novo, pensar e adaptar boas ideias às particularidades de seu museu. Em seus textos, ele demonstra sua preocupação com a formação das pessoas que frequentam o museu, com destaque para as crianças. Mantinha uma visão de formação dos futuros cidadãos e dos artistas propriamente ditos. Uma nova opção para jovens artistas, de uma nova geração que não queriam mais a formação tradicional acadêmica.

“Visitei demoradamente o Instituto de Desenho Prático de Brooklin. Pretendo, entretanto, adotar moldes diferentes dos norte-americanos, visando em nossa escola a maior liberdade e o maior respeito pela individualidade. Nossa principal intenção é desenvolver a personalidade nas crianças e a originalidade no artista. Será tarefa que merecerá especial cuidado dos professores a descoberta das melhores possibilidades de cada aluno, a fim de que sejam eles orientados por um sistema racional quando, então, serão transmitidos todos os conhecimentos técnicos e as informações necessárias à formação de todos.”<sup>67</sup>

Outras cartas mostram P. M. Bardi convidando artistas, historiadores e críticos do país para participarem de reuniões no museu com o intuito de pensar o projeto do IAC. Lasar Segall, Lina Bo, Rino Levi e Jacob Ruchti estão entre eles, como o grupo que ajudou a pensar quais cursos, matérias e sistemas de avaliação deveriam compor o novo instituto, e depois se tornaram os principais docentes do museu. Flávio Motta foi figura fundamental neste cenário, sendo homem de confiança de Bardi com relação ao ensino de arte e história da arte. Tornou-se professor do instituto, mas foi grande colaborador na elaboração do projeto pedagógico não apenas da escola, mas do museu: contribuiu também com as Exposições Didáticas e Vitrine das Formas.

---

<sup>66</sup> Documento encontrado no acervo da biblioteca do MASP. Entre parênteses, minhas notas sobre o que ele altera no texto datilografado, acrescentando e retirando partes do original e criando seu próprio estatuto.

<sup>67</sup> Trecho da fala de Bardi sobre suas inspirações em instituições internacionais, como da Alemanha, Suíça e EUA. Artigo sobre a inauguração do IAC. In: *Diário de São Paulo*, 1 de março de 1951.

Cinema, fotografia, jardinagem, moda, desenho industrial, pintura, gravura seriam oferecidos nas salas do prédio da Rua 7 de abril, em geral no período da noite. Um pouco antes da data de abertura do IAC, os jornais de Chateaubriand anunciaram a proposta e os cursos e, no acervo do MASP hoje, ainda é possível encontrar uma série de pedidos de bolsa de estudo e as fichas de inscrição vindas de todo país.

Após um processo seletivo que incluía uma série de perguntas sobre a vida profissional dos concorrentes e uma entrevista com o diretor e algum dos professores, cerca de trinta alunos formaram a primeira turma do IAC, dentre eles o famoso design Alexandre Wollner. Era preciso estudar matérias de base que eram comuns a todos os cursos, como história da arte e desenho, além das específicas de livre escolha, como desenho industrial, gravura, etc<sup>68</sup>.

O objetivo era ser diferente das escolas até então existentes no Brasil, formando antes um aluno completo, com uma visão geral de Arte e seu desenvolvimento, para depois estudar as técnicas específicas. As aulas eram dadas não apenas por teóricos, mas artistas em si, pois afinal eram eles quem de fato faziam e conheciam arte. A diversidade das matérias e temas oferecidos concretizava a ideia de Bardi de uma união das artes como um todo, além de incluir novas artes que até o momento não eram reconhecidas. Em um contexto moderno e industrial, o desenho industrial, *design*, ainda era deixado de lado no país. P. M. Bardi acreditava que a arte também devia estar nas indústrias e que, na verdade, era preciso ter arte na estética industrial, para que se pudessem ter produtos bonitos, úteis, artísticos e produzidos em fábricas, o que os tornava acessíveis a todos.

Formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada; aclarar a consciência da função do desenho industrial refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos e o diletantismo decorativo; ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Em “Anexos – Documentos do IAC” é possível encontrar a estrutura organizacional dos cursos.

<sup>69</sup> Trecho do projeto de apresentação do IAC e seus objetivos, disponível nos acervos da biblioteca do MASP.

Todo esse desejo de tornar o museu um novo e diferente centro de aprendizagem tornou-se então completo com o Instituto de Arte Contemporânea. Era a concretização do seu projeto para o museu de arte, de sua missão para o MASP. Alguns textos escritos por P. M. Bardi para os materiais de apresentação do IAC demonstrava, de maneira geral, um resumo da proposta inicial dessa escola no museu de arte:

“Arte brasileira

A arte brasileira está aqui representada por algumas obras que indicam as várias tendências manifestadas neste século. Estão incluídos alguns artistas estrangeiros, radicados no Brasil ou que residiram neste país. Em breve o IAC dedicará uma grande sala à pintura brasileira, em que artistas da importância de Segall, Portinari e Brecheret terão exposições retrospectivas permanentes. O público poderá ver, em síntese, alguns exemplos de tendências mais vivas nas quais estão os pintores primitivos que, sem estudo e com uma naturalidade instintiva, exprimem seu tema preferido, através de uma visão poética e processos de técnica espontâneos.”<sup>70</sup>

“Uma escola de desenho industrial no museu de arte

O Museu de Arte de São Paulo – que no próximo mês vai reabrir suas portas, pois que as reformas internas estão prestes a serem concluídas – inaugurará uma escola de desenho industrial especialmente dedicada aos jovens que desejam se iniciar nas artes industriais.

O desenho industrial no Brasil ainda está para ser feito, e enormes possibilidades defrontam-se para todos aqueles que, dedicando-se a este ramo de atividades, saberão acompanhar o espírito nitidamente contemporâneo de nossa época adaptando as mesmas linhas estéticas das artes puras às assim chamadas artes aplicadas e criando uma correspondência de valores estéticos entre umas e outras de forma que as atividades das primeiras não continue desprezadas das necessidades e utilidades da vida prática, mas engendre uma visão de conjunto harmoniosa de todas as artes dentro de uma mesma concepção orgânica. Assim sendo decidiu o Museu criar um “Instituto de Arte

---

<sup>70</sup> Trecho de autoria de Pietro Maria Bardi, datilografado para o material de divulgação do IAC. Acervo da Biblioteca do MASP.

Contemporânea” que funcionará com caráter essencialmente didático destinando-se a formar técnicos em assuntos como cerâmicas, artes gráficas, tecelagem, metais, mobiliário, bordados, esmaltes, jardinagem, desenho, pintura e plástica em geral adaptados para fins industriais. Funcionando em conjunto com o próprio Museu tem a escola a vantagem de valer-se de todo material didático, da coleção de fotografias, objetos originais, biblioteca especializada.<sup>71</sup>.

“Funcionará em São Paulo uma grande escola de desenho industrial

## INICIATIVA DO MUSEU DE ARTE ALIANDO A ESTETICA AO PRODUTO INDUSTRIAL

Movimento em todo o Brasil para que cada Estado envie um grupo de jovens – Adesões em Minas, Rio Grande do Sul, Ceará, Distrito Federal, Bahia –

A instalação no Museu de Arte de São Paulo do Instituto de Arte Contemporânea, vem atender a um dos problemas fundamentais do ensino artístico, porque surge como reflexo da necessidade de impor aos modernos métodos de produção uma orientação estética que seja a justa expressão da realidade social e cultural em que vivemos. São Paulo, como cidade tipicamente industrial, é a que oferece grandes possibilidades de concretizar esse empreendimento, pois uma escola com tais objetivos tem, forçosamente, que viver, a exemplo do que foi feito pela Bauhaus na Alemanha, paralelamente às indústrias. Dará assim a seus alunos uma ideia mais clara e uma experiência mais direta das possibilidades do produto industrial, do seu alcance social, do seu valor estético e até mesmo moral. *O Instituto de Arte Contemporânea é, sem dúvida alguma, um empreendimento absolutamente novo no Brasil, fugindo totalmente dos moldes já totalmente retrógrados das escolas de Belas Artes. É uma escola como já existiram algumas na Alemanha, na Suíça e nos Estados Unidos; escola cujos organizadores acreditam estar mais adequada à realidade do mundo contemporâneo porque procura converter o produto industrial, aquele que é consumido em grande escala, num fato estético e ao mesmo tempo racional.* Para atingir esse objetivo, o Museu de Arte convidou para ministrar os cursos um grupo de artistas, arquitetos e técnicos, todos homens de formação moderna e consciência exata do problema. Agora, estão sendo ultimados os trabalhos de

---

<sup>71</sup> Idem.

instalação do Instituto que ocupará um andar de mil metros quadrados do mesmo edifício onde está o Museu. Ali haverá uma parte didática para consulta, várias salas de aulas para desenho, tecelagem, oficinas para produção de maquetes e modelos, oficina de gravura e impressão, laboratório fotográfico, etc. Jovens de todos os Estados já manifestaram o desejo de estudar nessa escola cujas aulas iniciar-se-ão no próximo mês de março. No Rio Grande do Sul, um grupo de industriais esclarecidos, propôs aos jovens daquele Estado bolsas de estudo em São Paulo, durante seis meses, como todas as despesas de viagem e hospedaria pagas. Por sua vez o Museu de Arte proporcionará a esses alunos ensino gratuito. Tornou-se possível assim a adesão de outros Estados, como Minas, São Ceará, Bahia, Pernambuco, Distrito Federal. Dentro em pouco pois, o Museu de Arte reunirá jovens de todos os Estados, num movimento de grande significação para o progresso artístico de todas as regiões do País.”<sup>72</sup>

“(…)que é o da utilização da máquina na atividade criadora de objetos de arte e bom gosto. Já não podemos continuar a marcha desordenada de realizar na máquina aquilo que foi estabelecido pelo artesanato. A persistência nesse erro liquida toda a harmonia das formas na vida contemporânea, estabelece a confusão, tira o verdadeiro sentido funcional das coisas, para criar o artifício pela predileção por objetos “empetecados”. Vivemos ameaçados pela falta de um critério seguro na criação de objetos que estão em mais íntimo contato com os homens.”<sup>73</sup>

O grande sucesso do IAC se deu devido a uma série de fatores, que incluía a inovação dos cursos, a qualidade do material oferecido, ao renome dos professores, e também ao fato de ele se encontrar dentro do museu. Estar ao lado da coleção rica do acervo, poder ver enquanto aprende, apenas dando poucos passos, permitia uma experiência artística única. Até os dias de hoje, poucos são os museus que permitem tal interação, como é o caso da escola do museu do Louvre.

---

<sup>72</sup> Idem. A transcrição segue a formatação datilografada no documento original do acervo do museu. Destaque da autora: um dos momentos em que P. M. Bardi cita mais diretamente em texto suas influências e bases para criação do IAC, além de situar o MASP internacionalmente.

<sup>73</sup> Trecho do artigo “Instalação do Instituto de Arte Contemporânea – O belo a serviço da indústria: fundamentos do desenho” (sem autoria identificada). In: *Diário da Noite*, 8 de fevereiro de 1950.

“(…) O museu é principalmente o ensino para o Flávio Motta. Todos nós, que fomos alunos do Flávio Motta, íamos para o museu de lápis, papel, para desenhar e estudar os quadros e etc. Acho que eu já até falei isso para você, o curso dele é formado, qualquer curso acadêmico de nível, mas sobretudo tinha essa parte raríssima que ele [o museu] tinha obras de altíssima qualidade, exposições para a gente ver diretamente, publicidade e mais fotografia, etc. Ele [Flávio Motta] obrigava a gente, nos levava lá para realmente destrinchar o quadro, diante do quadro. Isso em mim tem uma influência enorme. A pintura até hoje é isso. Ver outro trabalho, ver outro quadro, com um lápis ou um pincel na mão. Eu acho que outros jovens também foram marcados por essa espécie de apoio da obra de arte ela mesma ao curso de história da arte.”<sup>74</sup>

A divulgação do Instituto de Arte Contemporânea na rede de imprensa de Chateaubriand acelerou ainda mais o crescimento do IAC, com cada vez mais alunos a procura de vagas para os mais variados cursos. O Jornal *Diário de S. Paulo* tinha constantes notas sobre as matérias que seriam oferecidas, seminários, horário, número de alunos e quais os professores, entre outras notícias: no exemplar de 13 de junho de 1953, por exemplo, a notícia de uma série de seminários de cinema destacou o IAC, além de noticiar o curso de rádio e TV na “escola de propaganda” do Museu, e de Teatro Experimental; raros de se encontrar na cidade de São Paulo de então. Em 1957, já eram oferecidos os cursos: Desenho, modelagem e cartonagem infantil, Desenho para adolescentes, Desenho para principiantes, Desenho e técnica de pintura, Formação de professores de Desenho, Arranjos de flores (Ikebana), Seminário de Cinema, Bailado Infantil, Orquestra Sinfônica Juvenil, Gravuras e História da Arte<sup>75</sup>.

Mantendo o objetivo inicial de ser uma escola voltada principalmente para a formação diferenciada de novos artistas, o corpo docente continuava sendo de artistas, escultores, arquitetos, atores e diretores, o que tornava as aulas um laboratório de trocas de conhecimento, fugindo do sistema acadêmico de então, de aulas expositivas e cópias de

---

<sup>74</sup> Entrevista com Sérgio Ferro. Op. Cit. Trecho editado pela autora para melhor leitura. Na íntegra em “anexos”.

<sup>75</sup> A lista exata com os cursos ao longo dos anos não foi encontrada. Alguns recortes de jornais noticiando os cursos, panfletos de propaganda do IAC, lista de presença dos alunos em seus cursos e anotações de P. M. Bardi apontam quais eram oferecidos em determinados anos, mas não há documento com a listagem completa ao longo dos anos de existência do Instituto de Arte Contemporânea. Ver: acervo da biblioteca do MASP.

grandes mestres. Seminários integravam alunos dos diferentes cursos, prezando o debate. O espaço era pequeno mas, como vimos, integrado. E a vivência entre aulas e obras enriqueceu e diferenciou o IAC.

## Capítulo III – O caso do acordo com a Fundação Armando Álvares Penteado

### *Subitem 1 – O acordo do MASP com a FAAP*

Com o crescimento do museu em si, de seu público visitante e principalmente dos cursos do Instituto de Arte Contemporânea, como apontado anteriormente, o MASP ganhou mais um andar no prédio dos *Diários Associados*, o que com o passar do tempo acabou por ser ainda insuficiente. O acervo cresceu, as exposições temporárias eram cada vez maiores, com mais obras e o número de alunos do IAC aumentou muito em pouco tempo. Era preciso ter uma sede própria para o museu de arte. Lina Bo, como ela mesma relatou na revista *Habitat*, chegou a conversar com a prefeitura de São Paulo, junto com Edmundo Monteiro, sobre a negociação do terreno do Trianon, na Avenida Paulista, para a construção do MASP. Ela buscava um espaço para finalmente construir uma sede digna da concepção de museu de P. M. Bardi: moderno, com espaço para acervo, biblioteca, arquivo, ateliers, auditórios, lugar de debates, encontros e conferências, café-restaurant e demais instalações. Uma arquitetura acessível, que se integrasse na cidade e atribuísse vida artística à paisagem urbana. De preferência, em um local de grande circulação, para que qualquer um facilmente chegasse ao museu, a qualquer hora do dia.

Nessa mesma época os *herdeiros* do empresário Armando Álvares Penteado<sup>76</sup> estavam finalizando a construção do prédio da Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP, cumprindo os desejos do falecido de que parte de seu dinheiro fosse investida em cultura e educação. Ou mais especificamente, como nos conta o Doutor Renato Magalhães Gouvêa<sup>77</sup>, que fosse investido na criação de uma escola de arte:

---

<sup>76</sup> Armando Álvares Penteado (1884-1947) foi um grande empresário da cidade de São Paulo, tendo sua riqueza vinda do investimento com café. Foi importante mecenas brasileiro e seu gosto pela arte o fez ter uma bela coleção de obras em sua residência. Casou-se com Annie Alwis, natural de Nice, França, e de seu casamento não resultou nenhum herdeiro. Em testamento, como veremos, deixou parte da sua fortuna em investimento de arte e educação, e parte para a viúva, um dos motivos do conflito que veremos.

<sup>77</sup> A entrevista com o Sr. Renato Magalhães Gouvêa aconteceu em 13 de setembro de 2013, no escritório de arte dele, na Avenida Paulista, em São Paulo. Renato Magalhães Gouvêa foi importante figura para o MASP,

“Tive em mãos o testamento de próprio punho do Armando Álvares Penteado e o guardava no meu cofre, na nova sede. E nesse testamento estava escrito: “Todo dinheiro que eu deixo será para terminar o edifício, de acordo com a planta que eu deixo, etc, planta essa que veio da França, de um arquiteto chamado Auguste Perret. (...) No testamento ainda estava escrito que “após a morte da viúva, que seria usufrutuária enquanto vivesse, todos os bens e o dinheiro proveniente dos aluguéis era para se fazer uma Escola de Belas Artes (era nome), com um museu de máquinas ao lado, como o que existe na Inglaterra.”<sup>78</sup>

Com um amplo capital, a Fundação que surgia tinha sido um grande sonho idealizado por pelo falecido fundador que exigiu que continuasse a se concretizar mesmo após a sua morte. Tendo como única herdeira legítima sua esposa Annie Penteado, também chamada Dona Lili, ela tinha usufruto de alguns de seus bens e direito de administração da Fundação que nascia, mas contava com colegas e profissionais para tal função. Pelos relatos em jornais e revistas, P. M. Bardi conta que foi Assis Chateaubriand que, entre 1954 e 1955, em encontro com os administradores da FAAP, começou a desenvolver a ideia de uma possível parceria com o museu.

Na entrevista com Renato Magalhães Gouvêa, ele atribui a si tal ideia; de fato, foi um dos homens importantes em tal negociação, uma fez que assumiu logo a administração da Fundação como diretor e era o representante legal, advogado, da viúva. Era também um apreciador de arte, investindo na compra e venda de diversas obras, e conhecia já o museus na Rua 7 de Abril, e também seu diretor. Sabia da existência de uma ampla e importante coleção no acervo do MASP, bem como tinha conhecimento do problema de espaço. Assim, a ideia foi se formando como uma possibilidade concreta entre as duas instituições:

---

pois era o advogado responsável pelo cumprimento do testamento do Sr. Penteado, e tornou-se diretor administrativo da FAAP que surgiu. Advogado ligado também à compra e venda de obras de arte, tornou-se rapidamente próximo a Pietro Maria Bardi, com quem negociou diversas obras posteriormente. Foi na galeria de Bardi Mirante das Artes que contribuiu para edição da revista *Mirante das Artes, etc.*, importante fonte de pesquisa neste trabalho utilizada para entender este conturbado período do acordo com FAAP.

<sup>78</sup> Trecho de entrevista com Renato Magalhães Gouvêa, na íntegra em “anexos”.

“Eu fiz a sugestão de um acordo, porque vi que nós precisávamos terminar o prédio que estava todo de tijolinho ainda, o prédio da FAAP. (...) Eu disse: “Nós vamos terminar para colocar o que dentro?”. E o MASP, que eu conhecia muito bem, estava numa situação oposta: tinha um importantíssimo acervo, ocupava o 3º e 4º andares do prédio na Rua 7 de Abril. (...) Então, daí é que surgiu a ideia. Se esse acervo fosse para dentro do prédio da FAAP, estava resolvido, nós teríamos feito uma parceria maravilhosa.

Eu era recém-formado na Faculdade de Direito (...) me tornei o procurador de Dona Lili Álvares Penteado, viúva do Armando Álvares Penteado. (...) Foi logo em seguida que levei ao MASP a ideia de formar uma parceria com a FAAP.”<sup>79</sup>

A Fundação tinha, além do prédio que estava sendo construído, a coleção particular de Armando Álvares Penteado que deveria ser toda doada a FAAP oficialmente e exposta ao grande público. Assim, o acordo original visava manter na nova sede a coleção que lá já estava e o MASP então traria seu acervo, de modo a formar uma coleção ainda maior e variada para ser exposta nas várias salas de exposição permanente da FAAP, além de abrigar em conjunto às exposições temporárias em outras salas apropriadas. A Escola proposta pelo Sr. Penteado aconteceria com a vinda dos cursos do Instituto de Arte Contemporânea, e pretendia no futuro tornar-se uma faculdade. Os cursos teriam salas maiores, mais apropriadas para serem verdadeiros ateliers, acomodando pranchetas, largas mesas, pedestais e suportando as pesas esculturas e pedras. Auditório devidamente projetado seria o ideal para os Seminários para um grande público e para a exibição de cinema. Havia espaço para biblioteca, além de um amplo salão com escadarias, para encontros, vernissages e recepções. Somado às salas para administração tanto do museu, como da Fundação.

Era de fato um acordo aparentemente rico e próspero, que unia um museu já importante na cidade, com uma nova instituição com futuro promissor e vasto capital, para ser aproveitado nas reformas, compra de materiais, livros e, principalmente, obras para o acervo. Desta forma, o acordo foi proposto oficialmente para as duas direções, e em seguida, divulgado com destaque na imprensa. Algo novo e único estava surgindo no Brasil, e os jornais de Chateaubriand fizeram questão de ressaltar o acontecimento.

---

<sup>79</sup> Entrevista com Renato M. Gouvêa, Op. Cit.

“Em fase de acabamento o Museu e Escola de Belas Artes de S. Paulo – 120 milhões aplicados na obra pela Fundação Armando Álvares Penteado- será o maior do mundo no gênero.

Não constitui surpresa ao paulistano, afeito que está ao desenvolvimento físico da cidade, que lhe apresenta a cada passo e em cada ângulo uma construção nova, a grandiosa obra arquitetônica erguida entre as praças Vilaboim, Buenos Aires e Avenida Angélica, numa área construída de 14.800 metros quadrados. Surpreende-o, no entanto, saber que ali está plantado o marco inicial do verdadeiro desenvolvimento das artes em São Paulo.

#### CUMPRINDO O TESTAMENTO

Armando Álvares Penteado, grande entusiasta das artes, faleceu antes de executar um velho plano seu – o da criação de um grande museu e de uma escola de arte. Mas, dando-se cumprimento à vontade expressa no seu testamento, foi criada a Fundação Armando Álvares Penteado, cujo objetivo é dotar São Paulo de um museu e escola que nada deixem a desejar em comparado com as instituições congêneres do mundo. Resultantes dos esforços que a Sra. Lili Álvares Penteado tem dedicado à obra ideada por seu marido, acha-se esta em fase de acabamento. O Museu e Escola de Arte de São Paulo, em cuja construção já foram aplicados 60 milhões de cruzeiros, exigem mais 60 milhões para a sua conclusão.

#### CAPACIDADE PARA 2000 ALUNOS

O maciço arquitetônico que constitui o Museu de Arte está dividido em três partes: no plano superior serão instaladas pinacoteca, biblioteca e exposições permanentes. Na parte inferior serão instaladas escolas de artes plásticas em geral, com capacidade para 2000 alunos. Todo revestido de mármore (inclusive as escadarias), só o piso do “hall” do teatro está orçado em 2 milhões de cruzeiros. Funcionarão 12 salas de aulas, medindo 180 metros quadrados cada uma, além de salas complementares, e laboratório tecnicamente aparelhado para museu. 400 alunos já estão tendo aulas num prédio complementar das obras em construção.

#### LOGRADOURO PUBLICO

O Museu de Arte de São Paulo não será um recinto fechado. Artisticamente ajardinado, iluminado e recortado por espelhos d’água, transformar-se-á em agradável logradouro

público, constituindo, assim, um dos pontos de atração da cidade. Sua fachada mede 135 metros, e possuirá terraço para visitantes, e salão de chá (...)"<sup>80</sup>.

Seria mantida a independência financeira e administrativa de cada um dos lados envolvidos, o que dava autonomia para o MASP, algo determinante para que P. M. Bardi aceitasse bem o acordo com a FAAP. Os cursos ainda seguiam as instruções dele e de seu colega Flávio Motta, que firmou de vez sua atuação na parte pedagógica, nessa fase em que Bardi auxiliava a Fundação na conclusão de seu prédio. O grande vitral na entrada, junto às escadarias, hoje marco da FAAP, foi em sua maioria pensado e providenciado por Bardi, que encomendou obras de seus conhecidos artistas.

Os jornais continuaram publicando ao longo do tempo todo o acordo, em suas demoradas etapas, com notas e mesmo algumas cópias de cartas e contratos, marcando o acontecimento grandioso da elite intelectual e artística de São Paulo. O projeto Trianon foi abandonado antes mesmo de começar e o MASP finalmente desembarcou na FAAP.

Depois de uma série de cartas trocadas entre dona Annie Penteadó e Pietro Maria Bardi, possíveis de ser encontradas no atual acervo do museu de arte, o diretor do MASP, em meados de 1957, levou primeiro para a sede da Fundação Armando Álvares Penteadó os cursos do IAC que precisavam com urgência de salas maiores. Professores, alunos e até mesmo o mobiliário passaram a ficar na Rua Alagoas, e aos poucos as obras do museu foram levadas à galeria da FAAP, enquanto o programa pedagógico já funcionava. Nessa mesma época, uma equipe com membros das duas instituições pensava uma exposição inaugural da FAAP, em parceria com MASP, envolvendo obras do acervo das duas coleções.

Grandes personalidades visitaram o museu nessa fase de transição, de mudança para FAAP. Eram importantes nomes internacionais, de relacionamento de Bardi e Chateaubriand, como Roberto Rossellini, Princesa Alexandra, prima da Rainha Elisabeth, Tarsila do Amaral, Felícia Leiner, Bruno Giorgi, a escritora Neide Bonfiglioli Trussardi, Carlos Lacerda, entre outros importantes nomes das mais variadas áreas<sup>81</sup>. Mesmo antes da

---

<sup>80</sup> Reportagem de jornal recortado do acervo da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo. Não há referência do jornal, apenas a data 1957.

<sup>81</sup> Recortes de jornais mostram as fotos de tais personalidades, citadas por Renato Magalhães Gouvêa em sua entrevista; na íntegra em "anexos".

inauguração completa, a parceria já rendia frutos produtivos e uma posição no ambiente artístico, devido à força das instituições envolvidas.

Em 1958 o museu ali se instalou de fato e ficou por algum tempo, cerca de um ano, e P. M. Bardi se manteve como diretor do MASP, com sala própria na entrada do prédio da Fundação, bem como Renato M. Gouvêa tratava da administração da Fundação na sala em frente. Os cursos cresceram ainda mais, com um grande número de alunos. Flávio Motta manteve seu papel determinante no ensino e Lina Bo adaptou toda a estrutura do museu para o novo prédio. O dinamismo que existia na Rua 7 de Abril, muito devido ao espaço físico em si, diminuiu, pois o auditório já não era bem ao lado, quase inserido na galeria, nem as Exposições Didáticas refletiam suas pranchas de vidro no acervo permanente. Esse movimento característico do MASP era resultado dos poucos metros quadrados dos andares nos *Diários Associados*, e o fato de estar instalado em um novo prédio, alterou a dinâmica inicial. Porém, a integração ainda existia, pois se encontrava no mesmo edifício da FAAP os cursos, obras, exposições, precisando apenas descer ou subir alguns andares para, durante a aula de história da arte, ir ver ao vivo um Renoir, Rembrandt, Tarsila, e demais mestres.

“Eu gostava bem menos daqui, da Fundação. De certa maneira ele [o MASP] virou mais clássico aqui [na FAAP], pela separação que começou. Os quadros ficaram em uma sala, a gente tinha que subir uma escada que separava do resto, das salas dos cursos. Virou muito mais museu, museu tradicional, do que era na 7 de Abril. Como antes não tinha muito espaço, tinha que ser muito mais móvel, dinâmico... O que só ajudava o museu. Não tinha esse caráter estático, imóvel! Não era aquela coisa estratificada, imóvel... Que chega quase a meter medo na gente, de tão longe que fica.

Pode dizer o que quiser, mas a estrutura conta! Era a redução do espaço que impedia a separação das coisas e contou muito na dinâmica do museu. E quando você pode separar as coisas, começa naturalmente a escorregar cada um para a sua gaveta... Então, não existe mais a relação que existia antes, entre as exposições temporárias e a coleção.”<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Entrevista com Sérgio Ferro; trecho editado pela autora para melhor leitura, mas na íntegra em “anexos”.

O que aconteceu logo em seguida, sempre foi uma parte oculta da história do acordo entre tais instituições. Diversos motivos surgiram como pontos causadores do rompimento entre MASP e FAAP, rompimento este nada amigável e que rendeu grande mágoa por parte principalmente de P. M. Bardi e seus colegas nos anos que se seguiram.

### ***Subitem 2 – O rompimento do acordo e seus desdobramentos***

As fontes disponíveis apontam caminhos possíveis, mas nenhuma apresenta uma declaração direta dos fatos, nem uma versão final convincente, ou que se posicione como verdade em si. Alguns jornais da época apontaram um conflito que teria ocorrido com relação à legitimidade de algumas obras da coleção da FAAP; o Modigliani foi apontado como falso, e a direção do museu teria pedido o cancelamento do acordo devido à “falsidade e pobreza” da coleção da Fundação. Isso teria revoltado Bardi que se retirou do prédio da família Penteado com todas as suas obras.

Na mesma entrevista já citada, Renato M. Gouvêa narra uma das reuniões para preparação da exposição de inauguração da FAAP, e trata do acontecimento como tendo se iniciado com uma declaração do próprio Bardi acusando a falsidade da obra; o fato teria irritado a direção da Fundação, em especial a viúva, e dado início a um mal estar geral entre as duas instituições.

“Parecia que tudo estava feito. Entretanto, as amigas de Dona Lili e Dona Lili perguntaram: “e porque não foi também um importante quadro que eu tenho em casa de autoria de Modigliani?” e o Bardi, educado, mas objetivo, respondia: “porque é falso Dona Lili”. O assunto foi para a Diretoria da FAAP, eu assisti, e diziam os eminentes quatrocentões, que só pra citar alguns, Dr. Clovis Soares de Camargo, ex Presidente da Cia Paulista de Estrada de Ferro, a grande figura do Dr. Domicio Pacheco e Silva, ambos membros fundadores e nomeados Diretores vitalícios pelo Armando Penteado, que diziam: “mas como é que esse Bardi agora vai inventar uma coisa dessa?”” e levaram o assunto até a Diretoria do MASP, a qual se reuniu, juntamente com a Diretoria completa da FAAP, para tratar do assunto. Sabedor disso eu falei ao Bardi “prepare-se porque a conversa será sobre o “não” Modigliani”. Em uma tarde chuvosa houve a reunião na minha sala. (...) A reunião foi completa, quer dizer, compareceram os Diretores do MASP e os membros da FAAP. (...) O

então Presidente do MASP Edmundo Monteiro dirigiu-se logo ao Bardi e disse: “Professor, há uma grande insegurança de todos nós e um certo mal estar com referência a sua recusa de não colocar o quadro de Modigliani nessa exposição, porque, afinal, é uma obra que está na casa de Lili desde o tempo em que o Armando estava vivo”. (...) Bardi, com a maior tranquilidade, olhou para todos e foi dizendo: “não coloquei porque o quadro é falso (...) a Europa inteira, qualquer marchand de galeria sabe que um milionário de São Paulo esteve por lá e adquiriu um falso Modigliani e eu no Studo D’Arte Palma, que era a minha Galeria, estava cansado de saber da existência desse quadro no Brasil.”<sup>83</sup>.

Esse mal estar, de acordo ainda com Sr. Renato, foi se desenvolvendo em pequenos conflitos administrativos e divergências de opinião. Segundo o entrevistado, um acontecimento pontual, depois da acusação de falsidade, foi o estopim que levou a equipe do museu a desistir completamente do acordo. Pelo seu relato, Dona Lili estaria sendo influenciada por algumas amigadas e havia decidido alterar a direção da Fundação e nomear os amigos particulares para os cargos. Pessoas não ligadas ao campo das artes, sem o perfil desejado pelo museu e mesmo demais membros da FAAP vieram a ocupar a direção e, posteriormente a presidência da Fundação:

“É lógico que começou um mal estar entre as duas entidades (...) havia pequenos atritos, seja com relação a montagem, seja com problemas de ordem administrativa (...) o grupo do MASP que começou a ficar descontente, uma vez que achava que certas decisões cabiam somente ao diretor técnico, isto é, ao Bardi.

(...) estávamos em plena reunião(...), Dona Lili dirigiu-se aos companheiros da reunião e disse textualmente “eu chamei o Chico Scarpa para ser nosso companheiro de Diretoria” ao que Dr. Clovis Soares Camargo, vitalício no cargo, e amigo de Dona Lili desde os tempos de Armando, dirigiu-se a ela dizendo “mas a Diretoria está completa, não há vagas para mais um Diretor”. Dona Lili respondeu: “mas eu quero que ele seja Diretor”. E o Dr. Clovis, imediatamente, declarou: “se é assim haverá vaga, porque nesse momento peço demissão”. Imediatamente foi acompanhado com as mesmas palavras por outro Diretor vitalício Domicio Pacheco e Silva. (...) E Dona Lili acrescentou “eu estou querendo colocar algumas pessoas, minhas amigas, na Diretoria”. O ambiente foi ficando carregado, um dos primeiros indicados

---

<sup>83</sup> Trecho de entrevista com Renato Magalhães Gouvêa. Op. Cit.

para o preenchimento das vagas foi o Professor de Economia Dr. Roberto Pinto e Souza, casado com Lucia, filha de Célia Scarpa Comenale. Essas e outras dificuldades chegaram ao conhecimento da Diretoria do MASP (...) decidiram denunciar o convênio e em pouco tempo retiraram todas as obras que pertenciam ao MASP e que já se encontravam no prédio do Pacaembú. Permaneceram lá, intocáveis as doações já recebidas das escolas, orquestra, o nome IAC e assim o grande acervo voltou para a Rua 7 de Abril.”<sup>84</sup>

Já alguns recortes da época apontam como o inverso, que obras do MASP seriam acusadas de falsas pela direção da FAAP, que se recusou a dividir sua coleção com um acervo com fraude. Essa hipótese pouco apareceu, sendo pela escassa referência, sido considera pouco provável.

A publicação comemorativa da FAAP lançada em 2010 alega que o MASP apenas recuou, alegando que desejava ter a sua sede própria e concretizar o projeto Trianon – MASP. Sem maiores detalhes, a autora da publicação trata em seu catálogo a questão do acordo como se amigavelmente as instituições tivessem rompido devido ao fato de o MASP ter optado por continuar sua busca por uma sede própria, de fato sua, projetada especificamente para os fins desse novo museu e suas propostas. Além disso, acusa levemente o fim do acordo devido ao afastamento de P. M. Bardi, que teria ido passar uma temporada na Europa, e de sua esposa, Lina Bo, por ter se mudado para Bahia, onde atuou no Museu de Arte Moderna.

“A FAAP ganhou um novo impulso quando passou a contar com as obras do Museu de Arte e seus cursos. O IAC começou suas atividades no início de 1958 (...).

Mas, enquanto o IAC estava cada vez mais integrado à FAAP, o acordo que celebrava a permanência do Museu de Arte nas dependências da Fundação parecia prestes a acabar.

Assis Chateaubriand, que criou o Museu de Arte com obras adquiridas no pós-guerra, deixou o museu sob responsabilidade de Pietro Maria Bardi, seu homem de confiança e encarregado de fazer a transição das obras para FAAP. Mas, em janeiro de 1959, Bardi viajou para Europa, onde permaneceu por nove meses. E, no Museu de Arte instalado na FAAP, ficou um vácuo de poder. A mulher de Bardi, Lina, à época dirigente do MAM da Bahia, estava negociando com a prefeitura de São Paulo o terreno do Trianon, na avenida Paulista. Com Bardi de volta da Europa e o acordo da prefeitura fechado, eles decidiram levar a coleção de

---

<sup>84</sup> Idem.

volta ao prédio dos Diários Associados. Afinal, em breve, as obras teriam um museu próprio. O cursos, porém, permaneceram na FAAP.”<sup>85</sup>

Nas revistas de Bardi, *Habitat* e *A Mirante das Artes*, etc, ao contrário, mostram que tais viagens aconteceram de fato, mas logo após o rompimento com a Fundação. Lina Bo se afasta em novo projeto, após o desânimo do rompimento do acordo, e P. M. Bardi parte para Europa com boa parte do acervo para diversas exposições e, em seguida, segue para os Estados Unidos. A estadia fora do Brasil pelos dois anos que se seguiram seria uma forma de buscar novas obras para ampliar o acervo e novas exposições em instituições internacionais, como forma de trazer de volta para imagem do museu e seu acervo credibilidade, após o escândalo do rompimento com a FAAP e das acusações diversas que envolviam o caso e estavam entre as notícias da elite intelectual e artística de então.

Outras fontes não chegam a explicitar o real motivo do rompimento, mas apontam acusadoramente para o estranho acontecimento do sumiço da coleção particular da viúva, que estava incluída no acordo e deveria ter sido doada para FAAP, como o grande causador, fazendo com que P. M. Bardi se recusasse a dividir suas obras e não obter a troca proposta originalmente no acordo. Esta é a versão defendida pelo próprio Pietro Maria Bardi nos anos seguintes ao acontecimento, principalmente na revista editada por ele e Renato Magalhães Gouvêa, *A Mirante das Artes & etc*<sup>86</sup>. Logo no primeiro número, Bardi expôs o problema detalhadamente aos seus leitores e buscou respostas públicas e explicações por parte da FAAP, quase como um manifesto indignado pelo que aconteceu. A união que era para ser a maior e mais importante do país no campo das artes, formando um museu-escola ainda não vistos no Brasil, estava de repente desfeita e sem maiores explicações públicas, o que Bardi não deixaria de reivindicar:

“Nas duas primeiras edições, M. das A. publicou dois editoriais a respeito do acervo da Fundação A. A. Penteado. Lamentando o desaparecimento da valiosa coleção que um tempo foi exposta nas salas da Rua Alagoas 902, esperava a M. das Artes obter uma cordial

---

<sup>85</sup> MATTAR, Denise (org). No tempo dos modernistas: D. Olívia Penteado, a senhora das artes. São Paulo: FAAP, 2002.

<sup>86</sup> Em “Anexos” encontra-se com maiores detalhes apresentação da revista em questão.

explicação por parte dos interessados a fim de que informássemos os leitores de como se passou o fato que afeta diretamente a cultura artística paulista. Recebemos um telefonema do prof. Roberto Pinto de Souza, diretor-tesoureiro da Fundação, informando que o acervo não pertence à Fundação e que o mesmo é de sua legítima propriedade. (...)

O negócio FAAP até o momento em que redigimos esta nota, está no seguinte pé: ninguém sabe como e porque a coleção que foi exposta nas salas da Rua Alagoas 902 em 1959/60, como acervo da Fundação A. A. Penteadado, graças à generosidade e altruísmo dos seus idealizadores, agora está na residência particular do prof. Souza, à Rua Panamá, em São Paulo.<sup>87</sup>

Como o trecho citado indica, Bardi foi direto e explícito em suas colocações, demonstrando pelo tom de seu discurso sua indignação com o ocorrido. Não hesitou em citar nomes, datas e até mesmo endereço e número de telefone e revelou todos os dados que tinha, buscando criar uma espécie de jornalismo investigativo em prol das artes em São Paulo. P. M. Bardi teria se revoltado com o não cumprimento do acordo, e acusado diretamente a viúva de doar a coleção a uma amiga, sem explicação aparente. Uma longa discussão entre cartas e artigos de jornais aconteceu sobre esse assunto entre Bardi e a direção da Fundação; esta alegando ser a coleção ainda particular da viúva, podendo ela fazer o que lhe conviesse, aquele alegando e recorrendo aos termos do acordo, e buscando uma explicação pública perante a falha da FAAP.

Em nota na revista, com foto ilustrativa da pintura sendo exposta na FAAP, Bardi insistiu sobre o sumiço da coleção:

“O valioso Gauguin *Paysage de Bretagne* da coleção A. A. Penteadado quando esteve exposto na pinacoteca da Fundação, bem a vista do público. Segundo as últimas notícias, o Guaguin & Coleção A.A.P. está na mansão dos seus presidentes, o casal Roberto Pinto de Souza, casal cada dia mais magnificado nas colunas sociais pelo espírito de dedicação e abnegação à FAAP. A foto representa o famoso Gauguin ao lado do *Pauvre Pecheur* de Gauguin do acervo do MASP, quando as duas pinacotecas estiveram reunidas. A visitante é Esther Piza.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Revista *Mirante das Artes*, etc. n° 3, Maio e Junho de 1967.

<sup>88</sup> Nota de P. M. Bardi na *A mirante das Artes*, etc. n2.



Fotos 21 e 22: nota na revista *A Mirante das Artes*, etc. com foto do Gauguin desaparecido, junto de quadro da coleção do MASP.

Diante de tantas acusações, com fotos de obras que já não estavam sendo expostas e que um dia tinham sido, a direção da FAAP em determinado momento abandona as alegações de que não havia desaparecido a coleção, que estaria ainda na Fundação, ao declarar que a coleção pertencia a Dona Lili, que era por direito particular e que ela poderia fazer com as obras o que lhe melhor lhe conviesse.

“(…)eis que recebemos do ilustre prof. Vicente Rao a seguinte carta:

*Lendo sua revista ‘Mirante das Artes’ deparei com um tópico que se refere, segundo me pareceu, À coleção de quadros que pertencia ao benemérito Armando Álvares Penteado e que ‘um tempo já foi exposta nas salas da rua Alagoas 902. Por um dever de ética profissional, julgo-me obrigado a esclarecer o equívoco em que V.V. incidiram. Esses quadros, já então pertencentes exclusivamente a dona Annie Álvares Penteado, viúva de Armando, foram por ela doados às Senhoras Célia Scarpa Comenale e Lúcia Maria da Penha Pinto e Souza, por instrumento regular de que foi testemunha, inclusive, o prof. Miguel Reale.*

Afinal, chegou o convite para nos banquetearmos. Já com bastante fome, eis-nos indecisões a fincar o garfo num dos pratos dispostos na lauta mesa, com a carta do prof. Vicente Rao: uma carta-cardápio tão cordial que nos deixa à vontade no transcórre da ágape.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Revista *Mirante das Artes*, etc, nº 4, jul/agos de 1967.

O próprio diretor administrativo da Fundação, porém, Renato Magalhães Gouvêa, diz em entrevista que as obras foram sim oficialmente doadas da coleção particular para Fundação, logo, deveriam estar na FAAP, além do acervo do museu. Não eram muitas, mas as mais importantes, que teriam sido escolhidas em conjunto com a viúva e os diretores do MASP, de modo a formar uma coleção única legítima:

“Para essa exposição [de inauguração da união FAAP – MASP] vieram menos do que 10 peças. Lembro-me de um belíssimo Fransz Hals, uma linda paisagem de Gauguin, escultura de meio corpo de mármore Carrara representando Armando Álvares Penteado de aproximadamente 50 cm, de autoria de Victor Brecheret (...) Tudo isso Dona Lili declarou, inúmeras vezes, que tudo ficaria no Instituto de Arte Contemporânea como doação. Chegamos a fazer as fichas de entrada das peças, que tinham como doadores Armando e Annie Álvares Penteado.”<sup>90</sup>

O conflito do sumiço da coleção foi motivo de acusação, como dito, de Bardi em vários números da *Mirante*, sendo marcante nos cinco primeiros. A resposta da Fundação não justificou e nem convenceu sobre a ausência da coleção e a revista continuou buscando explicações. O Gauguin que estava na coleção e ao qual o Sr. Renato se refere, não pertence a FAAP e seu paradeiro é até hoje oculto.

Há ainda a possibilidade que se mostra a mais pertinente ao juntar os diversos depoimentos, de ter sido a união das hipóteses, suspeitas e acusações o motivo do rompimento: obras falsas no acervo da FAAP, conflitos administrativos e divergentes opiniões e o posterior sumiço da coleção da Fundação. O próprio P. M. Bardi, logo que retornou com o museu para a antiga sede, em entrevista ao jornal, declarou que o motivo teria sido a falsidade da coleção; apenas alguns anos depois, na época de sua revista *Mirante*, como vimos, em 1967, acusou diretamente a FAAP de não cumprir com o acordo ao doar a coleção para amigos.

---

<sup>90</sup> Trecho de entrevista com Renato M. Gouvêa, *Op. Cit.* As tais fichas citadas não foram encontradas nos acervos do MASP, nem no acervo pessoal do Sr. Renato.

“Bardi fala ao itinerário – Uma questão técnica, a separação Museu-Fundação

Com as mãos sujas do trabalho junto à montagem dos painéis que apresentarão dentro de poucos dias os desenhos (até agora desconhecidos) do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi, entre operários, arquitetos e as magníficas obras do acervo que Assis Chateaubriand reuniu em São Paulo, recebeu o redator desta coluna:

- Não lhe aperto a mão para não sujá-la mas já havia começado a lhe escrever uma pequena carta (...)

E o conhecido diretor-artístico do grande museu paulista contou-nos os motivos que determinaram a separação (e anulação legal do convênio) entre o Museu de Arte de São Paulo e a Fundação Armando Álvares Penteado, no Pacaembu: questões técnico-artísticas. Simplesmente. Nada demais grave, como insinuaram alguns.

-D. Lily tinha no patrimônio da Fundação algumas obras atribuídas a artistas de importância e quando da colocação do acervo do Museu, quis que fossem incluídas no mesmo, fazendo tudo uma só coleção. Delicadamente – e de várias maneiras – fiz sentir que a responsabilidade do Museu não permitia que outras obras que ao meu ver não eram autênticas fossem expostas nas mesmas condições, desacreditando uma coleção já famosa no mundo inteiro. Não houve maneira de convencer à distinta diretora da Fundação nesse particular. Além desse lado, havia outros aspectos que não vinham se harmonizando muito bem. De forma que, eu, que tanto fizera para Chateaubriand firmar o convênio com a Fundação, tive de novamente convencê-lo a anular tudo e voltar para sede original.

-Mas, afinal, quais os motivos que levaram vocês do Museu a fazer essa fusão com a Fundação Armando Álvares Penteado? Qual a vantagem?

- Exclusivamente de caráter técnico. Aqui, na rua 7 de abril, não temos o espaço ideal, nem mesmo o razoável para obras desse porte. O pé direito é por demais reduzido e muitas telas, de grandes proporções, não poderiam ser expostas. Na fundação, com seu imenso espaço, tudo ficaria solucionado. Foi isso apenas. Mas, como se vê, não deu certo. Trazer todas estas maravilhas da pintura universal para o Brasil é uma loucura que só foi possível com o temperamento admirável de Chateaubriand, que deu a este país um patrimônio de valor incalculável. Não vamos agora banalizá-la com outras obras sem maior importância. (...)<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Reportagem de jornal recortado, encontrado na pasta do acervo da biblioteca do museu de arte de São Paulo. Correio da manhã, Rio de Janeiro, 25/11/1959.

## Considerações Finais

Quando o MASP retornou para a sua antiga e adaptada sede na Rua 7 de Abril, após o conflito com a FAAP, a principal perda foi os cursos do IAC. Todo o Instituto de Arte Contemporânea, dos móveis aos docentes, tinham sido transferidos para a sede da Fundação antes das demais partes do museu, e os cursos já estavam funcionando na então nova sede há um tempo, quando o rompimento do acordo aconteceu. Assim, as aulas continuaram sendo ministradas no espaço da FAAP, que melhor abrigava o número de alunos e equipamentos que eram necessários, por tempo indeterminado até que a nova situação do museu se resolvesse.

“(…) é bem verdade que a escola aqui [na FAAP], a formação dos professores de desenho, cresceu bastante. E havia necessidade de salas de aula, salas de curso, uma parte administrativa, que eu não sei se na 7 de abril havia condições para reassumir tudo isso. Eram cursos nos 5 dias, turmas grandes. Inclusive muitos ateliers exigiam material muito específico, como mármore para esculturas de peso... Mesmo os cursos de pintura, tinha modelo vivo lá o tempo inteiro, isso eu não sei se havia condições, o espaço que era reservado do museu na 7 de abril. Então há uma causa quase que material. Levar a escola de cursos de desenho de volta para 7 de abril significaria ter que cortar, reduzir e sacrificar muita coisa. Além disso, o Flávio Motta sempre quis, de uma certa maneira, ter alguma coisa dele. O Bardi sempre era a cabeça que pensava, que fazia.”<sup>92</sup>

Flávio Motta, apesar da amizade com P. M. Bardi e de sua importância em todo processo de criação do MASP e sua parte pedagógica, ficou na Fundação com os cursos, na busca por um espaço para, uma vez que já não estaria sob o brilho e personalidade forte do italiano, desenvolver suas ações e ideias mais livremente. Porém, o novo grupo administrativo da FAAP não deu a ele a liberdade e autonomia desejadas e que eram antes garantidas ao IAC devido a presença de Bardi e do museu durante o acordo.

---

<sup>92</sup> Trecho de entrevista com Sérgio Ferro. Op. Cit.

“Para ele [Flávio Motta] foi uma tristeza enorme. (...) Quando o museu saiu daí [da FAAP], foi uma lástima. O curso era embaixo, ali, no subsolo, o museu era acima, então a gente saía de baixo, do curso de história da arte, e ia acima, visitava e voltava, se alguma coisa ficava em dúvida, subia de novo... Então era um ensino de história da arte extraordinário. O que hoje na França tem nos melhores cursos de história da arte, a escola do Louvre. Foi um baque bastante grande. A perda dessa “completação”, dessa coisa viva, junto da escola...”<sup>93</sup>

Com o tempo, os cursos se fixaram na FAAP e foram totalmente incorporados ao currículo da faculdade que em seguida surgiu na Fundação. O Museu de Arte ficou sem este determinante pilar de sua estrutura, a vertente pedagógica da missão artística do museu, e quando a nova sede na Avenida Paulista finalmente ficou pronta, inaugurando o MASP – Trianon, ele se mudou sem seu instituto. Por alguns anos seguintes foi possível encontrar em artigos de Bardi na própria revista *Mirante das Artes* colocações e breves citações que mostraram que ele não havia esquecido o ocorrido. Pode-se dizer que isso indica como este obscuro acontecimento alterou a missão artística do museu e a importância dada por Pietro Maria Bardi para o viés pedagógico que continha o museu e para a relação entre arte e educação como determinante na formação social.

“É natural que a FAAP nas cartas falsas que costuma fazer, ignore completamente a origem das suas escolas, até retrodatando mentirosamente o ano das suas atividades. Isto também faz parte do ambiente onde prospera a Decoração, onde a gente descobre nas atividades assim chamadas artísticas um meio promocional e de proveito.”<sup>94</sup>

“(...) A cidade está cheia de “cursos museográficos ministrados até por senhoras da sociedade que nunca visitaram um museu e que se lançam em tal hobby dos museus pois é hobby falados nas crônicas sociais.”<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Trecho de entrevista com Sérgio Ferro. Op. Cit.

<sup>94</sup> Bardi, P. M.. “Museu”. Revista *Mirante das Artes*, etc. n° 5, p17.

<sup>95</sup> Bardi, P. M. . “O programa do MASP”. Revista *Mirante das Artes*, etc. n° 07, p11.

O MASP manteve sua posição de um dos mais importantes museus, muito devido à sua consagrada coleção, mas antes de se fixar novamente nos *Diários*, como já dito, viajou pela Europa e Estados Unidos, fazendo exposições de seu acervo, visando restaurar sua credibilidade perante as acusações de falsidade de algumas obras e se recuperando do fracassado acordo, além de adquirir novas obras. Apertado e danificado, o museu ficou ainda cerca de nove anos, até a sede no Trianon ser desenhada e construída, mas manteve um Bardi ainda ativo, que em seus artigos fazia questão de engrandecer a qualidade do MASP frente a FAAP, que se mantinha paralelamente.

Os trechos publicados no *Diário de S. Paulo* nos permite entender o processo de retorno do museu, além de afirmar a força de Chateaubriand na opinião pública graças a sua rede de imprensa.

“Voltam à Rua 7 de Abril as obras dos maiores pintores do mundo

O Museu de Arte, após aproximadamente um ano, será novamente aberto ao público com toda a sua famosa coleção. Reaberto à Rua 7 de abril, 230, sua antiga sede, onde foi inaugurado em outubro de 1947, transcorrendo, portanto, 12 anos de trabalho e iniciativas que lhe granjearam renome internacional. (...)Disse-nos o Sr. Bardi que a mudança do Pacaembú para a rua 7 de abril tomou 15 dias. As grandes salas da antiga sede foram destinadas, todas elas, à instalação do acervo (...) -Então o Museu voltará a ser o que sempre foi: um Museu didático? – Didático no melhor sentido, pois é didático também oferecer à observação do público um Rafael, um Goya, um Matisse, um Picasso, etc.” 3/12/59)

“Próxima reabertura

Estão sendo completados os trabalho de reorganização e montagem do Museu de Arte de São Paulo, nos segundo e terceiro andares do edificio “Guilherme Guinle”, à rua 7 de abril, 230, onde já estava anteriormente instalado desde o ano de 1947. (4/12/59)

“Presentes de Natal

São Paulo ganhou dois maravilhosos presentes de Natal: Assis Chateaubriand , fundador do Museu, reabriu as portas da Pinacoteca, no dia 18 do corrente, para a visitação pública. O prefeito Adhemar de Barros declarou diante do público presente à reabertura que na reconstrução do Trianon, além de uma biblioteca, um grande restaurante e auditório, está reservada uma área para a construção da sede própria do Museu de Arte de São Paulo a fim de, condignamente, abrigar a sua

magnífica pinacoteca, auditórios, escolas, laboratórios, filmoteca, discoteca, biblioteca. (20/12/59)”

Marcou-se assim a terceira reabertura: a oficial, da inauguração do MASP em 1947, outra logo após a ampliação para mais um andar dos *Diários Associados* e então, depois de um ano viajando com a pinacoteca, do museu temporário, até a que seria sua última reabertura, na Avenida Paulista, em 1968.

O MASP instalou-se, por fim, em sua sede própria, o prédio moderno projetado por Lina Bo, e que deu a ela uma enorme fama enorme, devido à beleza e complexidade arquitetônica. Pietro Maria Bardi divulgou em suas revistas, principalmente na *A Mirante das Artes, etc.* o projeto, as etapas da construção e detalhes sobre o novo museu, que teria então andares e espaços planejados para o acervo, exposições temporárias, biblioteca, auditório e demais instalações. Integrado a paisagem urbana de São Paulo, o MASP – Trianon era a concretização de parte dos planos de seu fundador e sua equipe.

“(…) Será uma vida nova, pois, até agora foi necessário manobrar: de fato, ao mesmo tempo em que realizou empreendimentos memoráveis, o Museu teve também de fazer concessões e, às vezes, fechar um e até dois olhos quando as circunstâncias da estruturação impuseram abrigar acontecimentos amuseográficos. (...) Na nova sede será necessário formar uma equipe de moços para atender à execução do programa que o museu já bolou: 1. Apresentação da Pinacoteca em termos didáticos; 2. Cinco grandes exposições temporárias de problemas de arte antiga e contemporânea; 3. Representações teatrais, musicais e cinematográficas no Teatro Trianon; 4. Instituto de História da Arte; 5. Instituto de Restauro.”<sup>96</sup>

Os planos de Pietro Maria Bardi para a nova sede eram vários, como aponta o trecho citado, e a grandiosidade do museu no Trianon já foi pesquisada e defendida por diversos estudos que apresentam as inovações e particularidades tanto do prédio em si, como do museu e suas ações, em relação às demais instituições culturais brasileiras. Porém, após a leitura de seus diversos textos, artigos e reportagens, é possível sugerir a hipótese de que a missão

---

<sup>96</sup> BARDI, P. M. Trecho de notas sobre o novo projeto no Trianon. In: *A Mirante das Artes, etc.* n°7.

artística do MASP foi nitidamente alterada depois dos acontecimentos citados neste trabalho: a perda permanente do IAC.

O projeto de Bardi, sua concepção de museu inovadora para o Brasil, perdeu parte fundamental de sua estrutura, o seu pilar pedagógico. Cursos, seminários e palestras aconteceram na nova sede, inclusive mantendo algumas das ideias utilizadas na Rua 7 de Abril, adaptadas, como cavaletes de vidro na exposição das obras do acervo e de pranchas didáticas, mas o Bardi de então já estava indignado e aparentemente até decepcionado para tentar reconstruir uma escola nos modelos que ele desejou e tanto propagou ao fundar o Museu de Arte.

Vários de seus colegas importantes, como Flávio Motta, estavam afastados do museu, o caso da coleção FAAP e rompimento do acordo foram abafados e esquecidos, e, possivelmente, como nos apontou Alexandre Wollner em entrevista<sup>97</sup>, até mesmo a decepção com os alunos pouco envolvidos nos cursos, fez com que P. M. Bardi não considerasse mais os planos de reconstruir o Instituto de Arte Contemporânea. Seu discurso com relação à arte e educação já não continha a motivação dos seus primeiros anos no Brasil, e uma espécie de conformismo pode ser notado.

Pietro Maria Bardi continuou atuando como jornalista, com colunas em revistas e jornais, sempre divulgando e discutindo a arte e situação cultural paulista e brasileira, marcando posição como crítico e contribuindo de forma determinante para a historiografia da arte brasileira. Mas aos poucos até mesmo suas revistas deixaram de existir e seus posicionamentos quase militantes em prol de um ensino pela arte e uma popularização da arte e sua história, deixaram aos poucos de aparecer de forma militante.

O museu continuou ativo e com diversas atividades como seminários, exposições importantes nacionais e internacionais, teatro, entre outros, mas a posição de que o MASP – Trianon é a concretização total dos ideais de P.M. Bardi, como é apresentado na maioria dos trabalhos sobre o Museu de Arte de São Paulo, pode ser questionado, após conhecer melhor o que era proposto inicialmente para o museu e o que foi definitivamente perdido.

A posição do museu é indiscutível até os dias de hoje, como um dos mais importantes museus do país, mas como hipótese conclusiva, cabe aqui ressaltar que a missão artística de

---

<sup>97</sup> Transcrição completa em “Anexos”.

MASP, pela então concepção de museu de Pietro Maria Bardi, não continuou e nem mesmo se concretizou em sua plenitude idealizada. Não se pode deixar de destacar nestas considerações finais, a falta que fez o Instituto de Arte Contemporânea na estrutura final e o que poderia ser o museu hoje.

Para utilizar as próprias palavras desse idealizador, um exemplo final de sua contínua contribuição para às artes no Brasil, sua atuação como pensador das artes e da educação artística completa, mas também de seu conformismo e indignação com os tempos que mudaram no MASP.

“Prefácio da 2ª edição

A primeira edição deste resumo, ou melhor, desta simples olhada à História da Arte, foi publicada pela Melhoramentos numa época particularmente grata para o autor, pois se **tentava oferecer ao Brasil uma instituição voltada aos estudos das artes plásticas, problemas bastante complexos que precisavam de ampla e insistente divulgação.** Entre os **raros que nos compreenderam,** quando nos propusemos a esta tarefa, a Melhoramentos nos deu indispensável contribuição naqueles primeiros e difíceis passos.

Assim, este em *vade mecum*, publicação do então criado Instituto de História da Arte do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, inaugurado em 1947, representou o essencial. Hoje, transcorridos mais de quatro decênios, se reedita este volume, ilustrado com algumas das principais obras dos grandes mestres internacionais, selecionados do rico acervo do MASP. Coincidência significativa, pois comemora-se também, neste ano de 1990, o centenário da Melhoramentos.

**Estes fatos históricos fazem-nos lembrar do MASP iniciando sua trajetória num dos andares do edifício dos *Diários e Emissoras Associados.*** Hoje, instalado no grandioso prédio da avenida Paulista, é reconhecido como uma das

principais instituições culturais brasileiras por seu intercâmbio com museus do mundo inteiro.

Estas páginas apresentam momentos de expressões estéticas de várias épocas, bem como da realidade atual, inclusive de nosso Brasil deste fim de século, quando o avanço cultural, tanto no âmbito universitário como no museológico conquistou sua posição no setor da História da Arte.

Pietro Maria Bardi

1990.”<sup>98</sup>

Rever os primeiros anos do MASP na Rua 7 de Abril, bem como o pensamento de Pietro Maria Bardi serviu para levantar questões e reflexões sobre as possibilidades desta instituição hoje, além de buscar manter em discussão o museu e a pessoa de P. M. Bardi, tão determinantes na história da arte do nosso país. Além de tentar apontar que a questão do caso da FAAP é contemporânea, e não apenas histórica.

---

<sup>98</sup> BARDI, P. M. “Prefácio a 2ª edição”. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1990. Destaque da autora.



## Anexos

### 1. Banco de Imagens da Pesquisa



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



Figura 2: Visitantes observando a Exposição Didática, 1948.

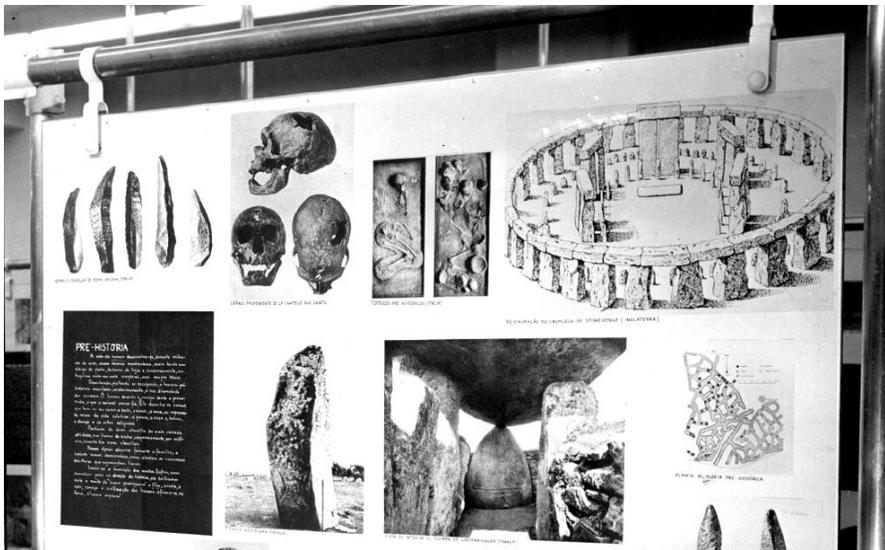


Figura 3: Detalhe de Painel sobre Pré-História.



Figura 4: Detalhe de Painel Explicativo sobre Arte Contemporânea.

## MONITORES PARA O "MUSEU DE ARTE"

Texto de ARLINDO SILVA - Fotos de PETER SCHEIER

SÃO PAULO - Setembro

A sala de estudos onde serão instalados os "Diários Associados" de São Paulo estão em andamento. O prédio que terá dezessete andares, sua planta provisória de trabalho a lá dentro desenhada por arquitetos brasileiros de dia e de noite, esperando para que dentro de seis a oito meses, quando tudo for pronto, o arquiteto Jacques Couperu, não se esqueça da construção de um prédio que seja um lugar de trabalho de arte, um lugar que seja um lugar de trabalho de arte, um lugar que seja um lugar de trabalho de arte...

para o pintor Mounira Pinto Alves, viajando pelos Estados Unidos, retomou o interesse das artes norte-americanas pela ideia, ora em vésperas de concretizar-se em São Paulo. O plano fundamental dos "Diários Associados" é que o Museu não seja simplesmente um museológico onde se exibirem obras de inestimável valor de El Greco, Goya, Botticelli, Magnasco, Portinari ou Almeida Júnior. Há de ser um "museu vivo", no qual os visitantes sejam orientados com segurança, e indicações no conhecimento fundamental da arte, em suas manifestações originais, dentro da História.

montes de cartões pelos cantos, está funcionando atualmente a escola preparatória para os futuros monitores de arte. Dirige-o o ilustrador e crítico de arte, P. M. Bardi, que os "Diários Associados" foram trazer da Itália para dirigir o Museu. É uma figura de renome, ex-presidente do "Estúdio de arte de Parma", e ex-diretor da "Galeria de arte de Parma". A ele está confiada a tarefa de organizar o Museu. Mas como isso não basta o "museu vivo" de que já falamos, o Prof. Bardi prepara os seus futuros assistentes. De um grupo numeroso de artistas e desenhistas, ele vai escolher, depois de um curso intensivo, os cinco ou seis que vão ser os instrutores do público. Não após ano, as mesmas funções, os mesmos "alunos", dentro do Museu, a distância entre um século de "Macedonia" do século XVI e um do século XVIII, bem como as traças características de Pe-

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



AS LIÇÕES COMEÇAM pelas primeiras arquiteturas. É o homem aprendendo a colocar uma arquitetura de pedra sobre duas colunas pedras vivas. É o período pelo qual a Cruxa busca construir a Parthenon, e não, talvez, monumentos de humanidade.



O Professor Bardi, perante sua audiência, ensinando por artistas, arquitetos e desenhistas, com sabido rigoroso, mostra como é construído um templo, e que é um capital, para que serve, como se completa. É preciso o tempo certo.



QUANDO o simples desenho não é suficientemente expressivo, o Professor Bardi utiliza a mimica para se fazer entender. Aqui se conclui um curso para monitor e esquece que se vê as paredes, um traço um estilo social.



"ÉS A PORTA dos Livros, em Milão". Bardi é o homem que trabalha em São Paulo. "Milão é o lugar de onde vem a arte". É uma das suas frases.



NA SALA IMPROVISADA do edifício em construção, o professor utiliza todos os recursos para sua explicação: "O templo não nasce agora - é uma construção que nasce com o tempo".



A sala continua no segundo andar do edifício do "Diários Associados" em São Paulo: "Milão é o lugar de onde vem a arte". É uma das suas frases.

Figura 5: *O Cruzeiro*, 20 de setembro de 1947. P. M. Bardi trabalhando nas folhas de papel-jornal. Desenhos, formas e imagens conhecidas para explicar aos monitores sobre a história da arte.

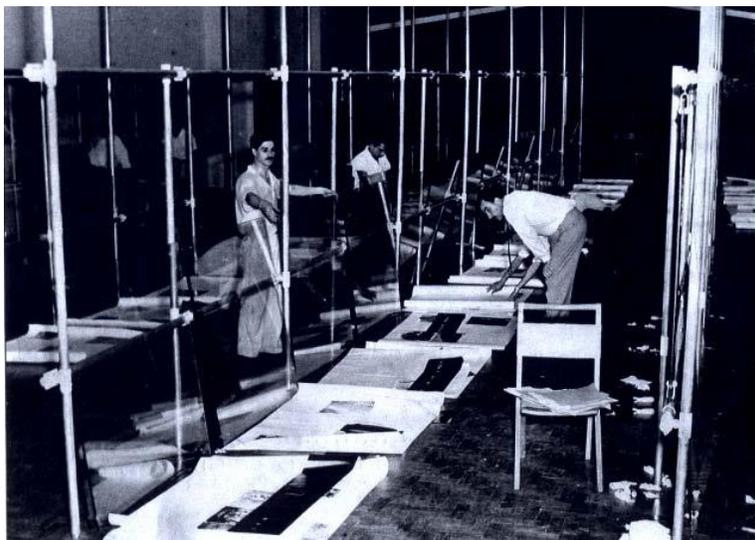


Figura 6: P. M. Bardi e seus auxiliares trabalham na montagem das Exposições Didáticas. *Diário de Notícias*, 08 de março de 1948.



Figura 7: Flávio Motta, 1950-1951.

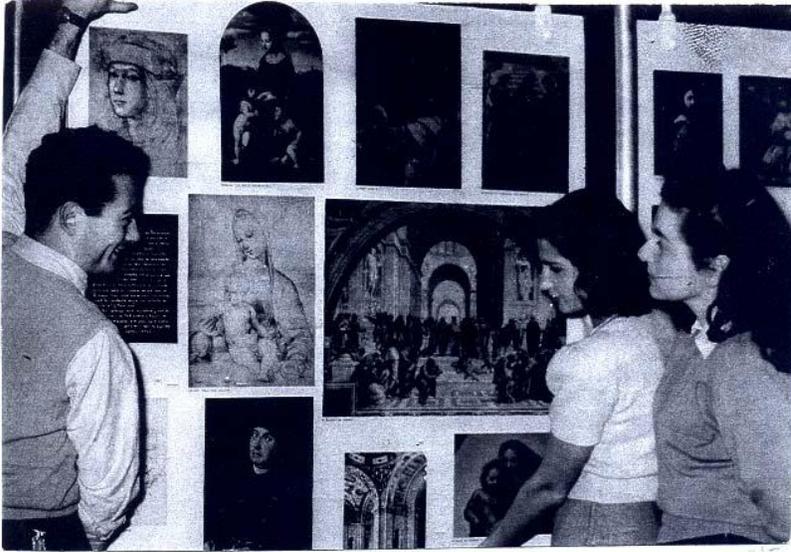


Figura 8: Preparativos da Exposição para inauguração do Museu. *Diário de Notícias*, 30 de agosto de 1947.



Figura 09: P.M.Bardi, Lina Bo, Gregori Warchavchik e esposa observando as primeiras pranchas da Exposição Didática. Ao fundo, Flávio Motta (de branco) e Lasar Segall (terno preto). Detalhe dos tacos de madeira do piso, em contraposição com as paredes brancas e a forte iluminação do teto. Essa seria a expografia básica do início do museu, em 1947.



Figura 10: Aspecto geral da Exposição Didática. Detalhe da vegetação, como cenografia. Plantas vivas dentro do espaço museológico, 1948.



Figura 11: Visitantes na exposição. 1947

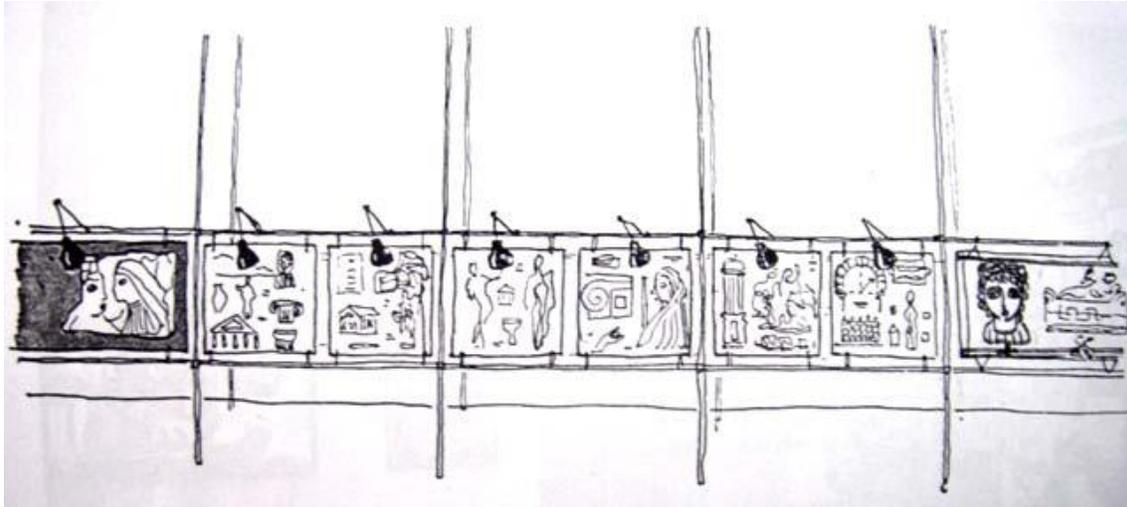


Figura 12: *Habitat n.1*, 1950, 42. Estudo para a Exposição Didática



Figura 13: Organização do material para a Exposição Didática no MASP, 1947.



Figura 14: P. M. Bardi



Figura 15: Augusto Cavicchia, Roberto Rossellini, Plinio Garcia Sanchez. Coordenadores dos Seminários de Cinema do MASP e P. M. Bardi, década de 1950.



Fig. 16: Sala do IAC para cursos de desenho e pintura, s/d.



Fig. 17: Aldemir Martins (dir.) em curso de Gravura do IAC, s/d.



Fig. 18: Seminário no auditório lotado do MASP, com as Exposições Didáticas sendo visualizadas ao fundo, 1951.



Fig. 19: Curso de História da Arte do IAC, ministrado por Pietro Maria Bardi e Flávio Motta.

## MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO



RUA 7 DE ABRIL, 230, 2.º, 3.º, 4.º E 15.º ANDAR, SÃO PAULO

### REGALIAS DOS SOCIOS

Os sócios receberão:

- 1 "O MUSEU", boletim mensal ilustrado, uma verdadeira pequena revista de arte e cultura.
- 2 CATALOGO do Museu de Arte, um grande volume ilustrado que documenta o acervo da pinacoteca.
- 3 DOIS LIVROS ilustrados sobre assuntos de história da arte, estética e crítica, anualmente.
- 4 INGRESSO GRATUITO às projeções diárias de filmes no grande auditório (lotação para 350 pessoas, ar condicionado e os mais modernos projetores de 35 mm e 16 mm).
- 5 INGRESSO AOS CONCERTOS, audições e espetáculos oferecidos exclusivamente aos sócios (oito concertos anualmente).
- 6 10% DE DESCONTO nas taxas dos cursos que estão em funcionamento há mais de 5 anos, à saber:

Gravura  
Desenho para principiantes  
Desenho para avançados  
Escultura  
Fotografia para profissionais  
Fotografia para amadores  
Seminário de cinema  
Escola de propaganda  
Teatragem  
Iniciação musical  
Ballado infantil  
Formação de professores de desenho do curso secundário  
Orquestra Sinfônica Juvenil  
Conjunto de flauta inglesa

Fig. 20 e 21: Material de divulgação do MASP, convidando pessoas a serem “sócios” do museu; colaboravam com valor mensal ou anual, e tinham alguns benefícios como livros, ingresso gratuito, entrada para concertos, etc.



Fig. 22: Convite para seminário de Cinema no MASP, 1951. Detalhe (canto esquerdo, embaixo) para abertura de bolsas de estudo para cursos no IAC.



Fig 24: Material de divulgação com os cursos e pré-requisitos para o IAC, 1951.

## 2. Entrevistas

As entrevistas estão aqui transcritas praticamente na íntegra. Em tom informal, como uma conversa, de modo a deixar o entrevistado mais a vontade para contar suas experiências e lembranças. Muitos assuntos se misturam em alguns pontos e não foram transcritos aqueles que muito se distanciavam do objeto desta pesquisa. Alguns erros comuns da linguagem coloquial falada foram corrigidos, outros mantidos, como forma de manter o clima da entrevista aos que leem. As falhas, confusões, esquecimentos (propositais ou não) falam muitas vezes mais do que os números, dados e palavras; assim, apesar de deixar a leitura difícil em diversos momentos e pouco fluida, a opção escolhida foi manter como aconteceu, buscando um relato transcrito de uma fonte oral como documento historiográfico mais próximo do ocorrido.

Quando utilizadas como citação no corpo do texto porém, foram adaptadas para uma linguagem mais formal, de modo a manter a fluidez da leitura da dissertação como um todo e um melhor entendimento da ideia central do trecho citado em questão.

### 2.1 Algumas perguntas a Alexandre Wollner sobre o IAC e o MASP e seus primeiros anos.

Transcrição entrevista com Alexandre Wollner, em seu estúdio em Pinheiros, São Paulo, às 10h do dia 21 de novembro de 2011.

**Luna Lobão:** O prof. Nelson está fazendo esse grupo de pesquisa que é para tentar resgatar o MASP, o Bardi. O Bardi como um dos maiores intelectuais das artes no Brasil.

**Alexandre Wollner:** Ele praticamente transformou a arte aqui no Brasil, entende? Porque a gente tava com o Museu de Arte Moderna, que é uma cultura francesa e não tinha possibilidade nenhuma de você ter conhecimento dessa nova tecnologia, principalmente pós-guerra. E o Bardi ele veio para o Brasil a convite do Chateaubriand e ele logo começou a revolucionar todo o esquema cultural aqui no Brasil. Então, ele era contra a cultura francesa... Não é que era contra, ele sabia da influência da cultura francesa por um lado assim, não positivo. Toda a nossa universidade foi criada nessa cultura francesa, principalmente a USP...É base. Mas era mais para coisa literária, ao era para coisas não

acadêmicas, como ciência, tudo o que estava acontecendo no mundo... Porque a gente tinha muito pouca informação, aqui no Brasil a gente tinha muito pouca informação. Então o Bardi ele trouxe todo esse pessoal da Europa, que estava sendo proibido até a guerra de fazer informações, né... a Alemanha pelo nazismo não divulgava. A França pelo merchandising que eles queriam vender só a cultura francesa, que permaneceu lá mesmo durante a guerra, era gente muito importante, fabulosas... Picasso, Miró... Tudo isso aí era muito importante, Mondrian estava lá e tudo... Esse pessoal estava na França! Mas o que tinha acontecido, por exemplo, na Rússia durante a guerra, pela ditadura, o que tinha acontecido na Itália também pela ditadura, foi totalmente não veiculado até o fim da guerra. A guerra terminou em 1948 [sic], ele veio para cá... Em 1952, 1954 a gente não tinha muita informação. Alguns artistas como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, eles tinham mais ou menos pequenas informações sobre a estrutura da nova geração. O Geraldo esteve na França, fez um estágio lá, o Waldemar Cordeiro veio da Itália. Eles tinham mais ou menos todas essas informações do que estava acontecendo culturalmente, desenvolvido na Europa pós-guerra. Não é pós-guerra, mas foi aberta no pós-guerra. Foi aberta para todo mundo poder entender, ver, ler, discutir, falar, etc. O Bardi ele teve um encontro, eu não me lembro como se chama esse encontro, sobre arte com o Gropius, Max Bill... Era um congresso de Atenas, um congresso de cultura, eu não me lembro agora do nome... E veio para o Brasil, a convite do Chateaubriand, para trazer todas essas novas informações, dentro da possibilidade de divulgar aqui no Brasil. Ele criou um museu de arte, que era contrário a todas as informações modernas de arte que os museus estavam entregando, com Ciccillo Matarazzo. Então houve uma briga entre os dois, quer dizer, os dois tiveram discussões...

**LL:** Ao longo de toda a história...

**AW:** É, o Ciccillo é uma pessoa muito inteligente, etc., mas era uma pessoa orientada por Sérgio Milliet e essa cultura francesa, que era da Biblioteca, todo esse pessoal, que era da Comunicação, da USP, que era adequada, mas não era adequada para um desenvolvimento mais contemporâneo do que estava acontecendo... Então ele abriu essa possibilidade... De aqui no Brasil receber... Ele recebeu Calder aqui! Todo esse pessoal...

**LL:** Eu estava querendo me aprofundar no MASP da Rua 7 de Abril, que é logo esse primeiro MASP, esse início. Principalmente focando nessa parte pedagógica do Bardi, que ele tentou trazer da Europa, nessa ideia de museu que o senhor falou que não existia aqui. Ele começou a criar uma série de cursos que vai formar o IAC, no qual o senhor participou da primeira turma, não é isso?

**AW:** É isso. Então eu nem sabia o que era design naquele tempo! Eu comecei..

**LL:** Quantos anos o senhor tinha?

**AW:** Eu tinha... Em 1958 eu fiz trinta! Eu tinha mais ou menos uns vinte e poucos... E era dedicado mais a desenho. Eu era desenhista. Desenho assim ilustrativo... Meu pai tinha tipografia, funcionava no sistema gráfico aqui no Brasil, eu comecei a cheirar um pouco de tinta lá... RISOS. E fui me envolver com desenho. A minha mãe, pelo meu talento com desenho, queria que eu fosse arquiteto, porque eu tinha que receber um diploma e tal. Ganhar uma aposentadoria legal... RISOS. E eu não queria nem saber de arquitetura. E então eu estava no curso fundamental, científico, que tinha naquele tempo, quando eu visitava o museu. Foi aberto o museu, eu visitava o museu e conheci lá o Waldemir Martins [*sic*], e com o Waldemir Martins [*sic*] eu comecei a ter um contato... E eu me interessava, porque eu não via nenhuma escola de desenho adequada, era só aquilo de posar com modelo nu e tal, eu não queria nada disso, eu queria aprender alguma coisa mais... Eu não estava assim muito consciente do que eu queria aprender, mas a tendência mesmo era seguir esse tipo de coisa. Então, aí eu ia ao museu, e tinha Poty Lazarotto, um desenhista lá de Curitiba que estava aqui em São Paulo, tinha várias pessoas que trabalhavam lá no museu, nesse departamento de gravuras. Tinha Sambonet, que também dava aula de pintura, de desenho, e eu me entrosei assim com eles. De repente eu leio no jornal um edital convidando...

**LL:** Nos *Diários Associados*?

**AW:** É, nos *Diários*. No jornal *Diário de São Paulo*, inclusive. Convidando algumas pessoas a se inscreverem em um curso de desenho que o museu ia abrir e que chama Instituto de Arte Contemporânea. Aí, eu me interessei por isso tudo. Entrei, teve mais de trezentos inscritos, etc., escolheram trinta e eu acidentalmente fui! RISOS.

**LL:** Mas teve alguma prova de seleção?

**AW:** Teve. Teve um diálogo com os professores, com Motta, com Bardi... Eles fizeram uma entrevista com o pessoal. Eu praticamente, você vai ver pela minha evolução, etc., eu nunca prestei exame, porque eu não era muito bom em escrever... Era mais contato verbal, contato esse no qual eu fui escolhido, não me pergunta por que! RISOS.

**LL:** Mas era como essa entrevista?

**AW:** Essa entrevista era saber o que eu sou, o que você pensava disso, o que pensava daquilo, quais eram suas intenções, seu tipo de formação... E nesse período eu já estava em contato com o pessoal da arte concreta, o Cordeiro e Geraldo de Barros. Então eu já tinha mais ou menos umas informações do que era arte concreta, dos russos, Malevich... Já sabia mais ou menos de ouvir falar! Então eu falava sobre isso também nessas entrevistas e eles perceberam que esse cara é bacana! RISOS.

**LL:** Eu queria saber um pouco, porque como eu estou tentando buscar um pouco desse universo do IAC, o que era exatamente, o que foi viver nessa primeira turma? Quais os cursos? Eles tinham cursos que nunca tinham sido oferecidos.

**AW:** É, eles começaram primeiro com a organização do museu, as exposições que a Lina fez com painéis de vidro.

**LL:** As Exposições Didáticas.

**AW:** Isso. E também a gente começou a se interessar muito por isso, etc. E fizeram esse curso do Instituto de Arte Contemporânea, um dos primeiros cursos que eles fizeram lá de valor educativo, informativo, etc. Junto a isso tinha também música, e ainda não tinha publicidade, que fizeram depois. E fizeram várias exposições nesse sentido. Bardi se preocupava muito em mostrar o processo da evolução do desenho da indústria, no caso o Brasil não tinha indústria, até hoje não tem. RISOS. E ele viu uma possibilidade de desenvolvimento nessa categoria útil que o Brasil teria que ter. Então ele pensou nesse desenho industrial. Sem ter conotação nenhuma, porque nenhuma escola falava sobre desenho industrial. Ninguém sabia o que era, eu mesmo não sabia o que era, comecei a aprender. Primeiro eu ia ao museu, ficava o dia todo lá, até ter o Instituto. Ai o Bardi via que eu estava lá zanzando, e pedia para eu auxiliar, ele estava construindo uma vitrine. Eu estou falando mais de mim, não sei se é isso que você está querendo...

**LL:** Sim, sim...

**AW:** E ele “Eu tenho que organizar uma vitrine ali na sala de exposições, você pode me ajudar?”, e eu falei “claro, claro”. Então ele montou uma vitrine de antropologia cultural, e ia da história desde os egípcios, os astecas, todas as culturas que se conhecia. E tinha uma máquina que ele deixou lá do lado e foi fechar a vitrine e eu falei “Professor, o senhor esqueceu a máquina”. RISOS. Esse foi meu primeiro choque. Esqueceu a máquina de escrever. Ele disse “Não, eu não esqueci.”. E eu “Como não esqueceu, está aqui! Com um monte de coisas velhas!” RISOS. Ele “Não, isso daí é justamente para explicar a evolução das necessidades humanas, do desenvolvimento humano. No século XVIII, com o desenvolvimento industrial, a função da sociedade, a sociedade era muito...de reis e rainhas, etc, e o povo era muito pobre. Então rei e rainha podia ter uma poltrona, um carrinho de bebe com um cisne enorme... RISOS. E com a revolução industrial, com a indústria, eletricidade que foi desenvolvendo, o povo, foi necessário que o povo se interessasse em produzir materiais industriais e as pessoas começaram a perceber isso, porque eu não posso fazer um prato de cerâmica, ele é mais recomendável, mas é muito caro. Então todo mundo comiga em prato de lata, ou de madeira, até perceber que não era isso que as pessoas necessitavam. Então a classe social que era mais ou menos pobre, que deixou o acesso com a cultura real, começou a entrar dentro dessas indústrias e começaram a perceber que podiam comprar uma cadeira igual a do rei, sem decoração e etc., mas

uma cadeira. Podiam comer em um prato, com uma colher... Então começaram a desenvolver produtos para o povo que se assemelhavam muito ao uso da realeza. Começou mais ou menos a ideia do desenho industrial. Aqui no Brasil nós estávamos mais ou menos nessa época, quer dizer, o povo não tinha cadeiras acessíveis, fazia uma cadeira copiada da Alemanha ou dos EUA, e aí essa cadeira era muito alta para o tamanho do Brasil, o nosso tipo é baixinho, então não dava para sentar em uma cadeira alta... Então o Brasil teve necessidade de desenvolver esse tipo de produto. Isso o Bardi começou a me explicar através dessa experiência da máquina Olivetti.

**LL:** Com ele era uma aula o tempo todo!

**AW:** Sempre foi! Qualquer coisa ele explicava tudo direitinho e eu fiquei mais ou menos acessado. E como eu vivia lá o tempo inteiro, e com Aldemir Martins que também estava lá... Ele lia muitas revistas americanas, como “Life”, etc., eu comecei a ver que o que eu fazia como desenho podia ter uma função mais adequada, do que fazer uma coisa retórica, uma coisa de pintura sem qualidade de função. Comecei a aprender isso. Isso em 51, mais ou menos.

Aí nessa época ele fez uma exposição do Max Bill. Ele tinha feito do Calder, do Steinberg... Eu fiz até o cartaz dessa exposição.

**LL:** Desde o começo então ele via vocês como parte do museu. Trabalhava com ele...

**AW:** É, o pessoal que estava estudando no IAC tinha determinadas funções que ele estava dando mais ou menos uma orientação. A Lina também... A gente começou a ter uns diálogos nesse sentido. Então esses 30 alunos estavam lá. E eu era o cara que ficava 24 horas lá RISOS. Então eu tive várias chances por causa disso. Então depois da exposição de antropologia, ele fez a exposição do Max Bill e me convidou de novo para auxiliar ele. Eu fui auxiliar e o museu de arte ele estava mais ou menos no mesmo prédio que estava o museu de arte moderna [MAM], onde também tinha a gráfica dos *Diários Associados*, e no primeiro e segundo andar, na parte da frente, estava o museu de arte e no segundo andar, na parte de trás, e tinha um corredor que você ia para os fundos, tinha o museu de arte moderna. Os dois museus estavam perto. E para o Bardi era uma coisa muito negativa, era concorrente, para o Matarazzo também era negativo, era concorrente! RISOS. Mas para nós foi muito positivo!

**LL:** Estavam os dois ali!

**AW:** Estavam os dois museus lá! E o museu de arte moderna tinha um barzinho. No museu de arte não tinha bar. Então, certa hora do dia, cinco horas da tarde, a gente ia ao barzinho, para discutir um pouco de arte junto com os artistas.

**LL:** Existia até uma crítica não, “o museu do bar e o museu do Bardi”?

**AW:** RISOS. Sim. Mas estava ali... Em função de uma nova cultura!

**LL:** Por que não tinha esse espaço no museu, parecido? Porque o Bardi sempre defendeu esse novo museu para você ficar lá, estudar lá, viver lá... Por que não também esse espaço?

**AW:** Porque a cultura era totalmente diferente. O museu de arte moderna tinha uma cultura francesa que era especulativa da arte, era mais ou menos relacionado ao consumo francês, que foi preservado durante a guerra... Então a arte francesa tinha coisa muito especial, mas a maioria da arte francesa era mais ou menos decorativa. Mas eles tinham lá os poloneses, os holandeses, alemães mesmo... Que estavam lá no museu de arte moderna.

**LL:** O Bardi não reclamava de vocês irem ao barzinho?

**AW:** Ele sempre criticava, brigava, ele não frequentava... Ai nessa exposição do Max Bill ele também me convidou e falou “Vai ser seu primeiro trabalho profissional”, e me deu um ordenado. RISOS. Ajudei a montar! Eu não conhecia Max Bill, não conhecia nada... E comecei a ver certas coisas que minha cabeça começou a perceber... Sem grandes noções... Mas eu tinha um colega, que é o Geraldo de Barros, que ele tinha voltado da França, ele fez um curso em Paris, ele era funcionário do Banco do Brasil, ele fez um curso em Paris, e ele ganhou o concurso do quarto centenário aqui de São Paulo, e fez o cartaz do quarto centenário. E por causa desse concurso, ele ganhou esse prêmio e foi convidado para fazer outros cartazes como festival de cinema, Bienais, a primeira Bienal foi em 1952, 1951, eu não me lembro... E ele viu que eu fazia uns cartazinhos de cinema para o museu de arte moderna, que tinha filмотeca, ele viu que eu estava fazendo esse tipo de coisa e perguntou se eu não podia auxiliar ele para fazer esses novos cartazes.

[ele mostra os cartazes]

Ele falou “Bom, eu não posso te pagar”... Eu estou contando mais a minha história que a história do museu! RISOS.

**LL:** Mas sua história é semelhante! RISOS.

**AW:** ...mas eu posso te ensinar a pintar. Eu não pintava, só desenhava. Então ele me ensinou a pintar. E o Geraldo, como era fotógrafo também, ele foi convidado pelo Bardi para o departamento de fotografia do museu de arte. Era um departamento que reproduzia arte, reprodução de comunicação sobre as aulas de música, a exposição do Max Bill foi fotografada por eles... Max Bill não veio em 1951. Ele veio quando ganhou a primeira Bienal e ganhou um prêmio de cultura. A primeira Bienal também foi uma coisa importante, ali no Trianon... Onde é o museu de arte hoje. Foi uma coisa que também deu o enfoque de conhecimento do que estava acontecendo com a arte pós-guerra, aberto no pós-guerra, que antes era totalmente fechado. Então isso tudo é paralelo, os dois museus foram muito importantes nessa fase...

[ele mostra mais cartazes dele, volta falando sobre IAC]

**AW:** Em 1953, 1954 ele terminou com o curso. O curso teve duração de três anos. Porque ele viu que o Brasil não tinha indústria e ele estava formando profissionais que não iam ter emprego nenhum.

**LL:** Mas ele fechou todo o IAC?

**AW:** Acabou! Acabou com o IAC.

**LL:** Acabou com o IAC?

**AW:** Isso mais ou menos em 1953. Em 1953 o Max Bill veio para cá, visitou o Bardi... Tem até a fotografia dele... Você tem o meu livro?

**LL:** Não tenho...

**AW:** Não tem?! É porque está esgotado! RISOS.

[mostra o livro dele]

**AW:** Max Bill conta para o Bardi que estava fazendo uma escola, que era internacional, de Ulm, na Alemanha. E disse “Você pode me indicar um brasileiro?”. O Bardi pensou e convidou o Geraldo para ir para lá. O Geraldo não podia, porque ele se casou, tinha voltado da Europa, era funcionário do Banco do Brasil, se ele viajasse perderia a garantia... RISOS. E falou “leva o Alexandre”. O Bardi então falou com o Bill, o Bill fez uma entrevista comigo, conversamos bastante, eu já tinha mais ou menos noção graças ao Geraldo Cordeiro, o pessoal da arte concreta, ao Luiz de Castro, todo esse pessoal que trabalhava na arte concreta, que me deram mais ou menos uma orientação... Porque eu era totalmente... até 51 mais ou menos eu era altista. Eu via as coisas, fazia as coisas, mas não entendia coisa nenhuma! RISOS. Eu tinha assim, uma informação inconsciente da cultura... Tinha consciente também, mas o inconsciente era maior, o consciente era pouco!

**LL:** Para tentar fazer essa ligação também com o IAC, da escola com gente do mundo todo, existia essa tentativa de “padronizar” a cultura, digo, pegar esses jovens artistas que tinham essa informação inconsciente do que estava acontecendo no mundo,...

**AW:** Sim... Sim... Porque veio do Rio Grande do Sul, veio gente do Ceará, tudo para ter aula no IAC, de vários lugares do Brasil.

**LL:** O Bardi dava história da arte, certo...

**AW:** É. E a Lina tecnologia. Design industrial. E outros artistas davam várias coisas. Teve também matemático...

**LL:** Vocês faziam todos os cursos obrigatoriamente, escolhiam as matérias ou não?

**AW:** A gente fazia um projeto, e o projeto era acompanhado pelos professores. Sambonet também... Sambonet deu aula de projeto.

**LL:** Mas, por exemplo, se o senhor fazia aula de gravura não fazia aula de cinema, fotografia..

**AW:** Gravura eu nem cheguei a participar, porque o meu problema era desenho. Gravura eu simplesmente conversava e o Ademir me dava outras informações... Do design gráfico, que era muito desenvolvido nos EUA. Então tudo isso estava mais ou menos em torno de mim... Então o Instituto de Arte Contemporânea foi uma coisa muito importante, porque criou em mim essa consciência profissional de uma nova função do desenho aliado às necessidades industriais. Essa era a função do Instituto de Arte Contemporânea. Que preencheu totalmente, mas o Bardi percebeu que não tinha futuro, porque o Brasil não estava crescendo, não estava abrindo indústria, não estava dando e nada, então todo mundo ia ficar desempregado.

**LL:** Mas não tinha muito aluno?

**AW:** Trinta alunos!

**LL:** Mas depois não foi tendo mais e...

**AW:** Não, ficaram trinta alunos pelos três anos, até terminar o curso... Ulm também! Quando o Bill convidou a gente, ele convidou para quatro anos, e você ia aprender primeiro o que é design, qual é a função do design, etc. e etc. Isso era lá em Ulm... E então eu consegui ser aceito para participar com Max Bill, e ele me deu uma exigência, eu tinha que aprender alemão! RISOS. Senão, não podia frequentar o curso...

**LL:** Fácil, não?!

**AW:** RISOS. Não era muito difícil, porque meus pais eram austro-húngaros, eles falavam alemão... [trecho em que conta casos de sua infância]

**LL:** Quando o senhor foi para Ulm, como foi a diferença? Tentando comparar esse museu do Bardi, essa escola criada por Bardi, e Ulm. Existia uma semelhança, o Bardi de fato estava *atenado* com essa cultura nova...

**AW:** É ele estava *atenado* com isso, ele deu os princípios, mas não foi adiante. Em 52 ele escreveu um artigo... Deixa-me ver se eu o tenho [procura do artigo]. Ele escreveu aqui na Folha... Devo ter melhor em algum lugar... “Quando eu mesmo no MASP tentei, em 1950, abrir uma escola de design natural que lembrasse Gropius, a ponto de nos habilitar de *bauhausianos*, a escola se coroou com um significativo fracasso, apesar de contar com professores e mestres de comprovada experiência europeia, o fracasso deu-se pela mentalidade dos alunos, salvando-se Alexandre Wollner [RISOS], todos por demais ansiosos, são todos querendo fazer prevalecer o eu, acima dos outros “eus”, quase sempre gênicos, não se considerando o conceito preparativo de Gropius”. Isso o Bardi escreveu.

**LL:** Sempre bem direto o Bardi.

**AW:** Sim, foi meu inspirador. Tanto que ele está aqui [várias fotos de Bardi no mural em seu escritório]. Um padrinho forte. Então quando eu fui para Alemanha, naturalmente tudo o que eu aprendi aqui em São Paulo foi útil, mas lá eu tive uma outra orientação, uma coisa mais

significativa no processo do desenho. O desenho de comunicação. Então o IAC foi muito importante para abrir para mim toda essa possibilidade de fazer esse desenvolvimento, que foi útil para mim aqui também no Brasil, etc. Há 60 anos eu estou aqui fazendo! RISOS.

**LL:** E você concorda com essa opinião dele, eram os alunos?

**AW:** Eram, eram! Porque os alunos não estavam nem ai, como aqui ainda hoje, os alunos estão mais interessados em dizer “eu sou artista, eu sou não sei o que, não ei o que lá...” e não em aprender. Porque eles já começam a dar palpites que o curso deveria ser assim e assado, os professores não são experientes também...

**LL:** E isso é da cultura brasileira? Na Alemanha não tinha esse “ego” do aluno?

**AW:** Não, os alunos eram totalmente profissionalizantes. Preocupados em se profissionalizar, Os alunos, ao contrário dos brasileiros, não eram assim dependentes da família, por exemplo, um aluno não estava preocupado... Ele precisava pagar a escola, não estava preocupado se o pai pagava ou não, quer dizer, tinha essa consciência, isso eu também aprendi lá, tinha essa consciência de ser... Como se chama... Ah, eles não tem essa consciência de herdeiro. Então ele ia fazer o curso, o pai não dava um automóvel para ele, nem bicicleta, nem televisão... RISOS. Ele ia trabalhar de garçom, qualquer coisa, para conseguir o dinheiro e ir adiante e fazer todo o curso e etc.

**LL:** Que é uma cultura europeia até... A gente não tem até hoje isso no Brasil..

**AW:** É. Aqui não tem! E eu tinha uma família muito pobre, minha mãe ficou viúva e minha conseguiu fazer os dois filhos irem adiante... Eu não tinha dinheiro para viajar, foi essa bolsa que possibilitou...

**LL:** Vou voltar um pouco... Então você acha que o Bardi desistiu?

**AW:** Não, desistiu de fazer a escola. Não tinha condições...

**LL:** Por que eu li alguns textos dele, a carta do começo do IAC, e era o sonho...

**AW:** Era o idealismo dele. E da Lina também. Não tanto da Lina como do Bardi, o Bardi era mais idealista do que a Lina nesse tipo de coisa. Mas o Jacob, que era um arquiteto suíço que estava aqui, também era um cara idealista que orientou e coordenou o curso de design. E quando eu fui para lá mudou totalmente o conceito de design que a gente tinha aqui.

[Fala um pouco de seus trabalhos no Brasil, que eram mais voltados para publicidade, inclusive em uma agência indicada pelo Bardi, mas ele queria trabalhar na indústria de fato]

**LL:** Agora o senhor disse que a escola de Ulm também não durou?

**AW:** A escola de Ulm durou mais de 20 anos...

**LL:** E lá era bem focado no design, não como IAC que você vai ter...

**AW:** A história de Ulm já é outra... O Rodrigo Paiva mesmo explica mais ou menos...

[conta como conheceu Rodrigo Paiva, aluno de pós-graduação da Unicamp. Depois, fala um pouco sobre seus próprios anos em Ulm, morando fora do país]

**LL:** Eu vou voltar de novo sempre no MASP! RISOS. O senhor contou que estava sempre no museu, 24 horas lá... Conte um pouco essa vivência. O que acontecia, o MASP era cheio, Bardi conseguiu atrair o público como era sua ideia, e popularizar a arte. A Exposição Didática era isso!

**AW:** Foi o início. Mas a coisa não se desenvolveu. A cultura nossa não desenvolveu, depois teve a briga entre o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte...

**LL:** Isso atrapalhou muito?

**AW:** Atrapalhou um pouco... Porque os diretores do Museu de Arte Moderna e os professores da USP não aceitavam essa ideia de fazer um design que eles chamavam de “comercial”. Alegando que não tinha nada a ver com arte. E de fato não tem, mas tem a ver com informação, mas o design não é artista.

**LL:** Você explicava, foi monitor das exposições?

**AW:** Não. Eu cheguei a explicar na Bienal. Na terceira Bienal estava com artistas mais importantes e era feito pelo Museu de Arte Moderna. Ai o Bardi já teve uma relação com eles...

**LL:** Sim, uma parte ele organizou...

**AW:** É isso! E porque o Museu de Arte Moderna trouxe coisas que você nem imagina, hoje é impossível de trazer! Bienais importantíssimas para nós, eu estava até na terceira Bienal aqui, a segunda e terceira eu vim para dar uma espiada... Realmente, trouxe Picasso, Guernica, trouxe Mondrian, Klee... Você nem acredita. Impossível de juntar hoje tudo isso ai. Isso começou a desvincular, foi tudo etapa, etapas... As Bienais não tinham anda praticamente a ver com o Museu de Arte...

**LL:** O senhor sabe, existiu um período em que o Bardi fez uma parceria com a FAAP.

**AW:** Fez, mas mais tarde. Isso quando eu voltei da Alemanha ele me convidou para dar aula lá.

**LL:** E como foi tudo isso?

**AW:** Ah, foi uma atrapalhação também...

**LL:** Eu estava tentando entender justamente essa atrapalhação!

**AW:** RISOS. Flávio Motta ficou lá... Ele também foi um cara muito importante para mim e...

**LL:** Ele estava com o Bardi desde o começo.

**AW:** Ele estava com o Bardi. Era secretário fiel do Bardi... Ai foi. Com o Instituto de Arte Contemporânea viu que era impossível um curso de design aqui no Brasil sem uma estrutura organizada. Então mais tarde, depois do IAC, ai... Como chamava a escola lá?

**LL:** A FAAP?

**AW:** A FAAP. Não era possível lá fazer esse tipo de curso, porque a organização não dava prestígio.

**LL:** A Fundação?

**AW:** É... Não davam prestígio. E depois da FAAP eu fui convidado para dar aula no Mackenzie, fiz o curso de desenho industrial lá, em 1972... [irá contar sua trajetória de professor em diversas instituições do país]

**LL:** O senhor voltou para o Brasil em que ano?

**AW:** 1958.

**LL:** Quando voltou o MASP já estava com a FAAP funcionando?

**AW:** Não, um pouco mais tarde, mas eu não sei exatamente quando... Para mim a história ali não tem nenhuma importância. Mas para o Bardi foi. Ele ficou chateadíssimo mesmo.

**LL:** Mas o senhor sabe o que aconteceu?

**AW:** Não... Eu sei que ele teve discussões com a diretoria, com os Fundadores, era um pessoal da família Prado, não sei bem o que era... Não teve possibilidade nenhuma de ir adiante.

**LL:** Mas chegou a ter cursos...

**AW:** Ele ficou dois ou três anos lá...

**LL:** O senhor chegou a frequentar lá?

**AW:** Cheguei no fim... Ele me convidou, mas eu percebi que não tinha condições. Eu estava sozinho, um curso de design não pode ser sozinho.

**LL:** Tem que ser sempre grupo...

**AW:** Sim, conjunto. Pela escola de Ulm, como não existia muito... Tinha a Bauhaus, mas depois da guerra acabou tudo, ai tinha indústria para tudo quanto é lado, ai lá foi reestruturado tudo. Os primeiros professores de Ulm e os primeiros alunos ficaram um ano aprendendo o que era design, só o significado!

[conta um pouco sobre o curso em Ulm]

**LL:** O senhor não teve vontade de voltar e pegar junto com a ideia do Bardi criar uma escola de desenho, trazer para cá seu conhecimento?

**AW:** Não tinha condições, Primeiro tive que ir para Ulm, saber o que era design. Quando voltei, em 58, já fui convidado pelo Ministério de Educação e pelo diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para fazer um curso de design lá.

[ele conta sobre sua ida ao Rio de Janeiro e pausa para um café]

**LL:** O MASP ele tinha as revistas, editava revistas com intuito de divulgar a arte. *Habitat, Mirante das artes...* Vocês participavam desse processo, o que era publicado era o que estava sendo discutido no museu?

**AW:** O Bardi que participava disso. Depois da guerra tinha muita informação e ele que dava. Ele escrevia a revista do começo ao fim, a gente não participava da produção. Até porque ainda não tínhamos experiência de fazer um projeto gráfico. Mais tarde, quando eu voltei, de outros números eu participei e tal, da *Habitat*. Ele fez a *Vougue*, *Vougue Arte*, que a gente participou, a gente desenhou a revista, fez artigos, etc. O Bardi envelheceu também, e ficou distante de tudo isso.

**LL:** Quando foi para o Trianon, o senhor acha que mudou a estrutura de pensamento do museu?

**AW:** Acho que não... Bem, depois que o Bardi se afastou da direção, aí eu não me lembro quem entrou... Um filósofo, político de arte, aí teve outra função, e não era bem claro o que era essa cultura de design, cultura agregada ao design, porque design não era só design. Exemplo, o Bardi fez música, mas não era só música, era criar a música orientada... Fez a escola de propaganda!

**LL:** É, que é a ESPM.

**AW:** Isso. Ele fez todo o início da escola de propaganda e fez estruturada para uma determinada função, de fazer uma comunicação mais adequada, não somente especulativa de venda. Então ele fez grandes profissionais, fez esse curso de propaganda. E que eu conheço praticamente era isso, as coisas principais que ele fez, a música, a publicidade e o design.

**LL:** Teve cinema também no museu.

**AW:** O cinema... Não sei. Isso que não posso te dizer. Naturalmente, teve também as exposições, sempre com sentido, dava informações... Teve a do Calder... Bem didática, bem em função da evolução do processo criativo. O Bardi era muito ligado ao processo criativo. Era função dele, e da Lina também.

**LL:** E como era a Lina no museu?

**AW:** Era difícil! RISOS.

**LL:** Eu ouvi tanto que o Bardi era o difícil... RISOS.

**AW:** Não, o Bardi era... Bom, para mim o Bardi era praticamente um pai! Mas a Lina, a gente tinha contato com a Lina, mas a Lina era um pouco assim meio agressiva, um pouco personalista, mas era uma pessoa muito importante. Que não tinha muito contato com a gente era só [sinal de alta]. Só dando curso e em categoria mais alta... Ele era mais... Ele se dedicava. O Jacob, que era assistente da Lina e também trabalhou com Bardi, ele era um cara muito especial. Mas a Lina era importante, até fiz uma exposição com ela, naquele prédio que ela fez, SESC, ela fez uma exposição muito importante que eu participei. Depois ela foi para Bahia... Ficou mais entrosada com artesanato.

**LL:** Ela trouxe isso para o museu?

**AW:** Não, aí já não havia tanta influência no museu, o Bardi já tinha se distanciado, já estava envelhecendo... Porque o Bardi teve aí muita influência na moda! Na *Vogue* se não me engano, uma

loja de moda, mesmo com a Lina, com Roberto Sambonet... Também mudou o conceito de moda nesse sentido.

**LL:** Sempre nessa linha da didática, da indústria...

**AW:** Da indústria, da função, necessidade. Então, essa é a importância do Bardi, não só no IAC, mas no Museu de Arte. Como um todo.

**LL:** Você participou do processo quando eles começaram a pensar em construir um prédio para o museu...

**AW:** Não, eu não estava aqui. Disso a gente não participava...

**LL:** E o senhor acha que ele tentou fazer aqui algo próxima das escolas europeias, norte-americanas...

**AW:** Teve até um acidente lá no Museu de Arte, parece que fizeram uma decoração, uma parede, ele falou “Que merda”, houve uma discussão, pichando o museu, como é que pode... Ele brigou... Isso ele fazia, ele era muito corajoso para fazer esse tipo de coisa, ele era muito firme. Ele tem firmeza e a firmeza dele era respeitada por todo mundo, não era uma firmeza histórica, era uma coisa.

**LL:** E o senhor acha que existiu esse desejo de fazer nesse prédio, que era da Lina, moderno, acha que existiu um desejo de se aproximar, por exemplo, dentro das devidas adaptações, de uma escola da Ulm, ou de entidades internacionais com salas para curso.

**AW:** Já não havia mais essa possibilidade. Ele já tinha descartado, exigia dele muito, muita energia, muito conhecimento, para ele não havia mais possibilidade disso tudo. A escola não era mais possível, ele viu que não dava, não apenas pelo interesse dele, mas dos próprios alunos, como ele escreveu... Você falou da *Mirante*, foi mais para essa época. Ele inventou um conceito de comunicação que era importante, ninguém podia deixar de ler.

**LL:** E eu li na *Mirante* várias vezes um pouco dessa frustração dele ainda de não conseguir a escola. Ele ficou mesmo ou chegou um momento em que já não era assim?

**AW:** Não, ele ficou frustrado, chateado pacas, porque não podia fazer esse negócio. Não por culpa dele, mas da própria instituição brasileira naquele tempo. Ele viu que não dava para fazer, ele veio cedo demais! RISOS.

**LL:** E hoje ainda não dá, não?!

**AW:** Hoje já tem. Mas ainda assim não é aquela coisa que deveria ser...

[mostra um material com uma entrevista que ele deu a uma aluna de arquitetura]

**LL:** E agora, posso perguntar mais de uma parte pessoal? Sua relação com o Bardi. O que o senhor acha desse Bardi sonhador para alguns... Como era conviver com ele no seu museu?

**AW:** O Bardi não era sonhador, ele era idealista. Ele tinha muita consciência da necessidade da cultura humana. Da cultura de desenvolvimento de certos... Por exemplo, da indústria, uma indústria que existe no mundo todo. Não de fazer uma coisa japonesa ou chinesa, mas de fazer uma indústria brasileira, que fizesse produtos que fossem desenvolvidos aqui, e aplicada em todo mundo, como era a da Alemanha, como era a da Itália. Você veja até certo tempo a Olivetti dominava tudo, a Fiat, etc. Hoje perdeu tudo! A Olivetti nem existe mais, por causa da informática. Os americanos assumiram tudo e hoje é muito mais fácil trabalhar visualmente, digitalmente. Ele teve essa consciência dessa necessidade cultural que o Brasil necessitava, e não aproveitou muito. Mas ele batalhou muito, mesmo, é incrível como ele foi um idealista. Não só idealista, como teve influências.

**LL:** Ele se relacionava com o público que ia visitar o museu?

**AW:** Sim, sim... Ele não era assim muito... Bom, também o público não ia falar com ele, porque não tinha interesse nenhum nesse tipo de coisa, design, o que é design. Até hoje não tem.

**LL:** Mesmo sem ter formação de design, ele então sabia, para “defender”?

**AW:** Não tinha, mas sabia... De Gropius... Ele era teórico no sentido de cultura, mas era prático no sentido de necessidade de aplicação da teoria.

**LL:** Sim, ele não era em si um artista.

**AW:** Não. Era um produtor de ideias. Autodidata.

**LL:** E esse contato constante dele com artistas...

**AW:** Ele foi convidado pelo Chateaubriand e você viu as obras que ele conseguiu trazer, isso hoje não se consegue.

**LL:** E o Chateaubriand, era mais difícil o contato, vê-lo sempre no museu?

**AW:** Não, o Chateaubriand eu não tinha contato. De passar e ver... Mas não ficava no museu, não estava nem interessado nisso. Ele apoiava tudo o que o Bardi fazia, porque realmente o Bardi deu para ele de ele comprar as coisas que na guerra os países não tinham noção do valor das coisas! Hoje é impossível você comprar. Era um cara de fora, mas era um cara perceptível, inteligente. Todas essas coisas fazem parte da evolução do Brasil, é tudo muito rico. O artesanato era muito importante, mas como artesanato.

[fala sobre campanhas do governo que usa artesanato como slogan do Brasil]

**LL:** Sobre o Flávio Motta...

**AW:** Ele foi muito importante! O primeiro cartaz que eu fiz [mostra o cartaz] foi encomenda dele e da Lina.

[mostra diversos cartazes dele]

**LL:** É muita informação, eu vou para assuntos variados, para tirar minhas dúvidas!

**AW:** Claro!

**LL:** Um pouco da infraestrutura, como era? Existia um auditório, com cadeiras da Lina, que dobrava e virava, para ganhar espaço...

**AW:** Ah, a Lina adaptou! Ela tinha um escritório no mesmo prédio do museu, lá encima, ela tinha um escritório de design, fazia as cadeiras lá... E não era ligado ao museu, era um escritório dela. E tinha um andar inteiro para cursos. Tinha as aulas teóricas, aulas práticas, tinha tudo isso...

**LL:** Eu tenho uma dúvida sobre o que o senhor falou, pois em alguns artigos que eu li do Bardi, nas revistas, ele não assume, eu acho, que não deu certo...

**AW:** Bom... Pode ser... Porque também tinha politicamente... Era ruim falar...

**LL** Assumir assim, você diz?

**AW:** É... Mas o Flávio Motta ficou lá, na FAAP. Mas não perdeu relação com o Bardi. Ficou lá, depois resolveu fazer outras coisas e etc. Você podia entrevistar, mas ele está muito debilitado! Bem velhinho...

[ele conversa um pouco sobre Flávio Motta já está mais recluso e encerra a entrevista]

## 2.2 Algumas perguntas breves a Sérgio Ferro sobre o MASP e seus primeiros anos.

Esta entrevista foi feita como um primeiro contato com Sérgio Ferro via e-mail. Por ele não gostar muito de computadores e internet, eram perguntas breves e diretas que ele respondeu a mão e as enviou digitalizadas. A troca de e-mails aconteceu em Março de 2013.

- 1. O MASP, em seus primeiros anos, ainda localizado na sede dos *Diários Associados*, tinha uma proposta totalmente nova com relação à concepção de Museu, nunca vista antes no Brasil. Foi o primeiro a incorporar e praticar a ideia de “museu-vivo”, alterando a antiga proposta do século XIX de museu como “mausoléu da arte”, como disse uma vez Lina Bo, local de conservação e exposição. Era preciso ensinar arte, torná-la acessível a todos. Assim, cursos diversos, com professores especialistas, foram criados nas dependências do museu. Sabendo que o senhor pertence à geração mais nova, dos jovens frequentadores do museu da 7 de abril. Pode falar um pouco sobre este caráter inovador do ensino de arte dentro do museu, qual a repercussão destas atividades no ambiente artístico da época, em São Paulo, e como recorda a recepção disso pelo público?**

**SF:** No fim dos anos 1940, a atividade cultural em torno das artes plásticas era dominada por dois polos quase antagônicos: o museu de arte de São Paulo e o museu de arte moderna, os dois situados no edifício dos Diários Associados. Seus líderes eram P. M. Bardi e C. Matarazzo. Neste último, além de algumas exposições e ciclos de cinema, havia um local em que a “inteligência” paulistana se encontrava quase todo fim de tarde. O MASP, numa política quase antagônica, construiu um acervo de alta qualidade. E, em vez do bar, criou cursos, publicações (Habitat), conferências, etc.

**2. Quem eram os interessados, frequentadores dos cursos?**

**SF:** A maioria dos alunos frequentava os dois [MASP e MAM]. Formação e cultura no MASP, conversas e discussões no MAM. Essa dualidade permaneceu viva por muito tempo.

**3. O Museu de Arte de São Paulo, com suas propostas novas de formação de público, tornou-se para muitos uma espécie de referência, exemplo. Bardi, como foi possível notar pela leitura de artigos e escritos diversos, defendia fortemente a ideia de cativar um novo público, pessoas que não estavam antes acostumadas a frequentar museu. Atrair a “massa”, o grande público, ao tornar o museu um ambiente agradável e o seu conteúdo, compreensível. Fomentar a reflexão, o questionamento e aproximar a arte do dia a dia das pessoas foi um de seus maiores objetivos. O senhor ouviu falar algo sobre as Exposições Didáticas e Vitrine das Formas? Recorda-se da pertinência destas ações no ensino das artes, história da arte?**

**SF:** O MASP teve papel importantíssimo na formação de uma juventude que se interessava por artes plásticas. Tanto P. M. Bardi como Lina Bardi, trouxeram uma visão nova da arte, fruto da sua atuação anterior na Itália. Uma noção muito mais aberta, cosmopolita, etc. No meio da coleção de pintura e escultura, organizavam as exposições didáticas e vitrines que informavam o público tanto sobre a história da arte como sobre um modo novo, cruzado com outras questões culturais de considerar a arte.

**4. Com relação às atividades pedagógicas e cursos do museu, o senhor chegou a participar de algumas delas ou conviveu com alguns que participaram? Qual tipo de aluno estava ali e o fato de estarem neste Instituto, tão inovador, fazia com que sua formação fosse diferenciada das que existiam no Brasil?**

**SF:** Participei bastante nas diversas atividades do MASP. O que mais nos surpreenderia era o modo novo (para nós) de ver a arte: como uma atividade ligada a várias outras atividades sociais.

As exposições e vitrines associavam a arte com outros acontecimentos e produções com grande ousadia: no MASP, apesar do grande respeito pela obra de arte, elas desciam das torres de marfim e se confrontavam com outras atividades sociais.

- 5. Lendo documentos do acervo atual do MASP, encontrei uma carta da diretoria da Fundação Armando Álvares Penteado ao professor Bardi, datada de 1955, pedindo o programa de cursos do Instituto de Arte Contemporânea, bem como algum material explicando as propostas didáticas do museu, ainda sem maiores compromissos entre MASP e FAAP. Desde o surgimento da Fundação, é possível notar um interesse entre as instituições, visando unir forças para defender, expor e ensinar arte em São Paulo. Quando, entre 1958 e 1959, é fechado um acordo entre Assis Chateaubriand, Bardi e Annie Penteado, falou-se na imprensa de um acontecimento grandioso, nunca visto no país. A FAAP forneceria a sede, seu novo prédio, e sua coleção herdada de Armando Álvares Penteado, e o Museu de Arte entraria com seus cursos, professores e acervo. Gostaria que falasse do que soube a respeito desse acordo, os motivos que levaram a tal união, o funcionamento dos cursos, vindos do MASP, na Fundação e sobre como se estruturaram as propostas pedagógicas, uma vez que os propósitos da viúva Annie Penteado e P.M. Bardi não eram exatamente os mesmos.**

**SF:** Não conheço os bastidores nem do acordo nem do desacordo MASP X Fundação. Mas creio que a associação convinha às duas instituições: a fundação tinha um espaço, mas não dispunha de acervo respeitável; o MASP tinha acervo e cursos mas só dispunha de um espaço limitado.

- 6. O acordo foi rapidamente desfeito, por motivos ainda não muito claros. Desentendimento entre as direções das duas instituições fizeram com que no mesmo ano o MASP voltasse a sede anterior, na Rua 7 de Abril, com todo seu acervo mas deixando para trás o IAC. O senhor saberia contar o que aconteceu para que essa parceria, aparentemente tão produtiva para ambos os lados, fosse rompida? Por que os cursos não retornaram ao Museu? Como Bardi se posicionou depois do acontecimento, alterou sua proposta pedagógica para o museu? Recordar-se do MASP e suas atividades após este acontecimento?**

**SF:** O desacordo veio logo. A Fundação quis interferir na administração do MASP, o que Bardi nunca aceitou. O horizonte cultural do pessoal da Fundação era bastante tacinho com

relação à Bardi e Lina. De um lado uma postura cosmopolita; de outro, administradores limitados, interessados, sobretudo em construir um bom negócio. Sobre os cursos: somente a escola para formação de professores de arte não permaneceu na Fundação. Flávio Motta a dirigiu por alguns anos. Ele poderá responder a essa questão com mais competência que eu. Apesar de eu ter, durante curto tempo, assumido bem provisoriamente este curso.

**7. Como foi sua experiência de professor de história da arte na FAAP? Foi convidado pelo prof. Flávio Motta? Quem mais participava? Flávio Império? Gostaria que acrescentasse seu parecer, uma vez que temos pelo andamento da pesquisa impressão de um verdadeiro sequestro do Masp pela Faap, de que o IAC teria sido fagocitado pela Fundação.**

**SF:** Fui convidado pelo prof. Flávio Motta, assim como Flávio Império. Na FAAP o curso de formação de professores de desenho continuou a ser por algum tempo o único curso em funcionamento. E serviu para dar credibilidade às ambições da FAAP.

2.3 Algumas perguntas a Sérgio Ferro sobre o MASP e a FAAP

Transcrição entrevista com Sérgio Ferro. 21.11.2013. Higienópolis, São Paulo

**Sérgio Ferro:** [Sobre sua relação com meu orientador, Nelson Aguilar] Somos amigos, desde muito tempo...

**Luna Lobão:** Ah, que bom! Então, eu acho que o prof. Nelson tentou explicar para você, eu mesma no outro email, eu estou estudando o MASP, mas o comezinho dele, ainda na Rua 7 de Abril até o processo de transição com a FAAP .

**SF:** Sim, sei...

**LL:** ...que não eu muito certo...

**SF:** Não, não deu!

**LL:** Eu até consegui uma entrevista com o Renato Magalhães Gouvêa, que falou um pouquinho, mas enfim, acho que acaba sendo parcial um pouco a opinião.

**SF:** Você tentou falar com Flávio Motta?

**LL:** O Flávio Motta, que eu gostaria muito de falar com ele, é uma personalidade incrível, ele está um pouco debilitado.

**SF:** Sim, isso é...

**LL:** Ele está um pouco debilitado. Outros estudantes do grupo falaram com ele, está um pouco difícil, tanto conseguir horário, como a entrevista mesmo.

**SF:** Mas ele sempre foi assim. Ele devaneia, sonha...

**LL:** É, ele não deixa anotar, não deixa nada!

**SF:** Tá...ele está um pouco mais velho... Mas ele é uma fonte de informação magnífica!

**LL:** Eu ainda quero encontrar com ele, afinal, a gente estuda tanto essas as pessoas...

**SF:** É, precisa. E o Flávio solta uma frase e já dá... Ele viveu isso de dentro. Todo o processo. Eu era assistente dele na FAU, na USP. E o Flávio já era, desde o começo na Rua 7 de abril, ele acompanhou a transferência do museu, da escola sobretudo. E depois ele ficou lá ainda por muito tempo...

**LL:** Na FAAP?

**SF:** É na FAAP. Ele é excelente.

**LL:** Todas as fotos que eu pego, documentos, ele está lá...

**SF:** Ele está sempre lá.

**LL:** Sempre trabalhando, montando exposição...

**SF:** Quem mais...? Tem um que era secretário... Fotógrafo... Eu não me lembro do nome...

**LL:** O Luiz Hossaka?

**SF:** Isso. Ele mesmo. Você conseguiu falar com ele?

**LL:** Não, ele faleceu...

**SF:** Ah é? Eu não sabia! Ai é difícil para falar... RISOS

**LL:** É, prefiro esperar um pouco!

**SF:** Sessão espírita...

**LL:** Então, eu queria que o senhor conversasse um pouquinho. Uma das coisas que é mais difícil no que eu tenho lido, apesar de ter sim bastante coisa, é com relação ao Bardi mesmo. O Bardi como personalidade. Acabou que nos últimos tempos a Lina ganhou um espaço enorme, quase como se o MASP fosse uma construção da Lina... É claro que há sim a participação dela, pelo menos pelo que eu vejo ela é uma pessoa ativa no MASP, mas eu queria que falasse um pouquinho do Bardi mesmo como essa pessoa que pensou o museu. A gente, nesse grupo, tem tentado trazer a tona o papel do Bardi que acabou sendo um pouco esquecido mesmo...

**SF:** Sim, acabou...

**LL:** ...na história da arte nossa. Então, que o senhor falasse um pouquinho sobre esse papel do Bardi, o quanto a ideia foi dele, a ação, o pensamento, que pudesse falar um pouquinho...

**SF:** A primeira coisa é que eu acho difícil separar completamente a Lina do Pietro. Porque, no fundo, os dois participavam juntos do museu, da revista, do ensino. Talvez a Lina pudesse ser um

pouco mais separada da parte no design, a ação física do museu, mas eu acho, pelo menos pelo que eu me lembro, eu era muito pequeno. Eu me lembro, os dois colaboravam em todas as atividades do museu. Cada um com certa especificidade, o Bardi tinha uma sensibilidade para arte fabulosa, impressionante. Isso talvez seja uma especificidade dele, a Lina tinha uma sensibilidade mais de arquiteta, que é diferente da sensibilidade da pintura... A sensibilidade do arquiteto entra muito em lógica, é muito mais racional, apesar da sensibilidade ser indispensável... Já no caso da pintura, é ao contrário. Ela entrega a forma... E essa aí o Bardi perfeita constituição e era um dos mais finos, mais... Ele passou a vida trabalhando com arte. Isso aguça, aperfeiçoa a sensibilidade...

[peque interrupção para ele cumprimentar alguns amigos que chegaram à casa onde estávamos conversando]

**SF:** ...os dois tinham também, mas de forma diferente...

[outra interrupção de conversa com amigos]

**SF:** O que eu estava falando?

**LL:** Da Lina e do Bardi, da relação, que é difícil separar os dois...

**SF:** Ah, sim... O Bardi, a Lina também, mas em áreas diferentes, ele tinha uma capacidade de criar as coisas, criar fatos, criar... A Lina vinha de um grupo de arquitetos lá na Itália que estava começando a valorizar certos elementos locais, fazia uma obra... Sobretudo a arte popular... Essa semente que ela conseguiu lá ficou enorme aqui. E de maneira nenhuma o museu teria aceitado se eles não estivessem de acordo. Essa foi, a meu ver, a principal contribuição, mas eu não consigo separar qual é qual. Eu queria fazer um parêntese, que não tem nada a ver com essa história... Eu trabalhei muito com o Flávio Império...

**LL:** Sim, sim, eu sei...

**SF:** Isso. E muitas vezes as pessoas querem saber o que era eu, o que era o Flávio... Eu não consigo fazer muita diferença. Lógico, um era mais forte em um campo, outro era mais forte no outro, etc., mas a parte de criação, elaboração, era um bolo só. Eu não sei! Nós brincávamos, até hoje, a assinatura de nossos trabalhos é meio variada, cada lugar você encontra uma assinatura diferente, porque tanto fazia para nós se assinássemos, não assinássemos... Por acaso um estava fazendo aquela obra, outro fazendo outra... Eu acho que no caso do Bardi e da Lina era um pouco assim. Lógico que é interessante especificar quem era o Bardi e especificar quem era a Lina, mas é também interessante saber que a criação não é um ato individual, não é uma pessoa só que é o vagão. As boas alianças, os trabalhos em comum são assim, tudo junto... Eu acho inclusive que isso não parava nos dois. Eu acho que o Flávio Motta teve uma grande contribuição na criação e elaboração do museu... Eu não me lembro de outros...mas eu acho que era todo esse pessoal...

[interrupção com batidas na porta]

**SF:** Agora, uma diferença que era nítida entre os dois é que o Bardi era um homem que impunha a vontade dele e com força. Sem o sentido pejorativo, mas era mais grosseiramente. Pá! A ideia dele ele empurrava para frente. Eu me lembro, o meu pai foi do conselho do museu, do MASP, ele dizia que o Bardi impunha a lei dele, impunha as regras dele, o programa dele e, quem quisesse discutir, ele pá! A Lina já era muito mais diplomata, usava muito mais o charme para cativar... Mas talvez até pelo físico, a Lina era muito bonita, e o Bardi não era o homem mais bonito do mundo... RISOS. Então, tem esse jogo também... A Lina podia usar o charme dela, não tinha necessidade de fazer “Ohhhh!”. O que mais, vai me perguntando...

**LL:** Eu queria saber como que você entrou no museu, como foi, em um museu tão novo, tão diferente do que a gente tinha, tão diferente de uma Pinacoteca, depois do próprio MAM. Como é que é ver esse museu que você frequentou...

**SF:** Eu era pequeno, tinha uns 14 anos...

**LL:** É... Mas depois participou tanto...

**SF:** Foi minha irmã, Regina, que trabalhou durante muito tempo no museu, fez um pouco de secretaria do museu. Como é que chama... Não me lembro. E foi através dela. E o Bardi foi sempre muito carinhoso comigo, paternal comigo. Eu levava meus desenhos, os quais ele criticava, gostava etc.

**LL:** Criticava inclusive?

**SF:** Sim, ele me dizia “Esse aqui está bom, mas esse aqui é um mais ou menos...”. RISOS. Realmente me deu uma grande orientação, e pega, porque eu tinha poucos anos...

**LL:** O senhor era um prodígio...

**SF:** Eu sempre desenhei... E para mim foi uma ação muito grande, essa orientação do Bardi. E depois eu comecei a frequentar cursos, ir a exposições... Mas como criança, eu não contribuía com nada! RISOS. Eu só via e recebia.

**LL:** E chegou a cursar o IAC?

**SF:** Cheguei, mas aqui na Paulista, no MASP. Ai, eu já era professor de história da arte na FAU. O Flávio, não, o Bardi, me deixava perfeitamente livre. Nesse sentido ele era bastante democrático...

**LL:** Com relação a produção, aulas..

**SF:** A liberdade de palavra.

**LL:** O senhor era novo, como mesmo falou, mas tem alguma lembrança desse processo do museu com a FAAP.

**SF:** Ai, eu já estava mais velho um pouquinho do acordo, era com a Fundação Armando Álvares Penteado... Era o Pinho, que era o presidente.

**LL:** Sr. Roberto Pinto?

**SF:** Isso. Eu me lembro de que a situação já estava bastante tensa... Quando eu me lembro. Eu acho que nunca foi um acordo franco. Havia um interesse muito grande em criar, ou desenvolver a Fundação aqui [o local da entrevista era próximo a sede da FAAP]. E o museu vir era um triunfo enorme. Eu não sei bem as relações da briga, não... O motivo da coisa. Mas eu acho que houve uma tentativa de interferência do Roberto na administração do museu e o Bardi não admitia de jeito nenhum qualquer interferência de orientação e direção do museu mesmo. A parte de curso foi o que interessou muito. Saiu daí... Ficou aqui curso de formação de professores de desenho. Veio junto e aqui se desenvolveu bem e foi a origem de tudo isso daí... [apontando para região da FAAP].

**LL:** De toda a escola deles de belas artes. O que eu estudei é que teve um conflito bem grande com a FAAP...

**SF:** Teve briga. Briga de foice mesmo.

**LL:** É... A Dona Lili doou a coleção dela para umas amigas, sumiu a coleção que era do Armando Álvares Penteado e tudo, então o Bardi ficou revoltado com isso... Isso você acompanhou?

**SF:** De fora. Ai não, dessa do museu eu não participava. A gente ouvia uns barulhinhos assim... Parece que havia certo... Mas isso eu não tenho certeza e nem tenho prova de nada, mas que havia uma espécie de desvio de coisas lá, da Fundação, da organização, que não teria de maneira nenhuma agradado nem o Bardi e nem a gestão do museu. Desvio de dinheiro mesmo. E de coisas...

**LL:** O senhor chegou a frequentar depois a FAAP, uma vez que os cursos ficaram lá?

**SF:** Eu fiquei um tempo...

**LL:** Junto com o Flávio Motta?

**SF:** Junto com o Flávio Motta, eu era professor lá. O Flávio Império também.

**LL:** E como é que foi essa relação depois? Porque o Flávio Motta ajudou a fundar o museu, como Bardi, como é que foi ele ficar na FAAP?

**SF:** Ah, foi péssimo. Para ele foi uma tristeza enorme. O Flávio, o museu é principalmente o ensino pro Flávio... Todos nós, que fomos alunos do Flávio Motta, íamos para o museu de lápis, papel, para desenhar e estudar os quadros e etc. Acho que eu já até falei isso para você, o curso dele é formado, qualquer curso acadêmico de nível, mas, sobretudo tinha essa parte raríssima que ele [o museu] tinha obras de altíssima qualidade, exposições para a gente ver diretamente, publicidade e mais fotografia, etc. Ele [Flávio Motta] obrigava a gente, nos levava lá para realmente destrinchar o quadro, diante do quadro. Isso em mim tem uma influência enorme. A pintura até hoje é isso. Ver outro trabalho, ver outro quadro, com um lápis ou um pincel na mão. Eu acho que outros jovens também foram marcados por essa espécie de apoio da obra de arte ela mesma ao curso de história da arte. Quando o museu saiu daí [da FAAP], foi uma lástima. O curso era embaixo, ali, no subsolo, o museu era encima então a gente saía de baixo, do curso de história da arte, e ia encima, visitava e

voltava, se alguma coisa ficou em dúvida, subia de novo... Então era um ensino de história da arte extraordinário. O que hoje na França tem nos melhores cursos de história da arte, a escola do Louvre... Que está tudo ali! Você quer uma coisa vai lá, vai no depósito... Isso era para escola como um todo, para o Flávio em particular. Foi um baque bastante grande. A perda dessa “completação”, dessa coisa viva, junto da escola...

**LL:** Mas a relação do museu, o museu estava aqui em São Paulo..

**SF:** Sim, mas na Rua 7 de abril, o curso estava ali [mãos indicando a união do curso e museu] junto, aqui também estava junto. De repente, separa. Porque não havia, tanto no museu como aqui mesmo, não havia essa coisa de “hoje é dia de ir ao museu”. Era isso que eu estava te falando, era natural, subia, descia, anotava, verificava... E essa intimidade, foi perdida, mesmo com o museu ali na Rua 7 de abril.

**LL:** O que eu queria saber é como é que ficou esse grupo de professores que saiu do museu, como ficou a relação com o Bardi?

**SF:** O Bardi nessa altura de destacou completamente do curso. Era o Flávio, o Flávio Motta que assumiu.

**LL:** Assumiu completamente?

**SF:** Completamente.

**LL:** E porque não voltaram também?

**SF:** Isso eu não sei muito bem.

**LL:** Não teve nenhum grupo que quis...

**SF:** É bem verdade que a escola aqui, a formação dos professores de desenho, cresceu bastante. E havia necessidade de salas de aula, salas de curso, uma parte administrativa, que eu não sei se na Rua 7 de abril havia condições para reassumir tudo isso. Eram cursos nos cinco dias, turmas grandes... Era difícil. Inclusive muitos ateliers exigiam material muito específico, como mármore para esculturas de peso... Era barulho e aquela coisa toda... Mesmo os cursos de pintura, tinha modelo vivo lá o tempo inteiro, isso eu não sei se havia condições, o espaço que era reservado do museu na Rua 7 de abril. Então há uma causa quase que material. Levar a escola de cursos de desenho de volta para Rua 7 de abril significaria ter que cortar, reduzir e sacrificar muita coisa. Além disso, o Flávio Motta sempre quis, de certa maneira, ter alguma coisa dele. O Bardi sempre era a cabeça que pensava, que fazia.

**LL:** Ele [Flávio Motta] ganhou um espaço...

**SF:** O espaço dele. Isso também contou muito. Eles tinham muita tensão, os dois, Flávio e Bardi, não era uma relação fácil...

**LL:** Mas era de ideias diferentes...?

**SF:** De ideias, de iniciativas, de tempo, qual projeto fazer agora, etc., etc.

**LL:** Não tão conceitual.

**SF:** Não, não. Tinham uma sensibilidade diferente também. O Bardi é muito mais... Joga-se logo, sabe?! Escolhe. O Flávio é muito mais... Temeroso, difícil... O próprio fato dele não permitir que vocês escrevam na entrevista ou gravem, é porque ele não sabe se aquilo que você está escrevendo que ele está dizendo hoje, ele vai dizer amanhã. Se você escreveu exatamente a nuance... Ele tinha um medo patológico, ligado à doença dele, ele tem uma esquizofrenia bastante... Medo de ferir as pessoas. Então, os juízos críticos dele eram sempre tão cuidadosos assim que para se achar o juízo dele, a posição dele é até difícil. Mesmo da família dele, uma família bastante importante aqui em São Paulo, o pai um grande juiz e tudo isso. Ele sofreu muito, muito... Por essa espécie de sensibilidade À flor da pele, você vê nele, a tremedeira dele toda. E isso levou sempre a problemas enormes. Sobre o Flávio Motta agora bem depois, na época do golpe e aquela coisa toda, o Flávio sofria, esteve internado até por causa disso, porque ele via amigos, o Artigas e mesmo eu e outros com posição bem marcada, e ele com aquela dificuldade... Amando a gente, querendo estar junto, mas ao mesmo tempo aquela dificuldade terrível de dar sentenças, dizer “é isso”. Essa espécie de distância, que não é inimizade teórica e nem de gosto artístico, nada disso, mas essa distância entre duas personalidades tão diferentes como o Bardi, sempre decidido, e o Flávio, sempre hesitante e essa coisa toda, foi uma das razões. Aqui [FAAP] o Flávio conseguiu o domínio dele, que ele não tinha no museu. No museu ele era não um funcionário, era uma cabeça importante lá dentro, mas não era a única. Muitas vezes ele tinha que se submeter à vontade do Bardi. Acho que foi isso... A separação. Primeiro essa parte material, não vejo como o curso podia voltar para Rua 7 de abril, e em segundo lugar essa espécie de... O Flávio conseguiu criar o mundo dele.

**LL:** E qual era essa, o grupo de vocês, que começou antes do senhor e que depois o senhor deu continuidade, mas seguindo novos caminhos, mas enfim, com essa base que o Bardi trouxe, qual foi o grande diferencial do que a gente tinha no Brasil mesmo, da visão de história da arte. Então, o senhor entrou um pouco na Lina, que trouxe a questão do popular e até essa vivência da arte como o guia mesmo para obra e para entender a arte, você está com ela ao vivo. Então, qual foi assim... O Bardi trouxe isso mesmo novo, completamente novo, ou não, ele só trouxe da Europa... Ou já tinha, os Estados Unidos começa com uma ideia nova de museu.

**SF:** Exatamente!

**LL:** A gente vai ter alguns pensadores, algumas escolas... Como foi fazer parte disso, começar a construir...

**SF:** Nós, o Flávio Império e eu, etc., éramos cordeirinhos, a gente ia atrás... Porque a situação das artes plásticas no Brasil naquele momento era bastante limitada, tinha havido há a Semana e tudo

isso, mas era um pouco provinciano. Todo mundo viajava bem menos do que hoje, as viagens eram muito difíceis para o exterior, etc. Hoje todo mundo vai... Mas não era assim não. As pessoas iam para a Europa com trinta e cinco, quarenta anos e era um acontecimento! Como ir a Meca... RISOS. E em segundo lugar, a própria guerra criou as relações com o exterior eram difíceis, mas a guerra cortou mesmo. Cortou até do ponto de vista material, aquele grupo “branco e preto” durante a guerra era porque não tinha tinta! Então vamos pintar com branco e preto, já que não tinha tinta. E chegou um Bardi, a Lina, com uma experiência internacional, vindos de um dos meios mais férteis e movimentados da Europa, a Itália daquele período, um monte de experiências enorme... Criou um rebuliço aqui muito grande. A própria ideia de que a arte não é só pintar quadrinho, mas tem um monte de outras coisas, é rede, artesanato... A própria arquitetura que era meio separada da pintura, teve aquela junção de tudo isso. Criou o design e tudo... Não só cada coisinha dessas, o design, a arquitetura, *tá tá tá*, mas sobretudo o conjunto, de repente pertenciam ao mesmo meio, pertencia ao mesmo lugar. Era uma atividade que passava de um a outro constantemente... O Bardi não era só um crítico de cultura, mas era um crítico de arquitetura e as revistas que ele trazia ao Brasil tinha tudo isso junto, a Habitat e as outras, tinha tudo, arquitetura, pintura, crítica...

**LL:** Teatro...

**SF:** ...fotografia, teatro, dança, moda, tinha tudo! Era de uma abertura extraordinária, aquilo não inovou muito. Mais do que um elemento específico, é essa abertura do campo da arte, foi a contribuição principal dele. A própria Bienal de São Paulo, mais ou menos contemporânea, não tinha de jeito nenhum essa mesma abertura. O Bardi criticava muito o Ciccillo [Matarazzo], eles tinham uma briga danada... Enorme. Mas ele criticava aquela bienal que era só de pintura, escultura e não sei o que lá... Uma arte fechadinha em si, em um reservatório, num zoológico, enquanto ele estava fazendo exatamente o contrário, procurando para tudo quanto é lado, procurando as experiências possíveis que a Bienal não fazia. E de certa maneira não fez até hoje.

**LL:** Sim, apesar de se dizer...

**SF:** É, mas não... É aquela coisa trancada.

**LL:** E como é ensinar isso, como é passar essa visão para essa cidade que é provinciana?! Como o senhor falou, até hoje a nossa Bienal é “quadradinha”... RISOS.

**SF:** Oh, Luna, ai a gente não pode esquecer o Chateaubriand e os *Diários*. O Bardi tinha um instrumento de comunicação extraordinário na mão dele. O Chateaubriand babava por ele, ele era o guia do Chateaubriand... Quase sempre alguns quadros o Chateaubriand comprou sem muita... Sabe... Anuência do Bardi, como o quadro do Churchill, que está no museu. Ai fazia parte da política do Chateaubriand metendo a mão... Mas eles tinham, logo tiveram revista...

[breve interrupção para ajuste da câmera]

**LL:** Introduzo a questão da FAU-USP, se tem alguma ligação com as escolas que surgiram no MASP]

**SF:** Ai é outra história, teria que começar tudo de novo. É a criação do Artigas. Tem uma influência. Começa o Artigas, pela arquitetura e tudo isso, mas ele foi também um criador. Ele que cria a escola praticamente, ele que faz o programa da escola praticamente, até o fim. Ele que foi um dos fundadores do IAB, então ele foi não só um grande arquiteto, mas um grande formador de instituições, o IAB e a FAU, um grande programador e nesse sentido, um grande professor. Ele não era um grande professor porque dava aulas geniais, mas porque ele animou todo aquele conjunto, formou aquela gente toda. Com certo tipo de ideia, de concepção da arquitetura muito digna, muito bonita. Mas isso é outro capítulo. A ligação desses dois capítulos é o Flávio Motta. O Flávio Motta colaborou nesse processo de criação junto com o Artigas, ele era amicíssimo.

**LL:** Bom, eu queria saber... O Nelson, o que eu li já, é que essa didática de ensino é exemplar. Que o senhor é um professor! O prof. Nelson disse que o senhor e Flávio Império para ensinar história da arte...

**SF:** Não! Isso é bondade dele! RISOS.

**LL:** Até hoje o senhor ensina, na França...

**SF:** Agora eu estou aposentado. Já!

**LL:** Gostaria de saber como foi sua história depois. O senhor foi para FAU, ficou com o Flávio Motta, iniciou esse grupo que era você com o Motta e o Flávio Império. Como é que foi esse processo de vocês, inclusive com uma parte política muito forte, que fez com que saíssem do país.

**SF:** Bem novinho ainda, eu e o Flávio Império participamos do museu. O Flávio Império também ia... Criança também participava do curso e essa coisa toda. E ficou em nós, no Flávio, eu já te falei isso, essa mesma ideia de que a arte não é quadro só, não é só pintura, é uma atividade muito maior, com vários aspectos, etc. E os grandes modelos eram o museu e o Artigas. Nós todos, desde o começo, mesmo durante a escola, nos recusávamos a ter uma profissão, uma gavetinha... Arquiteto, ponto. Chega.

**LL:** Sim, no seu cartão de visita, definido...

**SF:** Isso. Fechado ali, não. Nunca. Desde o começo era essa ideia de abrir. Eu sempre pinte e o Flávio Império sempre desenhou. Flávio Império aluno, quase antes de entrar como aluno na FAU, já participava muito teatro, lá naquele grupo do Vergueiro... Nós todos éramos muito metidinhos... RISOS. E o Rodrigo abriu um escritório de arquitetura no segundo ano de faculdade! E tínhamos obra! Não era coisa para titio, não. Acho que eu nunca tive tanta obra como quando eu era estudante. Vários edifícios em Brasília... E todos nós também tínhamos tendência para o ensino, para Universidade. Quando nós nos formamos, São Paulo não era uma cidade com tantas

instituições, tanta liberdade para você continuar trabalhando intelectualmente. Os estudantes daquele período faziam faculdade, depois saíram, cortaram e pronto. Iam trabalhar. Não havia muito alternativa, a não ser a própria universidade, voltar para a própria universidade, se você quisesse desenvolver um trabalho mais teórico, era universidade, era quase inevitável. Tanto que em São Paulo havia duas, a Maquenzie e a FAU. Hoje tem sei lá, vinte, trinta. Tinham duas e pequenas escolas. As turmas da FAU tinham vinte e cinco, vinte e seis, vinte e oito alunos, e a escola toda tinha o que, cento e cinquenta alunos naquele período. E como já conhecemos antes certos professores, sobretudo Flávio Motta, rapidamente nos vimos entrando no mundo universitário. A atividade de arquitetura mais importante, no sentido teórico, intelectual, com imposições, era o IAB, e nós, metidos como sempre, fomos montar nosso escritório de arquitetura no IAB! E todo dia almoçava e jantava no IAB, senta a mesa com o Artigas, com Guedes, com todos eles. Metidíssimos! RISOS. Mas foi bom para nós, um crescimento acelerado e rápido. Nenhum de nós sentiu muito uma quebra, uma ruptura entre o momento em que éramos alunos e o momento que voltamos. Nós três, Rodrigo, Flávio e eu, voltamos para FAU no ano seguinte a nossa formatura. Voltamos como auxiliares de ensino, pesquisadores, essa coisa toda. O Rodrigo com o Nestor, o Flávio também dentro do departamento de História e eu com Flávio Motta. Ontem eu era aluno, hoje eu estava trabalhando com ele! Mais difícil para nós todos foi de repente virar professores de nossos ex-colegas! Era meio chato... E nós continuamos com essa mesma linha do museu do Artigas. Era não fechar o campo. Uma das imbecilidades que se pode fazer é fechar o campo, seja pintura, arquitetura... O ano passado ainda teve uma homenagem ao Flávio Império ali na Paulista, no centro Itaú, e os debates, ele insistia muito sobre isso, porque o Flávio trabalhou com teatro profissional, depois como arquiteto e pintor, mas há uma tendência de sempre querer ver o Flávio arquiteto; o Flávio homem de teatro... Recortar em fatiazinhas...

**LL:** Até mesmo as mesas são organizadas assim...

**SF:** Exatamente, as mesas são organizadas assim. E não era isso, eu me lembro, nem fisicamente. A gente tinha um escritório pequenininho, aqui na Hadock Lobo, aqui em cima, lá nós fazíamos arquitetura, nós pintávamos, nós fazíamos reuniões políticas, fazíamos seminários culturais, curso do Edusp, aquela coisa toda. Isso, a meu ver, foi uma riqueza nossa e um obstáculo. Porque hoje em dia nós não somos nem pintores, nem arquitetos, nem nada. Porque cada um diz que é do outro. E são muito chatos, críticos, exigentes... Ninguém quer ficar com essa batata quente na mão! Eu me lembro na FAU, uma comemoração de 50 anos que teve lá de fundação, dizia lá “Sérgio Ferro, aluno da FAU, pintor”. No aniversário da escola de arquitetura! E “Flávio Império, aluno da FAU, cenógrafo”. Era como “sai daí!” RISOS. O Rodrigo nem puseram... RISOS. E para nós todos na pintura é a mesma coisa, somos excluídos da pintura, das artes plásticas. No campo teórico, na

arquitetura eu consegui marcar mais forte, mas agora eu vou fazer outro teste, eu estou escrevendo sobre pintura agora e eu quero ver se será “Não, esse é arquiteto, esse não vale”. RISOS.

**LL:** O senhor vai participar de um seminário de pintura?

**SF:** Não, não, escrevendo um livro! Você vê que é muito difícil manter esse tipo de abertura, como o Bardi fazia no museu essa “planeidade” de atividades e o museu de hoje não tem mais isso. O museu, o MASP de hoje. Perdeu completamente essa abertura, essa flexibilidade, essa criatividade em múltiplos domínios. O MASP voltou a ser um maravilhoso acervo, com algumas exposições de vez em quando, quer dizer, um museu quase clássico nesse sentido. A parte toda de cursos, de pesquisa e etc., não...

**LL:** E foi bem depois da perda para a FAAP isso...?

**SF:** Não... É...

**LL:** Foi o Bardi, a falta...

**SF:** Não... Mesmo aqui [na FAAP] o Bardi tentava ainda manter esse espírito de abertura, mas só que ele envelheceu de um lado... Todo mundo envelhece, infelizmente... E por outro lado, o museu não tinha mais os *Diários Associados*, aquele peso enorme atrás. O Edmundo Monteiro que ficou com os *Diários Associados* nem de longe era um Chateaubriand não tinha nada a ver com o Chateaubriand! Era um administrador, bem tacanho assim... E o próprio prédio começa a não fazer mais sentido, estão querendo proibir de usar o... Como é...

**LL:** O vão livre.

**SF:** É, o vão livre ali. Dizem que tem drogados e sei lá o que. E a ideia da Lina era essa, o museu vai fazer parte da cidade, e é como uma praça mesmo embaixo. Regrediu muito nesse sentido...

**LL:** Mas o senhor acha que o Bardi tentou, até o fim? Manter isso? Como foi? O senhor mesmo chegou a dar aula no MASP da Triano...

**SF:** É, mas não tinha mais o mesmo impacto. Não tinha mais a mesma significação.

**LL:** Mas o senhor acha então que foi por essa perda do Chateaubriand?

**SF:** Chateaubriand - Diários. E o museu, eu não sei por que razão passou a ter menos meios financeiros. Aquela dinheirama que o Chateaubriand arrancava dos ricos paulistanos, não funcionou mais!

**LL:** Quando o senhor deu aula lá?

**SF:** Já era uma coisa muito menor. Era um cursinho. Não fazia mais parte de um todo, era um curso isolado.

**LL:** Era como um seminário, algo pontual.

**SF:** Não tinha mais a mesma dinâmica, a mesma amplitude...

**LL:** E o público, mudou? Era apenas... Porque no IAC, no museu antes, eram artistas. Eram eles que faziam os cursos...

**SF:** Não, tudo isso foi sumindo.

**LL:** Lá então não...

**SF:** Foi decaindo. Eu não sei se tinha questões jurídicas, isso eu não sei muito bem, mas tem uma grande importância, porque quando o museu virou uma instituição que não era pública, era privada, criaram um conselho de administração, do qual meu pai fazia parte, mas que não tinha nada a ver com arte! Nada, nada, nada...! Nenhum deles. Eram figurões da sociedade paulistana e era para ver se cada um arranjava um dinheirinho com seus contatos para o museu. Mas era um conselho, do ponto de vista da arte, cultura, etc. e etc., não que cada um deles não pudesse ser gente de importância, mas o conjunto não formava mais um todo.

[interrupção para um café]

**LL:** Nessa fase, o Bardi convidava vocês, você, o Flávio Império, para vir dar esses cursos, numa tentativa de restaurar? Vocês já estavam em outras atividades... Esse grupo não quis talvez retomar?

**SF:** Sabe, a vida cultural, a inteligência paulistana naquela época era um negócio pequenininho! Você volta e meia cruzava com Bardi, como também com o Ciccillo, eu fui assistente dele, aquela coisa toda... Era um microcosmo realmente. Tinha a rua dos intelectuais, que era a rua Marconi, tinha um lugar que era uma livraria do Otávio Mesquita [*sic*], que todo mundo ia lá, toda tarde, saía dali todo mundo ia para o bar do Museu de Arte Moderna e pronto, era aquela coisa. Era reduzido. Em dois quarteirões tinha a inteligência paulistana toda. Então, se cruzava toda hora. Acho que o processo foi interrompido por causa do golpe e quinze, dezessete anos depois quando retomou foi necessariamente em um modelo diferente. São Paulo não era mais a mesma São Paulo... Os equipamentos culturais todos eles tinham, de certa maneira, se descaracterizado, ficaram quietinhos... Na FAU aconteceu a mesma coisa, a FAU como escola de arquitetura era de certo tipo até o golpe, depois sobreviveu de outra maneira completamente diferente. Artigas, nós mesmos, saímos de lá... A escola mudou. Eu acho que no MASP aconteceu a mesma coisa.

**LL:** É, voltando um pouquinho...

[interrupção para o café]

**LL:** Bom, eu estou fazendo uma mistura aqui, mas porque tenho alguns pontos que quero perguntar, conversar, e às vezes vamos para outros lados... Vou retomando então. Queria saber um pouco mais da parte mais conceitual mesmo. Como o senhor falou o começo mesmo do Bardi o senhor era muito jovem, talvez seja difícil ter essa visão pela experiência, mas como o senhor seguiu esse caminho, até continuou convivendo com o Bardi, seguindo essa ideias que ele começou,

existe essa base teoria? Porque o Bardi, ou o que eu li dele, ele era um autodidata, e no discurso dele você não consegue saber até que ponto a ideia é dele, até que ponto ele pegou de algum autor...

**SF:** Flávio Motta, muito maldoso, dizia que às vezes o Bardi escreve com a tesoura! RISOS.

**LL:** É, mas as vezes, conforme eu fui estudando, eu primeiro tive contato com o discurso dele, para depois ir buscar as referências teóricas, e você vai encontrando “ah, ele achou isso aqui!”. RISOS. Queria saber isso, o senhor tem quais são essas bases teóricas, John Dewey me parece muito semelhante em relação ao museu, a própria Escola de Chicago, encontrou até documentos no próprio MASP dessa troca entre o diretor, o Bardi e diretores de instituições, então, um pouco dessa parte conceitual. Tanto no ensino da história da arte, essa visão de história da arte mais ampla, como do museu em si, se tiver.

**SF:** A minha impressão, eu nunca cheguei a discutir muito com o Bardi essas questões, mas o Bardi a meu ver tinha um intelectual abertíssimo, que guarda um ecletismo em seu fundamento teórico. Múltiplo, pescando coisas de vários lados... Bem diferente nesse aspecto da Lina. A Lina era quase uma militante, de esquerda, convencida. O Bardi não tem esse lado militante muito mais coerente que o da Lina. Mesmo para trabalhar com o Chateaubriand teria que ser assim. É outro pescador de ideia de tudo quanto é lado. E esse ecletismo do Bardi, foi favorável, porque permitiu também essa abertura do campo. A Lina chegou a ter uma participação política verdadeira, coisa que o Bardi nem de longe...

**LL:** Mesmo para sair da Itália, não foi...

**SF:** Desconheço a parte da Itália... No meu tempo isso era envolvido em mistérios, ninguém sabia muito bem. Itália era fumaça assim! De repente, saiu o Bardi de lá! Conheci todo tipo de história, desde que ele era fascista, como o oposto...

**LL:** É, já li que era fascista e também que ele foi expulso pelo fascismo...

**SF:** Exatamente. E ninguém naquele tempo ia até a Itália verificar e etc. Então... Já a Lina não, era muito mais afirmativa das posições dela, não esconde. O Bardi talvez pela posição dele naquele período, que era o único, primeiro museu importante, ele preferia nunca ostentar ou ter uma posição política muito clara. E mesmo em termos de arte, ele não é um teórico da arte, ele é realmente um *connaisseur*, com um nariz, um faro... Conhecia tudo, de maneira extraordinária. Aliás, o Flávio de Carvalho está expondo aqui na FAAP, e era considerado por ele o maior pintor brasileiro. Flávio de Carvalho... Ele tinha paixão por ele! A paixão do Bardi é porque ele é outro: arquiteto, pintor, moda...

[interrupção para um caso pessoal breve]

**SF:** O que a gente estava falando?

**LL:** Desse processo das referências teóricas, o Bardi como esse intelectual... Que é uma ideia de intelectual antiga...

**SF:** Exatamente! Que não tem posições, mas aberto a tudo!

**LL:** Ele tem noção de política, arte...

**SF:** Boa parte da inteligência paulista é assim! Gente com um ligeiro toque de esquerda, assim... Nada... Vou dizer uma maldade agora, mesmo os líderes de esquerda assim eram gente bem pouco entranhada na teoria...

Agora, eu acho que a Lina, inclusive, no decorrer da vida dela, foi radicalizando mais e mais... A posição de esquerda... O que não era difícil para quem conviveu com um golpe. Quem era de esquerda, só podia radicalizar. Ou *desbundar!* RISOS. Tem dos dois casos...

**LL:** Agora, do senhor... O senhor tem quais referências teóricas no seu ensino?

**SF:** Pessoalmente? Profundamente marxista. Totalmente marxista. E bastante ligado à Escola de Frankfurt, marxismo de Frankfurt. E um monte de coisas outras.

**LL:** Na arte inclusive.

**SF:** Na arte também, tanto na parte teórica como na prática.

**LL:** Esse entrosamento da política também na arte...

**SF:** Minha visão da pintura desemboca na política. Não o quadro com um tema político, não tem nada a ver com isso. Mas para mim, a pintura de arte, a gente chama arte, de artistas, aqueles produtores que podem ser “livres”. “Semi – livres”. Em oposição a todos os outros trabalhadores que são assalariados, escravos, etc. etc. etc. A arte, a meu ver, não é nada mais do que o trabalho livre. Trabalho “semi – livre”, um trabalho livre com aspas. E nesse sentido, quando a arte se “auto descobre” como sendo isso, no início do século XX, ela só pode querer, sendo coerente com Hegel ou com Marx, tudo isso, espalhar essa liberdade, A liberdade como um pacotinho pronto para um só não chama liberdade, chama privilégio. O que é bem diferente.

Quando a arte se vê como trabalho, no começo do século XX, depois nos anos 60, 70, ela só tem quase que uma obrigação que é espalhar essa liberdade para o resto das atividades humanas. Não é fazer todas as atividades ser artística, “fazer bonitinho”, é fazer todas as atividades serem livres como é a arte. Essa é a missão essencial da arte. Aliás, ela é muito mais importante, militante, etc., quando não pinta-se engajado. O engajado pode desviar a atenção, é artista porque é engajado, quando na realidade o artista por si e em si já é obrigatoriamente engajado, porque é engajado com a liberdade.

**LL:** Que bonito...

**SF:** Isso está em muitos maus lençóis hoje. Infelizmente, não pode falar isso para o Nelsinho! RISOS, infelizmente as artes plásticas estão totalmente dominadas, um lado pelas finanças, o dinheiro manda hoje não tem tamanho, e em segundo lugar pelos curadores.

**LL:** RISOS

**SF:** Não fala isso para o Nelsinho! O que é um absurdo, é a única atividade que eu sinto, que eu conheço, que os dirigentes do campo, da área, não são os profissionais.

**LL:** Não são artistas.

**SF:** Não são. Os arquitetos, o IAB, que dirige o campo da arquitetura, é de arquitetos. Na medicina, a ordem da medicina, médicos! Ordem dos advogados são advogados. Pintores, não! RISOS. É um absurdo. Mas isso está ligado, não pode falar para o Nelsinho! Está ligado com o fato de que o mundo financeiro tomou conta. Hoje na Europa, na França, Bienal da arte, tudo isso é dinheiro, dinheiro, dinheiro... Comanda. Os artistas fizeram uma burrice já no fim do século XIX quando eles criticam a Academia e tudo aquilo, para se liberar, eles arrebatam a Academia e não criam nenhuma outra instituição deles para substituir. Ficam soltos no ar, cada um por si e Deus por todos e ai vem: primeiro são os galeristas de arte e comércio de arte que tomam conta, hoje é o mundo financeiro que toma conta completamente. E os artistas cada vez mais bobos da corte nas mãos deles. Você vai me avisando porque ai eu falo durante dias...

**LL:** Não! E gosto tanto...

**SF:** Acaba tendo um resultado muito estranho é que como esses críticos etc., não são pintores, não são artistas, são intelectuais, eles necessariamente pensam, agem através do discurso. E não tem nada mais avesso, contrário, oposto a arte do que o mundo do discurso. A arte tem uma linguagem própria, que é a linguagem do trabalho, que o discurso é um dos elementos, o outro é meter a mão, é trabalho, é fazer, é ação. E hoje em dia, a própria arte está sendo deformada por essa mudança de cabeça. O discursivo está sendo cada vez mais importante. As Bienais têm temas! Isso é um absurdo! E os pintores são obrigados a se adaptar ao tema. Um tema do mundo discursivo.

**LL:** A última foi Jung.

**SF:** Sempre tem.

**LL:** Sim, mas essa foi ainda o livro vermelho. Já não é só o teórico, foi o livro.

**SF:** Sim! Ou então a frase! É só uma frase... “A contemporaneidade e a guerra”, sei lá, uma besteira assim! E aquilo se impõe e é um elemento estranho... Não faz parte do mundo da arte, as ideias, esses temas, essas coisas...

**LL:** Já não há solução?

**SF:** Há! Acabar com os críticos... E com o capital financeiro! RISOS.

**LL:** Existe algum movimento de artistas que...

**SF:** Não! É uma diáspora. Vai cada um para um canto... Em um universo separado. E todos eles esperam serem os escolhidos, pelos novos donos do poder. Além disso, não há mais atividade comum, não há mais linguagem comum, não dá mais... Antigamente, os artistas trocavam experiências, etc. Está sendo cada vez mais difícil, porque cada um entra no seu buraco, na sua especialidade... Especialidade que vira logotipo. Os artistas hoje tem que ter um logotipo, eles se transformam...

**LL:** Você tem que ver e identificar!

**SF:** É... Logotipo! Cada um tem que ter a marca, senão não sobrevive no mundo do comércio. Arrebentou o campo das artes! Um resultado trágico para o mundo das artes plásticas, eu falo sempre das artes plásticas, porque envolve trabalho [gesto com as mãos], as outras nem tanto. E com um resultado pior... Para a dimensão histórica, política das artes. Esse testemunho da produção livre, esse testemunho da liberdade, não liberdade individual de ficar fazendo maluquices, mas uma liberdade de criação, no trabalho, na produção. Que poderia se espalhar para toda a produção de autogestão generalizada. Essa dimensão, que é a dimensão essencial da arte até começo, metade do século XX, hoje some. Some inclusive com os artistas mesmos, eles nem tão produzindo mais a própria obra. Eles encomendam como se fossem arquitetos. “Faça assim!”.

**LL:** Encomendam cor, para combinar com o sofá e tudo...

**SF:** Isso mesmo. E o artista encomenda e nem pega no pincel. Ele não faz nada. Agora a arte se tem algum sentido, a produção livre se tem algum sentido, que conta o processo produtivo, o processo que consegue transformar ele mesmo, alterar aquilo que é feito, se alterar enquanto processo produtivo e alterar o produto, aquilo que está sendo produzido. É a essência da coisa. Agora, quando você encomenda, você dá o projeto da coisa e pronto, realize. E os caras tem que realizar. Cada vez mais tem isso... Mas isso não tem anda a ver com o Bardi!

**LL:** Oh, tem!

**SF:** É, tem um pouco com a arquitetura da Lina, isso tem. Porque a Lina também improvisava muito, fazia improvisar muito no canteiro. Ela desenhava o projeto, aquela coisa toda, mas depois, durante a execução, ela ia mudando. E não só ela, ela com a equipe.

**LL:** No MASP Trianon inclusive?

**SF:** Sim, sim...

**LL:** Há muitas críticas ao MASP Trianon, pelo uso do vidro, seu efeito estufa, pela falta de espaço mesmo, para reserva técnica...

**SF:** Tem defeito... Mas tem muito mais qualidades! Só aquela coragem técnica que ela teve de fazer aquele vão. Ela e o Ferraz.

**LL:** O senhor esteve... O Bardi nunca falou que se inspirava em determinada escola...

**SF:** Não. Mesmo nos livros dele, ele não citava muito as coisas, ele absorvia.

**LL:** O senhor chegou a lecionar em outros espaços

**SF:** A gente ensinava em tudo quanto é canto aqui! Eu, Flávio e Rodrigo.

[conta um caso pessoal, sobre um lugar onde deu aulas]

**LL:** A FAAP conseguiu manter as ideias do Bardi, o Flávio Motta conseguiu estabelecer essa ideia, porque ela é, pelo menos atualmente, ou pela história que a gente vê da Fundação, apesar de ela tentar ocultar algumas partes, ela é um reflexo disso que o senhor falou, do mercado. Ela foi dominada imediatamente. Na verdade, desde o começo, se você pensar quem foi o presidente dela, logo que morreu o Armando Álvares Penteado e a escola não existia, na verdade, enquanto ele existia.. Então ela já nasceu com esse viés muito forte. Como que foi, trabalhar lá, lutar por uma ideia que era do seu fundador...

**SF:** A escola, no começo, tinha a proteção do museu, então ela se manteve bastante livre...

**LL:** Ela ficou dois anos lá?

**SF:** Dois anos, eu acho... E durante esse período era escola do museu e, portanto ficou bastante livre. Quando o museu saiu, começou o debate da escola com a Fundação. Ai as crises eram constantes, cotidianas... A partir de certo momento, o Flávio, que era diretor, saiu, eu fiquei um pouquinho, alguns meses na direção, mas puramente administrativo, só para assinar papel... Um pouco depois nós todos tivemos que sair correndo, prisão, etc. etc. Não deu muito tempo para fazer as coisas. Mas pelo que eu saiba logo ela mudou de perfil. A Fundação conseguiu dar a marca que queria. O Flávio, coitado, ele vivia em briga, em debate com o Roberto Pinto, não sei, não lembro se é Roberto Pinto...

**LL:** É isso, é Pinto mesmo...

**SF:** A gente brincava “O Pinto fabricante de privada”. RISOS.

**LL:** [conto o caso que o Renato Magalhães Gouvêa disse em sua entrevista sobre o busto de Dona Lili e Armando Álvares Penteado – as amigas de Dona Lili intervinham na escultura] Para mim esse episódio é a “marca” do que é a FAAP...

**SF:** RISOS. Assim que o museu saiu, ficou como vingança contra o museu... Essa pressão enorme, o próprio Flávio teve que segurar no começo, e era constante, constante! Querendo interferir no programa, interferir no preço das mensalidades, tudo... Tudo! No horário... Ai perdia-se muito mais tempo na defensiva do que criando...

**LL:** Voltando novamente! O senhor já falou que era novo, mas lembra-se como era a estrutura física do museu? Pode falar um pouco disso... Como era na 7 de Abril, como era ter um museu em um andar...

**SF:** Era simpaticíssimo! Porque Tinha ali o Renoir... Era da Lina, a organização toda... Você tinha Renoir, Gauguin, e *tan tan tan*... Praticamente em um ambiente só! Era a história da arte ali, naquele espaço ultra reduzido. Depois tinha uma parte pedagógica... Mas o museu ainda mais, tinha não só essa parte quase fixa, dos clássicos, mas todas aquelas vitrines, aqueles cursos, que eram lá dentro também... Um museu que ao mesmo tempo tinha aquela referência toda em volta, e dentro evoluindo, mudando, criando outras exposições! Eu gostava bem menos daqui, da Fundação! De certa maneira ele virou mais clássico aqui...

**LL:** Só por causa do prédio, o prédio fez isso?

**SF:** Não, não... Pela separação que começou. Os quadros, assim numa sala, a gente tinha que subir uma escada... Virou muito mais museu, museu tradicional, do que era na 7 de Abril...

**LL:** Eles tinham um auditório que você fechava, e mudava... Dobravam as cadeiras...

**SF:** É... Como não tinha muito espaço, tinha que ser muito mais móvel, dinâmico... O que só ajudava o museu. Não tinha esse caráter estático, imóvel!

**LL:** É! Eu li bastante do discurso do Bardi e era esse termo até que ele usava... Ele queria um museu dinâmico, um museu vivo...

**SF:** Exatamente! Não aquela coisa estratificada, imóvel... Que chega quase a meter medo na gente! De tão longe que fica...

**LL:** Mas e o museu do Trianon... A Lina não acabou também fazendo isso?

**SF:** Acabou... É... Mas lá mesmo existia já uma separação, mínima... Mas por andares. Tem o andar das exposições... Dos cursos... e aí é arquitetura! Pode dizer o que quiser, mas a estrutura conta! Era a redução do espaço que impedia a separação das coisas e contou muito na dinâmica do museu. E quando você pode separar as coisas, começa naturalmente a escorregar cada um para a sua gaveta... Então, não existe mais a relação que existia antes, entre as exposições temporárias e a coleção.

**LL:** E a Lina não quis, não quis pensar, adotar... Ampliar essa ideia original..

**SF:** Não, a Lina... Bom, aí, eu não sei... Mas, de fato, ela não fez...

**LL:** É, foi o que o senhor falou... De certa forma, ela separou...

**SF:** Sim, ela separou. E naturalmente, por inércia mesmo, as coisas isoladas começam a se fechar em si. Eu me lembro de uma exposição do Le Courbusier, Max Bill, no outro museu.. É dentro! Então você tem o Le Courbusier aqui e o Renoir, o Rembrandt ali do lado! Então é outra coisa, é outra relação!

**LL:** Mas houve um “acaso”, então? A estrutura física..

**SF:** Não, não...

**LL:** Porque pelo que eu vi, parece que era essa a pretensão do Bardi antes, colocar na vitrine uma máquina de escrever e uma cerâmica antiga. Era colocar Max Bill e Renoir...

**SF:** Era isso... Sim, era isso! Por isso eu acho que o museu na 7 de Abril era mais dinâmico.

**LL:** Por que será que ele não “militou” por isso aqui no Trianon?

**SF:** É difícil, viu... Mas é fato que essa arquitetura facilitava todo esse espírito o museu na 7 de abril e foi bem mais difícil aqui. Aqui oficializou mais, “convencionalizou” mais... Isso e já era um Bardi mais velho, menos jovem, mais cansado... E eu acho que deve ter tido um bom peso nisso tudo o tal conselho que eu falei para você... O conselho do museu eram só conservadores... “Faça as coisas assim.”

**LL:** O senhor acompanhou a fundação do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi?

**SF:** Não, não... Eu já não estava aqui mais... Estive lá, visitei a casa de vidro, sou bem amigo do Roberto, aquela coisa toda... Mas não participei.

**LL:** Parece para mim que o instituto tentou voltar até com esse espírito...

**SF:** Sim. Pelo menos o que eu sei do Roberto ele queriam essa abertura, essa comunidade, essa diversidade. Mas é muito difícil, porque um instituto não tem aquela coisa do estudante ativo que modifica e que solicita... Dá para fazer... A casa ajuda!

**LL:** É! Eu fui a um seminário, que fez parte da Bienal de Arquitetura,

**SF:** Está boa a Bienal? [trecho conversando um pouco sobre a bienal de arquitetura de São Paulo 2013]

**LL:** Teve essa programação paralela a Bienal e teve um encontro na casa de vidro, sobre o MASP, a Lina, o Bardi... E lá, me lembrou, eu não tive a honra de participar do museu na 7 de abril, mas me lembrou quando eu vi na sala da Lina o cara falando e todo mundo sentado nas cadeiras abertas ali da Lina! OS bancos que ela projetou... E algumas obras deles, da coleção dos dois, particular, que ficam ali... Fiquei imaginando se não era isso...

**SF:** É! Ali tem sim... Era isso! O espaço era para isso! E tinha colação, no tempo que eles moravam, tinham coisas extraordinárias ali, agora tem alguns só que restam... Mas não tem aquelas peças mais! Tinha isso... Voltar à ideia, o espaço concreto, as atividades como elas se passam... o espaço de trabalho é fundamental e a gente vê menos como essas coisas pesam. Pode pesar positivamente ou até negativamente, como o prédio da FAU, do Artigas, o Artigas fez um programa lindo para a escola. O programa escrito, tudo, pedagógico, etc. Ele pôs no espaço aquele programa. Só que aquele espaço é tão adaptado ao programa, que mudando o programa ele começa a se “desfuncionar”. Começa quase a atrapalhar o outro programa. E é uma pena, porque a escola hoje tem uma programação que não é mais condizente com o prédio. O espaço dos ateliers... Isso foi uma ideia do Artigas desde a Rua Maranhão, os ateliers dos estudantes devem ser comuns, do primeiro ao sétimo ano, porque um dos elementos mais importantes da formação é a troca entre os alunos. Ele quis favorecer isso, essa dinâmica, ao invés de separa cada um. E agora está tudo

separadinho, mas eles estão abertos, então ficou pior... Depois a outra ideia do Artigas é que tinha os departamentos, design, etc., mas em um momento dado, todos esses departamentos iam se unir. Se unir e quase em um trabalho de pesquisa, pesquisa arquitetônica, que significa que você faz também coisas, arquitetura não é só estudar... Então tem aquele espaço no último andar, aquele espaço retangular, uma enorme sala, que hoje é utilizada como depósito, e ali deveria ser o cérebro da escola.

**LL:** Como o vão do Trianon...

**SF:** Exatamente. Não é a toa que está lá em cima, todo mundo sobe e se reúne, ao invés de descer, e os professores e estudantes... É para ser ali em que o ensino atinge o máximo, e também toda a elaboração teórica, prática, que deveria descer para o resto da escola... Hoje é um depósito, completamente abandonado...

**LL:** Essa visão da arquitetura eu não tinha ainda colocado em minha pesquisa! Que veio do seu lado arquiteto, para não defini-lo arquiteto!

**SF:** RISOS. Isso, tem, tem que ter...

**LL** [Falo um pouco de como foram importantes as entrevistas justamente por isso, cada um tem a sua visão do museu e como isso tornou a pesquisa mais completa, rica. Foi poder sair da teoria pela memória dos artistas, frequentadores. Sair da teoria.]

**SF:** E não é que seja menos teórico, mas é teórico de uma maneira diferente... É hegeliano-marxista. Na teoria do Marx e do Hegel, tudo que é estático, desconfie. Tudo que parou, a gente tem que desconfiar. Tem que pôr em movimento. Por isso que é tão difícil ler Hegel, uma coisa horrível, porque não tem nada parado! Não tem uma definição que fique paradinha aqui “Oh, olha eu aqui eu sou isso e ponto”. RISOS. Ele diz “eu sou isso” e logo depois ele desmancha e repassa... Fica tudo em movimento, um balé total. É quase angustiante trabalhar com a teoria simples, porque você não tem nenhuma certeza definitiva...

**LL:** Você cria uma e vira a página, e já perdeu...

**SF:** RISOS. Você cria uma e fica... Ele desmancha! Desmancha logo, logo...

**LL:** O senhor mesmo falou que a Lina... Ela era marxista também... Ainda não entendo o Trianon. Não li muito sobre os projetos dela, mas...

**SF:** Não... ela quis, mas talvez não tenha sido tão feliz assim em certos aspectos. Eu também não sei se foi dela essa ideia de separar o curso do acervo... Não sei... Mas você vê que em outros aspectos ela manteve isso. Aquela praça, o espaço embaixo era muito mais dinâmico do que ficou agora...

**LL:** Onde fica a biblioteca...

**SF:** Exatamente. Era para ser um lugar dinâmico de criação, exposição, uma biblioteca..

**LL:** Hoje só tem um atelierzinho...

**SF:** Um restaurante parado aqui, uma sala de exposição, a biblioteca, tudo fechado e na verdade era para ser como na sala da casa dela [sinal com a mão e dedos de tudo entrelaçado], entrosado.

Eu acho o Trianon um grande projeto... Muito bonito! Uma coragem! A obra mais corajosa da arquitetura brasileira é feita por uma mulher! Aquele vão... Até hoje ele é meio assim [gesto com a mão de curva], porque não sabiam se dava para fazer aquilo, se aquilo ia ficar ou não ia... E ninguém sabia fazer a *protensão*! O outro fez uma *protensão* cabocla, completamente inventada... É muito corajoso! Nenhuma concessão ao decorativo, ao bonitinho, nenhuma. É sóbrio, não precisa de mais, é isso. Como ela sempre fez. Hoje a Lina é mais conhecida, mais falada que o Bardi, como você falou no começo, com alguma razão... Primeiro, ela deixou obras sólidas, corpo que tem, estão aí ainda... E o Bardi deixou mais livros, e livros desaparecem muito rápidos se não forem livros importantíssimos, e em segundo lugar, o que ele deixou é uma espécie de clima, de ambiente, um modo de trabalhar que é impalpável. Aquilo ou existe ou não existe. Não tem esse dinamismo, interligação e tudo isso...

**LL:** Não há mais em São Paulo nada próximo a isso do Bardi...

**SF:** Aqui em São Paulo não tem... Talvez tenha, mas eu não conheço, pode ser que em algum lugar exista... Além de hoje em dia ter instrumentos que não existia no meu tempo, internet, que eu não conheço nada disso... Mas são outras formas de cruzamento... Talvez substituam, eu não sei. Eu conheço alguma coisa desse tipo, mas é marginal. São os canteiros autogeridos, muito podres, são na periferia, com alguns grupos de arquitetos. Aí isso existe, mas é em outra escala, outro lugar... Dificuldades gigantescas. Deslocou completamente, não é mais no campo teórico, nem na Augusta... É lá na periferia de São Paulo.

**LL:** [parte de agradecimento pela entrevista]

#### 2.4 Algumas perguntas a Renato Magalhães Gouvêa sobre o MASP em seus primeiros anos, o acordo com a FAAP e as razões que de se desfazer o convênio.

Entrevista concedida no dia 30/09/2013, em seu escritório em São Paulo. Posteriormente, editada pelo próprio Renato M. Gouvêa, em Maio de 2014; versão esta autorizada e aqui presente.

**Luna Lobão:** O senhor conheceu e viveu de perto a história do MASP. Gostaria de saber um pouco sobre o MASP na Rua 7 de abril, logo que inaugurou.

**Renato Magalhães Gouvêa:** O MASP eu vejo através de fases. A primeira da Rua 7 de abril, que eu conheci muito de perto. Eu sou advogado, mas, antes de ser advogado, eu já frequentava o MASP.

A dificuldade nossa é a seguinte, o MASP tem um problemão em matéria de dinheiro, sem nenhuma verba dos poderes públicos e o Chateaubriand, seu fundador, sempre me dizia “eu já fiz minha parte, as obras primas estão aí agora e cabe à sociedade brasileira tocar para a frente.” Só se arranja dinheiro lá quando está uma coisa caindo, etc e tal...aí vem o Bradesco e *pá!*. Exemplo: quando o Julio Neves entrou para presidência, eu já estava lá na diretoria, ele viu que o último andar do prédio não podia ser usado porque chovia dentro, no último andar do prédio. Aí precisava arranjar dinheiro para fazer uma nova cobertura e ele conseguiu, porque era muito conhecido, prestigiado, com bons amigos e etc. Arranjou. A Odebrecht foi quem fez a nova cobertura. Aí pudemos usar a parte de cima. Veio o corpo de bombeiros e disse “não pode usar esse tipo de piso é preciso trocar” o que foi feito. Julio Neves descobriu uma coisa importante: sempre que aparecia um vidro da fachada quebrado, todos diziam que foram os comunistas que da rua deram um tiro. Aqueles vidros, que são inteiriços, tem 8 metros de altura, era difícil encontrar por aqui naquela época, precisava importar, coisa complicada. O Julio Neves com a sua experiência disse “Não, não é isso. É a laje que está cedendo. Como o vidro é um retângulo perfeito, ele está apoiado na laje. Se a laje curva um pouco, o vidro quebra”. Imediatamente foi feito um novo piso de concreto com vigas que amarraram o piso de baixo, pois acabaria caindo. Você já imaginou o escândalo que ia ser? Bom, assim foi... acompanhei todos os problemas do MASP. E o MASP começou a fazer ligações com a Pirelli, com o Bradesco, com o Banco Real do Aloísio de Farias... todos ajudando, ajudando. Apareceu a VIVO que resolveu doar aquele prédio ao lado. Eles pagariam diretamente à proprietária que passou escritura diretamente para o MASP. Aí foram 4 anos de luta para aprovar o projeto de aumentar o prédio com mais oito andares, tudo para abrigar as escolas que sempre existiram nos programas do Museu. No momento estamos com alguma dificuldade e o prédio tá meio parado porque os grandes patrocinadores também têm que atender a outros, como é o caso do Bradesco que já deu muito dinheiro, a CBPO a Odebrecht, vários outros Bancos.

**LL:** Eu queria perguntar para ao senhor, na verdade, eu estudei o MASP lá atrás, na 7 de abril. Aquele que o senhor falou que frequentava...

**RMG:** É?!

**LL:** Meu mestrado é nesse projeto inicial do Bardi para museu, que ele fez um pouco na 7 de abril, inclusive com o IAC, o Instituto de Arte Contemporânea..

**RMG:** Esse nome era do MASP. Mas aí foi feito um convênio com a FAAP...

**LL:** E o senhor também era ligado com eles, lá...

**RMG:** Eu era Administrador Geral na FAAP, e o Bardi era Diretor Técnico no MASP.

**LL:** E aí foi o senhor que negociou com o Bardi? Como foi esse acordo?

**RMG:** Foi. Eu fiz a sugestão de um acordo, porque vi que nós precisávamos terminar o prédio que estava todo de tijolinho ainda, o prédio da FAAP. Não tinha cobertura, estava lá, sem nada. Eu disse: “nós vamos terminar para por o que dentro?” E o MASP, que eu conhecia muito bem, estava numa situação oposta: tinha um importantíssimo acervo, ocupava o 3º e 4º andares do prédio que pertencia ao Moreira Salles na Rua 7 de Abril. No andar térreo estavam as oficinas dos *Diários Associados*. Ainda no tempo dos linotipos que soltam fumaça, porque o chumbo para formar as letras era derretido na hora. Então você pensava que tudo já estava pegando fogo. Mas não pegou fogo. O que pegou fogo foi o último andar, que era a Cinemateca Brasileira, que pertencia a prefeitura. E destruiu tudo! E o MASP estava no meio. Então, daí é que surgiu a ideia. Se esse acervo fosse para dentro do prédio da FAAP, estava resolvido, nós teríamos feito uma parceria maravilhosa. Naquela época havia falecido o irmão de Armando, que era o Conde Silvio Alvares Penteado e o escritório dele, na Rua São Bento, era quem administrava os bens do irmão, mas era uma instalação à moda antiga e quem tomava conta estava sendo um velho senhor Cauby cujo nome completo não me lembro. Eu era recém-formado na Faculdade de Direito e fui convidado para organizar uma nova administração que foi criada no sétimo andar do Edifício Itá na Rua Barão de Itapetininga, 88, sétimo andar e, por isso, me tornei o procurador de Dona Lili Alvares Penteado, viúva do Armando Álvares Penteado. Havia necessidade de um melhor assessoramento do ponto de vista jurídico. Foi logo em seguida levei ao MASP a ideia de formar uma parceria com a FAAP. Durante anos fiquei lá na direção administrativa e financeira da FAAP. Tive em mãos o testamento de próprio punho, naquele tempo se fazia muito isso de próprio punho, do Armando Penteado e o guardava no meu cofre, na nova sede. E nesse testamento estava escrito: “Todo dinheiro que eu deixo é para terminar o edifício, de acordo com a planta que eu deixo, etc, planta essa que veio da França, de um arquiteto chamado Auguste Perret”. Estou falando isso porque dizem que o projeto é do Armando Penteado. Mas não é, porque esse projeto riscado com tinta branca sobre linóleo azul, original, enroladinho, esteve na minha mão durante todo meu tempo de Administrador. Perret era um grande arquiteto de Paris, a usar concreto armado, autor de vários edifícios como o Teatro de Champs-Élysées, Notre-Dame Du Raincy, Igreja de Montmagny, Escola Normal de Música e muitos outros. No testamento ainda estava escrito que “após a morte da viúva, que seria usufrutuária enquanto vivesse, todos os bens e o dinheiro proveniente dos aluguéis era para se fazer uma Escola de Bellas Artes (era o nome), com um museu de máquinas ao lado, como o que existe na Inglaterra.” Só isso que está escrito sobre a destinação de seus bens. A ideia se tornou realidade e as diretorias das duas entidades se reuniram para que fosse elaborado um Convênio, o que realmente aconteceu após inúmeras conversações. Na última reunião, da qual fez parte também o Ministro Alexandre Marcondes Filho, que era Diretor do MASP, tomou a palavra e disse “então

estão todos de acordo? Agora precisamos redigir esse documento”. Estávamos na única sala provisoriamente pronta que ficava no andar térreo, junto a rampa externa do prédio da FAAP. Não posso me esquecer daquele momento em que pude apreciar ao vivo a inteligência do ex Ministro. Alguém perguntou: “quem é que vai redigir?” Aí o Alexandre Marcondes Filho disse: “Ué, se quiserem eu dito! Está tudo resolvido, eu dito.”

**LL:** Isso foi o momento do acordo?

**RMG:** Foi. Todos aceitaram a sugestão do ex Ministro. Ele agradeceu e disse: “Renato, chame a sua secretária e eu ditarei imediatamente.” Esse momento jamais esquecerei, pois ele, de improviso, ditou, começando “considerando que..., considerando que..., considerando que...” Foram uns 12 “considerandos” e logo após “resolvem as duas entidades. *Pá, pá, pá, pá..*”. A secretária taquigrafou tudo, correu à máquina e trouxe para todos lerem se havia alguma modificação ou acréscimo por parte de alguém das duas Diretorias. Nem uma vírgula foi acrescentada. Coisa perfeita. Infelizmente não tenho comigo uma cópia, mas alguém deve ter isso.

**LL:** Ah! Que pena...

**RMG:** Resumindo, o MASP levaria para a FAAP todo seu acervo de obras primas e cederia o nome Instituto de Arte Contemporânea para o funcionamento, mais os cursos como o de Formação de Professores de Desenho, a Orquestra Sinfônica de Jovens, o material para o curso de cinema, inclusive a grande grua para filmagem em vários ângulos, tudo foi doado para a FAAP. E com o apoio da Diretoria do MASP, aproveitando o entendimento claríssimo de Dona Lili Penteadó, resolveriam o problema financeiro para o término do prédio e o início das atividades culturais de conformidade com o desejo do falecido testador.

**LL:** E quais as primeiras providências?

**RMG:** Adotado pelas partes o nome de Instituto de Arte Contemporânea, o combinado era de que todas as obras do acervo do MASP só iriam para o prédio depois que esse estivesse em condições de recebê-las. Iniciou-se o serviço de acabamento, pois era necessário construir o pórtico da entrada principal, o fechamento da parte do fundo no hall central, a colocação das grandes janelas, porque a situação em que foi encontrado o edifício era muito precária. Lembro-me que fui ao Liceu de Artes e Ofícios para encomendar as letras que ainda hoje estão na fachada frontal do prédio, bem como tratar da importação dos vidros que vieram da Bélgica com a indicação de que através deles passaria claridade, mas nunca frio ou calor e que são os que até hoje se encontram lá. Para o fechamento do grande teto no hall e o quadriculado atrás das escadas que levam ao segundo andar, o Professor Bardi entregou o projeto à artista Claudia Andujar, que sugeriu o que lá se encontra. Para o teto um grande painel de vidros coloridos formando um vitral horizontal, simbolizando as nossas florestas. E para o fechamento quadriculado da fachada posterior, inicialmente, vidro na cor âmbar que

haveriam de ir sendo substituídos por reproduções de famosas pinturas dos artistas contemporâneos brasileiros. Enquanto não estivesse totalmente cumprida a ideia da projetista, desceriam do teto para baixo, como se fossem feixes de cipó, estes sim pintados de preto. Bardi pediu aos grandes artistas da época que enviassem reproduções de seus quadros porque eles haveriam de ter lugar para substituir os vidros cor âmbar. Tanto no teto como no quadriculado, os vidros coloridos eram cortados de tal forma que se encostavam um no outro, sem a necessidade do tradicional filete de chumbo usado normalmente nos vitrais. O piso dos dois grandes salões que ladeiam o hall central, Lina Bardi sugeriu que fossem tacos de madeira brasileira, porém não os que habitualmente são usados no comprimento de 20cm, mas sim de no mínimo 40 ou 50cm. Ao mesmo tempo que se aprontava esse andar térreo, ia-se terminando, na parte externa, o trabalho de argamassa para cobrir os tijolos e poder receber a pintura branca. Até os capitéis das colunas de entrada foram moldados em gesso, procurando modelos art-decô inspirados no gosto que poderia ter sido de Auguste Perret. Da planta referida apenas se acrescentou uma coisa que parecia indispensável: a criação de um pequeno auditório, quase pequeno teatro, aproveitando-se o que poderia ter sido um porão. O andar superior seria dividido em salas conforme a destinação que se pretendesse. A Orquestra Sinfônica Juvenil, que tinha como regente Mário Ferraro, instalou-se num pequeno edifício que já existia no grande terreno da Fundação e que tinha dois andares e tinha sido o local em que Armando Penteado dizia ser o seu ateliê, pois pelo que Dona Lili contava, ele passava horas lá fazendo desenhos que nunca tivemos oportunidade de encontrar.

A preocupação maior era a de se poder inaugurar com uma bela exposição baseada fundamentalmente no acervo do MASP. Na primeira oportunidade em que os grandes salões do térreo tiveram condição, entrou Dona Lina Bo Bardi e foi executada à maneira que ela desenhou para a apresentação dos quadros, isto é, uma sucessão de painéis inteiriços de madeira horizontais de aproximadamente 2 metros de altura, totalmente cobertos com feltro cor-de-cinza e que não se apoiavam diretamente no chão porque havia a cada 4 metros, mais ou menos, um ferro cilíndrico como se fosse de construção, bem simples, pintado de preto, com uma altura mais ou menos de 1 metro, formando, portanto, um espaço livre para a visão. Estando isso pronto, já começaram a chegar os quadros do MASP. No salão, que era muito grande, lembro-me que deveriam ter pelo menos 8 ou 10 desses painéis extensos. Naturalmente os painéis não chegavam até as paredes e por isso formavam-se dois corredores laterais.

**LL:** E da casa de Dona Lili não veio nada?

**RMG:** Para essa exposição vieram menos do que 10 peças. Lembro-me de um belíssimo Franz Hals, uma linda paisagem de Gauguin, escultura de meio corpo de mármore Carrara representando Armando Alvares Penteado, de aproximadamente 50cm, de autoria de Victor Brecheret, que ficaria

na entrada de um dos salões que se chamou Armando Penteado. Do outro lado, o salão se chamou Annie Alvares Penteado e como não havia uma escultura que representasse Dona Lili, fui encarregado de escolher um escultor para executar uma obra que pudesse também ficar à entrada do salão que levava seu nome. Chamei, no Rio de Janeiro, o escultor Bruno Giorgi, que instalou, na própria casa de Dona Lili, à Rua Ceará nº 10, hoje prédio sede da FAAP, um pequeno ateliê. Dona Lili se vestia como se fosse para uma grande festa, sentava-se à frente dele, que ia modelando a argila tentando captar a fisionomia da grande dama. Houve várias interrupções em que Bruno Giorgi se desesperava porque, no final de cada dia, como fazem todos os escultores, enquanto trabalhava com a argila, deixava para o dia seguinte um pano umedecido a fim de não ressecar o barro, quando voltava percebia que alguém ou algum haviam tocado no que já estava encaminhado. Ele recorria a mim, eu falava com dona Lili ela me confessava que suas amigas iam a noite e procuravam, com seus dedos, melhorar o que Bruno Giorgi já tinha feito. Na terceira vez com as ameaças que Bruno Giorgi fez de voltar ao Rio de Janeiro sem terminar a obra, eu ainda consegui demovê-lo da ideia, mas na quarta vez eu tive que convencê-lo e ir buscá-lo no Rio de Janeiro. A solução foi que ele veio e solicitou uma fotografia de Dona Lili e que se deixasse trancada a porta e ele terminaria mesmo sem a presença de Dona Lili, que já estava ficando cansada. Transmiti o pedido dele. Dona Lili com suas amigas, resolveram escolher uma fotografia em que ela estivesse bem. E sua principal amiga Dona Célia Scarpa Comenale, me entregou uma foto, a escolhida, quando Dona Lili, em Paris, passeava, de corpo inteiro, carregando uma sombrinha, pelo parque Bois de Boulogne. Um detalhe importante que quase enlouqueceu o grande escultor: na foto ela tinha 16 anos. E ficou pronta a escultura, que infelizmente não pode ter nenhuma semelhança com a fotografia que fora escolhida. Além disso, Bruno Giorgi, já modernista, resolveu fazer um vazado que saia de um lado do braço, logo abaixo do ombro da retratada e atravessava até o outro lado. Isso criou um verdadeiro desespero entre as amigas de Dona Lili, que diziam que o escultor estava querendo dizer que ela era vazia por dentro. Depois de muitas explicações minhas, aceitaram no molde, foi fundido e, se não me engano, hoje ainda está no grande hall de entrada. Tudo isso Dona Lili declarou, inúmeras vezes, que tudo ficaria no Instituto de Arte Contemporânea como doação. Chegamos a fazer as fichas de entrada das peças, que tinham como doadores Armando e Annie Alvares Penteado.

**LL:** Já estava havendo repercussão sobre esse MASP/FAAP?

**RMG:** As entrevistas que tive oportunidade de fazer sobre os planos que estavam sendo desenvolvidos para o funcionamento do IAC, seja a Escola de Cinema, os Cursos de Arte, incluindo música, as fotografias que eram publicadas das várias fases da construção e as visitas que chegavam de toas as partes do mundo, brasileiros muito conhecidos, estrangeiros amigos do Bardi e do

Chateaubriand, Bertolucci, Princesa Alexandra, prima-irmã da Rainha Elizabeth da Inglaterra, e um número sem conta de personalidades, eu tive o prazer de receber. Parecia que tudo estava feito. Entretanto, as amigas de Dona Lili e Dona Lili perguntaram: “e porque não foi também um importante quadro que eu tenho em casa de autoria de Modigliani?” e o Bardi, educado, mas objetivo, respondia: “porque é falso Dona Lili”. O assunto foi para a Diretoria da FAAP, eu assisti, e diziam os eminentes quatrocentões, que só pra citar alguns, Dr. Clovis Soares de Camargo, ex Presidente da Cia Paulista de Estrada de Ferro, a grande figura do Dr. Domicio Pacheco e Silva, ambos membros fundadores e nomeados Diretores vitalícios pelo Armando Penteadado, que diziam: “mas como é que esse Bardi agora vai inventar uma coisa dessa?” e levaram o assunto até a Diretoria do MASP, a qual se reuniu, juntamente com a Diretoria completa da FAAP, para tratar do assunto. Sabedor disso eu falei ao Bardi “prepare-se porque a conversa será sobre o “não” Modigliani”. Em uma tarde chuvosa houve a reunião na minha sala.

**LL:** E o Bardi deu a explicação?

**RMG:** A reunião foi completa, quer dizer, compareceram os Diretores do MASP e os membros da FAAP. Quem estava na Presidência do Conselho era o então Presidente do MASP Edmundo Monteiro que, com uma certa impaciência, dirigiu-se logo ao Bardi e disse: “Professor, há uma grande insegurança de todos nós e um certo mal estar com referência a sua recusa de não colocar o quadro de Modigliani nessa exposição, porque, afinal, é uma obra que está na casa de Lili desde o tempo em que o Armando estava vivo”. Dr. Clovis também intercedeu, e também outros, fizeram coro dizendo “é preciso termos a prova”. Bardi, com a maior tranquilidade, olhou para todos e foi dizendo: “não coloquei porque o quadro é falso”. Novamente insistiram mas é preciso provas. Ao que Bardi completou num gesto, tirando do bolso do seu paletó uma pequena agenda, virou algumas páginas e disse: “o nome do falsário é fulano de tal, mora em Milão, na Rua tal, número tanto” e declarou até o número do telefone. E continuou dizendo “a Europa inteira, qualquer marchand de galeria sabe que um milionário de São Paulo esteve por lá e adquiriu um falso Modigliani e eu no Studo D’Arte Palma, que era a minha Galeria, estava cansado de saber da existência desse quadro no Brasil. Basta telefonar para qualquer boa galeria na Itália ou na França que os Senhores poderão ter confirmação do que estou dizendo”. Foi um momento de silêncio, alto constrangimento, nenhum comentário, visto que o Bardi era homem que conhecia praticamente tudo sobre o mercado europeu, haja vista que, logo depois da Guerra, soube localizar essa quantidade enorme de obras-primas que compõem o Acervo do MASP. Eu, pessoalmente, vi a confiança que George Wildenstein tinha no olho do Bardi. Certa vez na chamada Rue de La Boetie, assisti o velho marchand solicitar ao Bardi que fosse a Florença, rua tal, número tal, terceiro andar, porque me lembro que subimos pela escada, bater à porta de uma Senhora, num apartamento simples, verificar a autenticidade de um

quadro que lhe indicaram dizendo ser de Parmigianino. Lá chegamos, e em 10 minutos, saímos, depois que o Bardi, com bastante educação, solicitou à proprietária retirar o quadro da parede e ir examiná-lo perto da janela, aproveitando melhor claridade. Nem tirou lente do seu bolso para fazer a constatação. Agradeceu e saímos, fomos direto ao telefone público, para ligar ao Wildenstein em Paris. Ouvi a frase: “Senhor Wildenstein o tempo aqui em Florença está muito bom”. A combinação com o Wildenstein tinha sido: se “o tempo estiver bom me diga que eu vou mandar comprar o quadro”.

**LL:** Ele era conhecedor mesmo...

**RMG:** Demais. Assisti várias cenas como essa até em conversas com Diretores de Museus.

**LL:** E daí o que aconteceu?

**RMG:** É lógico que começou um mal estar entre as duas entidades. A turma do MASP não acompanhou diariamente a nossa preparação para a grande exposição que estava para se realizar. Os Diretores da FAAP, incluindo Dona Lili, a cada reunião, não tocava mais no assunto Modigliani, mas havia pequenos atritos, seja com relação a montagem, seja com problemas de ordem administrativa e até mesmo sobre datas para a inauguração. Era o assunto levado para o grupo do MASP que começou a ficar descontente, uma vez que achava que certas decisões cabiam somente ao Diretor Técnico, isto é, ao Bardi. As coisas foram se esquentando também durante as próprias reuniões apenas da FAAP. Uma delas gravíssima, mas que demonstra o clima como a seguinte: estávamos em plena reunião de Diretoria da FAAP, sempre na minha sala, que como eu já disse, ficava próxima a rampa que começava na Rua Alagoas. E dali se podia ver um carro sem capota, que no tempo se chamava “Baratinha”, dirigido por um Senhor, o qual, dali a poucos instantes, abria a porta da minha sala entrava elegantemente vestido, e parado dizia bom dia a todos. Dona Lili dirigiu-se aos companheiros da reunião e disse textualmente “eu chamei o Chico Scarpa para ser nosso companheiro de Diretoria” ao que Dr. Clovis Soares de Camargo, vitalício no cargo, e amigo de Dona Lili desde os tempos do Armando, dirigiu-se a ela dizendo “mas a Diretoria está completa, não há vaga para mais um Diretor”. Dona Lili respondeu: “mas eu quero que ele seja Diretor”. E o Dr. Clovis, imediatamente, declarou: “se é assim haverá vaga, porque nesse momento eu peço demissão”. Imediatamente foi acompanhado com as mesmas palavras por outro Diretor vitalício Domicio Pacheco e Silva. Lá da porta, o Francisco Scarpa, com grande elegância, disse que só tinha vindo porque havia sido convidado para assumir o cargo de Diretor, pediu desculpas, abriu a porta e se retirou. Em poucos minutos, enquanto ouvia-se o ronco da “Baratinha”, vários Diretores quiseram explicar a Dona Lili que estava havendo muito desentendimento nos últimos tempos e que não voltavam atrás, como não voltaram, deixando em aberto as vagas para Dona Lili fazer o que bem entendesse. E Dona Lili ainda acrescentou “eu estou querendo colocar algumas

peças, minhas amigas, na Diretoria...”. O ambiente foi ficando carregado, um dos primeiros indicados para o preenchimento das vagas foi o Professor de Economia Dr. Roberto Pinto de Souza, casado com Lucia, filha de Célia Scarpa Comenale. Essas e outras dificuldades chegaram ao conhecimento da Diretoria do MASP, principalmente ao Dr. Assis Chateaubriand e ao Dr. Edmundo Monteiro. Eles, com objetividade e rara presteza, decidiram denunciar o convênio e em pouco tempo retiraram todas as obras que pertenciam ao MASP e que já se encontravam no prédio do Pacaembú. Permaneceram lá, intocáveis as doações já recebidas das escolas, orquestra, o nome IAC e etc. E assim o grande acervo voltou para a Rua 7 de Abril a fim de poder seguir o plano que fora feito para o que haveria de ser o maior conjunto artístico e cultural da América do Sul. Passou-se a procurar um local para ser construído um edifício que pudesse abrigar, de forma conveniente, tudo quanto se pretendeu. Cogitou-se primeiro num espaço na Avenida 9 de Julho, próximo a Praça das Bandeiras, mas, finalmente, durante o período em que o Prefeito da cidade era o Faria Lima, foi concedido o espaço da Avenida Paulista, uma vez que o Trianon já tinha se descaracterizado pela exposição da primeira Bienal de São Paulo. Lina Bo Bardi, foi a autora do projeto que lá está sendo que ao MASP só foi cedida a parte superior, uma vez que o prédio pertence a Prefeitura que o utilizaria para a Secretaria de Cultura, tanto que o grande espaço que está no subsolo se chamou Hall Cívico que seria utilizado para várias funções, mas principalmente como local para recepções de interesse da municipalidade, uma vez que a Prefeitura da época estava instalada na Rua Libero Badaró, sem espaço para grandes comemorações.

**LL:** E você deixou a FAAP?

**RMG:** Eu, como acabo de lhe contar, que participei, de todos os passos para que São Paulo tivesse um verdadeiro monumento dedicado exclusivamente às Artes, conhecedor que fui da única intenção de Armando Alvares Penteado, que deixou em testamento de próprio punho toda a sua fortuna, respeitando enquanto vivesse sua mulher aos direitos de uso-fruto da metade do rendimento dos bens imóveis e do que guarnecia a casa, inclusive a belíssima escultura de Brecheret – a Diana Caçadora, eu vendo que os planos estavam se encaminhando para outras áreas, tanto é verdade que o primeiro prédio a ser construído no terreno que envolve a edificação que Armando Penteado chamou de Escola de Belas Artes, o primeiro prédio foi destinado a uma Escola de Economia, percebi que dali para frente iria começar o desvirtuamento do grande projeto que foi tão anunciado e que, com toda certeza, não seria aquele com o qual eu sonhei. Conforme as minhas previsões outros gêneros de cultura que não o de Arte iriam se estabelecer por lá, prova disso é que o Museu de Arte Brasileira que hoje está bem instalado, evidentemente sem a importância do que o acervo do MASP poderia ter-lhe significado, só começou a produzir frutos muitos anos depois do desfazimento do convênio. Até hoje continuo imaginando o que teria sido aquele plano inicial posto

em ação. Espaço suficiente para as Escolas de Arte em geral, um local apropriado para exibição permanente do acervo do MASP, salas e mais salas para a realização de cursos exclusivamente de Arte, dinheiro garantido para a manutenção e investimentos, sem prejuízo até de ocupação de alguma parte do terreno para edificações somente com a finalidade pretendida pelo testador.

Diante disso, só me restava a opção que decidi tomar pouco tempo depois de ver o esvaziamento daquele prédio da Fundação Armando Alvares Penteado e exclusivamente por esse motivo, pedi demissão irrevogável.

O que veio depois disso, afora o relatado pela grande imprensa, e bem dentro do Tema sugerido por você, sendo que na verdade o Bardi fez uma denúncia do que tinha ocorrido e o fato tornou-se público, mas ninguém tomou providência, inclusive a Curadoria de Fundações da época, encontram-se muito bem detalhadas no número 3 da Revista Mirante das Artes e Etc. que era publicação da Galeria que levava o mesmo nome e da qual fui sócio fundador com o Professor Pietro Maria Bardi. O que ali se contém é a pura verdade do que aconteceu e que posso subscrever na sua totalidade. Muita coisa do que veio nos tempos que se seguiram, por não ser especificamente dentro do seu Tema proposto, permita-me deixar para outra oportunidade, se estivermos de acordo quanto à sua conveniência.

Isso que acabamos de conversar, eu autorizo que seja utilizado, nas partes que lhe interessar, desde que lhe sejam úteis na sua defesa de Tese.

### **3. Documentos do IAC**

#### **3.1 Anotações de P. M. Bardi (máquina) sobre a matrícula no IAC (mantendo a estética da página)**

“CONDIÇÕES DE MATRICULA – Só será admitido como aluno do Instituto aquele que se sujeitar a exame de admissão.

(anotação a mão: Em vez de exame de admissão, um mês de experiência sob observação dos professores em que o aluno fará provas de suas aptidões naturais e cujos resultados determinarão a admissão definitiva)

MENSALIDADE –

Curso preliminar – Cr. \$150,00

Curso especializado – Cr\$200,00

INSCRIÇÕES – As inscrições podem ser feitas na Secretaria do Museu diariamente, salvo aos sábados e domingos.

Congregação

Lasar Segall – presidente  
Eduardo Kneese de Melo  
Roberto Burle Marx  
Lina Bo  
Oswaldo Bratke  
Rino Levi  
Gian Carlos Palanti  
Elizabeth Nobiling  
Aloides da Rocha Miranda  
P.M. Bardi  
Thomas Farkas  
Jacob Ruchti

Instituto de Arte Contemporânea (sede no Museu de Arte) – Rua 7 de Abril, 216, São Paulo. Telefone 44403.”

### 3.2 Descrição dos cursos que existiam no IAC em 1957 e que foram transferidos para sede da FAAP

Sede: Fundação “Armando Álvares Penteado” – Rua Itatiara, 226 – Pacaembú

1. Desenho – Modelagem – Cartonagem Infantil  
Cursos destinados às crianças de 6 a 11 anos de idade.  
Aulas aos sábados, das 15 as 17 horas.  
Todo o material é fornecido pelo Museu
2. Desenho para adolescentes  
Cursos destinados aos jovens de 12 a 16 anos de idade.  
Aulas duas vezes por semana, nas quartas e sextas feiras, das 15 as 17 horas.
3. Desenho para principiantes  
Curso de desenho para maiores de 16 anos.  
Aulas nas segundas, quartas e sextas feiras, das 17 as 19 horas.
4. Desenho e técnica de pintura  
Curso destinado aos maiores de 18 anos.  
Aulas de desenho e de técnica de pintura, nas terças, quartas e quintas feiras, das 19 as 21 horas.  
Para matrícula o candidato deverá ser aprovado num exame de seleção que consta de uma prova de desenho com modelo-vivo.  
Execução: a lápis ou a carvão, a critério do candidato.

5. Formação de professores de desenho  
Curso destinado ao preparo de professores de Desenho para o Magistério Secundário. Curso de nível superior, com três anos de duração e aulas diárias ministradas das 8 as 12 horas.  
Matrícula mediante no Concurso de Habilitação que é realizado, anualmente, na segunda quinzena do mês de fevereiro. Podem se inscrever neste concurso os portadores de licença clássica ou científica, diploma de Escola Normal ou certificados de quaisquer outros cursos equiparados por lei aos dois primeiros.  
Este curso está sob Inspeção Estadual.
  
6. Gravura  
Atelier de gravura destinado aos elementos que tenham boa base e desenho, maiores de 16 anos. Atividade de atelier nas segundas, quartas e sextas feiras, das 19 as 21 horas. Matrícula mediante apresentação de, pelo menos, 10 desenhos do candidato. Salvo o papel de impressão, todos os demais materiais necessários são fornecidos pelo Museu. O aluno poderá frequentar oficinas de gravuro fora do período normal mediante prévia autorização da diretoria.
  
7. Ikebana (arranjo de flores)  
Aulas de arranjos de flores, de caráter eminentemente prática, ministradas nas segundas feiras para uma turma e nas quintas feiras para a outra, ambas das 14 as 16 horas. O curso básico tem a duração de dois meses.
  
8. Seminário de Cinema  
Curso destinado ao preparo de técnicas para a indústria cinematográfica. Aulas às segundas, quartas e sextas feiras, das 20 as 22.30 horas. Duração: três semestres com aulas teóricas e práticas. Os professores são profissionais que militam na nossa indústria cinematográfica. Matrícula mediante aprovação no exame de seleção que consta de prova de Cultura Geral. Idade mínima: 18 anos.
  
9. Bailado Infantil  
Curso destinado às crianças de 7 a 12 anos de idade.  
Matricula mediante aprovação no exame de seleção.  
As aulas são ministradas nas quartas feiras para uma turma e nos sábados para a outra.
  
10. Orquestra Sinfônica Juvenil  
Orquestra, como o próprio nome indica, formada por jovens músicos. Os ensaios são realizados nas segundas e sextas feiras, das 19.30 as 21.30. As inscrições para a Orquestra permanecem abertas durante o ano letivo todo.

Fazem parte da Orquestra o Conjunto de Sopros e o Quinteto de Cordas. Como atividade complementar a Orquestra mantém cursos, concedendo bolsas de estudos para instrumentos de cordas, sopro e percussão.

### 3.3 Lista de matriculados na primeira turma do IAC

1. Carlos Krebs
2. Marion Liane Lorch
3. Alexandre Wollner
4. Ellen Pennings
5. Carlos Caldas Cortese
6. Maria da Glória Leme
7. Antonio Maluf
8. Vivaldo W. F. Daglione
9. Emilie Haidar
10. Pedro João
11. Antonio Bruno
12. Lauro Pressa Hardt
13. Mário Trejo
14. Mauricio M. Lima
15. Fausto M. Cardoso
16. Virgínia Bergamasso
17. Luis Sadaki Hossaka
18. José Carlos F. Oliveira
19. Ludovisco Antonio Martin
20. Irene Ivanovsky
21. Yone Maria Oliveira
22. Izolde Bravo
23. Lygia Fleck

## **4. Correspondências: algumas cartas encontradas no acervo do MASP referentes ao período tratado neste estudo**

### 4.1 Cartas de P.M. Bardi à direção da FAAP e suas respostas

4.1.1 São Paulo, 8 de junho, 1955

Aos diretores da FAAP

“Prezados senhores:

Remeto, em anexo, o esquema que os Senhores me pediram relativo à organização do Museu. São simples ideias procedentes da experiência que tive nas atividades do Museu de Arte de São Paulo, e é por isso que algumas notas são acompanhadas por documentação do próprio Museu.

Fique bem claro que este pequeno trabalho representa somente uma contribuição à grande obra que a Fundação vai realizar; dele poderão Vv.Ss. fazer o uso que melhor lhes aprouver, sem que isso signifique qualquer compromisso de sua parte em relação à minha pessoa.

Atenciosamente, P.M. Bardi”

#### 4.1.2 São Paulo, 24 de dezembro de 1957

À Diretoria da Fundação Armando Álvares Penteado  
E.M.P.

Prezados senhores:

A presente é para explicar como vejo o funcionamento acertado e eficiente para dar cumprimento ao plano, cujos termos os senhores já conhecem em memoriais precedentes.

Sendo o trabalho de acabamento das obras do edifício e de adaptação para fins museográficos, urgentes, acho indispensável simplificar o contato com a Fundação, através de um elemento com o qual seja possível discutir, diariamente, os diversos assuntos que forem surgindo no Instituto de Arte Contemporânea.

Tendo por outro lado presente os anteriores contatos com o dr. Renato Magalhães Gouvea, cujos resultados sempre foram satisfatórios e justos, tomo a liberdade de sugerir a indicação do seu nome para essa tarefa no Instituto, cuja organização urge estruturar. Seria de toda conveniência, inclusive, que ao dr. Renato se atribuísse essa função de Diretor-administrativo.

Certo da atenção de VV.SS., atenciosamente,  
Pietro Maria Bardi”

#### 4.1.3 Em papel oficial e envelope da FAAP, São Paulo, 15/01/58

“Ilmo. Snr.  
Professor Pietro Maria Bardi  
CAPITAL

Prezador senhor:

A “Fundação Armando Álvares Penteado” tendo em conta o resolvido em sua reunião de 13 do corrente, tem a grata satisfação de levar ao conhecimento de V.S. que foi confirmada sua designação para, como Diretor Cultural do “Instituto de Arte Contemporânea” desta Fundação, prestar sua colaboração não somente nesta fase de acabamento da construção e execução das instalações, mas também como Diretor efetivo da parte artística e cultural do referido Instituto.

Aproveitamos o ensejo para apresentar-lhe os protestos de nossa estima e consideração.

Atenciosamente,

Annie Álvares Penteador – presidente”

4.1.4. Em papel oficial e envelope da FAAP, São Paulo, 03/11/59

“Ilmo. Sr.

Prof. Pietro Maria Bardi

CAPITAL

Cordiais saudações:

A Diretoria da Fundação Armando Álvares Penteado, tomando conhecimento do pedido de demissão das funções de Diretor Cultural do Instituto de Arte Contemporânea, formulado verbalmente por V.S. a um de seus membros, houve por bem, em face dos motivos apresentados, aceitar sua solicitação, agradecendo profundamente os valiosos serviços prestados durante o mandato brilhantemente exercido por V. S.

Aproveitamos a oportunidade para nos subscrever com especial consideração e apreço.

Atenciosamente,

Annie Álvares Penteado – Presidente e José Xavier de Souza – Tesoureiro”

## **5. Para conhecer um pouco as revistas**

É possível perceber o uso das revistas como fonte ao longo da pesquisa. Seus artigos, editoriais e notas foram utilizados diversas vezes, como forma de demonstrar o pensamento

*bardiano* ou mesmo citar dados sobre alguns acontecimentos que envolveram o MASP. Trechos e textos serviram como exemplos e citações, de modo que é possível ter um contato mais direto com o conteúdo e a forma do discurso de P. M. Bardi. Para uma contextualização mais precisa, em poucos parágrafos apresento brevemente cada uma das fontes principais.

A *Habitat* teve seu primeiro número lançado em 1950 e Lina Bo como sua editora. Iniciou-se como uma revista que buscava cobrir a ausência de publicações no Brasil que abordasse todas as artes e notícias do universo cultural paulista e nacional. Assim, seus primeiros números tratavam de arquitetura, artes plásticas, teatro, literatura, cinema, entre outras. Toda a equipe do MASP participava ativamente escrevendo artigos e ensaios, com o objetivo de popularizar o conhecimento artístico, de tornar corriqueiras discussões sobre uma exposição de arte ou lançamento de livro, ou inauguração de uma construção moderna.

“Habitat significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e portanto espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social. A história das artes no Brasil continua ainda em grande parte inédita; por enquanto não passa de uma crônica contemporânea que progride com surpreendente celeridade. Assim é que o passado tão rico em temas para reevocação e a efervescente atividade do presente não encontraram ainda uma documentação e uma informação adequadas À realidade e à sua importância, embora dia a dia aumente o desejo de se conhecer o que se faz no país e dora dele em matéria de arte. (...) Estes cadernos, que deverão sair de três em três meses em caráter experimental, pretendem traçar um roteiro do conjunto destas atividades.” (Prefácio Habitat n°1)

Todo o processo de inauguração do MASP foi publicado nela, deste os projetos iniciais até a festa de inauguração em si, além de textos sobre o pensamento de Bardi sobre educação pela arte e novas propostas para um novo museu, como o *Museu sem limites*, publicado em seu quarto número. Com o passar dos anos, com o museu já funcionando, com o surgimento de novas publicações relacionadas ao museu e as artes, a *Habitat* ganha um

caráter mais voltado para questões de arquitetura, provavelmente reflexo da formação de sua editora.

A revista *Mirante das Artes, etc.* é posterior. Publicação bimestral, seu primeiro número data de 1967, quase vinte anos depois da inauguração do museu. Ela tornou-se importante fonte de pesquisa uma vez que foi editada diretamente por Pietro Maria Bardi, com auxílio de Renato Magalhães Gouvêa, com quem abriu uma galeria de arte de mesmo nome da revista, o que permite um contato quase direto com seu pensamento, pela organização e pela leitura editoriais. Além disso, a revista começou a ser publicada pouco depois do caso do rompimento do acordo do MASP com a FAAP, e escreveu nela então um Bardi denunciador e indignado, porém ainda esperançoso com as artes e seu museu.

Uma série de reportagens contidas nesta revista ajudou a orientar a pesquisa e entender os acontecimentos que podem ter levado ao rompimento com a Fundação da família Penteadó, quando Bardi tentou denunciar algumas ações do herdeiro de Armando Álvares, que teriam sido a causa do desentendimento. Cartas, contratos, trechos de jornais estão expostos e o tom do discurso indignado de Bardi é documento válido para apontar a versão do museu frente ao ocorrido.

Por ter sido editada as vésperas da construção e inauguração da nova sede do museu na Avenida Paulista, a revista também relata o pensamento museológico de Bardi e seus colaboradores nesse momento tão determinante que é quando finalmente ele pôde desenvolver, junto de Lina Bo, um espaço pensado para seus ideais, com todos os espaços, formatos e design que considerava necessário para que se tornasse concreta a sua teoria sobre como deveria ser esse novo museu, esse museu-vivo, museu-escola, museu-laboratório, como veremos melhor adiante.

A revista, apesar de conter esse Bardi indignado e lutando por explicações e esclarecimentos, em um tom quase manifesto, era mais uma vez a proposta do professor para o museu, quando buscava ter uma sessão para cada uma das artes, escrita por algum colega do assunto, como uma espécie de “curso sobre arte” escrito.

“Etcetera, s.m. (do latim *et + cetera*): Assim por diante, tôdas as coisas, todo o restante. Escreve-se comumente abreviado em *etc.* (na forma antiga *ec*, no latim *etc*). Serve para *cortar* uma longa enumeração, uma citação *et similia*, incluindo em si as palavras que deveriam seguir; por exemplo: *o pintor convidou a sua exposição* One Man

*os críticos, os imaginários clientes, os mecenas, os garçons do botequim ao lado, presidentes das Bienais, Salões, Museus, Fundações, etc.” (Bardi, *Mirante*, nº1)*

Cada detalhe era pensado e tratado com total atenção, e é possível encontrar um significado e valor teórico em cada parte da publicação. Um exemplo disso foi o tratamento dado ao logotipo da revista. Foi desenvolvido por um artista, estudado e pensado, de modo que exprimisse o sentimento e objetivo geral da *Mirante*, desde sua capa.

#### “Nosso Logotipo

Nasceu espontaneamente, como consequência de uma série de fatos: 1- a simpatia para com as letras desenhadas (de cardápio nas tábuas negras dos restaurantes populares, dos anúncios de fitas, dos pixadores políticos de paredes, das historietas em quadrinhos, das assinaturas ‘pintadas’ dos analfabetos e assim por diante); 2- da idiosincrasia que temos por tudo o que é ordem excessiva como o tirar o milionésimo grão de poeira dos objetos como se a poeira não tivesse o direito de presença; 3- a admiração (com nossas reservas intrínsecas) pela Escola de Ulm, sob sua neve branca, branca, branca; 4- o penchant à Hogarth e ao Art-Nouveau; 5- uma tremenda simpatia à arte islâmica, mãe do abstracionismo; e (finalmente) 6- o gosto ao hermetismo, à enigmática, ao prazer de chegar-se a descobrir paulatinamente ao invés de imediatamente.

Tais considerações nos levaram a considerar as palavras *Mirante das Artes*, fazendo a presença da mais bela letra do alfabeto, o A, a ponto de tentarmos utilizá-la em lugar do título primitivo (porém uma revista com o título *A* já tinha sido publicada anteriormente, em Milão em 1946, e dirigida por Lina Bo, Bruno Zevi e Carlo Pagani; ed. Domus). Não sendo de nosso feitio mamar em seios alheios, voltando ao título escolhido, *M. das A.*, imaginamos enfatizar o A da palavra *mirAnte*, surgindo:

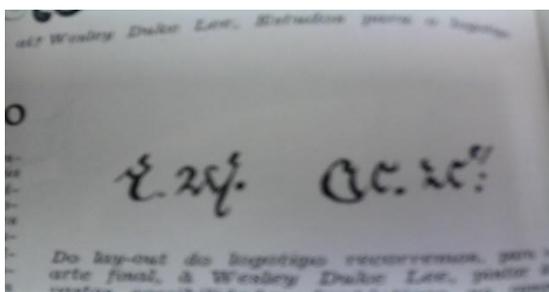


Pela simpatia pelo círculo, passamos a combinar o título com um círculo:



Casualmente perguntaram se a revista era dedicada somente às Artes.

Resposta: Arte, etc. O etc. foi incluído pela beleza serpentina do & comercial. A dúvida, agora, era a utilização ou não do etc. medieval:



Do lay-out do logotipo recorremos, para a arte final, à Wesley Duke Lee, pintor de vastas possibilidades fantásticas no campo da gráfica. Após alguns dias Wesley voltou com uma seqüência de suas proposições.” (Bardi, *Mirante das Artes*)

O estudo da *Mirante* se deu na totalidade de seus doze números, abordando já o tema do MASP em sua nova sede, que não foi tratado nessa pesquisa, devido a extensão do tema. Porém, serviu como forma de análise do discurso de Bardi, alterações na sua visão de museu, além de apontar os caminhos que se seguiram depois do MASP ter perdido seus cursos do IAC para a FAAP e ter deixado para trás a sua fase na Rua 7 de Abril.

#### **6. Artigo na revista “O Cruzeiro” sobre o nascimento do MASP. 20 de setembro de 1947**

“(…)Constituem, no momento, patrimônio artístico incalculável do museu, cerca de cinquenta quadros famosos, doados pelo que há de mais expressivo nos meios industriais, financeiros, intelectuais e sociais de São Paulo. Com efeito, o Museu não será uma

realização unicamente local, unicamente paulista. Não será tampouco apenas nacional. Terá projeção internacional. Ainda há pouco a pintora Moussia Pinto Alves, viajando pelos Estados Unidos, testemunhou o interesse dos artistas norte-americanos pela ideia, ora em vésperas de concretizar-se em São Paulo. O plano fundamental dos “Diários Associados” é que o Museu não seja simplesmente um mostruário, onde se enfileirem obras de inestimável valor de El Greco, Goya, Botticelli, Magnasco, Portinari ou Almeida Júnior. Há de ser um “museu vivo”, no qual os visitantes sejam orientados com segurança, e iniciados no conhecimento fundamental da arte, em suas manifestações originais, dentro da História. É por isso que se preparam, atualmente, os futuros orientadores, abem dizer monitores, do Museu. E eis por que aparece aqui esta reportagem.

Na sala do primeiro andar (...)está funcionando atualmente a escola preparatória para os futuros monitores do Museu. Dirige-a o historiador e crítico de arte, P. M. Bardi, que os “Diários associados” foram buscar na Itália para dirigir o Museu. É uma figura de renome, ex-presidente do “Estúdio de arte de Parma”, e ex-diretor da “Galeria de arte de Roma”. A ele está confiada a tarefa de organizar o Museu. Mas como este não deve ser apenas uma coleção de grandes obras, mas o “museu vivo” de que já falamos, o Prof. Bardi prepara os seus futuros assistentes. De um grupo numeroso de artistas e desenhistas, ele vai escolher, depois de um curso intensivo, os cinco ou seis que vão ser os instrutores do público, Não hão de ser simples cicerones, que repitam, ano após ano, as mesmas descrições, os mesmos “slogans”. Os monitores deverão saber explicar ao povo, dentro do Museu, a distinção entre um véu de “Madonna” do século XVI e um do século XVIII, bem como os traços característicos de Pedro Alexandre e Almeida Junior. Por isso, o Prof. P. M. Bardi, nas suas aulas de todas as noites, faz a anatomia de um quadro célebre. Não tem importância que essas aulas sejam ministradas, por enquanto, entre quatro paredes inacabadas. O que importa é que saiam dali os orientadores de que ele precisa, o Museu e o público. Referem-se as aulas a um programa elementar de história da arte, desde o tempo das cavernas até nossos dias, porque o Museu reunirá, tanto objetos de pedra pré-históricos, como quadros modernistas, pintados o ano passado.

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

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

(...)

O que os monitores vão ensinar ao público – esclarece Prof. P. M. Bardi – é, antes de tudo, que a cada época corresponde uma determinada e original maneira de se imprimir a arte. Esta, como é sempre criação, não deve, para ser bela, copiar esquemas acadêmicos. Esta noção é fundamental para o Museu. Isto não significa que se deva subestimar as manifestações artísticas já realizadas na história. Antes, haverá o propósito, através do “Museu Didático”, de mostrar ao público, a necessidade de se acatar as grandes expressões da arte, porque só se explica o presente pelo passado. Por isso mesmo, as duas diretrizes fundamentais dos cursos de história, para os futuros orientadores do Museu são: em primeiro lugar fazer com que se evite, por enquanto, qualquer juízo de valor quanto ao conteúdo de uma obra, e, em segundo, mostrar que, antes de se tomar qualquer atitude especulativa, deve-se aprofundar no conhecimento histórico e técnico dessa obra.”



## Bibliografia

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita do Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM, 1977. 357 p., il. p&b
- ARAÚJO, Emannel. *Um certo ponto de vista – Pietro Maria Bardi 100 anos*. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado em comemoração ao centenário de nascimento do Professor Pietro Maria Bardi, organizada pelo Instituto Lina Bo e P.M Bardi, São Paulo: 14 a 29 de outubro, 2000.
- ARNHEIM, R. *Arte y Percepción Visual*. Buenos Aires: Eudera, 1971.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.
- AYALA, Walmir (org.), CAVALCANTI, Carlos (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos - Q - Z*. Brasília: MEC: INL, 1973. v. 4.
- BARATA, Mário. *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira*. São Paulo: Martins, 1971
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Recortes e colagens: influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Autores Associados, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Arte-educação: conflitos/acertos*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- \_\_\_\_\_. *História da Arte-Educação*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Arte-Educação: leituras no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.
- \_\_\_\_\_. *John Dewey e o ensino da Arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Inquietações e mudanças no Ensino da Arte*. São Paulo: Cortez, 2001.
- BARBOSA, Ricardo José Corrêa. *Schiller & a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BARDI, Pietro Maria. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A Pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso*. São Paulo: Banco Safra, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Diálogo pré-socrático com Roberto Sambonet e Claudio Valentineti*. São Paulo/Milão: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / All’Insegna Del Pesce d’oro, 1996/1995.
- \_\_\_\_\_. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia dos Museus. Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- \_\_\_\_\_. *História da Arte brasileira*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.
- \_\_\_\_\_. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Itália – Brasil: relações entre os séculos XVI e XX*. São Paulo, MASP/Fondazione Giovanni Agnelli, 1980.
- \_\_\_\_\_. “L’expérience didactique du Museu de Arte de São Paulo / Na Educational Experiment at the Museu de Arte. São Paulo”. In: *MUSEUM – UNESCO Museums and education*, vol I, nº 3/4, 1948.

- \_\_\_\_\_. *Leitura Crítica de Le Corbusier*. Catálogo da exposição “Novo Mundo no espaço de Le Corbusier”, São Paulo: Habitat, 1950.
- \_\_\_\_\_. *MASP Assis Chateaubriand Ano 30*. São Paulo: MASP/Secretária da Cultura do Estado, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Os artistas e a Olivetti*. Milão: Gráfica Scotti, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Pequena História da Arte – Introdução ao Estudo das Artes Plásticas*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. Museu de Arte de São Paulo: 1982.
- \_\_\_\_\_. *The Arts in Brazil - a new museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956.
- \_\_\_\_\_. *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986.
- BASTOS, Elide e RÊGO, Walquiria (orgs). *Intelectuais e Política – A moralidade do compromisso*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 1999.
- BIANCONI, Piero. *Il Museo di S. Paolo a Milano*. Lugano: Carriere Del Ticino, 1954.
- BO BARDI, Lina. *Casa de Vidro*. Lisboa/São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.
- BRODY, Martin, KATZ, Vicent, et. Al. *Black Mountain College: experimente in art*. Cambridge: MIT, 2002.
- CANAS, Adriano Tomitão. *MASP: Museu Laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. Tese de doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2010.
- CHAMIE, Mário. *Mário Chamie*. Rio de Janeiro: IMS, s/d.
- CHATEAUBRIAND, Assis. “A galeria de carna, osso e sangue”. *Museu de Arte de São Paulo - Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias*. São Paulo: Habitat Editora, 1963.
- COLI, Jorge. *O corpo da Liberdade*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- CORY, Marília Xavier. “Comunicação e Pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus”, In: *História, Ciência e Saúde*. V. 12, p. 365-380. Rio de Janeiro: Manguinhos, 2005.
- DEWEY, John. *A escola e a sociedade*. Lisboa: Relógio D’Água, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Art as experience*. NY: Capricorn books, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Como pensamos: como se relaciona o pensamento reflexivo com o processo educativo*. São Paulo: Nacional, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Democracia e educação*. São Paulo: Ática, 2007.
- DUROND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1895-1985)*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FERRAZ, Geraldo. “Um Museu vivo”, In: *Diário de São Paulo*. São Paulo: 1 de outubro de 1947.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- GARCIA, Livia Loureiro. *Flávio Império: desenho de um percurso*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2012.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias – o Museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004.
- GORNI, Marcelina. *Flávio Império, arquiteto e professor*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Engenharia de São Carlos, USP, 2004.
- GUICHOT, Virginia R. *Democracia, ciudadanía y educación: una mirada crítica sobre la obra pedagógica de John Dewey*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- GULLAR, Ferreira. “Arte Concreta”. In: *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- KIRST, Marcos; SIMOES, Maria (org). *MASP 60 anos – A história em 3 tempos*. São Paulo: Editora do MASP, 2009.

- KOURY, Ana Paula; *Arquitetura Nova - Flávio Império, Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora / Edusp / Fapesp, 2004
- LEON, Aurora. *El Museo – Teoria, práxis y utopia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- LEON, Ethel. IAC. *Instituto de arte contemporânea. Escola de desenho industrial do MASP (1951 – 1953). Primeiros estudos*. Dissertação Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2006.
- LONGHI, Roberto. “Il bel Museo allestito a San Paolo da em italiano”. In: *L’Europeo*. Milão: 5 de dezembro de 1954.
- \_\_\_\_\_. “Il bel museo allestito a San Paolo da un italiano”. In: *Critica d’Arte e Buongoverno 1938-1969*, Firenze: Sansoni, 1985.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- MARQUES, Luiz. “Introdução”. *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Arte da Península Ibérica, do centro e do norte da Europa*. Vol. III. São Paulo: Prêmio, 1998.
- MATTAR, Denise (org). *No tempo dos modernistas: D. Olívia Penteadó, a senhora das artes*. São Paulo: FAAP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *FAAP – Memórias Reveladas – 1947-2010*. São Paulo: FAAP, 2010.
- MORAES, Fernando. *Chato e o Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOTTA, Flávio. *Apontamentos de história da arte*. São Paulo: FAUUSP, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Contribuição ao estudo do “art nouveau” no Brasil*. São Paulo: s/n, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Tudo ovo*. São Paulo: Martinez, 1974.
- MOTTA, Renata Vieira da. *O MASP em Exposição: mostras periódicas na sete de abril*. Dissertação Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2003.
- MYIOSHI, Alexandre Gaiotto. *Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2007.
- NAREMORE, J. e BRANTLIGER, P. *Modernity and mass culture*. Indiana University press-Bloomington & Indianapolis, 1991.
- NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi – sutis substancias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006.
- PEDROSA, Mario. “A Bienal de cá para lá.” In: O.B. F. Arantes (org). *Poética das artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2010.
- READ, Herbert. *A Arte agora, agora*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A redenção do robô: meu encontro com a educação através da arte*. São Paulo: Summus, 1986.
- RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2002.
- SANTOS, Trigueiros. *Museus: sua importância na Educação do povo*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa serie de cartas - Friedrich Schiller*; tradução Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SERTORIO, Patrícia Valéria. *Relações entre arte e público no MASP: um olhar do presente em relação a 1970*. São Paulo: ECA- USP, 2012. Dissertação de mestrado.

SCHINCARIOL, Zuleika. *Através o espaço do acervo: o MASP na 7 de Abril*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2000.

STUCHI, Fabiana Terenzi. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2007

TENTORI, Francesco. *P.M.Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

WATTENMAKER, J “Dr. Albert C. Barnes and the Barnes Foundation”, *Great French paintings from The Barnes Foundation* (catálogo). NY, 1993.

WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner*. Apresentação Roberto A. Schumaker. São Paulo: Senac, 1999.

\_\_\_\_\_. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Sites acessados:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/>

<http://www.barnesfoundation.org/>

<http://www.blackmountaincollege.org/>

<http://acervo.estadao.com.br/>

<http://www.moma.org/about/index>

<http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/013.pdf>