



Luiza Batista Amaral

**O CAVALETE DE VIDRO:
imagens de uma museografia em longa exposição**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro,
junho de 2022



Luiza Batista Amaral

**O Cavalete de vidro:
imagens de uma museografia em longa exposição**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Dr. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Orientador

Departamento – PUC-Rio

Prof. Dr. João Masao Kamita

Departamento de História – PUC-Rio

Profa. Dra. Zoy Anastassakis

Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi

Instituto de Artes – UFU

Prof. Dr. Felipe Scovino Gomes Lima

Escola de Belas Artes – UFRJ

Rio de Janeiro, 23 de junho de 2022

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Luiza Batista Amaral

Graduou-se em bacharelado e licenciatura em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cursou Mestrado e Doutorado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) no Programa de Pós- Graduação em História Social da Cultura, na linha de História da Arte e da Arquitetura.

Ficha Catalográfica

Amaral, Luiza Batista

O cavalete de vidro : imagens de uma museografia em longa exposição / Luiza Batista Amaral ; orientador: Sérgio Bruno Guimarães Martins. – 2022.

218 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2022.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Cavalete de vidro. 4. MASP. 5. Museografia. 6. Transparência. 7. Lina Bo Bardi. I. Martins, Sérgio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Este trabalho passou por muitas fases, foi produzido por várias mãos, fruto de anos de formação e dedicação, os quais me permitiram amadurecer minhas reflexões e meu ofício como pesquisadora. Devo isso aos amigos, aos colegas de doutorado, aos meus professores, os quais me acompanharam e me formaram por tantos anos, em áreas múltiplas. A eles agradeço o acolhimento, as trocas, conselhos, estímulo e a escuta aberta. Sobretudo, agradeço às professoras – mulheres que formaram meu referencial e, ao longo dos anos, me forneceram um lugar com o qual sonhar.

Ao meu companheiro Paulo, agradeço pelas leituras, pelo apoio, por não ter me deixado desistir em nenhum momento, mesmo diante das mais duras dificuldades.

Agradeço à minha mãe pela educação, e por ter criado, sozinha, duas mulheres independentes. À minha irmã e à minha prima, agradeço o carinho e apoio.

Às minhas admiráveis amigas Raquel, Clairí, Silvia, Marcele, Silvia, Fabiana, Paula, Irene e Clarissa, agradeço por acreditarem em mim e segurarem a minha mão por todos esses anos.

Agradeço ao meu terapeuta, Lucas Veiga, por mais essa etapa difícil.

Ao meu orientador Sérgio Bruno Martins, agradeço o auxílio na condução da pesquisa e as leituras do texto.

À generosidade do professor Uwe Fleckner que, numa breve contribuição, estimulou e encorajou outros rumos para esta pesquisa.

Aos professores e aos funcionários do departamento de História, agradeço pela atenção e pela gentileza que nos recebem. Agradeço também aos funcionários da biblioteca que, ao longo desses anos de formação, nos auxiliam nesse árduo trabalho de pesquisa.

Ao CNPq e à PUC-Rio, agradeço pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos funcionários do Masp e a instituição, agradeço a disponibilidade na realização de visita e na elucidação de dúvidas que auxiliaram na produção dessa pesquisa.

Agradeço aos membros da banca por terem aceitado o convite e pela contribuição na leitura da presente tese.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Amaral, Luiza Batista; Martins, Sérgio Bruno. **O cavalete de vidro: imagens de uma museografia em longa exposição.** Rio de Janeiro, 2022. 218p. Tese de Doutorado - Departamento de História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese tem como objeto o cavalete de vidro, um mobiliário desenhado pela arquiteta Lina Bo Bardi para compor a museografia da segunda sede do Masp, inaugurada em 1968. A pesquisa se desenvolve a partir da cronologia do próprio objeto, o qual foi usado para exibir as pinturas do acervo permanente até 1996, substituído em seguida por paredes de gesso, e retomado em 2015. Realiza-se uma gênese da museografia do cavalete pautada na cultura visual – constituída no seu entorno – também a partir de seu croqui e suas materialidades, especialmente o concreto e o vidro. Essa análise histórica do cavalete de vidro apresenta dois movimentos: observa o objeto de fora para dentro e de dentro para fora. A proposta de trazer o cavalete de vidro ao status de imagem, deslocando-o de uma leitura plástica no campo da arquitetura, viabiliza a compreensão em torno de sua recepção e da construção da estética da simultaneidade e da sobreposição. Percorre-se os caminhos do cavalete após 1996, sua remontagem em exposições nacionais e internacionais, e os debates e polêmicas sobre sua retirada da pinacoteca, tendo como base a 40ª reunião do IPHAN de 2003 e artigos publicados em jornais. Por fim, analisa-se a presença do cavalete como elemento estético apropriado em obras e instalações artísticas mobilizada pelo Masp, entendendo essa mobilização como reforço da arquiteta Lina Bo Bardi como figura central da identidade desse museu. Para fundamentar as reflexões da tese são utilizados textos e imagens de Lina Bo Bardi, de Pietro Maria Bardi, catálogos e obras do acervo do Masp e reportagens sobre a recepção dos cavaletes, além dos textos da crítica sobre o mobiliário e as atas das reuniões do IPHAN. Nesta tese, por fim, identifica-se a representação contemporânea do Masp e como o cavalete cumpre um papel importante ao servir de suporte para a afirmação da atualidade da museografia de Lina, associando o cavalete à crítica decolonial e à crítica da historiografia da arte de raízes europeias. Argumenta-se que o Masp se baseia na condição de transparência de sua arquitetura e museografia, para se apresentar em outras frentes como um museu democrático e coletivo.

Palavras-chave

Cavalete de Vidro; Masp; Museografia; Transparência; Lina Bo Bardi.

Abstract

Amaral, Luiza Batista; Martins, Sérgio Bruno (Advisor). **The Glass Easels: long exposure images of a museography**. Rio de Janeiro, 2022. 218p. Tese de Doutorado – Departamento de História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The main object of study from this research is the glass easel, a furniture designed by the architect Lina Bo Bardi, to integrate the museography of the second headquarters of MASP, inaugurated in 1968. This work goes through the timeline of the object itself, which was used to exhibit paintings from the permanent collection up to 1996, being replaced by plaster walls, and restored in 2015. The genesis of the easel's museography is marked by visual culture – based on its surroundings – and also by sketches and its materiality. This historical analysis of glass easels presents two movements: it analyses the object from the outside in and from the inside out. The purpose is to give the glass easel the status of image, displacing it from a plastic reading in the field of architecture, and making it possible to understand its reception and the construction of the aesthetics of simultaneity and overlapping. This work will cover the paths after 1996, so will be its appearance in national and international exhibitions, controversial debates about its removal from the art gallery, based on the 40th meeting of IPHAN in 2003 and articles published in newspapers. Finally, the easel is analyzed as an aesthetic element in artistic pieces and installations mobilized by MASP, understanding this mobilization as a reinforcement of the figure of the architect Lina Bo Bardi as a main portrait of the museum's identity. In order to support the reflections of the dissertation, this research will present texts and images taken by Lina Bo Bardi and Pietro Maria Bardi, works from MASP's collection and news reports on the reception of easels, in addition to critical texts about the furniture and the minutes of the MASP IPHAN meetings. In this dissertation, without further ado, one can identify a contemporary representation of MASP and the important role of the easel by serving as a support for the assumption of how modern Lina's museography is, associating the object in question with decolonial criticism and critics about the historiography of art from European roots. One can argue that MASP relies on the

transparent condition of its architecture and museography to present itself in other fronts as a democratic and collective museum.

Keywords

Glass Easel; Masp; Museography; Transparency; Lina Bo Bardi.

Sumário

1. Introdução	18
1.1. Como produzir presença na ausência (prólogo)	18
1.2 A pesquisa	23
2. Da cultura visual do cavalete de vidro: o contexto da expografia da suspensão	28
2.1. O duo do Masp: imagem, representação e memória	28
2.2. A suspensão, um exercício em papel: museografia e comunicação visual	42
2.3. Entre vitrines e exposições: nuances da cultura visual da suspensão	67
2.4. Museografia através do caleidoscópio : as imagens do Brutalismo e as colagens de Lina	71
3. Tateando superfícies do cavalete de vidro: o trajeto do croqui ao concreto	86
3.1. Croquis do cavalete de vidro: esboço das superfícies	86
3.2. Da visualidade da transparência	100
3.3. Das camadas do discurso: o cavalete de vidro e a superfície das palavras	110
3.4. O incômodo da transparência e o encobrimento da pinacoteca	123
4. Compasso e descompasso da transparência: a “remontagem” dos cavaletes de vidro	134
4.1. Intervalo?	134
4.2. A “remontagem” da atmosfera de concreto e vidro	153
4.3. “Concreto e cristal” e “O Masp de Lina”: mudanças de percurso do Masp	162
4.3.1. <i>Concreto e cristal</i>	162
4.3.2. O Masp de Lina: em busca de um museu transparente	173
4.4. Ainda há tempo para transparência?	186
Considerações finais	200

Lista de abreviações

MASP –	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
IPHAN –	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ILBPMB –	Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi
CONDEPHAAT–	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
CIAM –	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
IMS –	Instituto Moreira Salles
ICA –	Institute of Contemporary Arts
MAC-USP –	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Lista de figuras

Figura 1 - Michael Wesely. Pinacoteca MASP	17
Figura 2 - Sônia Gomes. Eros, 2018	22
Figura 3 - Vista da Exposição Degas (2020-21). Masp	31
Figura 4 - Ivan Grilo, Estudo para manutenção da paisagem	32
Figura 5 - Carla Zaccagnini, Elementos de Beleza: um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá	33
Figura 6 - Cartaz da Exposição no Museu de Arte de São Paulo: De Mantegna a Picasso	37
Figura 7 - Lew Parrella, Fotografia do canteiro de obras do Masp	37
Figura 8 - Croqui do Museu de Arte de São Paulo	39
Figura 9 - Lew Parrella, Capa da reportagem da revista Realidade	39
Figura 10 - Interior da Galeria Bardi, 1927	43
Figura 11 - Lina Bo Bardi no Studio d'Arte Palma, Roma, 1945	45
Figura 12 - Franco Albini e Franca Helg, Palazzo Bianco, Gênova	46
Figura 13 – Ampliação da imagem anterior	46
Figura 14 - Exposição de Pintura Italiana Antiga, Rio de Janeiro	48
Figura 15 - Fotografia da Exposição Pintura Italiana Antiga, Rio de Janeiro	49
Figura 16 - Claude Monet, A canoa sobre o Epte, 1890	51
Figura 17 - Pietro Maria Bardi, Tábua dos Horrores, 1931	53
Figura 18 - Revista A: Cultura della Vita (1946)	56
Figura 19 - Capa A: Cultura della Vita. A attualità Architettura Abitazione Arte	56
Figura 20 – Capa da revista Habitat (1950)	57
Figura 21 - Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschland, 1919	58
Figura 22 - A vitrine das formas	59
Figura 23 - Peter Scheier, A vitrine das formas (s/d)	59

Figura 24 - Exposições Didáticas (1947)	60
Figura 25 - Registro fotográfico da exposição Bahia no Ibirapuera, 1959	61
Figura 26 - Revista Il Vetro (Nº 10) Roma, 1938	65
Figura 27 - Vista completa da Exposição didática de História da Arte, 1947	67
Figura 28 - Edoardo Persico e Marcelo Nizzoli	70
Figura 29 - Alison e Peter Smithson, Urban Re-identification Grid, 1953	73
Figura 30 – William Turnbull, Playground, 1949	74
Figura 31 - Projeto Golden Lane, fotomontagem. Alison e Peter Smithson, 1953	75
Figura 32 - Alison e Peter Smithson, 1952	76
Figura 33 - El Lissitzky, Abstract Cabinet, Landes Museum, Hanover, 1925	77
Figura 34 – Registro fotográfico da exposição Parallel of life and art	78
Figura 35 - Richard Hamilton. Interior	79
Figura 36 – Lina Bo Bardi. Ensaio da área de exposição do Museu à Beira do Oceano, 1951.	80
Figura 37 - Lina Bo Bardi. Ensaio da área de exposição do Museu à Beira do Oceano, 1951	80
Figura 38 - Ludwig Mies van der Rohe. Ensaio para museu para uma pequena cidade, 1943	81
Figura 39 - Lina Bo Bardi. Croqui Cavalete de Vidro (1957)	86
Figura 40 - Fernand Léger. A compoteira de peras, 1923	89
Figura 41- Candido Portinari, <i>O massacre dos inocentes</i> , 1943	90
Figura 42 - Giorgio Morandi. Still Life, 1960	93
Figura 43 - Análise da composição. Still Life (1960)	93
Figura 44 - Natureza-morta com garrafa e facas, 1912	94
Figura 45 – Lina Bo Bardi. Esboço do verso do Cavalete de Vidro	95
Figura 46 – Lina Bo Bardi. Suporte de obras	96
Figura 47 – Lina Bo Bardi. Corte transversal e elevação frontal	99
Figura 48 - Lina Bo Bardi. Croqui (1957-1968)	100
Figura 49 - Pinacoteca, Masp. 1968	102
Figura 50 - Vista da pinacoteca do Masp, 1969	107

Figura 51 - Nigel Henderson, <i>Photograph showing a shop window display</i> , 1949-56	109
Figura 52 - Vista da pinacoteca do MASP	120
Figura 53 - Cavalete de Cristal com tela de Modigliani na pinacoteca do MASP Av. Paulista	122
Figura 54 - Imagem da exposição Lina Bo Bardi – Arquiteto, Masp, 2006	135
Figura 55 - Alex Flemming. Sem título	143
Figura 56 - Alex Flemming. Sem título	144
Figura 57 - Lina Bo Bardi: Together, 2014	146
Figura 58 – Lina Bo Bardi: Together, 2014	147
Figura 59 - Lina Bo Bardi: Together (2014)	147
Figura 60 - Exposição Maneiras de Expor	149
Figura 61 - Fotografia da exposição Arte da França: de Delacroix a Cézanne	151
Figura 62 – Exposição Lina Bo Bardi Desenha	155
Figura 63 - Exposição Lina Bo Bardi Desenha	155
Figura 64 – Sobrecapa do catálogo concreto e cristal: Acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi	166
Figura 65 – Lina Bo Bardi. Estudo Preliminar- Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon, 1968	177
Figura 66 – Agostinho Batista de Freitas. Circo Piolin no vão do MASP, 1972	179
Figura 67 - Lúcia Villar Guanaes. Sem título, série Limiares, 2018	181
Figura 68 - Lúcia Villar Guanaes. Sem título, série Limiares, 2018	181
Figura 69 - Luiza Baldan. Monumentalidade como coletividade (Marina Sgnotto)	183
Figura 70 - Luiza Baldan. Monumentalidade como coletividade (Alan Gomes)	183
Figura 71 - Projeto Anexo do MASP	187
Figura 72 Projeto Anexo do MASP	188
Figura 73 - Yael Bartana. O patriarcado é história, 2019	189
Figura 74 - Mauro Restiffe. Cavaletes, 2015	192

Figura 75 - Imagem do Catálogo Registro de montagem (2004, p. 34-35)	196
Figura 76 - Miroslav Javurek, Colocação dos vidros nas fachadas, 1960	197
Figura 77 – Thiago Honório. Trabalho 2013-16. Instalação.	202
Figura 78 - Olafur Eliason. Your Fading self (west), 2013	205
Figura 79 - Veronika Kellndorfer. Exposição Cinematic Framing	206
Figura 80 – Marcius Galan. Coluna (para Lina), 2021	207



Figura 1 - Michael Wesely. Pinacoteca MASP. (4.8.21.11.2015) (II), 2015. Fotografia analógica colorida, impressão c-print sobre papel fotográfico e metacrilato.

Fonte: Acervo Masp.

1

Introdução

1.1 Como produzir presença na ausência (prólogo)

A ausência foi um sintoma coletivo, uma experiência sentida nas mais remotas entranhas da vida privada, capilarizada para as múltiplas frentes de trabalho, dentre eles, o acadêmico. Convoco a ausência como uma ferida que não sara, que permaneceu e se nutriu nos últimos dois anos de pandemia, seja através da ausência de familiares, das perdas irreparáveis, assim como pela privação do convívio de várias ordens. Nesse cenário, o fazer acadêmico também foi invadido pelo tsunami do isolamento, deixando ainda mais latente a sensação de insegurança e desterro.

Viver em um estado de ausência me atravessou ao longo desta pesquisa, principalmente no momento de escrita da tese, uma etapa que se tornou ainda mais solitária e árida. Da mesma maneira que as trocas sociais foram minguando, as acadêmicas também. Era um constante estágio do espelho em que proliferavam imagens do “eu” através da escrita, das reflexões produzidas, da câmera do computador nos poucos momentos de trocas e diálogo. Os escassos episódios de ampliação de horizontes, de olhares externos sobre a pesquisa e o texto, eram como uma garrafa de água gelada no verão, oferecendo uma pequena injeção de ânimo para continuar caminhando.

Dar lugar a um relato da experiência em pandemia foge das formalidades do trabalho acadêmico, principalmente numa tese no campo da História, em que o afastamento entre historiadores e objeto/documentos fundamenta os princípios éticos da profissão. Os historiadores lidam constantemente com a ausência, tentam compor um passado através do resto, das migalhas. Os documentos são uma forma de encarar essa ausência, aproximando-se, mesmo que de longe, do contexto, do objeto, do monumento ou das obras analisadas, não mais existentes. No caso dessa pesquisa, a ausência se tornou materialidade, um objeto do passado novamente ganha corpo no cenário do presente. Como historiadora da arte, esse é um fato extraordinário, como se uma tecnologia temporal plasmasse o cenário de 1968, no Masp, apresentando diante dos meus olhos os suportes de base de concreto e vidro

autoportante, serializados e enfileirados na pinacoteca, exibindo as pinturas em suspensão.

A ausência também representou a impossibilidade de aprofundar a pesquisa, de visitar com mais constância os cavaletes na pinacoteca do Masp, além de acessar os arquivos da instituição, e realizar uma pesquisa de campo.

Antes da pandemia, em 2019, estive no Masp para uma visita técnica que envolvia uma entrevista com alguns dos profissionais da reserva técnica, também para a coleta de amostras das bases de concreto – objeto que seria analisado por mim em um outro estudo, na área de Conservação e Restauração de Bens Culturais. Nesse momento em que pude estar presente, fiz duas visitas à pinacoteca e uma à reserva técnica. Todavia, apesar de estar presente, algo ainda faltava, o corpo e o olhar não conseguiam habitar o mesmo espaço. Ao mesmo tempo que o ofício da História exige distanciamento, o da Conservação e Restauração demanda proximidade, especialmente, demanda a presença do objeto. Por um tempo habitei essa bifurcação, analisei a constituição mais profunda desse mobiliário criado por Lina Bo Bardi (1914-1992), em especial de sua base. O concreto passou a ser a estrutura, a fundação para minha pesquisa, o platô onde constituiria minha arquitetura. Através dele, fui fazendo o movimento contrário, caminhando do micro das análises físico-químicas, comparando os exemplares de 1968 e o refeito em 2015. Indo de dentro para fora, pude montar essa tese, transformando incompatibilidade dos olhares das duas formações que habitam em mim, em um processo de presença.

Nos anos seguintes, a aproximação com os cavaletes de vidro foi impossibilitada, mobilizando uma mudança de percurso na pesquisa, o desafio era criar presença em meio ao cenário de ausência. Uma angústia que se transformou em ansiedade e sofrimento psíquico para múltiplos pesquisadores que, abruptamente, se viram sem acesso a arquivos, a trabalhos de campo, a laboratórios, bibliotecas, museus e acervos, locais centrais para as produções acadêmicas. Com o desvio de percurso, a presença e a proximidade com o material estudado foram emuladas de forma remota e virtual, as visitas online disponibilizadas por várias instituições museológicas, bem como o avanço na digitalização, disponibilização e abertura para consulta pública de alguns acervos, à exemplo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, do acervo do Jornal Folha de São Paulo, da Fundação Bienal, e do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, permitiram dar sequência a pesquisa.

Outro caminho tomado foi a opção pela análise dos catálogos comemorativos e de exposição do Masp, livros que atuam como um documento feito para o presente, para o debate da crítica de arte. Publicações essas que transformam as exposições em objeto portátil e de proporção liliputiana, preservando-as para o futuro. Através desse documento desterrado foi possível colher os discursos tanto em relação a construção da instituição e a produção de sua imagem, quanto captar em longa duração as diferentes falas sobre o cavalete de vidro. Na leitura minuciosa desse amplo material que se inicia em 1973 e se estende até 2019, foi possível agrupar esses relatos numa espécie de gráfico, o qual permite detectar a presença do cavalete de vidro, presente como materialidade ou discurso, mesmo em seu período de ausência que se inicia definitivamente em 1996.

O que chama atenção nessa pesquisa é a condição inacabada desse objeto, o que dificulta uma posição de distanciamento, ou até mesmo de uma análise fechada sobre essa expografia ainda em movimento, a qual se dirige em direção ao futuro. Mesmo delimitando o período histórico a ser trabalhado – contido pela temporalidade dos cavaletes – as inquietações do presente, surgidas ao longo da produção desta pesquisa, foram incorporadas às análises. A incorporação do presente sugere uma agência dos cavaletes de vidro que ainda não cessa. É o “tempo agora” (Benjamin, 2012) que molda a reescrita do passado e a prospecção do futuro.

A memória do Masp é tecida em simbiose com o prédio, a museografia e a figura da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. Desse emaranhado de fios temporais são tecidas novas narrativas contemporâneas. Essa condição é afirmada na própria opção de refazer os cavaletes em 2015, bem como sua transformação em mercadoria em 2018¹. Se o intuito original da museografia, a princípio, seria aproximar a imagem e o público em um desejo de democratizar o museu, ao pôr alguns exemplares a venda, é acentuada uma fetichização do cavalete, condição essa que o torna ainda mais distante de um público. Então, a produção de presença fica a critério de uma condição monetária.

Alega-se que a ausência dos cavaletes de vidro descaracterizou o projeto de Lina Bo Bardi que projetou uma simbiose entre arquitetura e museografia, numa

¹ CONSIGLIO, M., *MASP vende edição limitada de cem cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi*. *Folha de São Paulo*, Publicada em 14 de abril de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/masp-vende-edicao-limitada-de-cem-cavaletes-de-cristal-de-lina-bo-bardi.shtml>>. Acesso em: 14 jan. 2022.

espécie de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Portanto, a remoção dos cavaletes romperia com essa associação siamesa, bem como descaracterizaria o museu e o prédio. Baseada nesta visão, a pesquisa questionou a condição de ausência que estava presente no discurso e no debate da crítica no período dos anos 1990 e na primeira década dos anos 2000. Esse momento é caracterizado pela presença do mobiliário em outros pontos geográficos, circulando e habitando diversas instituições internacionais. Esse fato mobiliza a questão: a montagem em outras arquiteturas e em outros países emulam uma presença ou caem em um fetiche do objeto fomentado pela crescente mercantilização e conformação de uma aura em torno da figura da arquiteta?

A pesquisa não estava terminada. Em janeiro de 2021 consegui visitar novamente o Masp – depois de observá-lo apenas através de catálogos, imagens de arquivo e visitas virtuais. Por mais que meu olhar confrontasse a cena dos cavaletes buscando um distanciamento, ao ficar à frente desta parede translúcida e de conformação caleidoscópica, fui contaminada por uma sensação ambígua de desorientação e admiração. Na primeira visita, a mesma sensação foi percebida diante desta parte do museu. É uma paisagem imponente com inúmeras fileiras de obras, algumas delas, mudam com o tempo. Neste dia em que experimentava uma rara sensação de presença, o cenário dos cavaletes estava parcialmente mudado, em diálogo com a exposição *Degas* (2021) que ocorria na galeria abaixo da pinacoteca.

Em meio a densa constelação de obras, *Eros* (2018) de Sônia Gomes, me chamou atenção. Essa obra, composta por tecidos e amarrações, forma um denso e amorfo corpo com uma aparentemente leveza, pairando no espaço. Além disso, gera um deslocamento por sua qualidade tridimensional frente ao domínio do bidimensional. Frente às pinturas – que são maioria nesse contexto – a *assemblage* de Gomes mobiliza uma sensação de presença, como se a obra estivesse ali por inteira. Uma presença física, que não é dada através de um *trompe l'oeil*, da emulação de paisagens nas telas. Elas, por sua vez, em uma montagem bipartida – uma parte de um lado, a outra no outro – se conectam na transparência do vidro. É por meio dele que se observa a sua completude. A sensação era como estar de frente para um cavalete que, a princípio, foi criado para um acervo majoritariamente de pinturas, para abrigar o bidimensional, mas que não cessa em receber outras camadas no presente. Agora, o cavalete abriga uma obra tridimensional.



Figura 2 - Sônia Gomes. Eros, 2018. Costura, amarrações, tecidos e rendas variadas sobre vidro e concreto. 165 × 100 × 40 cm. Assemblage.

Fonte: Acervo Masp.

A pesquisa ainda não acabou, havendo a necessidade de aguardar por desdobramentos das ações do Masp, assim como a passagem de tempo sobre os cavaletes de vidro. Dessa forma, sendo a pesquisa incompleta – assim como a própria museografia que segue uma cronologia intermitente – analisa-se esse momento em que ela está presente. Na pinacoteca do Masp ela segue, cada vez mais, como parte da identidade institucional que endossa a presença de Lina Bo Bardi, figura ponta de lança do museu. A afirmação da presença de Lina é concomitante a reafirmação da presença e do lugar do Masp no cenário internacional. O prédio e a museografia passam por um fenômeno ainda sem um fim definido, mas marcado pela proliferação de formas de se produzir presença na ausência. O retorno dos cavaletes de vidro é apenas uma delas.

1.2 A pesquisa

O cavalete de vidro consiste num cubo de concreto, uma placa de vidro autoportante, e uma cunha de madeira. Foi projetado pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992) como mobiliário expográfico para a segunda sede do Masp, inaugurada em 1968. Na narrativa histórica vocacionada pela gestão que assume o Masp em 2014, o cavalete de vidro é apresentado como uma museografia² própria à segunda sede do museu, possuindo uma relação simbiótica com sua arquitetura. É remontada em 2015 e trazida de volta sob a égide da restauração da memória de Lina Bo Bardi na instituição, uma ação que responderia a um apagamento dado pela desmontagem definitiva do sistema expositivo em 1996, empreendida pela gestão do arquiteto Júlio Neves (1932-). A fagulha que mobilizou essa pesquisa foi a remontagem desse sistema expositivo, processo que esteve associado a uma reformulação institucional empenhada em reposicionar o museu no circuito nacional e internacional. Assim, a pesquisa é mobilizada por uma

² Ao longo do texto, museografia e expografia serão utilizados como sinônimo com base na leitura dos *Conceitos chave de Museologia* (2013). De acordo com a definição do termo: “A palavra ‘museografia’ em português (assim como *muséographie*, no francês) tende a ser usada com frequência, para designar a arte da exposição. Durante alguns anos, na França, o termo *expographie* (expografia) foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais. De maneira mais geral, aquilo que intitulamos de ‘programa museográfico’ engloba a definição dos conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu.” (Desvellés & Mairesse, 2013, p. 59).

reflexão do presente, uma centelha que suscita questionamentos em torno do retorno de uma museografia moderna no contexto contemporâneo; especialmente refeita em um cenário da arte contemporânea em que há uma amplitude dos materiais, e uma fluidez das obras que extrapola divisões estanques como escultura e pintura. Nesse ponto, busca-se compreender, através do debate da crítica e do discurso institucional, a mobilização para a remontagem desta expografia de Lina Bo Bardi, sua apropriação pelo museu – em outras palavras, o processo de musealização dessa própria forma de expor. Esse fato gera ruídos em torno da função da instituição, bem como entre o discurso da arquiteta e o atual uso dos cavaletes: se eles foram projetados pensando em uma aproximação com o público, permitindo um encontro direto com a imagem, mobilizando um processo de desaturação da obra de arte, esse ensejo de musealização do suporte expositivo estimula uma auratização em torno da figura de Lina Bo Bardi.

O cavalete de vidro é o fio que marca o caminho dessa tese, a qual se inicia com uma proposta de revisão histórica desse mobiliário que, geralmente, é lido em face de sua relação plástica com as primeiras expografias do Masp, de sua condição suspensa que remonta as museografias tubulares dos arquitetos racionalistas italianos da primeira metade do século XX, assim como sua simbiose com o vão-livre do prédio. De modo a capilarizar essa leitura, o cavalete é trazido para o campo da imagem, visto como parte de uma cultura visual centrada numa estética da fragmentação, da simultaneidade e da suspensão. Nisso, foi possível aproximar a forma como esse mobiliário propõe uma colagem espacial, produzindo também um outro tipo de percepção, não mais centrada em um olhar monofocal e na concepção de observadores fixos. Assim, o olhar da pesquisa também abrange a recepção e a fruição constituída pelo sistema dos cavaletes de vidro, tomando como base o debate sobre a moldura e o enquadramento do olhar iniciado com George Simmel (1902), seguido do estudo sobre a percepção na virada do século XIX para o XX, realizado por Jonathan Crary (2013), com base em um conjunto de pinturas e gravuras. Para essa análise, a expografia foi cotejada com escritos da arquiteta, com o layout das exposições da primeira sede do Masp, e uma série de imagens formadas por produções artísticas, como colagens e fotomontagens, além de expografias experimentais realizadas no contexto do Novo Brutalismo inglês, no pós-segunda guerra.

A tese parte dessa transformação do cavalete de vidro em imagem, o que, por sua vez, permite entendê-lo em uma teia complexa que se inicia no presente e segue para o passado; pontuando, especialmente, sua associação com a imagem do Masp que esteve, por anos, ligada a Pietro Maria Bardi (1900-1999), diretor da instituição. Mas, atualmente, se personifica em Lina Bo Bardi na medida em que o discurso em torno da arquitetura e da museografia reforçam seu papel como força motriz da instituição. Ao mesmo tempo, puxar esse fio também permite observar como a museografia dos cavaletes é geralmente trabalhada, centrada no suporte expositivo, deixando à margem o contexto do museu, bem como o acervo exposto nele. Baseado nisso, a pesquisa busca observar o cavalete de vidro em um contexto mais amplo, lançando mão da produção do casal Bardi, principalmente na montagem de exposições e no fazer editorial alicerçado na prática da colagem e da fotomontagem, como uma via para compreender como a condição suspensa e fragmentada da imagem influencia na realização desse projeto para a pinacoteca da segunda sede do museu.

A opção pelo olhar das imagens, como uma das bases metodológicas dessa pesquisa, baseia-se no estudo de Ben Highmore (2017), em sua leitura sobre a cultura visual do brutalismo, deslocando os holofotes da arquitetura para a imagens. Ao eleger essa percepção, o autor amplia o campo de estudo em torno do brutalismo, o qual é geralmente lido em face das arquiteturas pesadas, brutas, compostas por concreto e estruturas aparentes. Essa percepção está associada a própria construção histórica em torno desse termo (Highmore, 2017), que molda um rótulo brutalista, colocando sob esta égide, no cenário da arquitetura moderna paulistana, prédios como o Masp. O intuito dessa pesquisa não é rotular o prédio do museu e a museografia dos cavaletes de vidro enquanto brutalista, seja pelo uso do concreto em forma crua, ou pelo ensejo de transparência que é evocado através do vidro e dessa exposição nua do material, mas observar, sobretudo o que é construído como uma cultura visual que gravita em torno dessa proposta expositiva, permitindo também a aferição de sua recepção e apropriação no contexto atual.

Na trilha desse fio do cavalete de vidro, o capítulo dois tem suas raízes no croqui do mobiliário. Esse documento, constituído por desenho e colagem, aponta para mudanças na recepção, na estrutura do olhar, pontualmente expressa por uma pintura cubista que a arquiteta adere sobre o papel. Há um discurso nesse documento que dialoga tanto com essa reestruturação do olhar, quanto com a

condição da transparência que permite essa visão entrecortada, responsável pela aproximação de uma pintura à outra. Sendo o vidro o meio de construção dessa colagem espacial na pinacoteca, busca-se analisar sua aplicação, especialmente o que dessa condição de transparência pode ser entrelaçada ao Cubismo que é evocado pela arquiteta. Para isso, é evocado o clássico ensaio, *Transparency: literal and phenomenal*, de Colin Rowe e Robert Slutzky (1963), responsável pela associação entre Cubismo e transparência.

Pautada nas materialidades que constituem o cavalete de vidro, analisa-se essa transparência apontando seus desdobramentos para além do entreposto material, cotejando-o às falas de Lina Bo Bardi que sugerem uma ampliação de sentidos. De modo geral, o tema desse capítulo gira em torno da transparência que alicerça a característica visual do cavalete de vidro. Tal transparência foi alvo de crítica, utilizada na justificativa da desmontagem, e novamente debatida na 40ª Reunião do Conselho Consultivo do IPHAN (2003), que julga o pedido de tombamento da museografia. Em síntese, os dois primeiros capítulos abordam a respeito de uma dimensão histórica da expografia dos cavaletes de vidro.

O capítulo final inicia com a ideia de intervalo, a qual é endossada pela narrativa da atual gestão Masp (2014-), gestada por teóricos contemporâneos à desmontagem, que se posicionaram contra a substituição dos cavaletes de vidro pelas paredes na pinacoteca. Discute-se, nesse gancho da reunião do IPHAN (2003), a leitura de apagamento da memória da arquiteta empreendida pela gestão de Júlio Neves. Mostra-se como a imagem da desmontagem é construída como uma descaracterização ao patrimônio, a memória da arquiteta, ao mesmo tempo em que esse sistema expositivo é utilizado pelo Masp fora da pinacoteca, e é trabalhado em outros contextos expositivos no cenário internacional. O que, por sua vez, sugere uma independência desse objeto para além de sua arquitetura, desvinculando-o dessa existência simbiótica entre prédio e museografia. A partir disso, a reflexão segue para o momento de remontagem dos cavaletes de vidro em 2015, destacando principalmente a opção por refazer os exemplares de modo a sanar os problemas desse suporte, adequando-os as medidas de conservação que também viabilizam a exposição de obras de outras instituições, especialmente as de caráter internacional, nesse mobiliário. Ou seja, refazer os cavaletes de vidro e não os remontar é uma opção que também está associada a um processo de internacionalização institucional empreendida pela atual gestão. Nessa linha, observa-se como a figura

de Lina Bo Bardi, assim como a dos cavaletes, estão associados ao discurso de reconstrução do Masp e ao seu reposicionamento no cenário cultural nacional e internacional. Discurso aferido através dos catálogos, textos curatoriais, exposições, mídias digitais e reportagens.

A teia traçada entre cavaletes de vidro, Lina Bo Bardi, e arquitetura do museu, é esticada até um discurso de museu transparente, mobilizando sentidos da transparência presentes na fala da arquiteta, trazidos à tona num contexto de revisão histórica e debates decoloniais. O Masp se apresenta como instituição translúcida ao transparecer seus arquivos, a estrutura das pinturas, a dinâmica de trabalho do museu, entre outras. Em meio a essas complexas camadas de translucidez identificam-se algumas ranhuras associadas a presença desse preceito de transparência, próprio a arquitetura moderna, reencenado no presente, em um cenário marcado pelo excesso de informações e transparências, que, ao invés de esclarecimento, produzem incertezas e nublamentos como indicam Byan Chu-Han (2017) e Guilherme Wisnik (2018). Em resumo, observa-se como a atual gestão do Masp opera essa transparência através do discurso, das exposições, mas também no regime estético com uma série de obras de artistas contemporâneos, promovidas pelo museu, as quais dialogam com esse *ethos* da transparência, com o cavalete de vidro, deixando ainda mais clarividente na instituição, a figura da Lina Bo Bardi.

2

Da cultura visual do cavalete de vidro: o contexto da expografia da suspensão

2.1. O duo do MASP: imagem, representação e memória

Ao pensar no Masp, a memória pautada em eventos recentes privilegia a imagem da arquitetura da segunda sede do museu, inaugurada em 1968 na Av. Paulista: um volume horizontal de concreto, vazado pela transparência da fachada de vidro e emoldurado pela linha vermelha dos pórticos que sustentam a estrutura suspensa. Esse olhar fortalece uma perspectiva contemporânea em que a arquitetura está um passo à frente do acervo e da instituição, fenômeno dado pela transformação do prédio em informação, em imagem amplamente compartilhada no cotidiano. Sua arquitetura também magnetiza a imagem da instituição, integra um campo de forças formado por outros polos como a museografia e o acervo que, ao longo da história do museu, também se tornam pontos de atração. Esse campo de forças também pode ser observado na gravitação da memória institucional do Masp, que oscila entre Pietro Maria Bardi (acervo) e Lina Bo Bardi (arquitetura e museografia).

Pensando nesta condição proeminente que o edifício criado por Lina Bo Bardi assumiu nos últimos anos, tornando-se imagem e informação veiculada por diferentes mídias, o museu assume uma posição de locomotiva puxada por seu prédio. Vide a leitura de Alex Miyoshi (2011) em seu estudo sobre a edificação da segunda sede do Masp, a qual capta a oscilação da imagem institucional entre dois polos: acervo e arquitetura. Nele, são exploradas diferentes camadas do museu, abordando sua formação em 1947, passando pelos aspectos arquitetônicos de ambas as sedes e estendendo-se à aferição da recepção e da construção da imagem do Masp tecida e debatida na esfera pública através da imprensa paulista. Em outros estudos, mesmo os de debates mais técnicos em torno das infiltrações do edifício (1970-1990), Miyoshi (2006) associa o problema a mobilização de uma discussão pública sobre a imagem do edifício e sua cobertura vermelha, a qual permanece até hoje. Com essas análises verifica-se que a imagem e a memória do Masp são marcadas

por uma construção pública e por um jogo de imagens, como sintetiza a seguinte passagem:

Porém, algo diverso ocorreu. Paulatinamente, o Masp deixou de ser Bardi para tornar-se Lina Bo Bardi. O edifício ganhou tanto relevo que o próprio acervo do Masp – estrela absoluta à qual se vinculava o diretor – foi colocado à sua sombra. Essa situação começou com a construção do edifício, acentuou-se a partir dos anos 1990 (com a ‘descoberta’ da obra de Lina) e vem sendo revertida, em parte graças ao espetacular roubo e resgate de duas telas valiosas do museu, entre 2007 e 2008. A repercussão do fato na mídia ajudou a recuperar atenções sobre o acervo, de mesmo modo que recolocou as questões sobre a segurança do edifício. (Miyoshi, 2011, p. 125).

A preeminência da arquitetura também traz a luz sobre a arquiteta em detrimento da imagem de Pietro Maria Bardi, o qual atuou, por um longo período, como diretor do museu, e, além das atividades institucionais, também centralizou a escrita e a memória da instituição. Há um movimento oscilatório entre Lina e Bardi, novamente sinalizado e sintetizado no seguinte trecho da reportagem do jornal *O Estado de São Paulo* (1977) que identifica como o Masp era percebido à época:

Durante muitos anos o Masp foi confundido com o próprio professor Bardi, a ponto de parecer, principalmente aos leitores de jornais e revistas, que ele dirigia o Museu sozinho. E dizia-se, então, com frequência, que o ‘Masp é Bardi’. ‘Bardi é o Masp’. (O Estado de São Paulo *apud* Miyoshi, 2011, p. 125).

A centralidade que o curador e museólogo italiano teve ao longo do tempo se dissipa com o crescente destaque da arquitetura e da retomada do projeto dos cavaletes de vidro em comemoração ao centenário de Lina Bo Bardi em 2015 – data em que essas estruturas foram refeitas após ficarem recolhidas por vinte anos, sendo os originais ainda abrigados num depósito da instituição, com alguns exemplares acondicionados na reserva técnica³. A refação dessa expografia marca uma mudança na gestão do Masp encabeçada pelo curador de atuação internacional Adriano Pedrosa (1965-)⁴, a qual vai ao encontro da projeção que a multifacetada

³ Através do contato com a instituição realizada por e-mail em 2019, foi informado que a reserva técnica possui três exemplares do cavalete de vidro original disponíveis para análise. Os demais exemplares oriundos de 1968 formam um conjunto de cerca de 100 bases e 150 placas de vidro autoportante, sediadas no depósito externo da instituição. Esses dados foram obtidos em correspondência recebida em 09 de maio de 2019.

⁴ Atua no Masp desde 2014 no cargo de diretor artístico, desempenhando também atividades de curadoria no museu.

obra da arquiteta tem alcançado a nível nacional e internacional, consolidando-se, paralelamente, como objeto de pesquisas acadêmicas em inúmeras áreas⁵.

A arquitetura do Masp mobiliza visualidades calcadas em um léxico que tem como principais termos a transparência, a suspensão e a opacidade que se repete no interior, especificamente, na área da pinacoteca do museu em que se exhibe a multidão dos cavaletes de vidro dispostos em fileiras que se estende do início ao fim do delgado andar de planta livre. Apesar de serializados, cada um dos cavaletes mantém uma individualidade, resguardada pela obra que abriga.

Em busca da compreensão desse complexo cenário da pinacoteca, “arena” em que se conforma uma tensão entre Bardi e Lina (acervo e museografia), o arquiteto Giancarlo Latorraca (2018, p. 97) propõe um caminho: as pranchas de vidro performam uma imagem de “observação científica”, em que cada pintura assume a posição de material minuciosamente analisado, dispostos como uma série de amostras coletadas em lâminas, visualizadas através de um entreposto mecânico, o microscópio ótico que amplia a imagem e demanda uma observação concentrada:

As obras flutuam no tempo presente, expostas como em ‘lâminas’ de observação científica, livres das leituras cronológicas e de estilo, de sua carga cultural de origem. No Brasil, o observador ‘imparcial’ se libera para apreciá-las simultaneamente, em uma nova leitura que não é possível senão no Novo Mundo. (Latorraca, 2018, p. 97)⁶.

Há uma interpretação dessa museografia como um caminho que diverge do peso da tradição da arte europeia, supostamente em estado de suspensão, liberta das amarras constituídas por uma historiografia da arte. Essa possibilidade de uma fruição imparcial, suspensa de juízos estéticos pré-definidos e recortes cronológicos e estilísticos, passa pela idealização de *outrem*, do público frequentador do museu. A ideia de tábula rasa toma a fruição como uma folha em branco, repetindo uma narrativa de ares civilizatório presente na história do MASP, especialmente no que

⁵ Adiciona-se a essa colocação a publicação simultânea em 2021 de duas biografias sobre a arquiteta, uma delas realizada pelo arquiteto Francesco Perrotta-Bosch, *Lina: uma biografia*, e outra pelo arquiteto Zeuler Lima intitulada *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história*.

⁶ Trecho original: “Las obras flotan en el tiempo presente, expuestas como en ‘laminillas’ de observación científica, liberadas de las lecturas cronológicas y de estilo, de su carga cultural de origen. En Brasil, el observador ‘imparcial’ se libera, para apreciarlas simultaneamente, em una nueva lectura que no es posible sino en el Nuevo Mundo.” (LATORRACA, 2018, p. 97).

toca o papel didático da instituição amplamente sinalizado por Bardi ⁷. Ainda sobre o olhar, uma incongruência é posta em cena: a observação concentrada nos moldes das análises microscópicas situa-se na direção contrária de uma fruição simultânea das diversas pranchas de vidro. Essa mirada conjunta baseada no acúmulo, favorece uma experiência visual, a qual oscila entre o todo e a obra individual, operando, ao mesmo tempo, em uma fruição difusa e concentrada, individual e conjunta, própria do cenário da pinacoteca do museu.

A demanda por esse tipo de fruição não se restringe ao espaço de exposição do acervo permanente, capilarizando-se para outros contextos expositivos no Masp, como na mostra *Degas* (2020-2021), em que a expografia de concreto e vidro se ramifica para outro andar do museu, sendo suporte para as fotografias da artista Sofia Borges (1984-). Os registros de Borges ampliam, como um microscópio, as superfícies e relevos das esculturas do artista francês que fazem parte do acervo institucional. Além disso, operam nessa visualização microscópica que destaca uma área da escultura, enfatiza um olhar para a superfície e para o material constituinte, delineando sua massa irregular.



Figura 3 - Vista da Exposição Degas (2020-21). Masp.

Fonte: Acervo Masp.

⁷ O impulso civilizador marca a narrativa de Pietro Maria Bardi. Como exemplo, no artigo *Building a Museum on a Virgin Soil* (Construindo um Museu em solo virgem, 1956) o museólogo trabalha com a ideia de “descobrimento”, “virgindade”, mobilizando um imaginário europeu próprio de pinturas como *A Primeira Missa no Brasil* (1859-1856) de Victor Meirelles (1832-1903) ou/e o olhar exotizante das composições de Albert Eckhout (1610-1666). Posição que é expressa no seguinte trecho: “Este é um país ilimitado, que ainda não foi descoberto(...) o ponto de partida da arte: um imenso caos de beleza natural, que abriga em suas profundezas uma população obscura de índios, cuja arte ainda está no estágio pré-histórico” (BARDI apud LIMA, [1956], 2021, p. 132).

Essa ramificação do cavalete não se restringe apenas a outra galeria da edificação, estendendo-se até a reserva técnica onde se encontram obras que se apropriam desse mobiliário, atribuindo-lhe um status de obra de arte que o desloca de uma condição funcional. Ele é utilizado em instalações de Carla Zaccagnini (1973-), *Elementos de beleza: Um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá* (2014), *Estudo para manutenção da paisagem n° 2* (2013) de Ivan Grilo (1986-), esculturas como *Tempo Suspenso de um estado provisório* (2011-15) de Marcelo Cidade, e *Coluna (para Lina)*, 2021 de Marcius Galan (1972-), todas incorporadas ao acervo da instituição. Fora do acervo, os cavaletes são fagocitados por artistas como Olafur Eliason (*Your Fading Self West*, 2013), Aglaia Konrad (*Concrete City*, 2012) e Veronika Kellndorfer (*Tropical Modernism part. 4*, 2017).



Figura 4 - Ivan Grilo, *Estudo para manutenção da paisagem n°2*, 2013. Fotografia digital, impressão em papel algodão, película jateada, cavaletes de vidro.

Fonte: Acervo Masp.

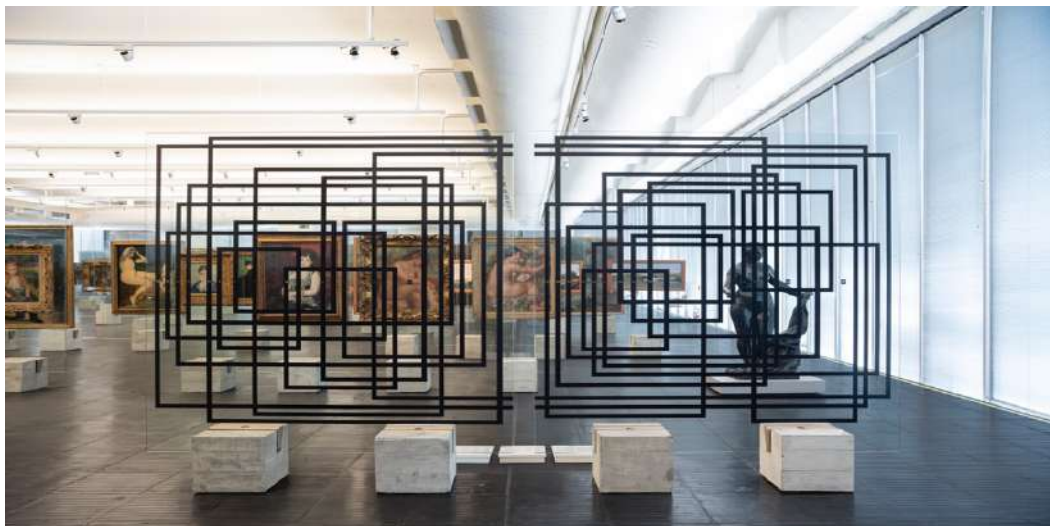


Figura 5 - Carla Zaccagnini, Elementos de Beleza: um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá (2014-15).

Fonte: Acervo Masp.

A proliferação dessas obras – que dialogam com o cavalete de vidro e são incorporadas ao acervo permanente – mostram um caminho em direção ao fortalecimento da presença de Lina Bo Bardi no museu. Além disso, fazem parte dessa tentativa de reescrita da memória institucional. Esse fato é reforçado na remontagem de exposições de sua autoria como *A mão do povo brasileiro* (1969-2016), a montagem da exposição *Lina Bo Bardi: Habitat* (2019) na qual se reencena a expografia da suspensão presente no primeiro e no segundo Masp (*Exposição Didática de História da Arte*, 1947; *Homenagem a Le Corbusier*, 1950; *Augusto Gerlinger*, 1970; *Cem obras-primas de Portinari*, 1970). Ainda nessa mostra, são exibidas imagens das expografias e dois exemplares do mobiliário expográfico realizados na Bahia, durante sua atuação no Museu de Arte Moderna sediado no *foyer* do Teatro Castro Alves.⁸

⁸ A presença de Lina Bo Bardi na Bahia a convite para a direção do Museu de Arte Moderna perdurou no período de 1958 a 1964, se encerrando em virtude do golpe militar. Nas expografias desenvolvidas pela arquiteta vê-se a continuação da suspensão em seus projetos expográficos, feitos a partir de uma base de concreto e viga metálica. Esse mobiliário expositivo foi exibido em fotografias na exposição de 2019 no Masp que indicam o posicionamento dos suportes em meio a cortinas que os escondiam, acentuando ainda mais uma sensação visual de suspensão das composições bidimensionais no espaço. Fora as imagens, dois modelos do mobiliário expositivo eram exibidos, ambos apresentavam uma viga metálica, diferenciando-se pela base: uma quadrada e a outra em formato cônico. Além disso, diferenciavam-se pelo tipo de obra exibida, a de base quadrada feita em 1963 para a exposição *Nordeste* no Museu de Arte Popular (MAP-BA), a qual sustenta uma carranca (objeto tridimensional), enquanto a de base cônica exibe uma pintura (gênero de retrato) com uma moldura entalhada.

A pesquisa de alguns catálogos da instituição⁹ exhibe as nuances da imagem do Masp que compõe a sua identidade pela imagem de seu acervo. O fenômeno da locomotiva puxada pela arquitetura destoa das múltiplas imagens publicadas nos catálogos que compõem sua iconografia através das pinturas europeias, fotografias da chegada das obras, entremeadas até mesmo a fotografias pessoais de Pietro Maria Bardi e outras do empresário das comunicações Assis Chateaubriand, além das montagens de exposições, dos cursos em sua primeira sede. Apesar do destaque dado ao acervo em sua narrativa institucional nesses documentos, o prédio é citado em alguns catálogos, além de ilustrar a capa do catálogo de 1986 em comemoração aos 40 anos do Masp – mostrando-o ainda cru, sem a cobertura da coloração vermelho-bombeiro, a qual aparece somente na capa de 2008. Apesar desta citação ao prédio, os textos dos catálogos, em sua maioria feitos por Pietro Maria Bardi, narram, em tom heroico, a formação e a aquisição do acervo do Masp assim como do desenvolvimento de outras atividades da instituição, como, por exemplo, os cursos e exposições de viés moderno. Nessa narrativa baseada nas obras da coleção permanente, a arquitetura e a figura de Lina Bo Bardi são pouco citadas. No texto, aparece em algumas passagens, principalmente quando Pietro M. Bardi relata sua momentânea ausência da instituição para adquirir obras no exterior (1992, p.15). Essa tarefa, por vezes fora realizada junto ao empresário Assis Chateaubriand (1892-1968), personagem intensamente citado e adjetivado nos textos de P. M. Bardi. Sua narrativa enaltece Chateaubriand e associa-o ao projeto moderno no campo da cultura na cidade de São Paulo, fazendo a mesma relação entre a instituição e o desenvolvimento cultural e urbano da cidade.

Na presença dessa associação entre cidade e museu, visualizamos que a relação entre o Masp e São Paulo não é uma construção *a posteriori*, associada pela veiculação da imagem do edifício a cidade, ou dada pelo fenômeno de espetacularização das arquiteturas contemporâneas, mas integra o próprio mito fundador da instituição narrado e tecido por Bardi que apresenta um viés

⁹ Bardi, P. M. *História do Masp*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.; BARDI, Pietro M. *A Cultura Nacional e a Presença do Masp*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982.; *Masp 60 anos: a história em três tempos – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*: Masp Coordenação Geral – Maria Simões e Marcos Kirst – São Paulo: Prêmio, 2008.; Bardi, P.M., *40 anos do MASP*. 1986.; BARDI, Pietro Maria, *Museu de arte de São Paulo*. Série Enciclopédia dos Museus, XI 2. ed. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1978.; Bardi, Pietro Maria. *Museu de Arte de São Paulo*. Série Enciclopédia dos Museus. XI 2. ed. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1973.

civilizatório na criação de um museu com verniz norte-americano e coleção europeia.

Além das capas que oscilam entre o prédio localizado na Av. Paulista e exemplares de pinturas do acervo permanente, observamos que a tensão entre essas duas dimensões, arquitetura e acervo, se espalham para outros campos, e ecoam na escrita da memória institucional, na sua museografia, e na tensão entre as figuras ponta de lança da instituição: Lina ou Pietro. Enquanto a presença de Bardi é associada ao acervo, a de Lina é aderida à museografia do primeiro e do segundo Masp, e à arquitetura da segunda sede. A imagem do *O Escolar* (1888) de Vincent Van Gogh (1853-1890), pintura de gênero retratístico incorporada ao acervo em 1952, pode ser usada como sismógrafo que capta essa oscilação entre os duos do Masp. Nesse sentido, foi utilizada para ilustrar a capa do catálogo *Enciclopédia dos Museus* (1973-1978), no cartaz da exposição *Musée D'Art de Sao Paulo: de Mantegna a Picasso* (Museu de Arte de São Paulo: De Mantegna a Picasso) no *Musée de L'Orangerie* (Paris, 1953), feita para assegurar autenticidade e celebrar as peças do acervo, as quais foram postas em dúvida no cenário paulista da época.¹⁰

¹⁰ Este episódio é narrado no catálogo “MASP 60 anos: a história em 3 tempos” (2008), texto de Maria Simões e Marcos Kirst, feito na gestão do arquiteto Júlio Neves. No catálogo *História do MASP*, escrito por Pietro Maria Bardi e publicado em 1992, o curador expõe detalhadamente o episódio, contextualizando-o numa disputa entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e o Masp que funcionavam no mesmo prédio do Diário dos Associados. Dessa maneira, se constitui uma disputa entre Ciccillo Matarazzo, promotor da Bienal de São Paulo, e Pietro Maria Bardi. Segundo o curador italiano: “*Recém-chegado da Itália, bem-visto por Chateaubriand, vítima número um dos boatos mais infames, não podia ficar imune a eles. Fui rapidamente apontado como organizador de um museu de obras falsas. O Masp deveria encontrar e passar a uma reação, para tranquilizar o Promotor e afirmar sua presença no País. O murmúrio corria na praça e, no início da década de '50, tinha se tornado tão insistente que convenci Chateaubriand a me deixar encontrar uma maneira de acabar com as invencionices. Obtendo carta branca, planejei expor uma parte das obras do acervo em museus estrangeiros e, como primeira etapa, para uma eventual repercussão probatória escolhi Paris, onde tínhamos amigos e havíamos comprado muitas obras. (...) A exposição em Paris, realizada na Orangerie do Museu do Louvre, foi um autêntico sucesso. (...) Os primeiros jornalistas chegados à Orangerie ficaram surpresos por encontrar ali nada menos que os retratos das quatro filhas de Luis XV, procedentes do Castelo de Versalhes, pintadas por Nattier, e o delicioso dueto do Duque de Berry e o Conde da Provença Crianças executado por Drouais le Fils, em 1757. Mas o deslumbramento maior dos críticos foi verificar na coleção o conjunto de Impressionistas, começando por raros Delacroix, os Van Gogh, até Picasso em três tendências”.* (BARDI, 1992, p. 17-19). Nota-se que a narrativa de Bardi visa construir um campo de prestígio para a coleção do museu, visto que cita o contato com Germain Bazin, na época diretor do Louvre, a presença do presidente da França, Vincent Auriol na abertura da exposição de 1953 e o intermédio de Georges Wildenstein nesse circuito das obras de modo a certificar sua autenticidade pelas instituições europeias e norte americanas. Por fim, as obras retornam em 1957 e são exibidas no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, contando com a presença do presidente Juscelino Kubitchek na mostra. Vê-se que a postura de Bardi a frente do museu tende a uma publicização do acervo visando construir prestígio e distinção a instituição por meio do recurso da propaganda, da chancela das instituições e de figuras destacadas no circuito político e das artes. Tal processo se repete na narrativa da História do Masp (1992), reforça um mito fundador narrado através da

A pintura também participa de uma grande exibição pública na Bahia, em 1952 – junto a ela, outra tela, *Menina com as espigas* (1888) de Pierre-August Renoir, doada no mesmo ano ao museu.¹¹ Ademais, a pintura é usada para compor a cena da fotografia de Lew Parrella (1927-2014)¹², publicada em junho de 1967 na revista *Realidade*. A legenda da foto é: “A arquiteta Lina Bo testa um quadro - ‘O Escolar’, de Van Gogh – nos suportes, que vão ser usados na nova sede do museu (1967, p. 68).”¹³.

iconografia da história do museu, dentre as fotografias é repetidamente citada a abertura da segunda sede do museu em 1968, a qual conta com a presença da rainha Elisabeth II. O editorial de junho de 1967 da revista *Realidade* cita essa dúvida quanto a autenticidade das obras levantada em alguns grupos da cena cultural da elite paulistana, mencionando ainda a compra de obras que eram cobiçadas por outras instituições já consolidadas no cenário internacional que, a princípio, teriam mais recursos e prestígio para adquiri-las. O texto jornalístico sinaliza a propagação desse discurso em um jornal contrário ao grupo do Masp, na manchete, afirma que as obras do museu eram falsas. Em seguida cita a exposição do acervo na *Orangerie* e o amplo circuito das obras nas instituições europeias e norte-americanas.

¹¹ Solenidade realizada em local público, parque Campo Grande, Bahia. Estudantes foram convocados para o evento, concentrando 30.000 pessoas, para a apresentação das recém-chegadas telas do Masp. O evento foi mobilizado pela Secretaria de Educação da Bahia, o Masp e o Diário dos Associados, divulgado pela Revista *O Cruzeiro*, publicada em 16 de agosto de 1952. Nesse documento detecta-se a repetição de uma tônica espetacular quanto a recepção das obras e a circulação delas com o intuito de promover o Masp. A publicação está disponível na hemeroteca da Biblioteca Nacional: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=BAR DI&pagfis=82517>>. Acesso em :18 mar. 2021. Além disso, o documento foi publicado na rede social Instagram, no perfil @linanabahia, em 10 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/linanabahia/>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

¹² Fotógrafo atuante no mercado editorial, integrante da revista *Realidade* da editora Abril.

¹³ A reportagem da Revista *Realidade* está disponível na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/213659/per213659_1967_00015.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2021.



Figura 6 – Cartaz da Exposição no Museu de Arte de São Paulo: De Mantegna a Picasso.

Fonte: Acervo Masp.



Figura 7 - Lew Parrella, Fotografia do canteiro de obras do Masp. Revista Realidade nº 15, junho de 1967.

Fonte: Folha de São Paulo.

Na imagem acima, registrada por Parrella, Lina posa sentada em uma cadeira de madeira improvisada com papel nas mãos indicando seu ofício intelectual como arquiteta, a ação de projetar. Ao seu lado, o cavalete de vidro expõe uma reprodução do quadro “*O Escolar*” sem a presença da moldura. Atrás desse primeiro plano, vê-se o canteiro de obras e seus trabalhadores ao fundo, pela distância, seus rostos não ficam visíveis, são anonimados. Parrella capta nessa foto uma atmosfera do inacabado, as cruas estruturas suspensas em concreto, a paisagem sombreada e recortada pelo peso desse material de veias abertas, as capilaridades das vigas de aço, que fazem referência à técnica do concreto armado empregada no edifício e marco da arquitetura moderna. Nessa cena, chama atenção o vidro, placa autoportante que constitui o cavalete, viabilizando uma impressão de flutuação do retrato, e que, na imagem, é mostrado como material translúcido e com propriedade de reflexo, responsável por espelhar o exterior e transparecer o interior do edifício inacabado.

Essa paisagem do esqueleto da arquitetura capta a encruzilhada entre os materiais a serem eleitos pela arquiteta na composição do edifício. Uma escolha atravessada pela dúvida e receio do projeto resultar em uma arquitetura monumental e extravagante, a qual remetesse ao tom autocrático da arquiteta fascista. Um de seus croquis simula um revestimento de placas pré-moldadas cobertas por plantas aderidas a fachada, uma referência a imagem de plantas que nascem em condições improváveis, em meio a aridez e a crueza das pedras (Lima, 2021, p. 286). Esse projeto, que visava uma cobertura porosa e opaca, dotada de um discurso de integração entre arquitetura e natureza, e em busca de uma imagem de museu horizontal, não foi realizado em virtude do peso da estrutura. Com isso, a arquiteta optou pelo vidro, material que recobre o volume suspenso, mobilizando um discurso de transparência e abertura: “Em suas anotações pessoais, ela afirmou, retrospectivamente, que escolheu usar ‘paredes transparentes como compensação pelos esforços do povo’.” (*Ibidem*, 2021, p. 288).

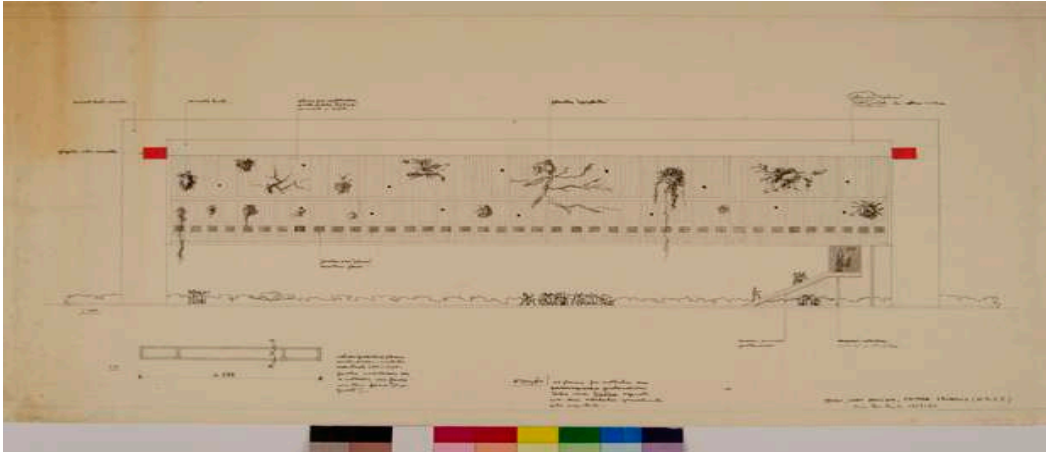


Figura 8 - Croqui do Museu de Arte de São Paulo (1957-1968). Elevação frontal com painéis pré-moldados e vegetação. Grafite, nanquim e colagem sobre papel vegetal. Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. Maria Bardi.



Figura 9 - Lew Parrella, Capa da reportagem da revista Realidade. n.15, junho 1967. Acervo Abril Comunicações S.A.
Fonte: Revista Zum

Nessa reportagem da revista Realidade, a fotografia de Parrella vem ao final da publicação, na qual é narrado o esgotamento do espaço e da estrutura da primeira sede da instituição. Ao mesmo tempo, celebra-se a construção da nova sede projetada por Lina Bo, como cita o texto. A imagem de fechamento da reportagem, cena do canteiro, contrasta com a do início, também uma fotografia de Lew Parrella, a qual mostra Pietro Maria Bardi junto às obras do museu dispostas sobre o chão, apresentadas como uma colagem de fragmentos justapostos apesar de cada uma delas preservar sua integridade pela presença da moldura. O texto de Hamilton Ribeiro (1967), enfoca a aquisição das obras, narrando Bardi como autor desse

projeto da formação de um museu de arte com uma coleção de *status* internacional, com obras dos impressionistas, retratos de Amedeo Modigliani (1884-1920), e pinturas de Pablo Picasso (1881-1973), entre outros.

O acervo e seu processo de aquisição formam o fio que conduz o texto, capta a euforia da construção da coleção associada a uma favorável situação cambial no Brasil (relação dólar-cruzeiro), a presença de reservas financeiras, um contexto de empobrecimento da Europa do pós-guerra, e a prosperidade da economia cafeeira. Ao mesmo tempo em que se aborda tal cenário que favorece a aquisição de obras, viabilizando o levantamento de recursos para compra, Ribeiro sugere o uso do aparato midiático para fomentar doações a instituição, esse fato se confirma nos catálogos, principalmente na História do Masp (1992), o qual exibe a espetacularização das obras recém-chegadas, recepcionadas ainda no aeroporto, e em caixas de madeira em um tom de comemoração.

A recepção das obras, apresentada como um grande acontecimento, era vista como um meio de atrair investidores, tornando-se um caminho para a construção de uma imagem pública “positiva” para os incentivadores da arte¹⁴. Em uma dessas situações Ribeiro (1935-) cita que o comandante do voo que transportou uma das pinturas também fica famoso em virtude do aparato midiático que registra esse ato de chegada. O foco no acervo que a narrativa expressa é muito próximo da escrita por P. M. Bardi intensamente repetidas nos catálogos que possuem uma área própria para a publicação e publicização das obras. Um dos fatos repetidos nesse processo, além da exposição no *Musée de L’Orangerie*, é a aquisição da obra *Ressurreição de Cristo* (1499-1502)¹⁵, de Rafael Sanzio (1483-1520), intermediada pela Galeria Knoedler, obra sem precedentes e documentações comprobatórias, mas ainda

¹⁴ Como narra Ribeiro: “Dizia ainda o fundador do museu que o ‘materialismo da burguesia brasileira ia ser sacudido e que os ricos passariam a ter uma oportunidade de se livrar o do inferno doando obras para o museu. Se dessem bastante dinheiro ganhariam o céu; se dessem só um pouco, garantiriam um pargatóriozinho. E quem não desse nada iria para o fogo eterno. Era uma linguagem figurada, mas muita gente preferiu virar Mecenas a ter que experimentar que espécie de inferno era aquê. As grandes doações foram surgindo e as primeiras obras começaram a chegar.” (RIBEIRO, 1967, p. 62).

¹⁵ A pintura ilustra a capa do livro de Pietro Maria Bardi, intitulado *História do Masp* (1992), que pretende compor uma narrativa do Masp que oscila da memória individual à pública. Ao narrar alguns fatos, o autor faz um discurso em primeira pessoa do plural. Nas fotografias, seleciona imagens da infância do museólogo, de sua galeria (Galeria Bardi) montada na Itália (1927), do *Studio dell’Arte Palma*, também criado por ele, de seu casamento com Lina Bo Bardi, estendendo-se a exposições e atividades da sede da Av. Paulista, finalizando a narrativa iconográfica com uma imagem do casal (BARDI, 1992, p. 125).

assim, adquirida pela instituição com o aval do diretor técnico (Bardi), mesmo sem verba para pagá-la (Ribeiro, 1967, p. 67).

A atitude de comprar as obras na narrativa de José Hamilton Ribeiro, diferente da atitude de Bardi, além de apresentar certa perturbação nesse ato heroico, o que o jornalista qualifica pejorativamente como “*compra feita à brasileira*”, desqualificando a ação de comprar para depois capitanear formas de pagamento¹⁶. Em contraste com as narrativas positivas que elevavam Bardi e Chateaubriand, alçados ao status de heróis do moderno a desbravar o território dos museus de arte, a reportagem soa mais como uma perturbação pelo atirar de uma pedra nas águas calmas de um rio – neste caso, no mito do Masp. Ao mesmo tempo em que expõe um tom crítico, a reportagem capta um cenário que despontaria na memória da instituição; nessa bifurcação, entre o acervo e a arquitetura da nova sede, habita também o duo Bardi e Lina.

A pesquisa segue observando essa gangorra formada na construção da memória do Masp, em sua forma de se projetar ao público, colocando o casal em polos opostos – afirmativa baseada na análise dos catálogos. Em um fazer estratigráfico, escavar a história da instituição deixa exposta suas estruturas construídas pela euforia moderna do desenvolvimento cultural e urbano de São Paulo, vocalizada por Bardi, marcada pelo impulso colonizador próprio ao *ethos* da arquitetura moderna que: “(...) colocou-se como um campo intelectual, por vezes político, mas, sobretudo, civilizador, colonizador – colonizou a vida cotidiana, participando da construção de um novo olhar, o olhar moderno”. (Rubino, 2002, p. 32). O museu moderno pautado em educar, civilizar, trazer a arte europeia aos trópicos é uma imagem deteriorada e ruidosa, assim como o próprio olhar de Pietro Maria Bardi sobre a instituição: majoritariamente masculino, europeu e desenvolvimentista. Hoje, o Masp busca o seu oposto, e nesse outro polo está Lina Bo Bardi. Assim, o que se vê nessa arena de narrativas é a apropriação de duas

¹⁶ O artigo de Angélica Fabiane Weise, “Jornalismo literário: análise de reportagens de José Hamilton Ribeiro na Revista Realidade” (2013), apesar de seu enfoque nas bases e no desenvolvimento do jornalismo literário no Brasil através da revista, oferece dados sobre o seu respectivo funcionamento, seu foco como uma mídia crítica ao contexto da ditadura e que discutia temas tidos como *tabus* na época (WEISE, 2013, p. 4). Segundo ela, a revista que funcionou no período de 1966-1976, visava uma escrita leve e de fácil leitura ampliando o debate para o âmbito público: “Talvez Realidade seja também a revista que melhor retrata as contradições vividas naquele Brasil da segunda metade dos anos 60, época de grandes transformações no mundo e de desenvolvimento acelerado do país sob o domínio militar.” (MIRA, 2003, p. 69 *apud* WEISE, 2013, p. 5).

imagens: enquanto Bardi é evocado como figura do progresso urbano e cultural, Lina Bo Bardi simboliza uma contra narrativa de matiz contracultural. A imagem da arquiteta cabe às atuais discussões, revisões históricas e recortes decoloniais¹⁷; por isso, conduzir os cavaletes de vidro à pinacoteca também está associado a uma tentativa de construção de uma identidade política, democrática e crítica que o Masp busca veicular na condução de uma nova imagem para si.

2.2. A suspensão, um exercício em papel: museografia e comunicação visual

A museografia consiste em uma atividade prática de distribuir as obras no espaço, envolvendo não apenas a curadoria dessas, mas também as atividades de elaboração do display, papel desempenhado por Pietro Maria Bardi e por Lina Bo Bardi ainda no primeiro Masp (1947)¹⁸. Nesse sentido, a suspensão enquanto uma estética expositiva se fez presente na instituição já nas montagens de sua primeira sede. As expografias compostas por materiais industriais como as estruturas metálicas e tubulares, outras feitas em madeira, compunham uma arquitetura de interior de caráter efêmero, tematizando a suspensão como expressão da estética moderna nos espaços museológicos.

O ato de suspender uma pintura em contexto expositivo é uma imagem frequente na cultura visual construída em torno do cavalete de vidro, das exposições e da arquitetura do Masp. No entanto, nas leituras sobre esse mobiliário, a suspensão é habitualmente tratada através de uma aproximação plástica direta entre a expografia italiana da primeira metade do século XX e os cavaletes. É priorizada a relação da arquiteta com a produção italiana, como a de Franco Albini (1905-1977), restringindo o olhar da museografia do Masp de modo a recortar o mobiliário deixando de lado as pinturas, o acervo, o contexto em que está inserida, assim como

¹⁷ Ponto abordado no último capítulo da tese.

¹⁸ No primeiro Masp, sediado no edifício Guilherme Guinle, também conhecido como prédio do Diário dos Associados, Pietro Maria Bardi fica a cargo da curadoria, das exposições, cursos e das atividades da revista *Habitat*, da qual Lina Bo Bardi também participava. Na história do Masp tecida por Bardi, a presença de Lina, nesta primeira sede, fica na condição de bastidor, mesmo que ela desempenhasse múltiplas funções como: elaboração de mobiliários expositivos e das cadeiras do auditório, da adaptação do museu no andar de 1000 m², da direção do curso de Desenho Industrial, e de parte das atividades do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) associado ao museu.

o próprio Bardi. O olhar focado no mobiliário expositivo estimula uma relação causal de continuidade entre ambas as produções expográficas. Porém, deixa de captar um conjunto imagético que integra a cultura visual da suspensão presente na iconografia do Masp, em trabalhos de comunicação visual feitos por Lina Bo e Pietro Maria Bardi, além de outras imagens da atuação do casal em outras expografias. Logo, o intuito dessa sessão é ampliar esse recorte traçando uma cultura visual dos cavaletes de vidro, abrangendo essa interpretação através do diálogo com outras imagens, compreendendo o cavalete através de uma cultura visual da suspensão.

Ao navegar entre uma profusão de imagens que articulam as expografias do museu e outros projetos, especificamente feitos por Bardi na Itália, visualiza-se uma persistência dessa expografia que borra a centralidade da parede enquanto área exclusiva de exposição de pinturas. Na *História do Masp* (1992, p. 46), em que a narrativa da instituição é entremeada à memória individual do museólogo, visualiza-se uma fotografia em preto e branco da Galeria Bardi (1927). Nela, apresenta-se um interior composto por uma meia parede, próxima da dimensão das pinturas, expondo-as como um cavalete, perto da altura dos olhos do público. As telas expostas de modo espaçado são apresentadas também em suportes de madeira de estrutura única, responsável por expor telas de pequeno porte em suspensão no espaço, descoladas da arquitetura. De modo geral, a imagem marca outras formas de exposição, apresentando alternativas ao cânone da parede.



Figura 10 - Interior da Galeria Bardi, 1927. Bardi, P.M. *História do Masp*, 1992, p. 46.

A suspensão retorna em outra imagem, publicada na primeira página da biografia da arquiteta, *Lina: uma biografia* (2021), de Francesco Perrotta Bosch. A

foto é de 1945, Lina está no *Studio dell'Arte Palma*¹⁹, situado em Roma, fundado por Bardi. Na cena, ela está sentada em uma cadeira/trono de madeira em um ambiente de atmosfera aristocrática, distante dos referenciais modernos. Os arabescos e talhas dão o tom da imagem, bem como as duas pinturas figurativas, com molduras trabalhadas em baixo relevo e exibidas em cavaletes de madeira. Nela, a suspensão é contextualizada nesse interior marcado pelos mobiliários rebuscados e aveludados, e pinturas de repertório acadêmico, que aproxima essa maneira de expor à imagem do ateliê ou as moradias de colecionistas. A cena pouco dialoga com a orientação moderna do *Studio dell'Arte Palma*, ou com o então corrente debate no contexto italiano sobre o papel do museu como seu propagador. Distancia-se, por exemplo, do projeto de Albini, como a posterior expografia do *Palazzo Bianco* (Gênova, 1949-1951), realizada junto à arquiteta Franca Helg (1920-1989), em que são inseridos materiais industriais (de estrutura tubular) no interior de uma arquitetura histórica. Ademais, utiliza capiteis, um deles de aparência coríntia, como suporte expográfico composto por viga metálica fincada em massa compacta de concreto (base). A tensão entre o clássico e o moderno está materializada nessa estrutura: a coluna se inverte, o capitel passa a ser a base, enquanto o corpo da coluna é a viga metálica.

¹⁹ Pietro Maria Bardi ao criar a instituição a desenha de modo amplo, não sendo apenas uma galeria de arte, mas atuando como complexo cultural que centraliza múltiplas atividades, dentre elas atividades culturais, exposições e conservação e restauração de obras de arte (POLITANO, 2010, p. 150). No Brasil, o estúdio foi tocado por Lina Bo Bardi e o arquiteto Giancarlo Piretti. Nomeado como Estúdio de Arte e Arquitetura Palma LTDA, centra as atividades no desenho industrial, especificamente na produção de mobiliários e na pesquisa de materiais. Dedicar-se ao trabalho com matérias-primas simples, madeira e tecidos, que constituem a elaboração de um design moderno no contexto brasileiro. Em suma, o estúdio se apresenta também como uma empresa com fins comerciais, e direcionada a pesquisa no campo cultural.



Figura 11 - Lina Bo Bardi no Studio d'Arte Palma, Roma, 1945. Fotografia de Frederico Patellani. Perrotta-Bosch, F. **Lina**: uma biografia, 2021, p. 1.



Figura 12 - Franco Albini e Franca Helg, Palazzo Bianco, Gênova. 1949-1951.

Fonte: Fondazione Franco Albini.



Figura 13 – Ampliação da imagem anterior. Franco Albini e Franca Helg. Palazzo Bianco (1949-50).

Fonte: Fondazione Franco Albini.

As imagens supracitadas exibem nuances que são bem-vindas para a reflexão dessa pesquisa. A tensão na justaposição entre antigo e moderno, no que toca o modo de expor, é uma prática que oscila entre dois caminhos: por um lado, a constituição de uma expografia moderna com impulso de atualização da pintura no presente; por outro, a reafirmação do academicismo e de uma gramática da pintura centrada na figura do ateliê e em elementos tradicionais como a moldura. Ou seja, é necessário desconfiar da associação direta e sem ruídos entre suspensão e expografia moderna. A observação dessas fotografias permite descascar as camadas em torno de um projeto da suspensão que é lido de modo unilateral, como um ímpeto moderno. Além disso, viabiliza a detecção dos ruídos de uma expografia frequentemente vista enquanto um produto do desenvolvimento plástico do design de display italiano, fruto das experimentações da primeira sede do Masp, de exposições como *Bahia no Ibirapuera* (1959) e expografias do Museu de Arte Moderna da Bahia²⁰. A persistência dessa expografia móvel, descolada da parede, mobiliza um recorte mais amplo sobre o cavalete de vidro que extravasa sua condição como mobiliário. Entre Pietro e Lina, arquitetura e design de exposições, acervo e museografia há nuances que o tratamento desse objeto enquanto cultura visual faz saltar. Assim, essa análise segue a um exercício estratigráfico de um conjunto de imagens, o qual exercita-se leituras sobre a suspensão em sua qualidade visual e arquitetônica.

Na chegada do casal em 1946, no Rio de Janeiro, quando trazem consigo seu acervo, Pietro M. Bardi monta com as 54 obras trazidas no navio a *Exposição de Pintura Italiana Antiga do Século XIII ao XVIII*, no edifício do Ministério da Educação e Saúde (Perrotta-Bosch, 2021, p. 65), conhecido atualmente como Palácio Gustavo Capanema²¹. A exposição coloca o curador como representante e divulgador da arte italiana no Brasil (*Ibidem*, 2021, p. 65). Nela, observa-se um mobiliário expográfico composto por estrutura metálica longilínea formada por uma baliza equilibrada numa base em formato de semicubo: “(...) esses suportes

²⁰ Essa leitura é apresentada no texto de Giancarlo Latorraca, *Lina Bo Bardi: uma museografia descolonizadora*, 2018, p. 89-101.

²¹ Edificação manifesto da arquitetura moderna brasileira, sobretudo, imagem da escola carioca integrada por Lucio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012), Affonso Reidy (1909-1964), dentre outros, citada por Lina Bo Bardi no ensaio *Bela Criança* (1951). Nele, a arquiteta celebra essa arquitetura que nasce como uma: “(...) bela criança, que não sabemos por que nasceu bonita, mas que devemos em seguida educá-la, curá-la e encaminhá-la, seguir sua evolução (...)” (BO BARDI, 2009 [1951], p. 73).

expositivos parecem um tanto toscos e improvisados, mas a ideia da haste única para sustentar a tela evidencia as digitais de Lina Bo Bardi naquela concepção” (*Ibidem*, p. 67). O mobiliário, que o autor sugere ser de autoria da arquiteta, permitia que as telas, apresentadas com suas respectivas molduras, fossem exibidas individualmente e fora das paredes, o que, por sua vez, representava uma maior emancipação da pintura em relação a arquitetura, e favorecia a mobilidade da obra no espaço, em que ela podia ser deslocada independentemente da planta do prédio²². Além disso, o mobiliário, de formato já experimentado em outras exposições, nesse contexto, dialogava com os pilotis do prédio, um dos cinco pontos da arquitetura moderna elaborados pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965)²³.



Figura 14 - Exposição de Pintura Italiana Antiga, Rio de Janeiro. 1947.

Fonte: Bardi, P. M. *História do Masp*, 1992, p. 52.

²² A pesquisa no acervo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, especificamente na seção dos desenhos, indicou a presença de croquis datados apenas de 1947, posteriores a realização da exposição no Rio de Janeiro. O documento (nº 007ARQd0022) consiste em esboços de mobiliários expositivos para a primeira sede do Masp na rua 7 de Abril. A arquiteta desenhou vários modelos de mobiliários expositivos, em que é possível visualizar os exemplares para exposição de escultura, além de outros de obras bidimensionais. Para as pinturas, a arquiteta propôs mobiliários em formato de painel, outro composto por estrutura retangular que sustenta um painel posicionado na altura dos olhos. Destaca-se que alguns dos suportes voltados para exposição de obras bidimensionais, fazem referência plástica ao cavalete de pintura. O documento (nº 007ARQd0022) está disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/ficha_desenho.asp?Desenho_Codigo=49>. Acesso em: 13 abr. 2022.

²³ O moderno circulava enquanto discurso, ponto que Silvana Rubino (2002) destaca na produção escrita de um restrito grupo de arquitetos que se ocupam da composição das diretrizes da arquitetura moderna, especialmente dada em palavras edificadas nas revistas e em eventos como o CIAM, realizados na primeira metade do século XX. A circulação dos preceitos modernos aproximou, nesse contexto europeu, Bardi e Le Corbusier, figura próxima ao museólogo, que também integra o cenário moderno europeu dos congressos e o debate por escrito das revistas de arquitetura moderna europeia, sendo uma delas a *Quadrante*, iniciada em Milão (RUBINO, 2002-2009).



Figura 15 - Fotografia da Exposição Pintura Italiana Antiga, Rio de Janeiro, 1946.

Fonte: Acervo ILBPMB.

Nessa montagem de 1946, são colocadas em prática características como o dinamismo do espaço e a suspensão das obras, as quais também estariam presentes na museografia da primeira sede do Masp, inaugurada no ano seguinte²⁴. Apesar de sua iconografia renascentista, que a situa num determinado contexto histórico, as pinturas encontram-se tensionadas por uma sobreposição de tempos: presente e passado. O suporte no qual as pinturas estão exibidas exercem essa ação, pois corporifica um discurso de “atualização” das obras, dotando-as de sentido moderno ao mesmo tempo em que remetem a uma tradição da pintura de cavalete e se referenciam ao cenário do ateliê. Assim, há uma sobreposição de camadas temporais e de sentidos, mobilizado pelo suporte em sua dubiedade entre passado e presente, processo e produto. Entretanto, esse esgarçamento é amenizado pela moldura que impede que um dos sentidos prevaleça, marcando a fronteira entre processo e obra acabada, ao mesmo tempo que impede uma completa adesão da obra ao espaço. Nesse ponto, a moldura é um elemento que também reforça uma condição de suspensão, circunscrevendo a imagem no espaço.

²⁴ Do planejamento do projeto expográfico para a primeira sede do Masp, Pietro Maria Bardi em entrevista ao jornal Diário de São Paulo, publicado em janeiro de 1947, descreve a elaboração de uma museografia que rompe com a imobilidade: “— Estamos ultimando os preparativos para a *mise-en-scène* definitiva, estudando o novo tipo de apresentação dos quadros sobre paredes móveis, suspensas por cabos de aço. No entanto, ainda não conseguimos um resultado satisfatório.” (BARDI *apud* PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 70).

Ao encontro do que George Simmel (1858-1918) argumenta no ensaio *A moldura, um ensaio estético* (1902), a moldura acentua a separação entre obra de arte, espaço e indivíduo, marca um processo de individualização que pode ser associado à tensão que perpassa a modernidade europeia: a experiência da individualização e da multidão (anonimato). As características físicas da moldura – como suas juntas que cercam a imagem –, têm um efeito centrípeto, favorecem a permanência do olhar na composição pictórica perspectivada, constituída pelo encontro dos vetores da imagem no ponto de fuga que draga o olhar externo em direção ao centro (Simmel, 1998; Mammì, 2004, p. 82). O campo de visão é contido pelos cantos emoldurados que impedem a saída do olhar da camada pictórica, estimulando uma percepção setorizada que varia em seu percurso centrípeto e centrífugo. Da condição da moldura, especialmente de sua visualidade no século XIX, Brian O’Doherty (2002), reforça a posição desse elemento enquanto um entreposto da pintura de cavalete, constituída enquanto janela portátil (O’Doherty, 2002, p. 8). Ao citar exposições dos Salões, imagem sintetizada pela tela *Galeria de Exposições no Louvre* (1832-33) de Samuel F.B. Morse (1791-1872), o autor destaca a condição do olhar nesse contexto de orientação taxinômica e enciclopédica, próprio ao século XIX, em que as pinturas formam um mosaico que reveste plenamente as paredes das galerias. A partir disso, a parede assume uma função de repositório, na qual depositam-se as pinturas em um impulso colecionista e catalogador, sendo os gêneros de pintura, o tamanho das telas e a moldura, a régua que afere a hierarquia entre elas ao mesmo tempo em que molda a posição dos observadores na galeria. A centralidade da moldura, a simbiose entre composição pictórica e a borda, começa a se dissolver com o advento da fotografia que mobiliza uma mudança de foco. Portanto, estimula outros recortes e enquadramentos de cena na pintura como indica *A canoa sobre o Epte* (1890), de Claude Monet, parte do acervo do Masp.



Figura 16 - Claude Monet, A canoa sobre o Epte, 1890.

Fonte: Acervo Masp.

No modernismo, a moldura perde sua potência de entreposto em virtude do enfraquecimento da condição perspectivada e centralizada das composições, assim como pela aproximação das obras ao espaço através de experimentações expográficas como as de Frederick Kiesler²⁵ e El Lissitzky²⁶. A descentralização do ponto de fuga se efetiva nas pinturas impressionistas em que a estrutura sequenciada e ordenada dos planos em profundidade se dissolve, mobilizando um olhar mais fluido que passeia de modo invertebrado pela superfície da camada pictórica como sintetiza O' Doherty:

Uma marca do Impressionismo é o modo como o tema, escolhido espontaneamente, atenua a função estrutural da borda num ponto em que a margem se encontra pressionada pela crescente falta de profundidade do espaço. Essa pressão duplicada e bem contrária sobre a margem é o prenúncio da definição da pintura como um objeto auto-suficiente – um receptáculo de um fato ilusório agora se torna o próprio fato primário (...). (O'Doherty, 2002, p. 13).

²⁵ A suspensão é uma característica das experimentações expográficas no início do século XX, coincide com a dissolução da moldura e o processo de autonomia da obra de arte no espaço: “A galeria *Art of This Century* de Peggy Guggenheim,(...) era um espaço de inspiração surrealista, projetado pelo arquiteto vienense Frederick Kiesler: paredes curvas de madeira, com o interior de um túnel ou de um avião, das quais se desprendiam grandes vigas que sustentavam as telas por trás, de maneira que estas parecessem boiar soltas no espaço.” (MAMMI, 2004, p. 85).

²⁶ Gabinete Abstrato (*Abstract Cabinet*, 1925), Landes Museum, Hanover.

Nesse sentido, voltando a condição da moldura enquanto contenção, correlação de forças entre borda e imagem ilusionista, pontua-se que na exposição de 1946, mesmo com o uso dos suportes com pretensão moderna de atualizar as telas e esgarçar sua temporalidade, as obras emolduradas têm seu contexto e sua natureza resguardados. Nesse cenário moderno, a moldura ainda assume um papel de entreposto de tempo e espaço. Portanto, evita que a obra seja completamente dissolvida e fagocitada pelo interior da arquitetura de planta livre assim como pelo suporte moderno que, através da suspensão, acentua essa qualidade de destaque no espaço. Se os suportes são usados com pretensões de atualizar, eles conformam uma ideia de colagem espacial em que os fragmentos são colocados na mesma área, mas não se misturam, e coexistem na paisagem sem perder sua individualidade, como água e óleo.

A técnica da colagem e da fotomontagem emulam o efeito do cinema no que toca à sobreposição de fragmentos de imagens (Benjamin, 2012, p. 28), sendo usada na imagem-manifesto feita por Pietro Maria Bardi em sua crítica à arquitetura e arte clássica e acadêmica. A composição *Tavola degli Orrori* (Tábua dos horrores, 1931), foi exibida na *Galleria d'arte di Roma*, dirigida por Bardi, criada com colaboração de Benito Mussolini e do Sindicato Nacional Fascista de Belas Artes (Rubino, 2002, p. 44)²⁷. A fotomontagem materializa a crítica ao academicismo feita por Bardi. Ela integra o cenário de disputa em que as vanguardas italianas, inicialmente próximas ao regime fascista, pleiteavam a posição de estética hegemônica propagada pelo Estado. Nesta disputa vence a estética clássica, uma citação ao Império Romano, que assume a posição de linguagem oficial do fascismo italiano, propagado na arquitetura com Marcelo Piacentini²⁸(1881-1960) que passa a ser o arquiteto do regime (Amaral, 2016).

²⁷ Da autoria da *Tábua dos Horrores*, Silvana Rubino indica divergências na literatura, sendo a colagem também atribuída a Giuseppe Pagano e a Carlo Belli (2002, p. 44). Fora da discussão da autoria, a colagem integra o mosaico de imagens associadas a cultura visual do cavalete de vidro, marcam a visualidade da sobreposição, da simultaneidade e do corte. Por isso, o debate sobre a autoria é secundário visto que essa composição foi utilizada por Bardi tanto na exibição da galeria, quanto em sua viagem a Buenos Aires, quando atraca pela primeira vez no Brasil.

²⁸ Atuou como diretor da *Scuola Superiore di Architettura di Roma* em que Lina Bo Bardi se formou em 1939. No Brasil, o racionalismo italiano de raízes clássicas está presente na cidade de São Paulo, no edifício Palácio do Anhangabaú, atual sede administrativa da prefeitura, projeto com participação de Marcelo Piacentini para o industrial Francisco Matarazzo Junior.



Figura 17 - Pietro Maria Bardi, Tábua dos Horrores, 1931. Colagem.

Fonte: <https://modernismmodernity.org/media/image/p-m-bardi-tavolo-degli-orreri-1931>

Há, na composição da imagem, um ritmo de justaposição e corte próprio das imagens cinematográficas. A passagem da imagem estática para a em movimento, dialoga com um conjunto de experimentações feitas desde o final do século XIX na construção de um mosaico de cenas que, ao serem reproduzidas rapidamente, emulam uma sensação de movimento (Michaud, 2013). Esse bombardeamento de fragmentos de cenas e palavras aponta para uma outra estrutura do olhar que se afasta da condição estática e monocular. Apesar dos fragmentos da colagem de Bardi não estarem dispostos em sequência como a imagem fílmica, sua condição flutuante possibilita o ritmo da composição em que a fruição é constituída pelo passeio do olhar por toda a área da prancha. Nela, o ritmo da percepção mecanizada se impõe, indica essa rápida captação de múltiplas imagens viabilizada por um entreposto mecânico entre o olho e a realidade. Essa colagem é um documento que aponta para uma outra formação do olhar em que sujeitos atentos e ancorados naufragam. Assim, abre-se espaço para um observador instável com o declínio da visão centralizada e fixa (Crary, 2013).

A colagem e a fotomontagem foram técnicas também utilizadas por Lina Bo Bardi em sua atividade em editoriais de revistas, a exemplo da *A: Cultura della vita* (1945-1946) em que trabalhou com o arquiteto Bruno Zevi (1918-2000) e Carlo Pagani.²⁹ A revista nasce com uma pretensão de manifesto, de uma tomada de

²⁹ Zeuler Lima analisa a produção visual da arquiteta desde a Itália, abrindo caminho para pensar como Lina Bo Bardi trabalhou com as imagens, e como essa forma de ver impressa em suas ilustrações e em seu trabalho de comunicação visual extrapola para outros campos de atuação: “Bo Bardi usou um procedimento semelhante nos trabalhos editoriais que desenvolveu posteriormente

consciência do pós-guerra e da necessidade de atuação imediata no presente. O espírito desse projeto era de mobilização, empenhado em democratizar a arquitetura, ampliando seu debate em uma publicação mais enxuta e atuante em relação às demais revistas como a *Domus* e a *Casabella* (Lima, 2021, p. 105). O imediatismo e a urgência que mobiliza a construção desse projeto editorial de viés crítico, se materializa em seu título: a letra “A” é a primeira do alfabeto, ademais, é a primeira letra da palavra acusação. Em carta endereçada aos integrantes da revista, Zevi descreve o que representaria o mote desse projeto:

“acusação violenta contra a cultura, o estilo de vida, o liberalismo, o socialismo tradicional, o falatório, o governo [...] o pernicioso crocianismo e a não menos pernicioso Igreja Católica. ACUSAÇÃO deve ser nossa maior motivação, e a palavra ACUSAÇÃO começa com A.” (Zevi *apud* Lima, 2021, p. 105)³⁰.

Esmiuçando ainda mais esse tom combativo da revista A, Silvana Rubino expõe que:

A *A* extrapolava os limites, entrava em temas como planejamento familiar, mecanização do lar e buscava, seguindo a orientação de Zevi, ser um periódico politizado naqueles anos do imediato pós-guerra. O primeiro título, tal como um Aleph permite enxergar o mundo, era uma letra de recomeço: (h)abitação, ansiedade, amor, (h)abilidade, acordo, audácia, aviso, aspereza, absurdo, associação: ‘Começar desde o início, da letra A, e planejar uma vida mais feliz para todos’, escreveu Zevi no primeiro editorial da nova revista, e recomeçar remetia à terra arrasada pela bomba atômica. *A* era também a acusação, tema ao qual Lina retornaria na Bahia. (Rubino, 2009, p. 29).

Através dessas falas, assim como da análise dos editoriais, percebe-se que a revista buscava tematizar e problematizar o cotidiano, capilarizando seus temas para as formas de habitar, sobretudo tecendo uma visão crítica aos interiores. O ato de habitar se torna um tema repetido a cada capa das edições, chamando atenção também para a técnica de sobreposição de imagens que remetem à fotomontagem e à colagem, criando uma justaposição de planos. Na segunda edição publicada em 1946, montada com técnicas mistas, fotografia e desenho coabitam em uma mesma

no Brasil e nas instalações e exposições que organizou, colocando lado a lado objetos coletados dos mais diversos e de diferentes procedências.” (LIMA, 2009, p. 113).

³⁰ No artigo “Lina Bo Bardi, entre margens e centro” (2009), o arquiteto Zeuler Lima, ao se debruçar sobre a produção visual de Bo Bardi e sua atuação em editoriais, passa pela construção da revista A, citando o mesmo trecho de Bruno Zevi, retomado por ele na recente biografia da arquiteta.

prancha tematizando arquitetura, cidade e reconstrução pós-guerra. Nela, vê-se o exercício de sobreposição de planos e fragmentos de imagens que são dispostos em conjunto exercitando uma visualidade da simultaneidade e da suspensão. Nota-se que a colagem constitui um exercício próprio à prática editorial da época, feita de forma analógica, imagem e textos são dispostos em uma prancha para a diagramação. A capa segue o mesmo método de composição do miolo das revistas impressas, nessa coleta de texto e imagem própria da experiência editorial vê-se uma continuidade dessa prática com as exposições do Masp, sobretudo em sua primeira sede. Em ato contínuo, outras produções editoriais como na *Habitat* e na *Mirante das Artes* a apropriação das técnicas de colagem e fotomontagem persistem adensando uma maneira de compor a imagem baseada no princípio do cinema: imagem em movimento, corte e sobreposição, efeitos próprios a uma sensibilidade moderna (Benjamin, 2012).

De modo geral, há um encontro entre a comunicação visual oriunda da cultura de massas com o *layout* da exposição didática do Masp, e a colagem de Bardi. Esse fato remonta à associação entre objeto artístico (perene) e o jornal (efêmero), utilizado como base das colagens de Picasso (Krauss, 2006, p. 83). O jornal é um símbolo de cultura de massas, de amplo alcance e de característica efêmera, que, ao ser apropriado pelo fazer artístico, se capilariza em direção a outro contexto cultural, defasadamente classificado como erudito³¹. Logo, sendo o museu *locus* de uma “cultura erudita”, uma cultura europeia e acadêmica, vemos, no caso do Masp, um cruzamento entre a dita cultura erudita e a cultura de massas oriunda da prática editorial. Na montagem do layout editorial e expográfico, a técnica da colagem é apropriada, demonstrando a interpenetração entre diferentes esferas da cultura, especialmente entre museu e cotidiano: “(...) fazer colagem, com seus pedaços e fragmentos que podem ser mudados de posição na folha de desenho e temporariamente alfinetados num lugar antes de ser colados em definitivo, provem da prática comercial.” (Krauss, 2006, p. 82).

³¹ Rosalind Krauss (2006) utiliza os termos “alta cultura” e “cultura erudita” a fim de marcar, em seu argumento, a oposição entre o jornal e a mudança de seu status ao ser cooptado pela produção artística de Pablo Picasso. Sobre o uso desses termos, ressalta-se que, essa leitura apartada entre alta cultura (cultura erudita) e cultura de massas (popular), beira a reafirmação da oposição e da hierarquia entre ambas; condição amplamente criticada e superada no debate do conceito de cultura.

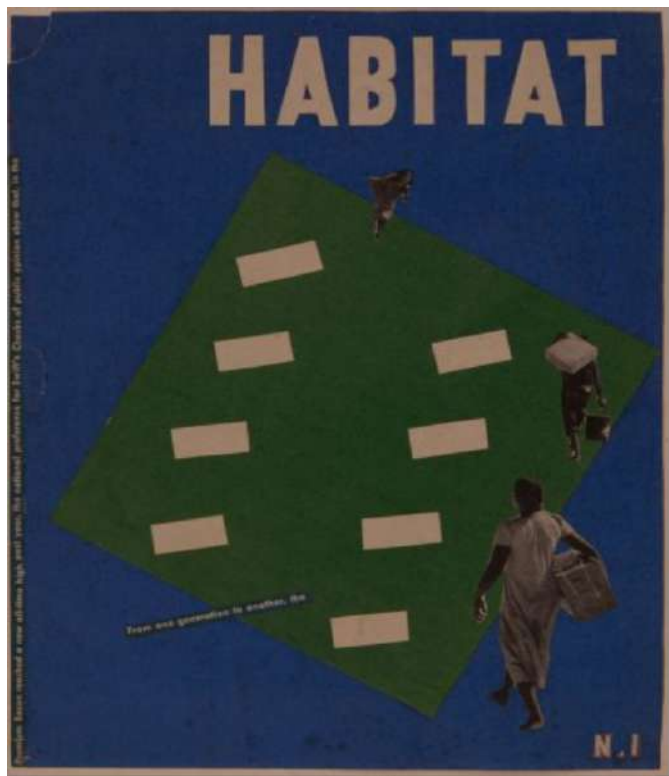


A: Cultura della Vita (1946)

Figura 18 - Revista A: Cultura della Vita (1946). Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.
Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.



Figura 19 - Capa A: Cultura della Vita. A attualità Architettura Abitazione Arte.nº 2, 1946, Milão.
Fonte: <http://www.arengario.it/opera/anno-i-nn-1-9-tutto-il-pubblicato-1331/>



Habitat - Revista das Artes no Brasil (1950)

Figura 20 – Capa da revista Habitat (1950).

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

A visualidade da justaposição é uma característica que antecede as expografias de 1947. Recorrer à linguagem visual e às técnicas próprias de vanguardas como o Dadaísmo – a exemplo de colagens como *Corte com faca de bolo através da última cultura weimariana de barriga de cerveja* (*Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche, Deutschlands*, 1919) de Hannah Höch (1889-1978) –, sugere a reorganização do espaço bidimensional dotando-o de cortes, de camadas, baseando-se na experiência do acúmulo, quebrando a atenção focada em um único ponto delimitado na área da pintura. A operação vista em exemplares do Impressionismo, especialmente nas telas de Claude Monet (1840-1926), marcada por uma experiência difusa da luz, e principalmente de um olhar multidirecionado: “(...) a ausência de características marcantes faz com que o olho relaxe para mirar qualquer lugar.” (O’Doherty, 2002, p. 13). A condição invertebrada que a luz assume em telas de Monet, marca a pulverização do olhar, endossa uma cultura visual síncrona e marcada pelo acúmulo. No pontilhismo, técnica pictórica que compõe as telas de Georges Seurat

(1859-1891), o ponto torna-se o todo, o corpo da cor e das nuances da luz. Essa relação entre o fragmento e o todo também estrutura a técnica da colagem e da fotomontagem, os cortes na superfície e sua natureza fragmentada fomenta uma observação que oscila entre o macro e o micro. O *zoom* conduz a atenção numa determinada área, mas, concomitantemente, o olhar é convidado a passear pelo todo. Esse simultâneo jogo de escalas performam, no caso da colagem e da fotomontagem, dois tipos de fruição: a distraída que Benjamin (2012, p. 30) observa no cinema e na arquitetura, e a atenta, concentrada em uma só área, modelo que se assemelha a fruição da imagem de escala microscópica observada de modo isolado por um entreposto mecânico ou ferramenta ótica.



Figura 21 - Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschland, 1919.

Fonte: Acervo Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin. Alemanha.

O regime de atenção mobilizado pela colagem e pela fotomontagem dialoga com o *modus operandi* da museografia do Masp de 1947, especialmente o da *Exposição Didática de História da Arte* que inaugura as atividades do museu. Nela, o cenário da galeria é composto por vigas metálicas e tubulares, responsáveis por sustentar as pranchas cobertas por dois painéis de vidro, os quais aparentam flutuar

no espaço. Nessa prancha, de fundo monocromático, estão montados os recortes, reproduções de imagens e textos, dispostos em uma organização que estimula uma fruição síncrona e difusa ou atenta e circunscrita. As pranchas compostas por fragmentos de imagens que entremeiam o cotidiano e obras de arte ocupam o mesmo lugar de outra exposição com esse mesmo mote, mas nos moldes de um *bric à brac* dos objetos: *A Vitrine das Formas*.



Figura 22 - A vitrine das formas.

Fonte: Acervo fotográfico ILBPMB.



Figura 23 - Peter Scheier, A vitrine das formas. (s/d)

Fonte: Acervo IMS



Figura 24 - Exposições Didáticas (1947). Painel de Arte Contemporânea.

Fonte: POLITANO, 2009. p. 345.

As imagens do primeiro Masp, exibidas nos catálogos, mostram que a estrutura tubular responsável pela suspensão, também foi utilizada para exibição das pinturas do acervo, dissociando-as da parede – um modo de exibição que ambientaria os visitantes no cenário do ateliê. Desse modo, as estruturas projetadas pela arquiteta tinham o intuito de: “(...) dar os visitantes acesso direto às obras, como se estivessem dentro do ateliê.” (Lima, 2021, p. 137). A escolha por essa expografia tubular dissociada da parede, da própria arquitetura, também foi embasada na conservação das pinturas visto que a alta umidade das paredes do prédio de recente construção, poderia ocasionar danos aos suportes, e favoreceria a proliferação de microrganismos no verso das telas, como narrado por Bardi na seguinte passagem: “As pinturas foram fixadas em tubos de alumínio para afastá-las das paredes por causa da umidade, pois o edifício dos ‘Diários Associados’ estava ainda em construção.” (Bardi, 1986, p. 17).

Outro aspecto que se soma ao debate desta expografia é a necessidade de projetar um espaço dinâmico nos meros 1000 m² que deveriam abrigar as diversas

atividades do museu: cursos, exposições, palestras e funções administrativas. A limitação da área disponível no andar do prédio do Diário dos Associados, propiciou que o projeto do mobiliário expositivo fosse elaborado em uma impressão de leveza e flutuação, evitando seccionar ou fechar o espaço. Assim, ele: “(...) já apontava para um desejo de flutuação no ambiente: os painéis que não tocavam o chão ou o teto, a não ser pelas finas estruturas tubulares – davam a sensação de um espaço mais amplo e interconectado.” (Aguiar, 2015, p. 41). Uma forma de expor que se estende para outros projetos expográficos da arquiteta, e que se capilarizam para além do Masp.

A estrutura tubular e a composição de uma divisão fluida do espaço de exposição, acentuada pelo uso de cortinas, foram soluções aplicadas no Museu de Arte Moderna da Bahia (Latorraca, 2018), sendo revisitada na mostra *Bahia no Ibirapuera* (1959), em que a arquiteta compõe um espaço cênico para as obras, trabalhando a suspensão tanto de modo tradicional, com as bases das esculturas, quanto fazendo uso de estruturas tubulares metálicas e painéis vazados em madeira com a base de concreto. A exposição desenvolvida por Lina Bo Bardi, Martim Gonçalves (1919-1973), Mário Cravo (1923-2018), Glauber Rocha (1939-1981), entre outros, ocorreu em paralelo a V Bienal de São Paulo³² (*Ibidem*, 2018, p. 93).



Figura 25 - Registro fotográfico da exposição Bahia no Ibirapuera, 1959. Fotografia em preto e branco.

Fonte: Acervo Fundação Bienal.

³² O evento ocorreu no período de 21 de setembro de 1959 a 31 de dezembro 1959.

O trabalho de Stella Politano (2010) sobre a *A vitrine das formas* e a *Exposição Didática de História da Arte*, inauguradas em 1947, amplia esse cenário das exposições do Masp estendendo o debate para além do duo Pietro e Lina. Nesse sentido, indica, a partir de um vasto estudo das correspondências entre o curador e os integrantes do *Studio dell'Arte Palma* (Roma, 1944), a participação de outros atores na formação dessas exposições, contribuindo com a produção textual e a captação das imagens de diferentes obras, de múltiplas temporalidades. As reproduções eram enviadas à instituição, enquanto a montagem das pranchas era feita por P. M. Bardi. Nelas, ele constituía sua narrativa visual da História da Arte marcada pela ausência de distinção entre o cotidiano (artes aplicadas) e as obras de arte. Além disso, baseava-se no estudo da forma, sobretudo em uma análise visual de culturas materiais.

Essa relação com o *Studio dell'Arte Palma*, instituição fundada por ele, se estendeu de 1946 a 1950 (Bardi, 1992, p. 15). Os recortes e textos fornecidos pelo estúdio eram colados, dispostos nessas pranchas, tecendo uma narrativa com pretensões universais e viés europeu que abrange desde o que ele nomeia enquanto “pré-história” até produções contemporâneas a época, tendo o recorte formalista como eixo norteador (Politano, 2010, p. 36). Nesse caso, a colagem se aproxima enquanto operação visual utilizada na expografia, um meio de visualização e de comunicação rápida, a qual viabiliza um olhar simultâneo da parte e do todo. Como sintetiza Luciano Migliaccio:

Tais painéis através de uma seleção de reproduções fotográficas, gravuras, tricômiãs e textos, exibiam panoramas comentados da história da arte organizados de maneira cronológica e por áreas geográficas. Do ponto de vista da apresentação gráfica o resultado era algo semelhante às fotomontagens, em que Bardi se especializara na década de trinta trabalhando na programação visual de revistas como *Quadrante*. Ao lado das exposições didáticas, no mesmo espaço da sede do museu da Rua Sete de Abril, situava-se a Vitrine das formas, com mostruários de trinta metros lineares em que eram colocados objetos artísticos e utilitários de diferente origem no espaço e no tempo, indicando as várias maneiras de se abordar sua concepção e realização técnica, que serviriam para auxiliar o público na interpretação e na compreensão da parte gráfica. (Migliaccio, 2015, n/p).

Nesse exercício de aproximar fragmentos de diferentes camadas estratigráficas de tempo e espaço, os objetos são justapostos em equidade, como essência do trabalho e produto da atividade humana responsável pela modificação da matéria, visão que permeou o projeto do Masp: “Um museu que entendia a arte

não somente em seu sentido artístico, mas também como prática do conhecimento técnico da humanidade através dos séculos, integrada a vida de todos os tempos.” (Latorraca, 2018, p. 91)³³. Ao lançar mão dessa categoria universal, dilui hierarquias entre arte acadêmica e aplicada, recorte que também está presente no livro de Bardi, *Pequena História da Arte* (1958).

A publicação é fruto das exposições didáticas e dos cursos de formação promovidos pela instituição. Além disso, é um produto derivado das trocas de textos e imagens com o *Studio dell'Arte Palma*. Sobretudo, é uma fotografia da visão de Bardi propagada na comunicação visual de suas expografias, e um documento de sua perspectiva da historiografia da arte³⁴. O livro, assim como as exposições, possui um caráter didático, voltado para formação do público e projetado para uso em instituições de ensino. Logo, partilha esse mesmo impulso formador que marca a postura didática do museu edificado por “heróis civilizadores”. (Rubino, 2002, p. 112).

No texto, a narrativa de Bardi se propõe moderna por eliminar a fronteira entre gêneros da arte (aplicada/acadêmica), bem como a erudita e a popular. No entanto, a universalização resvala para uma leitura que se ampara no desenvolvimento técnico e tecnológico. Em síntese: “Nessa perspectiva o que varia é apenas o grau de desenvolvimento técnico de cada época e povo, segundo as condições materiais, os instrumentos e os limites de cada época” (Migliaccio, 2015, n/p). Esse recorte transparece no livro de 1958, expressivamente no capítulo IV, *O curso das civilizações*, em que o autor trabalha a ideia unidirecional de curso e cronologia, classificando as produções artísticas em uma flecha que se inicia com “Culturas orientais (5000-1000 a.C)”, e finda com o Neoclassicismo (1750-1820).

³³ Trecho original: “Um museo que entendia el arte no solamente en su sentido artístico sino como práctica del conocimiento técnico de la humanidad a través de los siglos integrada en la vida de todos los tempos.” (LATORRACA, 2018, p. 91).

³⁴ Migliaccio chama atenção para a montagem de outras mostras derivadas da primeira exposição de 1947. Assim como ela, as demais são compostas no mesmo recorte universal, na tentativa de dar conta de um tema em uma narrativa histórica baseada em começo e fim. Como expõe o autor: “A mostra didática inicial, inaugurada junto com o museu, apresentava um ‘panorama sintético da história da arte desde a pré-história até hoje’, composta de 76 painéis contendo cerca de 1500 fotografias e 8 painéis de cronologias e textos explicativos. Esta mostra desdobrou-se sucessivamente em outras que aprofundaram determinados temas: a primeira realizada em 1949 com título Desenvolvimento das ideias abstracionistas na História da Arte. O percurso começava, de fato, da Grécia arcaica (...). A carta de Bardi cita como estando em preparação mais mostras didáticas aprofundando épocas e temáticas específicas; sobre a arte pré-histórica, sobre a arte grega, romana, paleocristã, sobre a imagem da mulher na história da arte.” (MIGLIACCIO, 2015, n/p).

Nessa linha, compara os meios de produção, reforçando um pensamento evolucionista e comparativo, que esteve na base da Antropologia do século XIX. Paralelo a narrativa, ao longo do livro, há um mosaico de imagens com uma entropia própria, dispondo lado a lado arquitetura, pintura, escultura, design, desenho. Numa das pranchas, são exibidas a *Casa da Cascata* (1934) do arquiteto Frank Lloyd Wright, e o frontispício da *Fontana di Trevi* (1762) de Niccolò Salvi, assim como coloca lado a lado a imagem da cadeira *Bowl* de Lina Bo Bardi, e um afresco, *Lamentação sobre cristo morto* (século XII), sem autoria especificada. Essa associação entre fragmentos de imagens em preto e branco, com uma pretensão homogeneizante, poderia soar apenas como uma escolha editorial. No entanto, Migliaccio (2015) afirma que o livro é um produto das ações didáticas realizadas no Masp (exposições e cursos de formação). É um documento que agrega as propostas de Bardi constituídas em texto e em imagem (*Ibidem*). O livro de P. M. Bardi é ruidoso, veicula um discurso civilizador, escrito de um local de poder, mas com um verniz didático dado pela disposição a-histórica das imagens. Em meio a esse discurso de liberdade das amarras de tempo e espaço, a suposta livre associação entre fragmentos imagéticos e a diluição das hierarquias entre artes aplicadas e acadêmicas se escoram em um discurso evolucionista da cultura que deve ser pontuado nas revisões feitas sobre os painéis de Bardi. A exemplo do próprio texto de Luciano Migliaccio (2015), o qual trabalha com oposições equivocadas como “primitivo e moderno”, endossando a postura de Bardi³⁵. Portanto, é necessária a atenção aos ruídos desse pretense mosaico a-histórico com uma proposta que viabiliza uma relação mais horizontal, de ares modernos e, que supostamente, garante uma aproximação entre obra e público.

Nas exposições didáticas, Bardi compunha uma comunicação visual próxima a uma linguagem das mídias, em especial do mercado editorial com o qual havia

³⁵ O ruído supracitado e repetido por Luciano Migliaccio está exemplificado no seguinte trecho: “Os painéis gráficos funcionavam em conjunto com a Vitrine das formas onde objetos primitivos eram expostos ao lado de peças consagradas como obras de arte e objetos industriais independentemente de um critério cronológico. Além de exemplificar concretamente o conteúdo da parte gráfica, esse arranjo aprofundava o questionamento acerca do objeto de arte. A sequência das exposições desconstrói gradativamente uma concepção evolutiva da história da arte. Propõe um olhar para a arte como fenômeno atemporal da existência humana, em que cada obra é considerada, para além dos dados cronológicos e significados externos, nas suas relações com a cultura material de uma época. Isso fazia particularmente sentido para compreender a situação da história da arte no Brasil, onde existe uma convivência entre culturas materiais primitivas e outras da mais avançada modernidade.” (MIGLIACCIO, 2015, n/p).

trabalhado, ainda na Itália, em revistas como a *Quadrante*, *Il Vitro*, dentre outras, que tinham a intenção de propagar estéticas modernas por meio da comunicação escrita e gráfica.



Figura 26 - Revista Il Vetro (Nº 10) Roma, 1938.

Fonte: Acervo ILBPMB

As revistas constituem, junto às exposições no CIAM, um meio de propagação, internacionalização e colonização do debate moderno para fora do território europeu. A expografia e as diretrizes das instituições museológicas integram o debate em torno da difusão dessa estética, o museu moderno que deveria se estender ao ordinário, ao cotidiano³⁶ (Cohen, 2013, p. 190-199). A relação entre comunicação gráfica e arquitetura moderna inicia-se no segundo CIAM em Frankfurt (1929). Na exposição associada ao evento, o conteúdo exposto era apresentado em pranchas suspensas, dispostas em sequência, as quais facilitavam a visualização e a comparação entre as imagens dos projetos, fomentando uma fruição relacional e comparativa (*Ibidem*, p. 194). Um tipo de *display* experimentado, no

³⁶ Ideia que está em sintonia com os debates realizados por Le Corbusier que: “afirmava, em *A arte decorativa de hoje* (1922) que o verdadeiro museu não existia, pois este deveria ser aquele que possuísse tudo (...)” (POLITANO, 2010, p. 162). Defendia que nele deveriam ser abrigadas as múltiplas materialidades, objetos artísticos e do cotidiano deveriam coexistir nesse espaço tensionando passado e presente. Sobretudo, o museu deveria atuar no presente como veículo de informação, como elabora os arquitetos racionalistas italianos nas primeiras décadas no século XX, em suas expografias de caráter informativo e propagandístico. Dessa ampliação do conceito de museu, vê-se uma aproximação com a proposta do Museu Imaginário (1947) de André Malraux: imaginário, sem paredes e espaço físico, feito a partir das reproduções e com o propósito de difundir as artes (POLITANO, 2010 & CANAS, 2010, p. 80).

contexto italiano, por arquitetos racionalistas como Edoardo Pécico (1900-1936) e Franco Albini, e anteriormente trabalhado por Fredrick Kiesler (1890-1965) nas experimentações da suspensão, feitas no início do século XX, que antecedem o modelo do cubo branco. O arquiteto projetou as exposições e *layouts* de lojas, estreitando o espaço entre museu e vitrine, cotidiano e arte, objeto e mercadoria (Mammì, 2004, p. 89). Nas palavras de Olívia de Oliveira (2012), Kiesler construiu: “com seu ‘método de exposição espacial’ uma nova forma de trabalhar o espaço que favorecia a relação entre os diferentes objetos expostos, indo contra o isolamento da obra de arte”.³⁷

Na *Exposição Didática de História da Arte* as pranchas pairam sobre o espaço, elevadas pelos tubos de metal, favorecem um olhar vazado, rápido e simultâneo. As pranchas dispostas em fileiras deixam que o olhar caminhe na horizontal, mas, nos intervalos entre uma prancha e outra, é possível espiar as imagens da fileira de trás. A fruição dispersa e simultânea dada pela ausência de um ponto focal tanto nas pranchas como na expografia, estimulam uma percepção invertida, do acúmulo, como nas colagens dadaístas. A sobreposição de fragmentos simultâneos aponta para a mesma operação do cinema dada em duas escalas: há uma continuidade como se cada prancha fosse uma cena; na visualidade do *display*, há uma proximidade estética com o negativo filmico, que permite uma leitura horizontal e transparente, podendo ser feita dos dois lados (frente e verso). Ao mesmo tempo, as vigas metálicas que rodeiam as pranchas assemelham-se a ação da moldura ou do *passe-partout*, contendo e conduzindo o olho para dentro dessa área da colagem, uma museografia que sugere a heteronomia da obra de arte no espaço, e que ainda opera na gramática da pintura: o cavalete, o *passe-partout*, a moldura e sua exibição posicionada na altura do olhar de observadores. Nesse sentido, persiste a tensão entre os modelos de fruição que simultaneamente estimulam uma percepção conjunta do todo e de uma área destacada, um sistema isolado em constante mutabilidade, exerce seu processo de ordem e desordem. Em suma, é uma expografia moderna que não rompeu completamente com uma tradição visual.

³⁷ Trecho original: “con su ‘método de exposición espacial’ una nueva forma de trabajar el espacio que favorecia la relación entre los diferentes objetos en él expuestos, yendo en contra del aislamiento de la obra de arte, (...)”. (OLIVEIRA, 2012, p. 15).

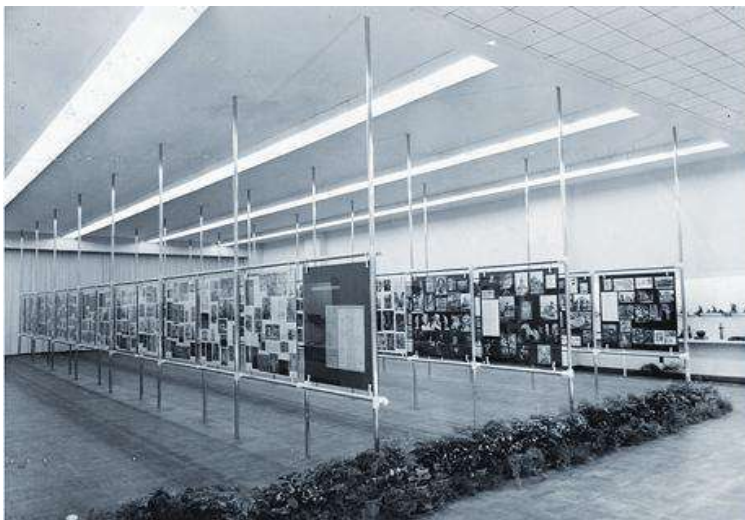


Figura 27 - Vista completa da Exposição didática de História da Arte, 1947.

Fonte: Rettmann, 2011, n/p.

2.3. Entre vitrines e exposições: nuances da cultura visual da suspensão

A suspensão é característica compartilhada pelo mobiliário da exposição *A vitrine das formas*. Uma longa caixa de vidro iluminada, sobre pilotis, atravessa o espaço e aparenta plainar sobre ele; nela, são exibidos objetos do cotidiano, um estudo da forma baseado em peças tridimensionais de diferentes camadas históricas, exposta em uma mesma linha, em um mesmo presente.

O gesto de trazer o cotidiano para o museu refirma a postura da instituição em se colocar como moderna, de pretensão universal, crítica à divisão entre artes acadêmicas e artes aplicadas, especialmente entre arte e vida. Além disso, marca sua posição contrária às museografias tradicionais que Bardi nomeia como “museografias oitocentistas” (1992, p. 62). Essa colonização do cotidiano é uma operação já ensaiada nas expografias modernas como as de Kiesler e as de Edoardo Persico (1900-1936) ao entrelaçarem a exposição de mercadorias e mostras comerciais aos contextos museológicos. Lembrando que os museus, dentro do cenário moderno italiano, eram vistos como um dos palcos para a construção de uma estética que avançasse por entre as diversas escalas da vida: da arquitetura aos talheres.

A exposição em vitrines borra as duas faces do objeto: sua dimensão contemplativa e sua função como mercadoria. Da paisagem comercial, Lina Bo

Bardi, no ensaio *Vitrinas* (1951), sugere que estas áreas transparentes à cidade, têm a função de civilizar, de orientar o gosto, de constituir uma forma urbana e educar o olhar do público de forma distraída e rápida. A partir dessa reflexão, a arquiteta entrelaça rua e museu como indica o trecho abaixo:

(...) **a cidade é uma sala pública, uma grande sala de exposições, um museu**, um livro aberto a todo no qual podem-se ler as mais sutis nuances, e quem tiver uma loja, uma vitrina, um buraco qualquer fechado por um vidro e queira expor naquela vitrina, quem quiser ter um papel ‘público’ na cidade, toma a si uma responsabilidade moral, uma responsabilidade na qual não pensa porque o faz rir, a ele homem de negócios, ‘prático’, a ideia de que ‘sua’ vitrina possa contribuir para a formação do gosto dos moradores, possa contribuir para dar fisionomia à cidade, denunciar a essência. (Bo Bardi, 2009, 195, p.76 [1951]) [grifo nosso].

Entre a rua e o museu há nuances, mesmo que ambos estejam compromissados com uma educação estética. Enquanto o olhar distraído e fortuito marca a experiência urbana, no ambiente museológico, de modo geral, esse tipo de percepção dá lugar a uma fruição concentrada. Nos museus, o mobiliário tem a função de recortar e circunscrever o objeto, intensificando deslocamentos geográfico e sociocultural da peça, exibindo-a em estado de unicidade e suspensão. Todo aparato expográfico, que também inclui a iluminação, tece uma ambientação que nos conduz a um olhar monofocal, concentrado em uma única peça. Os museus ocidentais são fundados em uma educação visual do corte (Alpers, 2001). Essa experiência visual faz parte da constituição da aura do objeto, tornando-o único e especial, diferente dos demais vistos e disponíveis ao toque no mercado e nas vitrines de lojas. Nessa encruzilhada, formada pelas duas experiências visuais, habitam as exposições do primeiro Masp, que operam em dualidade, entre a fruição concentrada e a fruição dispersa.

Os painéis, até então empregados nas exposições didáticas, tornam-se um recurso constante no museu, sendo utilizados em outras exposições como a de Lasar Segall (1951). Em outras, como a de Max Bill (1951), o mobiliário se transforma, muda sua plástica de painéis vazados e ganha uma disposição contínua: um fio de aço fixado no teto e no chão, sustentam uma ampla placa opaca que opera como parede e parece flutuar no espaço. O *display* valoriza um modo de expor, estimula uma atenção concentrada da mesma forma que as demais telas exibidas em paredes. O modo de expor obras bidimensionais apresenta nuances no mobiliário expográfico, enquanto a expografia de esculturas permanece tradicional. O museu

trabalha com a base monolítica e branca que atua como a moldura destacando a obra no espaço. Conforme indicado em alguns casos, a base opera em uma relação de figura e fundo ao ser posicionada próxima à parede, inviabilizando uma fruição da peça em 360° graus. Essa aparente valorização da frontalidade e do olhar monofocal, se apresenta em exposições como a de Ernesto de Fiori (1947) e de Mário Cravo (1950). Em ambos os casos, as bases e esculturas são posicionadas próximas as paredes constituindo uma relação entre a escultura e o fundo, operando, em uma dimensão da pintura, inoculando a escultura, forçando-a a planificar-se.

A produção de Edoardo Persico e Kiesler são exemplos da aproximação entre expografias em contextos museológicos e montagens de vitrines comerciais (Mammi, 2004 ; Anelli, 2009). Persico exerce uma centralidade no desenvolvimento dos *displays* expositivos no cenário italiano no entre guerras, sendo sucedido por Marcelo Nizzoli (1887-1969) e por Franco Albini (Anelli, 2009)³⁸. A atuação de Persico em editoriais de revistas e a construção de *layouts* de vitrines comerciais, possibilita compreender o objetivo dessas expografias em comunicar os preceitos da estética moderna, em que a forma de expor assume uma condição discursiva, não apenas estrutural (*Ibidem*). O projeto do *layout* da loja Parker (1934), de autoria de Persico e Edoardo Nizzoli, na análise feita por Renato Anelli (2009), é comparado a elaboração de expografias marcadas pelo ideal da suspensão, da transparência, e da simultaneidade entre os planos, traçando uma linha comum entre esses contextos díspares. A análise detalhada dos planos que compõem o *layout* da loja Parker detecta: a ação dos objetos na estruturação dos planos, a presença de um anjo barroco no primeiro plano, responsável por sustentar uma espécie de mesa; esse ícone barroco e religioso é sustentado por uma viga metálica que oferece uma sensação de flutuação da escultura no espaço (Anelli,

³⁸ Nas palavras de Renato Anelli: “Após sua morte em 1936, a produção de Persico terá dois tipos de desenvolvimento. Um através de Nizzoli, que transfere para os produtos comerciais a técnica de criação da suspensão do objeto e da criação de uma ambiência ao redor da obra (...). Outro como a obra de Franco Albini, que tornaria um dos maiores produtores de museografia no pós-guerra. Albini desenvolveu diversas montagens de exposições seguindo linhas semelhantes às de Persico. Mas foi na mostra do artista italiano Il Scipione, realizada na Galeria de Brera (Milão, 1941) que transportou para o campo das artes plásticas a experiência acumulada nas exposições comerciais e políticas. Na mostra, Albini trabalhou com o curador Guglielmo Pacchini, que fora um dos primeiros reorganizadores de museus italianos a seguir critérios modernos, tendo produzido a Galleria Sabauda em Turim e o museu da cerâmica de Pesaro (1936). Em meio ao velho edifício de Brera, Albini soltou os quadros no espaço das salas, estruturando-os em delgados perfis metálicos apoiados com a extremidade interior no chão e a superior em uma grelha de cabos de aço, impedindo que eles encostassem no teto. Uma segunda moldura envolveu os quadros, criando aquilo que Faggiolo denomina como uma espécie de aureola ao seu redor.” (ANELLI, 2009, p. 7).

2016). Nesse sentido, salta aos olhos a presença dessa imagem nesse contexto destituído de sacralidade, descolado de uma arquitetura marcada pela linha curva, pelas volutas. Ao que parece, esse anjo foi colado nessa composição a fim de criar um curto-circuito estético e espaço-temporal. Ela contrasta com os demais objetos da cena, produzidos industrialmente e essencialmente retos. A paisagem de vitrines se repete no espaço constituindo a profundidade do espaço da loja. Nas palavras de Anelli: “Com tal operação, Persico constituiu o plano abstrato moderno equivalente às colagens gráficas das artes plásticas, aplastando as diferenças dos tempos históricos aos quais cada um pertencia.” (*Ibidem*, p. 46).

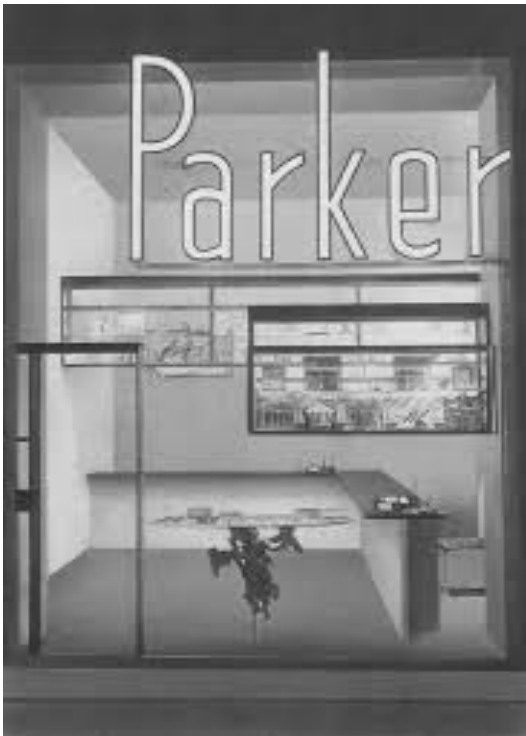


Figura 28 - Edoardo Persico e Marcelo Nizzoli. Layout loja Parker.

Fonte: Anelli, 2009, p. 92.

No argumento de Anelli (2009), a associação entre comunicação visual (design gráfico) e o design de exposição/*display* constrói um caminho que objetiva chegar até o projeto dos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi. Esse recorte, que entremeia cotidiano e museus, bem como vitrines e expografias no contexto italiano, oferece uma visão que não está pautada em um exclusivo desenvolvimento

da forma, criando uma associação direta entre o *allestimento architettonico*³⁹ (design de exposições) e os cavaletes de vidro. Ademais, o argumento do autor não cai em uma afirmação superficial que certifica uma repetição da proposta expográfica, com o uso de outros materiais e em outros cenários arquitetônicos⁴⁰.

2.4. Museografia através do caleidoscópio: as imagens do Brutalismo e as colagens de Lina

A representação do projeto arquitetônico encontra na técnica da colagem um meio de reestruturar o espaço pela via da estética moderna. A operação de corte e decomposição dos planos feita no início do século XX pelo Cubismo Analítico e pela operação da fotomontagem e da colagem, fagocitada pela iconoclastia do Dadá, foi inserida no pensamento arquitetônico. Um exemplo desse encontro são as colagens de Ludwig Mies Van Der Rohe (1886 -1969) em que a forma e a cor se destacam em detrimento da linha, tornando-se o ponto que draga a atenção. Nelas, o espaço passa a ser estruturado por blocos com texturas e materialidades diferentes que operam em sobreposição, em simultaneidade, construindo a sensação de profundidade entre os planos flutuantes. Nesta metodologia de constituição do espaço, forma-se uma deposição de fragmentos que conferem o adensamento da superfície do desenho. Assim, é urdido o jogo entre escalas, o espaço da folha de papel e o da arquitetura recebem um tratamento abstrato, um ecoa sobre o outro como no neoplasticista Café Aubette (Estrasburgo, 1927) – projetado por Theo van

³⁹ Termo utilizado por Amanda Ruth Aguiar para nomear o desenvolvimento do campo de design de exposições em ascensão na Itália após a Primeira Guerra (AGUIAR, 2015, p. 25).

⁴⁰ Como explica Miyoshi: “A museografia italiana do pós-guerra possui grande diversidade de exemplares dificilmente classificáveis, o que não impediu os pesquisadores Ezio Bonfati e Marco Porta de a dividirem em dois modelos. O primeiro seria marcado por uma ‘programática neutralidade’, ‘rigor formal, controle do desenho, racionalidade e frieza’, a exemplo do Palazzo Bianco, de Franco Albini. O segundo seria ‘apaixonado’, voltado ‘ao envolvimento e participação’, como o Museu Correr, de Carlo Scarpa. Haveria ainda uma terceira linha, mais radical, prosseguindo de certo modo a ‘veia artesanal e populista’ de Scarpa, representada por um projeto do estúdio BBPR, o castelo Sforzesco (MORELLO, 1997, p. 395-396) (...) Como observado no capítulo dois, o ponto de contato entre o Masp e alguns museus italianos do pós-guerra consiste em uma preocupação ‘cívica’. No mais, tudo é diferente, a começar pelos edifícios (um novo, os outros adaptados), terminando na organização das obras de arte e na variedade de suportes. Os paralelos entre o Masp e os museus italianos restringem-se aos efeitos de suspensão das pinturas, proporcionados pelos suportes, pois suas aplicações museológicas são extremamente distintas.” (MIYOSHI, 2011, p. 143-144).

Doesbourg, Sophie Taeuber e Jean Arp –, na museografia Gabinete da Abstração (*Kabinett der Abstrakten*, 1925), de El Lissitzky, e no *Merzbau* (1933), de Kurt Schwitters (1887-1948), montada em sua moradia em Hannover.

A aderência da colagem à arquitetura não é um fenômeno isolado, circunscrito às primeiras décadas do movimento moderno, ou restrita a uma metodologia de projeto própria do pensamento miesiano. Esse método de projetar o espaço se estende nos trabalhos de Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) que, após a segunda guerra, no contexto inglês, integram os emergentes debates de reformulação do campo da Arquitetura e do Urbanismo, também fundam o Novo Brutalismo em 1953 (Amorim, 2008).

Na prancha *Urban Re-Identification Grid* apresentada no CIAM em 1953, Alison e Peter Smithson expõem um conjunto de imagens de espaços urbanos propondo uma outra forma de elaboração do projeto: empírica, orientada no cotidiano, nos usos da cidade, projetando-a a partir de um prévio estudo etnográfico. Como base para a colagem, o casal Smithson utilizou as fotografias de Nigel Henderson⁴¹, marcadas por um tom de etnografia urbana, pelo acompanhamento do cotidiano dos bairros operários de Londres e por seu interesse pelas superfícies dessa paisagem e os materiais que as compõe: concreto, vidro e tijolo. Nesse sentido, constitui uma pesquisa visual que mapeia essas matérias, e proporciona a visibilidade àquelas, característica que esteve em sintonia com o *ethos* do Brutalismo, sua concepção de honestidade e de exibição da verdade dos materiais. Ainda sobre a prancha, é importante frisar a mudança de eixo registrada pelas fotografias, que captam uma alteração na estrutura do olhar e revelam mudanças na temporalidade entre projeto e arquitetura. As fotografias de Henderson exibem ângulos aéreos, destoando da tradicional paisagem frontal e perspectivada em que observadores permanecem imóveis, posicionados em frente a cena captada.

⁴¹ Ben Highmore expõe que esse recorte do trabalho de Henderson interessado no cotidiano de Benthall Green, bairro operário de Londres, *locus* desse cenário de ruína no pós-guerra, é fruto da influência de sua companheira, a antropóloga Judith Henderson, integrante do projeto *Discover your Neighbour*. Projeto empenhado a construir uma etnografia sobre a reconstrução. Os diários de campo desse trabalho foram posteriormente incorporados ao *Mass-Observation*, a fim de documentar como as pessoas reagiram a exposição *Britain Can Make It*, realizada em 1946 no Museu Victoria & Albert, intacto mesmo após o bombardeio da cidade (2017, p. 74-75). A exibição destinava-se a mostrar a produção do design industrial inglês para a exportação marcando a posição da indústria inglesa. Além disso, o autor destaca que o trabalho de Henderson atento as superfícies é fruto de sua experiência como piloto de guerra, o que, por sua vez, impactou também em suas propostas museográficas, em suas fotografias e colagens e foto-montagens que trabalham com a questão da escala, tal como desse olhar para o planejado, para as superfícies.

Inclusive, essa mudança de ângulo é acentuada pelo *grid* que emoldura as imagens e reforça a sugestão de uma observação aérea, dialoga ainda com as pinturas de Piet Mondrian (1872-1944); elas apresentam um tratamento planar da superfície e uma proximidade com a representação das plantas baixas, reforçando a condição de visualização aérea. Em consonância com esse recorte, no painel dos Smithson, percebe-se uma aproximação visual entre as representações de plantas baixas (corte aéreo) e as fotografias em preto e branco. Apesar de elas apontarem para uma composição planar da imagem, é necessário pontuar um distanciamento entre ambas no que toca à escala. Enquanto os desenhos urbanísticos oferecem uma visualização do todo, as fotos de Henderson operam em uma espécie de *zoom*, uma lente ampliada que capta de cima o cotidiano da cidade.

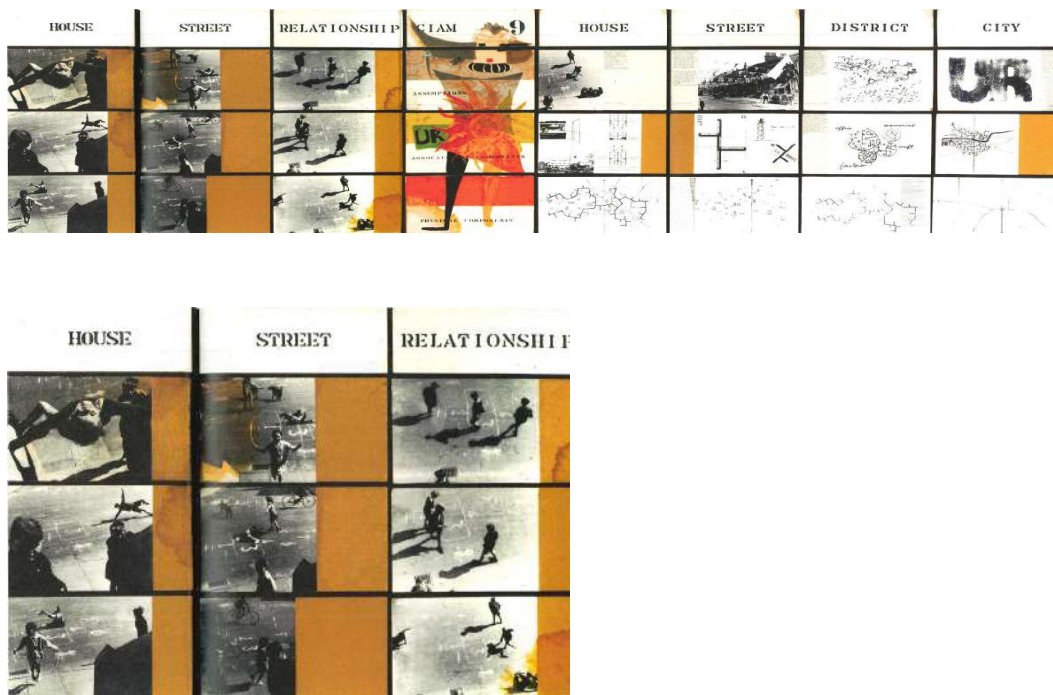


Figura 29 - Alison e Peter Smithson, Urban Re-identification Grid, 1953. Colagem, fotografia, pintura e pintura em estêncil sobre tela.

Fonte: Acervo do Museu Nacional de Arte Moderna, Centro George Pompidou, Paris.

Ben Highmore (2017) sugere que a mudança de eixo da imagem e do ponto de observação, deu-se a partir do surgimento de fotografias aéreas durante a segunda guerra. Elas resultam em enquadramentos de diferentes volumetrias em um único plano, inoculando suas diferenças e promovendo um achatamento da imagem na superfície. O autor observa a proliferação dessas imagens no cenário da cultura visual do cotidiano, difundida especialmente em mídias impressas, revistas.

Além delas, essa alteração de eixo é captada pela série (1949-55) do artista escocês William Turnbull (1922-2005) que dialoga com essa virada do olhar, situado em suspensão, pairando sobre a cena. O recorte visual de suas obras, constituídas por baixos relevos de bronze, se assemelham à plástica das maquetes e compõe micro atmosferas com cenas que evocam tanto a representação de uma área bombardeada vista de cima, quanto em processo de construção (Highmore, 2017, p. 17). Dessa maneira, operam nessa ideia de suspensão própria da visualidade da arquitetura (ver de cima, ver o todo) e, ao mesmo tempo, sugerem um estado de suspensão do tempo, um estado de indeterminação entre as etapas do desenho, da edificação e da destruição. Sugere um status da ruína que remete à paisagem da época, capta a aceleração do processo de deterioração que, ao invés de décadas, se produziu em um curto espaço de tempo com os bombardeios durante a guerra.



Figura 30 – William Turnbull, Playground, 1949.

Fonte: Williamturnbullart

A simultaneidade entre passado, presente e futuro, também caracteriza a imagem do projeto do *Golden Lane* (1953) e marca o estado de suspensão espaço-temporal presente nessa e em outras colagens dos Smithson. Na imagem do projeto, construção e ruína ocupam um mesmo sítio em que se sedimentam as camadas temporais. Dessa forma, um único plano leva o canteiro de obras, o prédio e os destroços a habitarem em conjunto; o desenho do prédio com áreas acabadas, e outras em construção, habitam o mesmo sítio das residuais fumaças oriundas do bombardeio da cidade de Coventry (UK), indicando que a construção de um novo planejamento urbano não será feita através de um espaço novo e asséptico. Nesse sentido, será em um terreno ainda turvo e com baixa visibilidade pela presença das partículas de poeira em suspenso. O *Golden Lane* informa a importância da ruína

no processo de reconstrução do planejamento urbano, uma área incompleta e de intervalos, aberta as possibilidades de remontagem, uma espécie de local de jogo, aberto ao acaso e em constante processo de montagem e remontagem. Em síntese, o *Golden Lane*:

(...) figura o sítio bombardeado não como algo a ser erradicado, mas como parte construtiva do plano. Sítios bombardeados, como podemos ver, são *locus* privilegiados, os quais os Smithson, Henderson e Paolozzi nomeavam como ‘*as found*’. O ‘*as found*’ foi incorporado ao *objet trouvé* do surrealismo, aos *readymades* de Marcel Duchamp, e reverenciavam os materiais em seu estado bruto (concreto, ferro, etc. *as found*). No contexto da comunicação de massas, incluiu-se a sorte de adquirir algo ordinário, sem valor. Indivíduos que procuram joias da antiguidade e prazeres no *kitsch*. O ‘*as found*’ é a forma como a etnografia do modernismo se circunscreve na prática do brutalismo. (Highmore, 2017, p. 62).⁴²

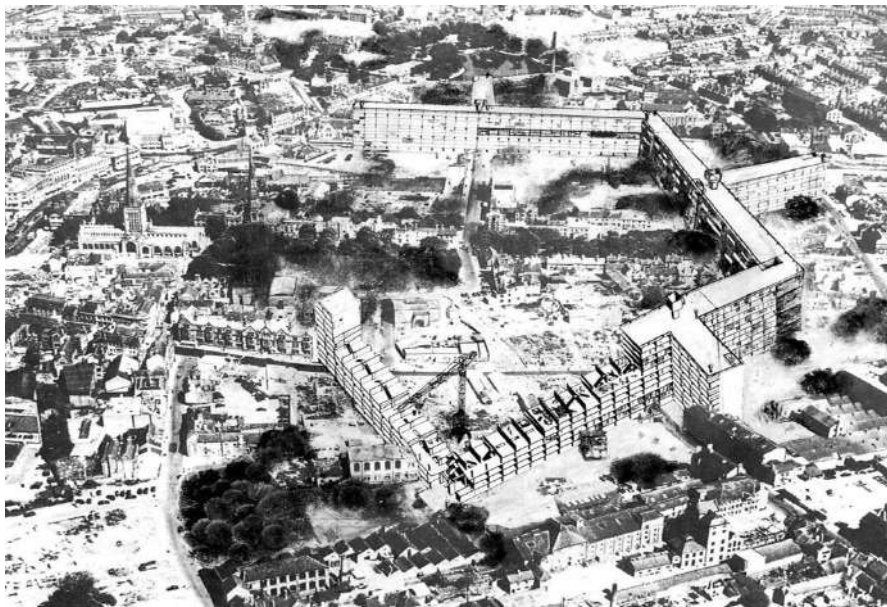


Figura 31 - Projeto Golden Lane, fotomontagem. Alison e Peter Smithson, 1953.

Fonte: <http://arquitectosblog.blogspot.com/2016/07/golden-lane-housing-1952-londres-alison.html>

⁴² Trecho original: “(...) it figures the bomb site not as something to eradicate but as a constitutive part of the plan. Bomb sites, as we shall see, were a privileged locus for what Smithson, Henderson, and Paolozzi referred to as the ‘*as found*’. The ‘*as found*’ incorporated the *objet trouvé* of surrealism, the *readymades* of Marcel Duchamp, and had reverence for materials in their unvarnished state (concrete, iron, etc. *as found*). In an age of mass media, it included the lucky find of the junk shop habitué, who searches out antique gems and kitsch delights. The ‘*as found*’ is a form of ethnographic modernism that underwrites the practice of brutalism.” (HIGHMORE, 2017, p. 62).

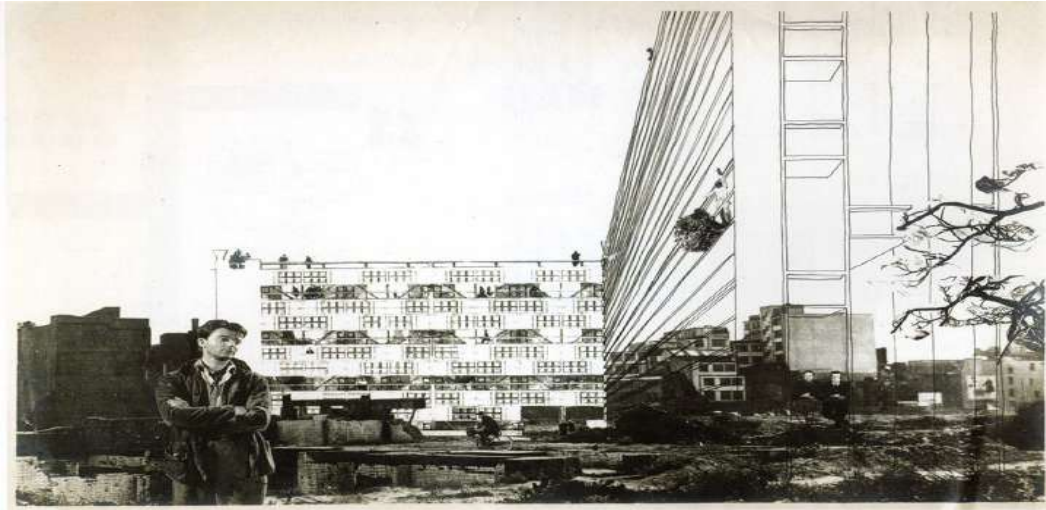


Figura 32 - Alisson e Peter Smithson, 1952. Colagem, fotografia, recortes de revista e desenho sobre papel.

Fonte da imagem: reserachgate.net.

Assim como os projetos nos campos da arquitetura e do urbanismo, a museografia realizada com a participação dos Smithson, também apresentam rastros desse sintoma de alteração da percepção, e registram esse estado de suspensão. Mostras como *Parallel of Life and Art* (1953), realizada no ICA (*Institute of Contemporary Arts*), em Londres, apontam para uma mudança na constituição do olhar e no modelo de fruição desempenhado pelos observadores. Este evento associado ao cenário visual do brutalismo não é um evento isolado, mas caminha por estradas anteriormente abertas por experimentações expográficas do início do século XX como a supracitada montagem do Gabinete da Abstração (*Kabinett des Abstrakten*, 1925). Essa exposição, por sua vez, foi projetada por El Lissitzky a convite de Alexander Dornier, historiador da arte alemão, diretor do *Landesmuseum* em Hanover (1925-37).⁴³

⁴³ A fotografia da exposição montada pela primeira vez em 1925 no *Landesmuseum*, Hanover foi exibida na mostra *The Way Beyond 'Art': The Work of Herbert Bayer* em Nova York, EUA, 1947, realizada por Alexander Dornier. A imagens da exposição *Road to Victory* realizada por Herbert Bayer no Museu de Arte Moderna de Nova York como propaganda da atuação americana junto aos aliados na segunda guerra, também integrou essa montagem de Dornier. A exposição de Bayer chama atenção pelo *display* diferente do tradicional: obras penduradas sobre paredes (HIGHMORE, 2017, p. 41- 43). Essa experimentação do *display* é descrita por Ben Highmore: “As can be seen from photographs, the exhibition included vast, wall sized mural photographs, as well as photographs angled from the floor. For one commentator at the time (the photographer Ralph Steiner) the presentation was revolutionary: ‘The photographs are displayed quietly on the wall. They jut out from the walls and up from the floors to assault your vision’”. (*Ibidem*, p. 42).



Figura 33 - El Lissitzky, Abstract Cabinet, Landes Museum, Hanover, 1925.

Fonte: <https://www.jstor.org/stable/10.5749/futuante.12.2.0013>

Nessa museografia, as obras não apresentam as molduras no sentido tradicional; as linhas verticais se mesclam à textura da parede e atuam na intersecção entre pintura e espaço, marcando o processo de dissolução da moldura no cenário moderno (Mammì, 2004). O ambiente é vertical, e estruturado pelos contrastes entre as cores que, como na colagem, atuam produzindo os planos do espaço. As ripas de madeira formam uma superfície texturizada, ou seja, elas imprimem um movimento à expografia através de um efeito ótico de profundidade e de mobilidade quando os observadores se deslocam no espaço. Esse *display* tem o intuito de emancipar o visitante, tornando-o um agente ativo nessa interação entre espaço, obra e fruidor, como expõe Patrícia Danza Greco:

Além disso, no canto da sala, foram idealizados espaços para pinturas sobre os quais corria uma tela de aço perfurada que encobria em parte, a pintura que estava por trás dela. Esse mecanismo permitia que o visitante pudesse deslocar essa tela de maneira que os quadros que não lhe interessassem naquele momento ficassem subpostos a ela, fazendo com que ele, mas do que um espectador ativo, fosse também um museógrafo. (Greco, 2007, p. 187).

Como observa bem Highmore, há uma relação direta entre essa expografia de El Lissitzky e a da exposição *Parallel of Life and Art*, dada pelo dinamismo do olhar e pela experiência de animação do espaço através do *display* (2017, p. 40).

O *display* e a curadoria foram realizados por Nigel Henderson, seu projeto desenhado por Alison e Peter Smithson e sua instalação feita por Ronald Jenkins e Eduardo Paolozzi (*Ibidem*, p. 29). Nela, imagens de múltiplas escalas (micro e macro) são apresentadas na galeria ocupando todas as superfícies da arquitetura:

chão, parede e teto. Essa expografia compõe um espaço saturado, caótico e vertiginoso, como se a sala estivesse completamente ocupada por uma constelação de imagens que reestruturam a arquitetura desse interior. Ao mesmo tempo, expõe uma nova sensibilidade da estética expositiva influenciada pela fotografia aérea que deslocou o eixo de representação perspectivada, institucionalizada, principalmente, na narrativa da história da pintura. Trata-se de uma curadoria que justapõe imagens de diferentes escalas: fotografias aéreas e imagens microscópicas habitam o mesmo espaço sem diferenciação. Além disso, integram uma atmosfera de vertigem que faz transparecer a crise de escala instituída no pós-guerra, experimentada em diferentes níveis da vida social no contexto britânico (*Ibidem*, p. 53).



Figura 34 – Registro fotográfico da exposição *Parallel of life and art*. Nigel Henderson, 1953.

Fonte: Arquivo Tate Museum.

A expografia da exposição de 1953 é uma fotomontagem espacializada, um exercício de sobreposição e de tensão dos elementos díspares em uma mesma área, característica que atravessa as fotomontagens de Alison e Peter Smithson. Essa prática da fotomontagem e da colagem enquanto técnica visual que aponta para uma simultaneidade ilumina o modo de projeção experimentado por Lina Bo Bardi, especificamente na composição de interiores dos museus e galerias. O uso dessas

técnicas é visualizado nos seguintes projetos expográficos: Museu à Beira do Oceano (1951), croqui de exposição do Museu de Arte de São Paulo (1957-1958), Museu de Arte Moderna de São Paulo (1980), da exposição do 4º Centenário de São Paulo no Ibirapuera (s/d), projeto expositivo para o SESC Fábrica da Pompeia (1977-1986), entre outros⁴⁴.

Trata-se de composições de interiores que dialogam com um repertório das colagens de Richard Hamilton (1956; 1964⁴⁵) construídas em ambientes internos e marcadas pelo índice de domesticidade, imagens que circularam no meio brutalista inglês do ICA, onde se constituiu o *Independent Group*, propulsor da *Pop Art* inglesa. Há uma diferença entre esses interiores construídos por uma mesma técnica: enquanto em Hamilton o doméstico aparece como receptáculo do consumo e da cultura de massas, um ambiente saturado, composto por uma coleção de objetos e imagens, a expografia de Lina Bo Bardi, no caso do estudo para o Museu à Beira do Oceano, atua mais nos espaçamentos, e nos vazios, propõe uma fruição concentrada, diferente da proposta de Hamilton, o qual joga com uma atenção distraída e com múltiplos focos.



Figura 35 - Richard Hamilton. Interior. 1964-65.

Fonte: Acervo MoMA.

⁴⁴ Algumas dessas colagens e fotomontagens estão disponíveis no acervo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (código: 094ARQd0010; 036ARQd0137).

⁴⁵ *Just what is that makes today's homes so different, so appealing?* (1956); *Interior I e II* (1964).



Figura 36 – Lina Bo Bardi. Ensaio da área de exposição do Museu à Beira do Oceano, 1951.

Colagem fotográfica.

Fonte: Revista Vitruvius.



Figura 37 - Lina Bo Bardi. Ensaio da área de exposição do Museu à Beira do Oceano, 1951.

Colagem fotográfica.

Fonte: Revista Vitruvius.

Ensaio da expografia do Museu à Beira do Oceano (1951) constituem um ambiente em que algumas esculturas são exibidas em suspensão, penduradas ao teto, ou em bases que as destacam em relação ao espaço, recurso tradicional de apresentação de obras tridimensionais. Sobre as obras bidimensionais, Bo Bardi projeta grandes painéis suspensos por um fino tubo metálico, compondo um conjunto de pinturas expostas nessas paredes móveis, colocadas ao longo da galeria de espaço contínuo, sem divisórias. Nessa composição, chama atenção nessa fotomontagem da arquiteta a presença da tela *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, pintura usada em dois projetos do arquiteto Ludwig Mies van der Rohe, *Museu para*

uma pequena cidade (1941-1943) e a colagem da *Neue Nationalgalerie* (1962-1965). Essas composições, assim como as de Lina, utilizam técnicas mistas, o desenho e a colagem estruturam o espaço composto em sobreposição ou em perspectiva.

A aproximação entre o ensaio visual da arquiteta (1951) ao de Mies Van der Rohe (1942), é uma constante nas análises de suas expografias (Wisnik, 2019; Aguiar, 2015). A influência da produção de Mies van der Rohe na obra (arquitetônica e museográfica) da arquiteta Lina Bo Bardi é uma visão constantemente estimulada. Por exemplo, Amanda Ruth Aguiar (2015) estabelece uma comparação entre a forma projetiva da arquiteta e a realizada por Mies van der Rohe no *Museu Para uma Cidade Pequena* (1941-1943), em que as obras são apresentadas flutuando no espaço, sobrepostas, atuando como parte da arquitetura da galeria e, operando como divisões e demarcações no espaço.

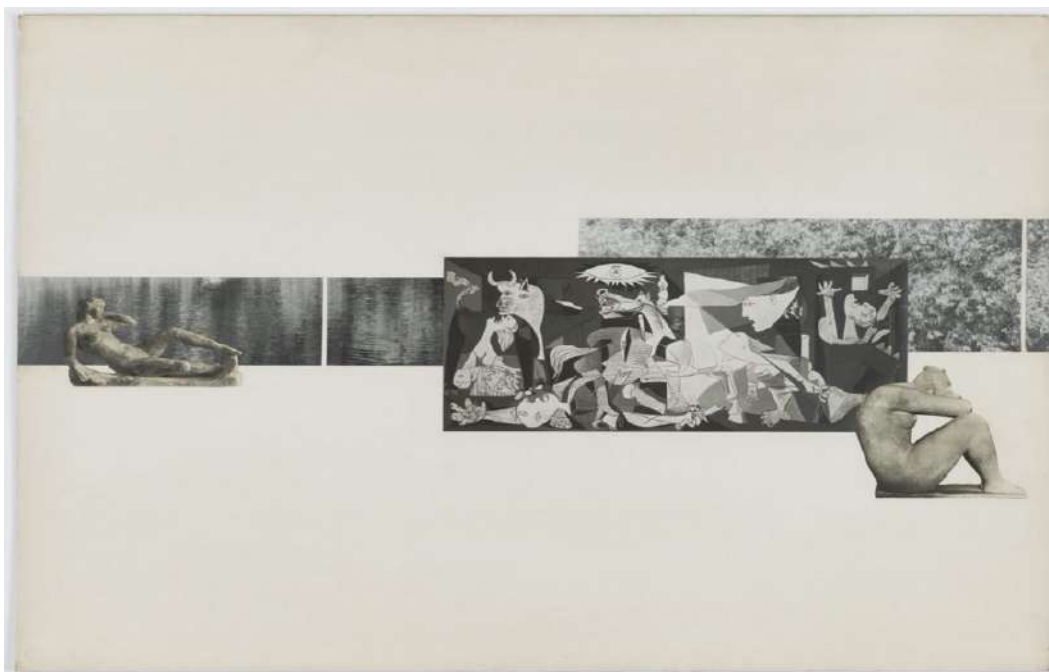


Figura 38 - Ludwig Mies van der Rohe. Ensaio para museu para uma pequena cidade, 1943.

Grafite e colagem fotográfica.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/777>

Assim como Aguiar (2015), Guilherme Wisnik (2019) endossa esse diálogo entre os dois arquitetos no que toca a composição do espaço expositivo. No artigo *Museus sem aura* (2019, p. 196-198) o autor elege ambas as imagens, a do projeto da expografia do *Museu à Beira do Oceano* e do *Museu para Cidade Pequena*,

compondo uma narrativa visual que aproxima ambas expografias. Da comparação, Alex Miyoshi (2011) sugere uma renovação da ideia de suspensão, indicando que Lina Bo Bardi não se baseou estritamente na visualidade de Mies van der Rohe. A suspensão já era uma característica em curso, exercitada nos pilotis e planta-livre, preceitos da arquitetura corbuseana, em exemplares da arquitetura moderna brasileira e na expografia italiana realizada pelos racionalistas como Franco Albini.

Para além desse olhar baseado na influência da obra de um arquiteto sobre o outro, propõe-se uma leitura sobre a incidência dessa imagem, especificamente sua exibição em dois contextos museológicos diferentes. Nesse caso, *Guernica* não pode ser reduzida a uma pintura que apenas aponta para uma composição do espaço museal moderno, como se ela pudesse ser reduzida apenas ao trato da forma pelo Cubismo Analítico. Como sinaliza Giulio Carlo Argan (1992), a tela de grandes dimensões é uma cena apocalíptica, a imagem da falência, o anúncio da tragédia do desenvolvimento no século XX. *Guernica* expõe outro discurso da forma em comparação a *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* (1907), tela em que Picasso “(...) desintegrava a *linguagem* tradicional da pintura; com *Guernica*, detona a linguagem cubista, que era ainda uma linguagem feita para um diferente que agora já não é mais possível.” (Argan, 1992, p. 476). O contexto de exposição indica um afastamento histórico da pintura, ao mesmo tempo, sugere um papel de desfecho de um projeto de civilização fundado na racionalidade clássica, citada por Mies através das esculturas. É uma tela que suscita ruídos, mas, ao mesmo tempo, soa como denúncia arquivada, pintura exibida de forma isolada, como um corte que seleciona e musealiza contextos históricos.

Apesar disso, frisa-se a diferença entre as composições de Mies van der Rohe e de Lina Bo Bardi. Nos ensaios do arquiteto alemão, a colagem atua na estruturação do espaço através da sobreposição dos planos contrastantes. Algumas dessas imagens e texturas são oriundas de um exercício de ampliação do olhar, como uma espécie de lupa posicionada em uma determinada área da pintura. Em suas composições, detecta-se fragmentos de telas de Georges Braque (*Nature Morte*, 1926), Wassily Kandinsky (*Painting with a White Form*, 1913), entre outras, expostas de modo “desfigurado”, devido a um exercício de ampliação e corte de uma área da camada pictórica. Com isso, Mies estabelece um método próprio ao processo de abstração, a ampliação da pintura aponta para um exercício de sobreposição de escalas. A abstração do espaço está fundada na decomposição dele

e da forma, um debate próprio das Artes Visuais. Portanto, entende-se que a operação de construção do espaço, em Mies, é dada pela operação de ampliação e corte, tornando a pintura uma estrutura da arquitetura, e a abstração uma metodologia para projetar o espaço (Gomes, *et. al.*, 2021). Ainda sobre essa presença do fragmento, detecta-se uma proximidade entre a operação de colagem de Mies van der Rohe e de Pablo Picasso, já que ambos trabalham com um fragmento da realidade, que passa a ser o centro da composição. Em exemplares feitos em desenho e colagem, os fragmentos de jornal se destacam frente ao traço do lápis, além de operarem em uma resolução ampliada que recorta e destaca uma determinada textura ou superfície (Krauss, 2006). As colagens de Picasso operam no mesmo mecanismo de recorte e ampliação de superfícies estabelecido no exercício de projeção espacial do arquiteto alemão.

Na questão da escala, as operações de Lina e Mies se distanciam. No projeto do museu (1951), a arquiteta não altera as escalas das obras, bem como não as utiliza como parte de um processo de abstração na construção do espaço. A arquitetura aplica tonicidade nessa imagem, o projeto alongado, entrecortado pela fachada de vidro, sugerem um destaque para a integração interior e exterior colocando a museografia em segundo plano. Então, se Mies van der Rohe parte da pintura para o espaço, Lina Bo Bardi parece fazer o caminho contrário.

É na resolução espacial que reside a distância entre as composições dos arquitetos. Mies van der Rohe opera em um plano entrecortado, próximo ao *modus operandi* da colagem (justaposição), valoriza uma composição planar e o destaque da superfície. Na via contrária, Lina estimula um espaço de distanciamentos, de vazios, lendo a suspensão não apenas como uma condição do espaço arquitetônico, mas associada com os respiros e a possibilidade de criação nos espaçamentos.

A associação direta entre as museografias do racionalismo italiano e o cavalete de vidro, focada na comparação entre ambos, tendo o ideal da suspensão como ponto comum, deixa de captar uma cultura visual que fundamenta as bases dessa museografia. É através dessa cultura visual organizada em torno do mobiliário que podemos observar as contribuições da fotomontagem e da colagem, que fomentam uma visualidade pautada na simultaneidade e na suspensão. No caso dos painéis da exposição didática do primeiro Masp, e dos cavaletes de vidro, os fragmentos não se mesclam entre si, mas são tensionados ao serem justapostos, dando a impressão, ao mesmo tempo, de estarem próximos e separados.

Outro fato a ser colocado, não abordado como possível diálogo com o cavalete, é o brutalismo, não no seu sentido de uma estética da arquitetura ou apenas da associação dos materiais, mas de sua expressão como cultura visual da suspensão que indicia uma reestruturação da atenção e a mudança do eixo da perspectiva ocular. Nesse sentido, o estudo de Ben Highmore (2017), apesar de seu foco no contexto inglês, indica caminhos para que essa museografia possa ser compreendida de modo mais amplo, observando não somente seu produto (cavalete em si), mas também os ensaios, desenhos e outras narrativas visuais que estruturaram esse projeto nos bastidores e ecoam em sua proposta visual. Nas supracitadas colagens de Lina há um modelo de resolução espacial que ganha outros contornos na idealização do projeto do cavalete, principalmente indicadas em um de seus croquis. Logo, ampliar a imagem do cavalete, captando-o em suspensão, analisando os fragmentos que gravitam em torno dele, permite compreender as nuances das ideias da arquiteta sobre a expografia, e suas propostas de fruição e visualidade.

No cenário da pinacoteca do Masp em 1968, os cavaletes formam uma paisagem de *displays* serializados e dispostos em filas horizontais que se repetem ao longo da alongada galeria. Aos olhos dos visitantes que adentram a pinacoteca, eles se organizam como uma estratigrafia onde as pinturas são as camadas. Apesar de compactas, elas podem ser individualmente identificadas. Nessa paisagem de uma colagem espacial, pautada no acúmulo, é nítido o espaço entre o projeto de 1951 e o inaugurado com a segunda sede da instituição.

3

Tateando as superfícies do cavalete de vidro: o trajeto do croqui ao concreto

3.1. Croquis do cavalete de vidro: esboço das superfícies



Figura 39 - Lina Bo Bardi. Croqui Cavalete de Vidro (1957). Grafite e colagem.

Fonte: Acervo ILBPMB.

A elaboração do cavalete de vidro inicia-se pelo croqui. A arquiteta Lina Bo Bardi desenha sobre o papel um suporte formado por um cubo de concreto e uma placa de vidro autoportante e transparente, a qual exibe uma pintura cubista, aparentemente desprovida de moldura, mas com algum tipo de suporte em seu verso (contramoldura). Abaixo da imagem, o desenho sinaliza a posição da ficha técnica,

presente no mesmo plano que a pintura. Sobre ela, Silvana Rubino destaca seu papel de entreposto entre obra e público: “(...) legendas explicativas, rótulos não são descrições dos objetos aos quais eles se referem, mas, sim, interpretações que abrem o espaço de significação entre o autor do objeto, seu exibidor e seu espectador.” (Clifford *apud* Rubino, 2002, p. 141).

Em torno dessa composição principal, gravitam alguns escritos e outras variantes do projeto esboçadas em menor tamanho, modelos mais amplos que abrigariam duas ou três obras de pequeno porte na mesma placa de vidro. Nesse ensaio, visualiza-se um esboço de suportes expográficos orientados pela dimensão das pinturas oriundas do acervo. Na composição, infere-se que algumas placas de vidro, em virtude de sua amplitude, seriam sustentadas por duas a três bases de concreto – uma estratégia para otimizar a quantidade de obras expostas na pinacoteca em vista do possível crescimento do acervo institucional. Essa proposta antecede a posterior crítica feita aos cavaletes de vidro que, aos poucos, foram substituídos nos anos 1990, alegando que eles abrigariam um número restrito de obras em exposição.

O material que compõe a base do mobiliário ganha um destaque no croqui: a arquiteta escreve “CONCRETO” em letras maiúsculas e circula com lápis a palavra. O destaque aponta para uma centralidade desse material no projeto, elo que comporia uma simbiose com a arquitetura, exibido sem revestimentos e em sua crueza. A porosidade e a superfície arenosa e áspera são representadas com tinta aquarelada e por ranhuras em grafite que fazem referência à superfície irregular do concreto. O mobiliário enfatiza a condição moderna da obra exposta, tensionando-a no presente, visto que o concreto é um material difundido e próprio à cultura visual do século XX (Forty, 2011). Ademais, se reforça uma proximidade com o Brutalismo, que, ao longo da história, foi associado a esse material, a termos que o caracteriza como superfície crua (*raw*), superfície inacabada (*unfinished surface*) e concreto bruto (*béton brut*), como bem sugere Ben Highmore (2017, p. 8).

Sobre o nome desse mobiliário expositivo, destaca-se uma variante, nomeada por Lina Bo Bardi como cavalete de cristal, nomenclatura que faz menção a um material mais nobre que o vidro; também ao concreto que recebe no início do século

XX um rótulo de material pouco nobre e avesso à memória (*untimeliness*⁴⁶), apesar de ter sido utilizado na edificação de memoriais monolíticos como o Memorial dos Mártires da Deportação (1953-1962), localizado em Paris (Forty, 2011, p. 213). De todo modo, destaca-se a atenção dispensada pela arquiteta aos materiais. Além do concreto, o vidro, a madeira e as vigas metálicas aparecem em diversos croquis ambientados, principalmente, nos projetos de estruturas expositivas. Nesse sentido, chama-se a atenção para os materiais escolhidos, como, por exemplo, o concreto, matéria aplicada na indústria da construção civil, e de superfície texturizada e áspera que propícia o acúmulo de sujeira. Essa condição, a princípio, diverge de um ambiente museológico, no qual imperam paredes lisas, revestidas de massa e com camadas de tinta monocromáticas que compõem um ambiente neutro em que nada se fixa. Esse cenário está em sintonia com a assepsia do cubo branco descrita por Brian O’Doherty (2002).

No que diz respeito à imagem do croqui, vale sublinhar ali a opção por uma pintura cubista cuja retórica espacial, seccionada por planos, indica uma visualidade entrecortada – característica da técnica da colagem – além de demonstrar uma fissura na gramática representativa da pintura. Na imagem do croqui, a presença da pintura cubista é um ponto que chama atenção pelo fato do acervo do Masp ser majoritariamente figurativo. Destaca-se que a obra escolhida por Lina Bo Bardi não faz parte do acervo do museu. Dentre os ditos cubistas, o acervo conta com quatro obras de Pablo Picasso, sendo três pinturas e um desenho: *O retrato de Suzanne Bloch* (1904), doada por Walther Moreira Salles em 1947 e *Toaleta* (1906), adquirida em 1953, são pinturas próximas de um repertório tradicional e figurativo. A terceira, o *Busto de homem* (1909), adquirida em 1958, está mais próxima do exercício de decomposição da forma do Cubismo analítico, situa-se na fronteira do questionamento do sistema pictórico moderno. Apesar disso, a tela ainda apresenta um forte viés figurativo e flerta com a tradição do retrato⁴⁷.

Além de Picasso, o acervo conta com uma pintura de Fernand Léger (1881-1955), *A compoteira de peras* (1923), doada em 1948 por Carolina Penteado da Silva Tellesque. Essa composição opera em uma interface com a colagem em sua

⁴⁶ Refere-se ao termo empregado por Adrian Forty (2011) ao argumentar que o concreto é um material avesso à memória: “Concrete is, we could say, untimely matter, it never speak in more one tense, generally the present, sometimes the future, almost never the past” (FORTY, 2011, p. 256).

⁴⁷ Segundo Clement Greenberg, a aproximação com a arte abstrata acontece apenas no chamado cubismo hermético dado entre 1911 e 1912 (2013, p. 101).

resolução espacial formada por blocos e fragmentos de cor e texturas tensionados na mesma área. A construção da superfície em camadas, a erosão da estática relação entre figura e fundo e a descentralização da composição dada pela operação do corte, colocam a pintura de Léger em proximidade com a imagem colada sobre o esboço do cavalete de vidro.⁴⁸ Nesse ponto, se há um diálogo entre as composições, por que a pintura do artista francês, incorporada em 1948 ao acervo permanente, não foi eleita por Lina para integrar o croqui que partilha essa questão da reformulação do espaço moderno?



Figura 40 - Fernand Léger. A cometeira de peras, 1923. Óleo sobre tela. 80,5 × 100 cm.
Fonte: Acervo MASP.

Ainda sobre esse tipo de pintura, a qual opera no corte e na simultaneidade, observa-se no acervo a presença de telas de Candido Portinari (1903-1962), incorporada ao museu em 1959 por meio de doação de Assis Chateaubriand. *O massacre dos inocentes* (1943), *O Sacrifício de Abrahão* (1943) são pinturas compostas com uma restrita paleta de cores, do branco ao preto, sendo cada uma das áreas da tela seccionada por matizes e por texturas – uma associação entre linha e cor na construção de planos que estimulam uma fruição simultânea das camadas da obra, construídas sem hierarquias e fronteiras rígidas entre figura e fundo. Sobre

⁴⁸ A informação sobre as obras contidas no acervo do Masp foi consultada no site do museu que oferece uma área de busca no acervo contendo todas os dados técnicos das obras. Disponível em: <<https://masp.org.br/busca?search=picasso>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

a pintura *O massacre dos inocentes*, acrescenta-se sua similaridade com *Guernica* (1937) usada pela arquiteta na colagem que projeta o interior do *Museu à Beira do Oceano* (1951). Nesse aspecto, ambas as pinturas se encontram na temática social, porém, o que interessa a essa investigação é a proximidade entre seus aspectos pictóricos: a paleta sóbria, o corte, a descontinuidade, a transparência entre os planos e o tratamento vertebrado da luz, visto como elemento estrutural. Em Portinari, por mais que a composição represente uma transparência, destaca-se uma ambiguidade própria à técnica escolhida pelo artista. A têmpera tende a uma condição opaca da superfície, emulando a transparência entre os planos através da setorização das áreas mais claras, sobrepostas pelas linhas. Trata-se de uma transparência constituída pelo contraste entre as cores – diferente das técnicas à óleo que constroem uma veladura sobre a camada de modo a se fundir a ela – operando também em uma profundidade dos tons. A têmpera traz a pintura para a superfície, pois é nessa base opaca e árida e com pouca profundidade que os planos são montados e trabalhados por meio do contraste da cor, emulando uma operação da colagem.⁴⁹



Figura 41- Candido Portinari, *O massacre dos inocentes*, 1943. Têmpera sobre tela.

Fonte: Acervo MASP.

⁴⁹ Da apropriação da têmpera no cenário moderno brasileiro, produções como a de Alfredo Volpi (1896-1988) e Eleonore Koch (1928-2018) apontam para uma pintura que se resolve na superfície. Em produções de Eleonore Koch, a pintura se resolve num só plano, seccionado pela abrupta passagem de cor de uma superfície monocromática para outra. Como a técnica exige uma outra resolução do espaço, a profundidade construída em um ponto focal que corta a tela é substituída pela justaposição de planos sólidos. Essa operação dialoga com a reformulação do espaço pictórico moderno, descolado da função mimética e em direção ao processo de abstração.

Trazer a obra de Portinari para o debate integra a metodologia da pesquisa no que toca esse mapeamento de uma cultura visual que gravitaria em torno do cavalete de vidro, deixando ver a estrutura de sua estética, suas formas de fruição e resolução espacial. O cotejamento do croqui com as obras do acervo do museu levanta questões em torno da simbiose entre pintura moderna e o projeto museográfico. Ao mesmo tempo, aponta uma distância entre projeto e realidade, visto que a maioria das telas do museu operam em uma resolução espacial acadêmica e de tradição renascentista. Portanto, o documento expõe uma certa fissura nessa expografia que propõe operar através da suspensão, da simultaneidade, da transparência e do atravessamento da luz, compondo um espaço moderno, estruturado como uma colagem espacial.

No croqui, a arquiteta elege uma pintura cubista, a qual mina a tradição representativa do objeto e dissolve a dualidade entre cor e linha, evidenciando o plano e a superfície, que passa a ser trabalhada e adensada através da sobreposição, das texturas e da colagem; vide o exemplo da técnica do *papier collé*⁵⁰. A colagem estimulou a condição tridimensional da pintura, operando em baixo relevo de modo a alcançar o *status* escultural. Na *assemblage Guitarra* (*Guitar*, 1912) de Pablo Picasso, o papel ganha corpo, extrapola sua condição bidimensional e rompe com a ilusão e a representação próprios ao tratamento do plano na pintura e no desenho (Greenberg, 2013, p. 102). Além desses pontos, adiciona-se a esse debate, a análise de Rosalind Krauss (2006) sobre a colagem de Picasso, *Violino* (1912). Apesar da superfície plana do papel, a composição tende a crescer em direção ao espaço. Nesse sentido, sugere uma tridimensionalidade dada pela rotação do fragmento de jornal, colado sobre o suporte, que constrói um lado da silhueta do violino, uma espécie de barbatana de papel com movimento rotacional sugerindo um volume cilíndrico (Kraus, 2006, p. 55).

Há um adensamento da superfície no cubismo promovido pela adesão de matérias, como papéis de jornal, e pelo aumento da viscosidade da tinta ao ser misturada à areia (Greenberg, 2013). A presença de fragmentos, como os tipográficos, também abre um caminho bifurcado para a pintura que se divide entre o literal e o ilusório; tende a um *trompe l'oeil* de mimetização de texturas e de

⁵⁰ Para Clement Greenberg: “A colagem representou um dos pontos de inflexão mais importantes na evolução do cubismo, e, portanto, em toda a evolução de arte moderna deste século”. (GREENBERG, 2013, p. 93).

objetos reais, reforçando o caráter de imagem virtual da pintura e seu compromisso com a representação literal. Por outro lado, essa justaposição entre fragmentos reais e uma mimetização pictórica deles, expõe um outro tipo de percepção em que o olhar se ancora no real através desse “pedaço de realidade”, evitando o completo adentrar na pintura. Ou seja, a colagem desses fragmentos como os tipográficos funcionam como uma âncora que prende observadores na camada mais superficial da pintura, suscitando também uma ampliação do campo de visão que se fixa no fragmento, ao mesmo tempo que passeia pelo todo.

A mudança no tratamento da superfície pictórica e a passagem da pintura, enquanto área de representação para o objeto em si, pode ser compreendida ao comparamos telas de Giorgio Morandi (1890-1964) e Juan Gris (1897-1927), que não fazem parte do acervo do Masp. Nas pinturas enquadradas no gênero de natureza morta, Morandi representa o objeto como um dado de realidade, o transpõe para a tela de modo literal mesmo com uma limitada paleta de cores. Ao representá-los, compõe volumetrias com a distribuição da iluminação e do uso das técnicas pictóricas como o claro e escuro. Em suas pinturas, a fronteira entre os planos é visível, as linhas horizontais e verticais estruturam a relação entre objeto e fundo. Mesmo que a cor seja um fator de suavização entre esses dois opostos, essa composição não apresenta um corte e uma decomposição do espaço pictórico composto em três eixos, ao contrário da tela *Natureza Morta com garrafas e facas* (1912) de Juan Gris. Nela, a condição da pintura enquanto representação de objeto tridimensional em superfície bidimensional se inverte, sendo a tela o próprio “objeto-em-si” (Argan, 1992, p. 434).

A plasticidade da pintura aponta para uma outra relação entre cor, luz e espaço, como na composição de Gris, baseada no corte, na transparência e no papel da luz como elemento arquitetônico, carcaça estrutural. Essa condição também marca a imagem utilizada por Lina Bo Bardi no croqui, estruturada e entrecortada em camadas transparentes. Apesar dessa convergência, há nuances entre as duas, percebida em uma breve análise da composição: a pintura do croqui se orienta por um centro onde as camadas cromáticas vão se depositando, ao contrário da composição de Gris que, em virtude dos cortes, da dimensão escultural da superfície, apresenta uma conformação de vetores que afastam e descentram a

composição em direção as bordas⁵¹. Dessa forma, visualiza-se também uma efetiva mudança na estrutura do olhar baseada na quebra de uma condição monocular.



Figura 42 - Giorgio Morandi. Still Life, 1960. Tate Modern.

Fonte: tate.org.uk

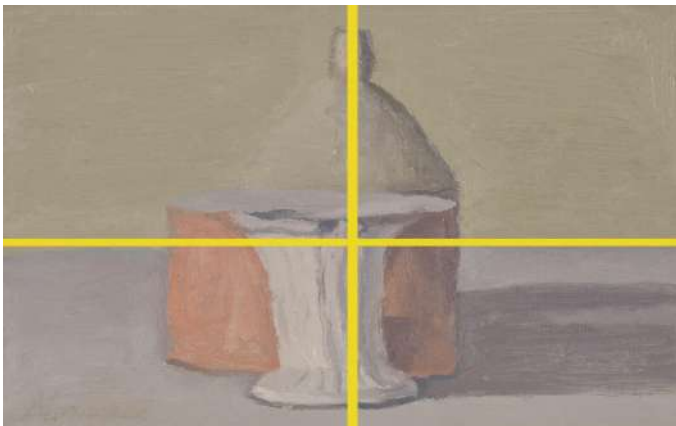


Figura 43 - Análise da composição. Still Life (1960).

⁵¹ No que toca a dissolução das forças constituídas entre borda e superfície pictórica, tratada no contexto da pintura de cavalete, Brian O'Doherty levanta dúvidas sobre a condição das pinturas cubistas. Para ele, não há um rompimento dessa associação, pelo contrário, as pinturas cubistas recompõem a simbiose entre ambos os elementos e não rompem com o gênero de cavalete: "Os conceitos de estrutura do Cubismo mantiveram o *status quo* da pintura de cavalete; as pinturas cubistas são centrípetas, acumulando-se em direção ao centro, esmaecendo-se em direção à borda. (Será por isso que as pinturas cubistas costumam ser pequenas?)" (O'DOHERTY, 2002, p. 15). Essa fala se adequa à pintura utilizada no croqui. No entanto, quando observamos a pintura de Juan Gris, os vetores se posicionam de modo a descentralizar a massa da composição, dissolvendo a condição centrípeta da superfície.



Figura 44 – Natureza-morta com garrafa e facas, 1912.

Fonte: Wikiart. Acesso em: 22 jun. 2021.

Há múltiplas camadas nesse discurso de Lina Bo Bardi em forma de croquis, imagens que oferecem pistas de como a arquiteta compreende a percepção e os modos de fruição na interface entre expografia e público. Apontam para um tipo de exposição das obras que secciona informação e imagem em planos distintos, visto a proposta do painel didático posicionado no verso do cavalete, como sugere um de seus desenhos. Assim, essa separação difere da conjunção entre imagem e palavra que se fez presente na expografia do primeiro Masp – especificamente nos painéis montados por Bardi –, além de indicar a necessidade de movimentação de indivíduos no espaço para acessar informações sobre a pintura.



Figura 45 – Lina Bo Bardi. Esboço do verso do Cavalete de Vidro. 1957-68. Caneta esferográfica e grafite sobre papel offset.

Fonte: Acervo ILBPMB.

No desenho de 1948 a arquiteta projeta um mobiliário constituído por estrutura tubular e haste metálica posicionada sobre a pintura, sugerindo a presença da iluminação direta sobre a obra, embutida ao suporte. Essa imagem aponta para uma condição autônoma da museografia frente à arquitetura, móvel e independente até mesmo de seu sistema de iluminação. A relação entre essas duas escalas no contexto museológico do Masp tem nuances que devem ser sinalizadas; ao mesmo tempo em que comunica um rompimento com a arquitetura, o cavalete de vidro se coloca como oposição a um único elemento arquitetônico: a parede. Ademais, o suporte opera em uma plástica próxima ao pedestal da escultura, sugerindo uma aproximação entre a fruição do objeto tridimensional e a fruição da pintura.

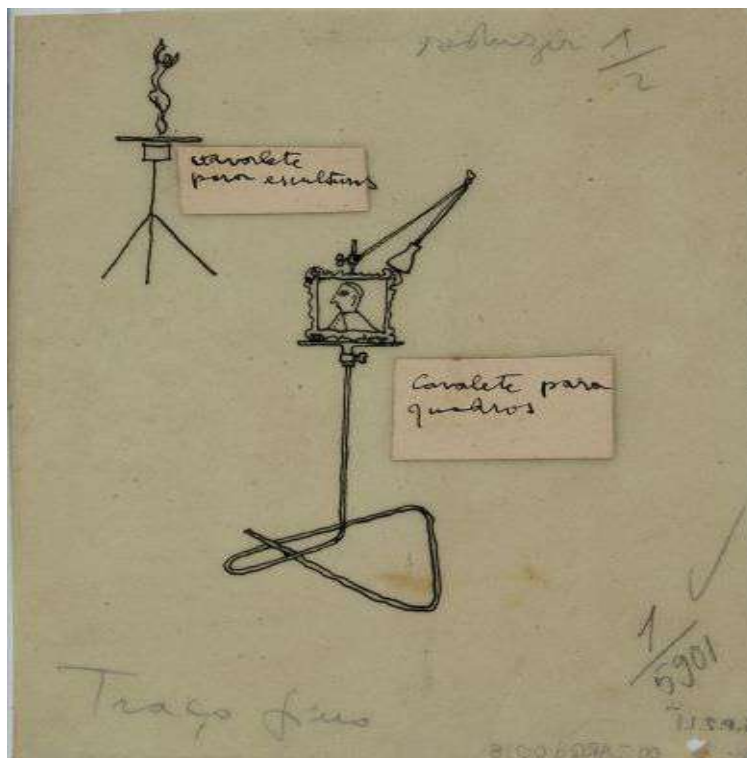


Figura 46 – Lina Bo Bardi. Suporte de obras. Nanquim e grafite sobre papel vegetal. 1948.

Fonte: Acervo ILBPMB.

Através da análise dos croquis do cavalete é possível imaginar como o mobiliário é distribuído na pinacoteca, e como sua relação com o público será construída. No entanto, a proposta de sua visualidade somente fica evidente nas primeiras fotografias frontais da pinacoteca, feitas após a inauguração da segunda sede do museu (1968-1969). Essas imagens informam como a exposição das pinturas em uma placa de vidro estimulam uma observação entrecortada por outras telas em fileiras subsequentes, montando um cenário de uma expografia de tom estratigráfico. Nela, cada uma das camadas é visualizada em um único corte, em modo simultâneo. Ao mesmo tempo, a transparência literal do vidro viabiliza o atravessar da luz natural e artificial sobre ela, gerando, por consequência, reflexos que acentuam uma condição virtual da imagem.

A forma como a luz se comporta na presença desse material remete, mais uma vez, à colocação de Giancarlo Latorraca (2018): o vidro como um conjunto de lâminas preparadas com amostras, vistas de modo ampliado, no caso da microscopia ótica, aumentadas por um conjunto de lentes, no qual incide um feixe de luz. A evocação dessa imagem sugere uma ideia de “prova científica”, logo, através do vidro e da luz torna-se possível o alcance da verdade, da descoberta da

real natureza física do material. Essa interpretação iluminista da luz e do vidro está presente na fala da arquiteta quando se refere ao papel do cavalete de vidro enquanto um personagem que tem a função de desvelar a aura da obra de arte, retirando o véu que recobre a sua condição de produto do trabalho humano, desvelando sua real natureza:

Seu objetivo era desmistificar o trabalho criativo. “Como responsável pelo projeto do Museu e pelo projeto do cavalete de cristal (porque é um cavalete e um quadro nasce no ar, num cavalete)” ela declarou, “quero esclarecer que no projeto do **Museu foi minha intenção destruir a aura que sempre circunda um museu.**” Queria “**apresentar a obra de arte como trabalho, como profecia de um trabalho ao alcance de todos**”. Por isso, “**abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e a obra de arte antiga não se acham expostas sobre veludo, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro**”. Ela não queria que a disposição da sala de coleção permanente do museu comunicasse aos visitantes “deves admirar, é um Rembrandt.” Ao contrário, Lina esperava que a organização da mostra deixasse “o espectador à observação pura e desprevenida, guiada apenas pela legenda, descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação criticamente rigorosa”. (Bo Bardi *apud* Lima, 2021, p. 298) [grifo nosso].

Os documentos levantados pela pesquisa, os quais também captam as falas de Pietro Maria Bardi, indicam essa confluência entre as ideias do casal, especialmente no que toca a concepção do museu moderno. A instituição de aspiração didática e educativa, que exhibe as obras como produto de uma cultura material, fragmentando a redoma, a aura que envolve os museus e seus objetos salvaguardados. Há de se reconhecer os problemas dessa percepção, principalmente levantados no capítulo anterior em torno das falas de Bardi; baseadas na linha desenvolvimentista, contaminadas pelo viés evolucionista, fundada na compreensão da obra de arte enquanto trabalho humano, comparando esses objetos de cultura sob a égide do desenvolvimento técnico. Por isso, a recusa pelo termo Museu de Arte Antiga e Moderna, optando pelo nome Museu de Arte que sugere uma leitura homogênea e universal das produções sem hierarquias entre artes aplicadas e acadêmicas.

Ainda sobre a supracitada fala da arquiteta, percebe-se a contraposição aos ambientes de “veludo”, ao colecionismo burguês, em que o cavalete é o seu oposto pela condição de sua superfície neutra e impessoal. O que chama atenção nessa colocação é a oposição entre a expografia burguesa e a moderna. Assim, baseado na visão da arquiteta, no caso moderno, a parede não é o suporte neutro que abrigaria as pinturas, mas sim o vidro do cavalete. Então, a contradição entre ambas as formas de expor não reside na neutralidade desse elemento arquitetônico, assim

como no cubo branco, mas na qualidade translúcida, neutra e mimética do material vítreo. Em síntese, se, no modelo do cubo branco o ambiente asséptico da parede monocromática constitui a neutralidade, permitindo que a obra seja exibida nela sem interferência, no caso da fala de Lina, é o vidro que assume essa posição de neutralidade.

Previendo que as pinturas do acervo seriam exibidas nesse suporte de *status* escultural – como o *Grande Vidro* (1923) de Marcel Duchamp, uma obra que exige uma gravitação em seu entorno – a arquiteta propõe essa fruição que envolve um deslocamento. Como indica um de seus croquis, o texto explicativo sobre a obra estaria na face oposta da pintura, mobilizando um corte que, segundo ela, suscitaria no público uma postura investigativa e curiosa (Lima, 2021, p. 298). Ao mesmo tempo, a arquiteta idealiza um “olhar puro”, dissociado de referências curatoriais e da História da Arte, posição que desconsidera que esse mobiliário foi projetado para abrigar o acervo permanente, anteriormente selecionado pelo curador. Dessa forma, indaga-se sobre a possibilidade de efetivação dessa proposta baseada em uma percepção pura e totalmente desprevenida do público neste cenário de discursos previamente montados.

Comparando os desenhos desse mobiliário, infere-se que as imagens analisadas até agora não seguem as diretrizes do desenho técnico, de viés projetivo e dotado de cotas. Na representação projetiva dos cavaletes, Lina Bo Bardi esboça três modelos que variam de acordo com a dimensão da placa de vidro; esse desenho de caráter mais direto não contém imagens coladas sobre a placa, apenas a sinalização do tamanho das obras que podem ser abrigadas em cada uma delas. Apesar de sinalizar apenas a forma das obras, destaca-se nessa composição um mapeamento da dimensão e dos diferentes chassis das pinturas do acervo, sugerindo também uma montagem de mais de uma tela em uma única placa. Esse conjunto endossaria ainda mais essa visualidade comparativa, o “ver através de” ou “ver junto a” outra pintura.

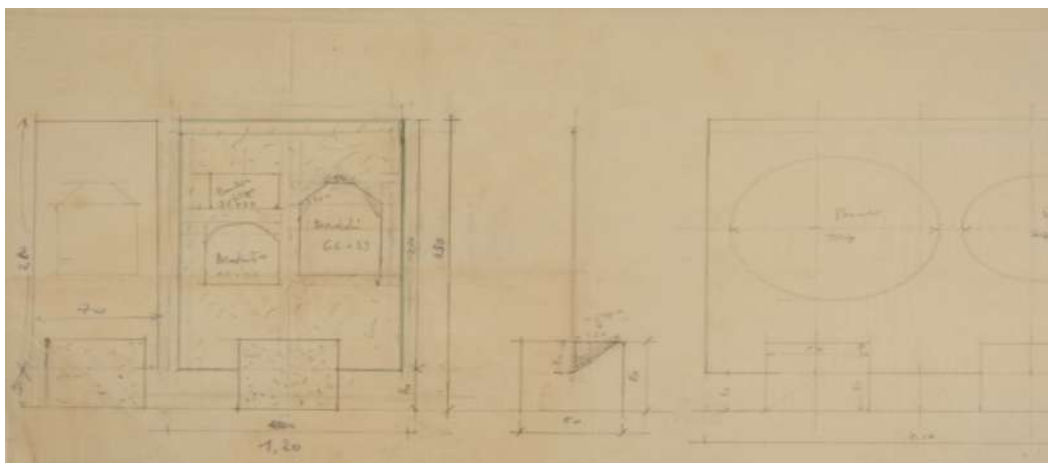


Figura 47 – Lina Bo Bardi. Corte transversal e elevação frontal. Caneta esferográfica e grafite sobre papel manteiga. 1957-1968.

Fonte: Acervo ILBPMB.

Em outros dois esboços, o modo de funcionamento dessa expografia é representado pela arquiteta, sugerindo como será projetada a interface entre a estrutura e o público. Em uma delas, desenhada com traços menos enrijecidos, feito em papel pautado, ela atenta para a condição didática tecida através dos painéis didáticos, afastando-se assim da proposta curatorial de Pietro Maria Bardi nas exposições didáticas do primeiro Masp que justapunha imagem e palavra no mesmo plano. Nesse desenho, ela escreve junto ao cavalete: “painel didático referente ao quadro”, o que reforça ainda mais essa necessidade de rodear o mobiliário de modo a acessar informações sobre a tela e os artistas, posicionadas no lado contrário das imagens. Em outra composição, uma figura humana caminha em meio aos cavaletes de grande dimensão, pensados para abrigar pinturas maiores, de gênero retratístico, a exemplo da tela *Retrato de don Juan Antonio Llorente* (1809-1813) de Francisco Goya. No desenho, a figura oferece uma noção de escala, atuando como um modulator. Ademais, sugere um modo de circulação dos corpos dos visitantes que caminham por entre os cavaletes atravessando as pinturas suspensas, nesse exemplo, elevado por um prisma retangular de concreto. Essa variante dos cavaletes em maior formato é desenhada em papel manteiga; os dois modelos apresentam texturas nas áreas da placa, feitas com uma espécie de pontilhismo espaçado que sugerem o comportamento desse material ao ser submetido à luz. A citação à transparência aparece na visualização completa da forma da base e é acentuada pela natureza opaca das pinturas que são retratadas com a superfície lisa, não texturizada.

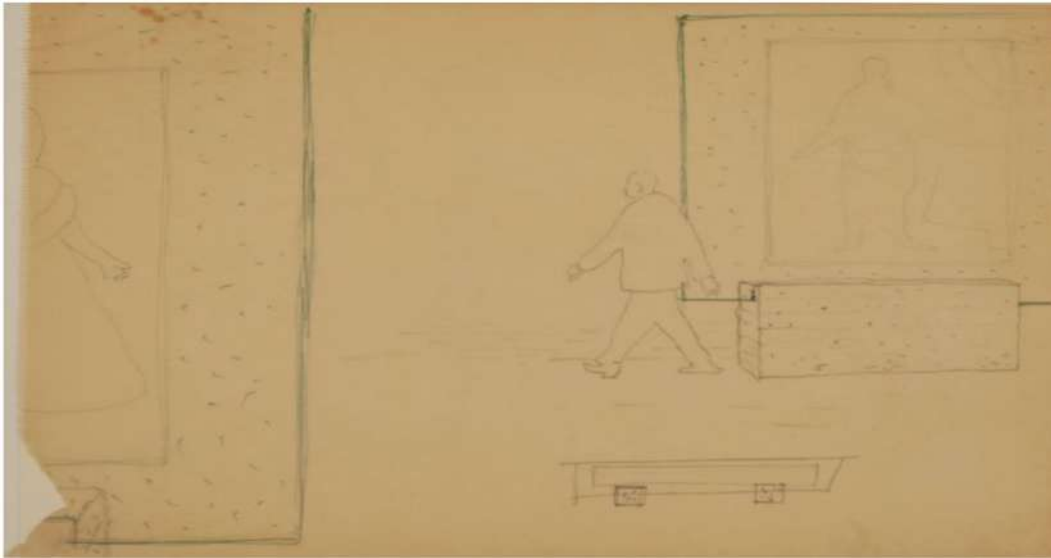


Figura 48 - Lina Bo Bardi. Croqui (1957-1968).

Fonte: Acervo ILBPMB.

3.2. Da visualidade da transparência

A transparência é o tema do texto de Colin Rowe⁵² e Robert Slutzky⁵³ (*Transparency: literal and phenomenal*, 1963)⁵⁴, dedicado a delinear esse conceito em duas escalas, pictórica e arquitetônica. Os autores associam o conceito à recepção da imagem. Como produto dessa reflexão, definem os conceitos de “transparência fenomenal”⁵⁵ e “transparência literal”; que serve de ponto de partida para trabalhos posteriores como de Hal Foster (2015) e Guilherme Wisnik (2019). Ambos se dedicam a teorizar a transparência na interface entre superfícies materiais

⁵² Colin Rowe (1920-1999), inglês, historiador e teórico da arquitetura, também atuou como professor na Universidade do Texas, onde desenvolveu o supracitado ensaio com colaboração de Robert Slutzky.

⁵³ Robert Slutzky (1929-2005), professor, teórico da arquitetura, arte-educador e artista norte-americano que desenvolveu pesquisas em torno da percepção no âmbito pictórico da pintura, trabalhando temas estruturais como cor, forma e espaço.

⁵⁴ Para essa pesquisa foram consultadas duas edições do texto, uma delas, em língua inglesa, trata-se de uma edição comentada, publicada em 1997, e que traz alguns aspectos dos bastidores, da elaboração e do debate do ensaio. A outra versão, em português, foi publicada pela Revista Gávea, associada ao programa de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio. O texto foi traduzido por Lélia Mendes de Vasconcellos, publicado na edição de setembro de 1985, disponível em: <https://issuu.com/rlprod/docs/g_vea_2>. Acesso em: 01 jul. 2021. Essa versão em português foi traduzida da edição de 1976 contida na publicação *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essay. The M.I.T. Press, Cambridge Massachsets*. Informação disponível ao final do texto (p. 30).

⁵⁵ Em seu texto, Hal Foster refere-se a esse termo como transparência fenomenal ou fenomênica (2015, p. 131).

e percepção, em um amplo aspecto da cultura contemporânea, revisitando o mesmo diálogo entre arquitetura e artes visuais feito no texto de 1963.

A teorização da transparência é iniciada pela definição da palavra, identificando sentidos que passam pelo comportamento ótico do vidro, pela incidência de luz sobre uma superfície permeável e translúcida, estendendo-se até seu tratamento pictórico em um conjunto de pinturas cubistas e construtivistas que ensejam a abstração. Parte-se do sentido literal da transparência, associado a um meio material, o qual possibilita uma imagem nítida e de leitura precisa. Essa condição translúcida mobiliza uma sensação visual dotada de obviedade, verdade e realidade, sentidos que remetem a uma definição que converge com uma moral iluminista, baseada no esclarecimento, e no binómio verdade-transparência como sintetiza Guilherme Wisnik: “(...) o ethos iluminista que informou em grande medida a arte e a arquitetura modernas, a transparência era um índice de verdade, despojamento, honestidade e pureza.” (Wisnik, 2018, p. 7).

Para Rowe e Slutzky (1985), a transparência literal é associada à alta visibilidade, como a do próprio vidro, um entreposto límpido que viabiliza uma leitura unívoca, sem ambiguidades, e permite uma apreensão total do objeto ou espaço por trás dessa película vítrea. Junto a ela, outra transparência é apresentada, a *fenomenal*, a qual consiste na visualidade ambígua e imprecisa, que opera em uma dinâmica do jogo, e na incessante reorganização dos sentidos. Nesse sentido, traçando um breve paralelo, é possível visualizar as nuances entre os termos através da comparação entre Concretismo e Neoconcretismo brasileiro. A transparência literal visa uma imagem com alta visibilidade, ou seja, exhibe a forma em si (crua), tal como no Concretismo, há uma comunicação direta que se apropria de formas geométricas em virtude de seu caráter pretensamente universal. Já a ambiguidade própria à transparência fenomenal tem similaridades com o Neoconcretismo, no que tange a construção de outros sentidos a partir da interação entre objeto (superfície) e fruidores, convidados a agir sobre/com a obra, como na série *Homenagem ao Espectador* (1978) de Ubi Bava (1915-1988). Nesse exemplo, a base da obra está na qualidade reflexiva do espelho que reproduz imagens do espaço e de observadores nas lentes. Logo, observadores e o espaço externo são trazidos para dentro da composição no incessante processo de mutabilidade da obra.

Apesar da distância entre os conceitos, essa análise não deve se prender aos antagonismos, tampouco cair em uma leitura que apenas hierarquiza e valoriza uma

transparência em detrimento da outra⁵⁶. Pelo contrário, cabe observar, no caso aqui estudado, de que forma ambos os sentidos habitam um mesmo objeto, o cavalete de vidro. Assim, a pesquisa lança mão desse debate de modo a cotejá-lo com a expografia da transparência, investigando, especialmente, sua recepção e visualidade, qualificando as experiências visuais constituídas desde o croqui até o cenário da pinacoteca. Ao entrelaçar a cena do mar de cavaletes com o desenho, vê-se na escolha da pintura cubista, croqui que abre o capítulo, a gestação desse olhar móvel construído pela simultaneidade. Uma operação de sobreposição dos planos dados como uma imagem virtual que se multiplica e se sedimenta em uma mesma superfície sem a anulação das camadas. De modo geral, o que nos interessa nessa discussão entre transparência literal e fenomenal é a relação entre a eliminação das ambiguidades, da primeira, e a dinâmica de movimento e rearticulação da percepção presente no segundo conceito que toma a fruição do público como parte do corpo da obra/imagem, como ocorre na supracitada obra de Ubi Bava.



Figura 49 - Pinacoteca, Masp. 1968. Structure Conservation Plan.

Fonte: Getty Foundation, 2018, p.15.

⁵⁶ Guilherme Wisnik sugere que os conceitos de transparência devem ser matizados, evitando a permanência de uma interpretação datada que desvaloriza a transparência literal e endossa a *fenomênica*. Essa desvalorização aparece no texto de Rowe e Slutzky como uma crítica ao modernismo baseado no racionalismo, pensamento anterior à segunda guerra: “Como fica claro, os autores promovem uma explícita desvalorização da transparência literal em detrimento da fenomênica, na qual a estrutura e o espaço tornam-se indeterminados mediante superfícies e pelas ‘cubistas’, que se interpenetram sem perder suas qualidades ópticas. Escrito entre 1955 e 1956, mas publicado em 1963, o texto coincide tanto com as primeiras revisões críticas da arquitetura pelo Team X, que engendrariam em seguida o surgimento do pós-modernismo, quanto a emergência da pop art e do minimalismo no panorama da arte norte americana e internacional (...)” (WISNIK, 2018, p. 31).

Nesse cenário, construído na pinacoteca após 1968, identifica-se, a partir de fotografias da época, a presença da visualidade simultânea, dada principalmente em recortes frontais do espaço, os quais captam uma cena de interpenetração entre as pinturas e os cavaletes. Além disso, aponta para uma experiência estética de ver uma pintura através de, ou/e junto a outra. Essa imagem em longa exposição pode ser aproximada a fala de Györges Kepes (1906-2001), que detecta a emersão de uma visualidade pautada pela simultaneidade, por uma dinâmica de movimento associada à transparência⁵⁷. Tanto a imagem do conjunto dos cavaletes, como a de pinturas cubistas, a exemplo da apropriada por Lina no croqui, operam em proximidade à visão simultânea, encontrando-se também em uma mecânica do corte que reestrutura a interação entre percepção, forma e espaço. De acordo com Kepes:

Se alguém vê duas ou mais figuras superpostas uma à outra, cada uma delas reclamando para si própria a parte superposta comum, então está se confrontando com uma contradição de dimensões espaciais. Para resolver essa contradição, é preciso aceitar a presença de uma nova qualidade ótica. As figuras dotadas de transparência; isto é, elas são capazes de interpenetrar sem uma destruição ótica de uma pela outra. **Transparência, entretanto, implica mais do que uma característica ótica, implica uma ordem espacial mais abrangente. Transparência significa uma percepção simultânea de diferentes localizações espaciais. O espaço não só recua, mas flutua numa contínua atividade.** A posição das figuras transparentes tem significado indefinido quando se passa a ver cada figura ora como a mais próxima, ora como a mais afastada. (Kepes *apud* Rowe; Slutzky 1985, p. 34) [grifo nosso].

A fala de Kepes delinea o sentido da transparência fenomenal, qualifica-a nessa associação entre planos e em uma dinâmica da organização, qualificando-a

⁵⁷ O estudo de Kepes que antecede o texto de Rowe e Slutzky, marca a ampliação do conceito de transparência, ambientando-a na teoria da percepção, em diálogo com as Artes Visuais. De acordo com Francisco António Amoedo Luís Amorim Pinto: “O livro de Kepes retratava a linguagem da visão, não relativamente à arquitetura, mas à pintura, à fotografia a ao design gráfico moderno, e ainda o facto do autor associar a transparência com o «*mariage des contours*», à luz da teoria de Gestalt, psicologia da forma. Uma teoria da psicologia berlinense do século XIX que, relativamente à percepção visual, estipula que as percepções são o produto de interações complexas entre diversos estímulos como mecanismo de entender a conceber a forma.” (PINTO, 2014, p. 59). A centralidade que a percepção visual possui nesse trabalho, especificamente amparada nos estudos psicológicos, sintoniza com a análise de Jonathan Crary sobre a proliferação de estudos da percepção na passagem do século XIX para o XX: abarca o desenvolvimento da psicanálise e o processo de patologização do olhar; o devaneio e a alucinação que são lidos como enfraquecimento das estruturas perceptivas (CRARY, 2013, p. 123). Em todo caso, ambas as posições reforçam a centralidade que a atenção e o ato de ver possuem no cenário moderno.

em oposição a literalidade. Essa relação de transparência, de interpenetração de uma imagem sobre outra, sem subtração entre ambas, tem suas raízes atribuídas ao Cubismo; é a partir dele que ambos os conceitos de transparência se estruturam (Wisnik, 2018, p. 29). No entanto, a transparência literal também é derivada de uma “estética da máquina” (Rowe; Slutzky, 1985, p. 35). Essa expressão se associa ao processo de mecanização da percepção dado no final do século XIX, e início do século XX, com o desenvolvimento e vulgarização dos entrepostos mecânicos que se colocam entre o olho e a imagem. A aceleração da captação do real e a reprodução de imagens em escala fabril acirrou processos de corte e fragmentação do olhar, detectado enquanto sintoma nas pinturas de Édouard Manet (1832-1883) e em gravuras de Max Klinger (1857-1920), que registram dissonâncias e fissuras na apreensão do espaço pictórico moderno (Crary, 2013, p. 142).

A fragmentação do olhar e a intensificação da exposição às imagens dialogam com a transparência literal no sentido de uma sucessão de transparências que se articulam no plano, da mesma forma que ocorre na análise de Siegfried Giedion sobre o prédio da Bauhaus⁵⁸. Nele, nada se esconde, sua transparência opera em uma literalidade que expõe o olhar a uma densa camada de planos sucessivos, dispostos no espaço alongado, varrendo todo o espaço de qualquer ambiguidade. Da mesma forma, essa serialização da transparência, pode ser lida no âmbito da imagem como um procedimento de esvaziamento do sentido aurático da obra de arte, desnudando-a; a translucidez do vidro deixa tudo à mostra, liquida o mistério e a ambiguidade. É nessa diluição da hierarquia entre o interior e o exterior, e no esclarecimento de uma verdade material e estrutural que se forma o sentido da literalidade. Para o fundador da Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969), o que interessa no vidro é sua característica translúcida, responsável pela incessante operação de desnudamento (Rowe & Slutzky, 1985, p. 46). Nesse sentido, o vidro opera nos moldes da experiência do choque, imputa ao olhar a tarefa de detectar a real natureza dos materiais e da arquitetura. Uma condição próxima a própria função do cavalete de vidro, denominada por Lina Bo Bardi, de desnudar a aura da obra de arte exibindo sua real natureza, como produto do trabalho. Exibir as pinturas

⁵⁸ Trecho original: “Similarmente, Siegfried Giedion parece assumir que a presença de uma parede inteira de vidro na Bauhaus (Fig. 8), com ‘suas extensas áreas transparentes’, permite ‘as relações de planos flutuantes e superpostos do tipo que aparece na pintura contemporânea’, e reforça esta sugestão com uma citação de Alfred Barr sobre a característica ‘transparência de planos superpostos no Cubismo Analítico.’ (ROWE & SLUTZKY, 1985, p. 40).

em sua crueza produziria uma aproximação entre o público e obra, assim, a transparência seria um meio de horizontalizar a relação entre esses dois polos.

De antemão, a montagem dos cavaletes de vidro serializados no espaço não deve ser tomada apenas como uma experiência equivalente à do prédio da Bauhaus e sua sucessão de planos. Ao tratar o conjunto frontalmente, ou seja, em uma fotografia que capta os cavaletes de frente, identifica-se uma dimensão fantasmagórica promovida pelo vidro. Os reflexos nas placas autoportantes, dadas pelo movimento da luz, e as interpenetrações entre mobiliários e/ou pinturas, produzem imagens virtuais que operam nessa dinâmica da transparência fenomenal, fomentando outras semânticas na fruição das pinturas.

Ao sair do plano bidimensional (croqui) para transpor essa estrutura visual na pinacoteca do Masp, percebe-se um problema: a espacialidade não pode ser desconsiderada nesse cenário. Na fotografia acima, observa-se uma cena nos moldes da colagem em que as pinturas são dispostas em planos flutuantes, tendendo a uma dubiedade entre figura e fundo. Ao mesmo tempo, há um índice topográfico, as linhas do chão que convergem para o fundo da galeria, reforçando uma condição perspectivada dos cavaletes de vidro. Essa disposição dialoga com o cenário de sucessão de transparências do prédio da Bauhaus. Contudo, a exclusão da área do chão e do teto exhibe uma massa de cavaletes que tende a uma configuração planar, sendo achatada pela limpidez do vidro, depositando a mesma superfície às múltiplas camadas de pinturas. Esse nó conferido pela topografia remete à própria dificuldade teórica de Rowe e Slutzky (1985) em plasmar a transparência fenomenal para a arquitetura, dotada de espacialidade. Como solução, voltam a análise para a fachada da *Vila Stein* (1927) de Le Corbusier e ressaltam que o interesse do arquiteto franco-suíço pelo vidro está em sua qualidade planar – condição que é mimetizada na fachada da construção pela área do recuo. Na vista frontal da casa, há uma mobilidade entre os volumes, podendo estar ora mais próximos, ora mais distantes do olhar de observadores. No caso da pinacoteca, não é possível apenas realizar um tratamento da forma como feito nessa fachada visto que, nesse cenário, considera-se a mobilidade do corpo do público entre o mobiliário. Somado a isso, ressalta-se que a leitura de Rowe e Slutzky (1985) toma a observação como um ponto fixo e circunscrita a uma área, baseado em uma percepção frontal, que é gestada pelas pinturas de Paul Cézanne como *Moint Sainte-Victoire* (1904-1906). Em resumo, o movimento e dinamicidade, nessa teorização, é atribuída à percepção, não a

mobilidade dos corpos dos fruidores. Logo, chegamos no limite dos conceitos de transparência literal e fenomenal na análise da expografia dos cavaletes.

Considerando que, no caso do cavalete de vidro, não se deve desconsiderar a topografia como um elemento pertencente a fruição, vem a calhar a teoria de Wilhelm Wundt (1832-1920), analisada por Jonathan Crary (2013, p. 288), particularmente, sua leitura sobre a relação topográfica partida em dois tipos de atenção: *blickpunkt* (atenção focada) e *blickfeld* (campo de visão)⁵⁹. Essa qualificação do olhar oferece subsídios para lermos o cavalete de vidro, principalmente como expografia na pinacoteca, diferindo da visualidade do croqui – imagem bidimensional –, que suscita uma condição de visão atenta e focada em uma só pintura. A cena da pinacoteca em 1968 sugere uma atenção que pode ser partida nos termos de Wundt, em que a floresta de cavaletes é percebida como um campo de visão, enquanto uma das telas é fruída em uma atenção focada. Apesar dessa categorização do olhar, é necessário pontuar que a proposta de Lina Bo Bardi atribui um papel móvel ao público, estimulando a movimentação do corpo nesse espaço, atravessando as lâminas transparentes dos cavaletes. Dessa forma, a arquiteta também rompe com a centralidade do olhar enquanto o único sentido de fruição – essa mobilidade nesse cenário pode ser observada como uma forma de evitar uma atenção plena, *status* que flerta com o devaneio, gerando também uma ausência de presença (Crary, 2013). Ou seja, na medida em que o corpo se movimenta há um estímulo que confere intervalos à atenção, ritmando-a de modo a evitar a desconexão da atenção do público, que também é cadenciada em imagem e palavra, considerando a presença dos painéis didáticos no verso das pinturas. Ao mesmo tempo, atenta-se para a quantidade de pinturas postas de uma só vez ao público, cena de uma sucessão de imagens que também pode pender a um embotamento, a uma anestesia da percepção nos termos descritos pela *attitude blasé* de George Simmel e a uma anestésica como cita Susan Buck-Morss em torno da

⁵⁹ Os conceitos são delineados por Crary no seguinte trecho: “Para Wundt, o *Blickfeld* correspondia ao campo do estado de consciência, enquanto o *Blickpunkt* representava o foco da consciência, onde a percepção ocorria, coincidindo praticamente com a atenção.” (CRARY, p. 288). O adensamento dessa questão, acompanhado da leitura topográfica da consciência, especialmente da percepção, é sintetizada por Crary: “Esse modelo do olho, chamado ‘topográfico’ pode parecer organizar o campo visual em termos da figura e fundo, com uma separação entre o centro focado e o fundo periférico, mas essas distinções não eram permanentes ou estáveis. A percepção era um processo em que esses termos sempre se intercambiavam em incessantes reversões e deslocamentos.” (*Ibidem*, p. 290).

falência da capacidade de olhar devido a um hiper estímulo da percepção no cenário urbano da modernidade europeia (2012, p. 169).

Observando outras imagens da pinacoteca realizada após a inauguração da nova sede em 1969, detecta-se que em uma perspectiva oblíqua do espaço, essa tensão da subsequência dos planos perde força já que o espaçamento entre as fileiras se mostra de modo mais explícito. Nesse ângulo, o espaço impõe sua presença de forma acentuada, dificultando o processo de interpenetração entre os cavaletes. Com o destaque dos intervalos, essa proposta do deslocamento do corpo por entre os quadros torna-se mais explícito.



Figura 50 - Vista da pinacoteca do Masp, 1969. Acervo centro de pesquisas do Masp.

Fonte: Agência Brasil.

Através dessa imagem, é possível inferir a subsequência de transparências entre o prédio e a museografia. Nesse aspecto, reforçando a proposta da arquiteta de iluminar esse espaço, retirando da instituição museológica uma suposta atmosfera empoeirada de passado encerrado (Bo Bardi, 2009, p. 98 [1958]). Nesse ponto, é possível visualizar de que modo a arquiteta lê a transparência, que apresenta uma similaridade com esse impulso de revelar a verdade, desaturatizar a obra de arte, que se repete em diferentes escalas: da museografia à arquitetura.

Em escritos de Lina Bo Bardi, a experiência da transparência é trabalhada, sobretudo, no âmbito da arquitetura e da paisagem urbana centrada na permeabilidade das vitrines (Bo Bardi, 2009, p. 75). Nesse ponto, impera um sentido de transparência literal, o qual destaca essa positividade do vidro, tornando tudo permeável, eliminando dúvidas e ambiguidades, operando no esclarecimento. Essa apropriação “positiva” da transparência e da presença da luz como uma forma

de “retirar o ar empoeirado” das instituições museológicas, é uma imagem associada à crítica que a arquiteta faz no ensaio *Casas ou Museus?* (1958) em que defende a ideia de museu moderno e didático em contraposição aos museus tradicionais centrados na atividade de salvaguarda e de conservação.

Já no texto *Casas de Vilanova Artigas* (1950), a associação entre luz e transparência é mais expressiva ao tratar das casas projetadas pelo arquiteto paulista, marcadas pelo uso do vidro e da forma livre. Nele, Lina Bo Bardi descreve uma “cegueira” causada pela tamanha quantidade de luz que devassa os interiores de seus projetos de moradia, iluminação que incomodaria uma burguesia resguardada na opacidade de seus interiores fechados ao ambiente urbano. Sua fala sugere uma moral da transparência ao associar vidro, honestidade e verdade, sendo esse material um meio de revelar e descortinar a mecânica de um palco do teatro encoberta pelas cortinas. O vidro é o meio pelo qual uma moral arquitetônica se propaga; ele oferece uma suave transição entre dentro e fora, dissolve fronteiras entre os ambientes internos e externos. Como sugere o texto, a casa de Artigas é uma arquitetura de forma livre, onde se torna difícil operar na opacidade, no encobrimento, e no estímulo de hierarquias.

Apesar dessa frequente apropriação do vidro como um meio pelo qual opera o esclarecimento, nota-se que o croqui com a pintura cubista aponta para uma outra leitura da interação entre transparência e espaço. Algo mais próximo a uma junção de planos sedimentados e tensionados em uma única área, a da superfície. No caso da pinacoteca, uma espécie de colagem/asmblagem que se forma em um espaço raso e bidimensional. A visualidade dessa expografia remete a operação de sobreposição própria a cultura visual construída em torno do Novo Brutalismo inglês. É, especialmente, detectada nas fotografias de Nigel Henderson, produzidas a partir de suas deambulações pelo bairro de *Bethnal Green*, e que operam nessa tensão de planos achatados em uma superfície. Elas registram um cotidiano narrado pelos materiais e sua interface com os habitantes, reforçando uma visão da interação entre superfície e percepção.

O destaque para essas “peles” aponta para um outro olhar dos materiais nesse contexto da arquitetura após a segunda guerra – com as revisões propostas pelo TEAM 10 –, que não se funda apenas na verdade dos materiais guiado pelo binômio transparência-verdade, mas os observa em contato com o ordinário como sugere a passagem de Alison e Peter Smithson: “Uma nova estética recomeça com o amor

pelos materiais. É uma tentativa de resumir a real natureza do material e das técnicas que os conjugam, e, de uma forma totalmente natural, estabelece uma unidade entre construção e os homens que a utilizam.” (Smithson; Smithson *apud* Highmore, 2017, p. 69)⁶⁰. Essa proximidade entre material e indivíduo se materializa na fotografia *Barber’s Shop Window* (1949-1953) de Henderson, que enseja uma operação próxima a dos cavaletes de vidro ao trazer o reflexo de *outrem* na placa autoportante, tensionando dentro e fora, pintura e fruidores, passado e presente, em uma mesma superfície.



Figura 51 – Nigel Henderson, *Photograph showing a shop window display*, 1949-56. Fotografia em preto e branco.

Fonte: Acervo Tate Archive.

A qualidade frontal da fotografia de Henderson aproxima interior e exterior no mesmo plano, assim como dissolve a separação entre imagem e fruitor, mercadoria e indivíduo. Nesse sentido, ambos estão entrelaçados na mesma superfície rasa que compõe a profundidade e o espaço pictórico através da sobreposição e superposição dos planos que não se mesclam completamente. Cabe ressaltar, que diferente da expografia, vemos nessa foto a reafirmação de uma

⁶⁰ Trecho original: “The new aesthetic starts again with a love of material. It tries to sum up the very nature of material and the techniques with which they are put together, and, in an altogether natural way to establish a unity between the built from and the men using it.” (SMITHSON & SMITHSON *apud* HIGHMORE, 2017, p. 69).

observação fixa, condição que ocorre pontualmente na pinacoteca, no momento de uma fruição concentrada. De modo geral, o paralelo entre a fotografia de Henderson e os cavaletes está na condição de longa exposição, uma imagem construída nos moldes de um sismógrafo que capta as múltiplas camadas temporais e ambíguas sobrepostas em um cenário. A estética da sobreposição estimula uma visualidade do ver através, ou ver junto à outra imagem, um olhar aberto e inconstante, que colocaria o indivíduo em um estado de suspensão espaço-temporal, apontando para uma outra compreensão das superfícies, alterada pela visão do público.

3.3. Das camadas do discurso: o cavalete de vidro e a superfície das palavras

O cavalete é um suporte que caracteriza um tipo de pintura, a de cavalete, de caráter móvel e de menor porte, mais fácil de ser comercializada e transportada em virtude de seu tamanho, surge associada a uma demanda do mercado de arte em formação nos países baixos, por volta do século XVI. Ele permite uma mobilidade ao próprio ato de pintar, viabilizando também a confecção *in situ*, feita fora do ateliê, a céu aberto, à exemplo das experiências do Grupo Grimm (1884-1886). A noção de mobilidade que o nome cavalete evoca acentua uma condição dinâmica e movente das obras nesse contexto expositivo da pinacoteca do Masp. Ademais, a nomenclatura do suporte o associa diretamente à pintura, reforçando sua atribuição em abrigá-las, em sintonia com o acervo do museu que é majoritariamente composto por esse tipo de obra. O cavalete de vidro, apesar de sua condição moderna formado por materiais como o vidro e o concreto, está contido na gramática tradicional da pintura. E, ao ser utilizado em uma situação museográfica, suscita uma simultaneidade de tempo e espaço, situa-se entre dois cenários: a galeria e o ateliê⁶¹.

⁶¹ Como sugere Jean-Marc Poinot (2015), as mudanças no campo da arte e nos museus nos anos 1960, que versam sobre autoria e autenticidade, mobiliza uma aproximação entre galeria e ateliê, o que pode ser visto como um estado de suspensão produzido nesse contexto de coexistência. Assim, o espaço de produção passa a habitar o museu, e vice e versa: “Desde o início dos anos sessenta, a evolução social da arte na Europa e na América do Norte caracteriza-se por uma dupla mutação do museu: de um lado, ele transforma-se de lugar de destinação final das obras mais originais e

A condição de suspensão favorece essa posição limiar, sobrepondo passado e presente, justapondo em um mesmo patamar autoria e fruição. Como cita Olivia de Oliveira, a proposta de Lina Bo Bardi consistia em devolver os quadros ao ar, ao cavalete, retornando ao momento em que foi concebido (De Oliveira, 2006). Confluindo com essa posição, Alex Miyoshi (2005) cita a fala do arquiteto Aldo Van Eyck (1918-1999) em sua ode ao cavalete de vidro, proferida em sua visita após a reforma do Masp de 1996, feita pela gestão do arquiteto Júlio Neves (1994-2008).

Ele discorre sobre a ruptura proposta por essa museografia que retira a pintura de sua condição de janela, relação simbiótica com a arquitetura construída historicamente no ocidente (Belting, 2015). Nisso, Van Eyck aponta para uma mudança de eixo na fruição da pintura, baseada na atenção à superfície – nos elementos da camada pictórica como a fatura –, em virtude de sua condição espacializada. Nesse sentido, enfatiza o seu estado tátil e escultural ensejado por técnicas pictóricas, tecendo um entendimento da pintura em sintonia com a superfície cubista, adensada e corporificada em direção ao exterior. Em suas palavras: “Num sentido certo sentido – sentido errado – pinturas em paredes tendem a ser vistas como janelas para um outro mundo, mas isso nega a realidade tátil de sua superfície pintada (...)” (Van Eyck *apud* Miyoshi, 2005, p. 387). Com base nessa afirmação vê-se que é imputado à pintura o modelo de fruição da escultura, destacando o trabalho da superfície e da volumetria. Ainda sobre o elogio a qualidade tridimensional da pintura exposta no cavalete, Van Eyck consolida mais uma camada de seu argumento afirmando que a pintura nasce da espacialidade, dessa forma, ao exibi-la nesse suporte, Lina Bo Bardi estaria devolvendo-a ao seu ponto inicial, abraçando a ideia de que a pintura nasce da suspensão, no ar. Em síntese, o arquiteto destaca que: “(...) ficamos com pinturas no espaço onde elas foram originalmente pintadas sobre um cavalete.” (*Ibidem*). Em sua fala transparece a afirmativa que contrapõe parede e cavalete, posicionadas em polos antagônicos, contaminada com um certo tom de menosprezo à parede em detrimento dessa expografia espacializada.

exemplares num dos lugares que vão suplantam o ateliê como espaço de produção (...)” (POINSOT, 2015, p. 87).

Essa posição não foge às narrativas presentes no debate que emergiu em reação à total desmontagem do cavalete de vidro no ato da reforma. Ela integra a visão partilhada pelo grupo a favor da manutenção dessa expografia, que enfatiza a potência do cavalete de vidro, tido como oxigênio responsável por sanar a asfíxia do quadro pendurado na parede. Em meio aos sentidos e papéis atribuídos ao cavalete há uma ênfase na qualidade móvel desse mobiliário, em sua potência em estimular contra-narrativas mobilizando um olhar que se move como um caleidoscópio por entre essa expografia que estimularia a simultaneidade e a flexibilidade de percursos do público na pinacoteca.⁶²

O destaque de Van Eyck a essa qualidade suspensa do tempo-espço, e sua mobilização dos sentidos de simultaneidade, são partilhadas pelo arquiteto Renato Anelli em artigo escrito para o jornal *Folha de São Paulo*, publicado em 1998. Nele, o autor questiona aspectos da reforma do Masp, no momento da gestão de Júlio Neves (1994-2008), declarando sua posição em prol da museografia de Lina Bo Bardi – desmontada definitivamente dois anos antes dessa publicação. No documento, Anelli, ensaia um debate historiográfico em sua narrativa que associa os suportes expositivos aos projetos expográficos dos racionalistas italianos, Carlo Scarpa (1905-1978), Edoardo Persico e Franco Albini, enfatizando também o caráter pedagógico que embala essas propostas.

Nessa linha argumentativa, a importância desse projeto da arquiteta é atribuída pela via de sua raiz europeia, especificamente indicando que a suspensão, a transparência, e a simultaneidade integram a atmosfera moderna que invade os museus italianos e, posteriormente, é exercitada e traduzida no Brasil pelo casal Bardi. Ademais, Anelli traz à baila a proposta do “museu italiano”⁶³, instituição que

⁶² A interpretação supracitada foi aferida com base na fala de Van Eyck que critica a desmontagem após ter presenciado, em sua primeira visita (c. 1971), este sistema expositivo que ele julga como único. Num dos fragmentos da narrativa é possível observar um certo ar canônico/heroico que é cultivado em torno dos cavaletes, mas que também transborda para a arquitetura da segunda sede do museu: “Que nem todo mundo simpatiza igualmente com a maneira pela qual as pinturas foram expostas originalmente não é, todavia, surpreendente. A exposição, sendo única, é, em consequência, também anormal. É o que é anormal – neste caso à revelia, devido a seu caráter único – também é vulnerável no sentido de que corre o risco de ser mudado ou desmantelado completamente, o que seria uma perda inominável. Seja como for, agora o problema tornou-se agudo. (...) a questão é que esses dois gestos extraordinários – o exterior e o interior – são interdependentes, pertencem um ao outro, afinados como estão pelo mesmo diapasão mental: a inflexível arte e arquitetura de Lina Bo Bardi, *simultânea, solidária com o povo*. (EYCK *apud* MIYOSHI, 2005, p. 387).

⁶³ Como expõe Renato Anelli: “O projeto de museus foi, na Itália, um dos principais campos de experimentação dessa arquitetura, onde o trabalho de arquitetos, curadores, historiadores e

integra arquitetura e museografia, reconfigurando os arranjos expográficos de modo a “atualizar” as obras, banhando-as de uma estética moderna. Percebe-se que, nesse texto, a evocação da produção italiana almeja um sentido de prestígio, de modo a integrar as camadas do argumento que denuncia a substituição do mobiliário pelas paredes de gesso que remetem aos interiores das labirínticas galerias seccionadas por paredes⁶⁴. Em suas palavras:

Os suportes dos quadros, feitos com delgados tubos de aço no primeiro MASP e com cristal posteriormente no museu da Avenida Paulista, são instrumentos fundamentais para a **atualização do acervo e para a sua aproximação ao visitante. Reproduzem a condição da própria produção das pinturas e não é causal que sua autora o denomina cavalete de cristal – “porque é um cavalete e um quadro nasce no ar, num cavalete”. Destacados de qualquer parede, os quadros flutuam num único espaço.** Subverte-se o esquema de sala temáticas e percursos cronológicos dos primeiros museus europeus. Ignora-se a técnica museográfica de construir um vazio ao redor da obra. (Anelli, 1998) [grifo nosso]⁶⁵.

No discurso de Anelli vê-se um posicionamento crítico ao museu europeu, argumento já sinalizado na fala de van Eyck, que também critica a estrutura labiríntica e opaca de instituições ditas tradicionais. Como oposição à escuridão, a claridade; essa é a dialética que embasa essa percepção dos cavaletes e de sua potência de transparência, embalsamada em uma visão romântica que atribui ao vidro as seguintes funções: aproximar arquitetura e cidade, denudar a obra de arte revelando-a como trabalho, e, por fim, tensionar arte e cotidiano em um único plano. Detecta-se nesse argumento uma leitura positiva quanto a qualidade transparente do vidro, que estimula visualizações simultâneas, trabalha com um ideal da suspensão como uma imagem que favorece um olhar de atravessamento das obras pelos corpos do público: “(...) a transparência do vidro confunde os visitantes com os quadros” (Anelli, 1998, n/p). O arquiteto articula sua fala em um tom que sintoniza com o esclarecimento (*aufklaerung*) kantiano, afirma que esse material atua de modo a “iluminar” o objeto revelando sua condição verdadeira,

arqueólogos resultou no que se convencionou chamar de ‘museu italiano’. Opondo-se à pretensa neutralidade da aplicação de técnicas museográficas, o museu italiano apresenta como especificidade uma intensa relação da obra de arte exposta com o espaço arquitetônico.” (1998, n/p).

⁶⁴ A remoção dos cavaletes é um marco na narrativa do Masp, atualmente também mobilizada por obras como *Tempo Suspenso de um estado provisório* (2011-2015), de Marcelo Cidade, obra que incorpora um sentido de ferida aberta da instituição.

⁶⁵ O documento está disponível no acervo digitalizado do jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/index.do>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

desvelando a qualidade da obra enquanto trabalho, o que por sua vez degradaria a aura da obra de arte. Seguindo o fio dessa linha de pensamento, a transparência é uma grande iluminação que viabiliza a democratização da arte: “Fachadas e suportes transparentes são, portanto, recursos complementares no esforço de popularização do museu. Uma popularização pedagógica, no sentido de ajudar a ‘despertar uma natural consciência’.” (*Ibidem*).

Diante disso, museu (arquitetura) e expografia atuariam em conjunto de modo a estimular uma consciência que Lina Bo Bardi expõe como uma mobilização de um senso investigativo, propondo uma experiência em que fruidores são agentes de seu processo de conhecimento, tal como o espectador ativo postulado por Bertold Brecht no teatro épico. A tomada de consciência para Lina Bo Bardi é um ato político, o que reforça essa atribuição pública do museu, destacando também a necessidade de sua ampliação ao grande público, reforçando o papel da instituição na arena social⁶⁶.

No caso da reportagem, essa fala da arquiteta é cooptada pela dialética de luz e sombras de modo a criticar os “vexatórios” encobrimentos da fachada, envelopada com lonas de propaganda, como na exposição *Monet – O mestre do Impressionismo* (1997). Esse “apagar das luzes” na pinacoteca é classificado por Anelli como humilhante e vexatório, sendo justificado pela incongruência entre arquitetura e conservação das obras⁶⁷. O fator técnico da Ciência da Conservação, que adentra as instituições museológicas traçando parâmetros para a preservação do acervo, contrasta com essa leitura positiva da transparência, trazendo contrapontos que o próprio Anelli tenta matizar com outras resoluções como aplicações de películas bloqueadoras de luz ultravioleta, e, até mesmo ressaltando a necessidade de preservação da arquitetura moderna. O que, por sua vez, ainda é um assunto em aberto, complexo no que toca a conservação de seu principal material: o concreto⁶⁸.

⁶⁶ Trecho original do texto de Renato Anelli: “Uma popularização pedagógica, no sentido de ajudar a ‘despertar uma natural consciência’ e, como lembra Lina Bo, ‘adquirir consciência é politizar-se’.” (ANELLI, 1998, n/p).

⁶⁷ Percepção própria a um contexto em que a análise e o monitoramento ambiental no local em que a obra está acondicionada e/ou exibida, adentra o museu através do desenvolvimento da Ciência da Conservação que tem como marco a publicação do livro de Garry Thompson *The Museum Environment* (O ambiente do museu, 1988).

⁶⁸ Tema abordado no seminário organizado pelo Getty Conservation Institute, *Conserving Concrete* realizado no dia 02 de dezembro de 2020, em formato remoto. Informações disponíveis em: <https://www.getty.edu/conservation/conserving_concrete_virtual_event.html>.

De todo modo, a fala de Anelli oferece algumas camadas de sentido para que possamos matizar esse debate do cavalete de vidro fora desse véu de binômios como luz e sombra, mobilidade e imobilidade, história e a-história, narrativa e contra narrativa. Em síntese, é válido ressaltar que ao fazer essa crítica, a remoção dos cavaletes Anelli abre um precedente, coloca a arquitetura e museografia à frente do acervo. Essa tensão que atravessa o Masp em diferentes momentos, por exemplo, se apresenta na solicitação de tombamento da arquitetura e sua museografia protocolado em 1999, de autoria do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

O discurso da ciência da conservação, usado pela gestão de Júlio Neves, foi como uma pá de cal jogada sobre a brasa do projeto dos cavaletes, serviu de justificativa, destacando o risco que esse mobiliário oferecia a integridade do acervo. Em outra linha interpretativa, Francesco Perrota-Bosch (2021) sugere um certo atrito entre Lina Bo Bardi e Júlio Neves motivado pela perda do projeto do Sesc Pompeia, deslocado para as mãos da arquiteta em 1977 (2021, p. 109). Esse suposto atrito poderia estimular alguma indisposição maior com a expografia da arquiteta, mas é necessário ter em mente que essa é uma informação com status de bastidor.

O tom vanguardista em torno dos cavaletes de vidro também é endossado por P.M. Bardi em seu comentário sobre o mobiliário. Ele estimularia uma outra exibição das pinturas em que o visitante se depara, em um primeiro momento, com a imagem, enquanto a informação é localizada no verso. Portanto, para acessá-la, é necessário que o suporte seja rodeado, estabelecendo um modelo de fruição próximo ao da escultura ou de instalações. Do encontro com a imagem P. M. Bardi argumenta:

Os cavaletes de cristal fixados em blocos de concreto inauguram uma nova e revolucionária maneira de expor. As legendas colocadas na parte de trás não dizem: ‘Deves admirar, é Rembrandt’, mas deixam **ao espectador a observação livre e o prazer da descoberta.** (Bardi, 1992, p. 108-109) [grifo nosso].

Essa fala de Bardi coaduna com o que a arquiteta havia idealizado e exposto no ensaio *Museu de Arte de São Paulo (1957-1968)* que evoca sentidos da transparência atrelada a ausência, a desmaterialização e ao despimento –

mobilizado pelo vazio do Belvedere do Trianon⁶⁹, pela condição flexível e translúcida da pinacoteca, e pela crueza da forma e dos materiais. Ademais, no ensaio, ela também problematiza os usos e a fruição do ambiente do museu. Sobre ele, a arquiteta expõe o dever da instituição em atuar no presente: “Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade.” (Bo Bardi, 2019, p. 52 [1957-68]). Deve-se colocar como museu para o povo, de qualidade democrática, algo que a arquiteta maturou durante o período em que esteve na Bahia a frente do Museu de Arte Moderna, tal como na idealização do Museu de Arte Popular (MAP)⁷⁰. Nesse ponto, a percepção sobre essas instituições pobres, no sentido de uma ausência de acervos e de verbas para a aquisição de peças, faz-se necessário uma atuação no presente. Nisso, elabora-se trazer as obras da população no entorno dessas instituições, e dos artistas locais para dentro dos museus. Esta percepção impacta no ideal de museu democrático compartilhado por Pietro Maria Bardi e por Lina Bo Bardi que faz dessa “causa” uma cruzada moral (Perrota-Bosch, 2021, p. 132) que inspira suas expografias. Sobre o museu a arquiteta defende que:

O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar a forma mental à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo critério cronológico, mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e investigação. (Bo Bardi, 2019, p. 52 [1957-68]) [grifo nosso].

⁶⁹ A necessidade da vista livre foi uma demanda posta nos trâmites da ocupação do terreno do antigo Belvedere. Essa prerrogativa justifica a condição suspensa do volume pelos pórticos, logo assegurando o acesso a vista da Nove de julho.

⁷⁰ A experiência é narrada por Lina Bo Bardi no texto *Cinco anos entre os brancos* (1967), publicado originalmente na revista *Mirante das Artes*, São Paulo, e, republicada na coletânea de textos organizado por Silvana Rubino e Maria Grinover, *Lina por Escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, 2009. No texto *Museu de Arte de São Paulo (1957-68)*, a arquiteta faz referência ao período na Bahia e sua associação com sua elaboração do conceito de pobreza associado a experiência da simplificação e da ação no presente: “Procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que *pudesse* comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de ‘monumental’, isto é, o sentido de ‘coletivo’, da ‘Dignidade Cívica’. Aproveitei ao máximo a experiência popular, não como romantismo folclórico, mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo, eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto saindo das formas, o não acabamento, podem chocar toda uma categoria de pessoas.” (BO BARDI, 2019, p. 54 [1957-1968]). Sobre o conceito de pobreza em Lina Bo Bardi, ver: AMARAL, L. B. **Experiência e Pobreza em Lina Bo Bardi**. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), 2016.

Mais à frente no texto, Bo Bardi narra a experiência do cavalete de vidro, sobretudo do encontro “fortuito” entre público e imagem, promovendo uma experiência que não passa pela informação prévia, especificamente pelo conhecimento acadêmico oriundo da História da Arte; historiografias que elegem ícones e que atribuem uma centralidade em torno de uma determinada imagem ou artista:

Abandonaram-se os requintes e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo, como o aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia, ou sobre tecidos da época, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. Assim também, as obras modernas, em uma estandarização, foram situadas de tal maneira que não as colocam em relevo antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, “deves admirar, é Rembrandt (1669-1669)”, mas deixam o espectador a **observação pura e desprevenida** guiada apenas pela legenda, descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação para ser criticamente rigorosa. (*Ibidem*, p. 55) [grifo nosso].

O fragmento “*Deves admirar, é Rembrandt*” (Bardi, 1992, p. 109) é repetido por P.M. Bardi em seu texto de 1992, frase que indica a ruptura com uma experiência prévia, fomentando o que a arquiteta atribui como uma “*observação pura e desprevenida*”, concebida na interação idealizada entre fruidores e pintura na pinacoteca. Essa proposta é o que funda, no olhar da arquiteta, o processo de democratização das artes – pauta que já era o mote das expografias, comunicação visual e propostas didáticas do primeiro Masp, com o objetivo de ampliar e educar o público.

A proposta de um olhar “desprevenido” no museu soa como uma aproximação a experiência urbana das deambulações em que o caminhar pela cidade é uma ação feita a esmo, sem a ordem e as diretrizes de um caminho marcado, guiado ou atribuído por projeção imagética, um mapa. Essa condição de deriva, de acaso, exercitada pelos surrealistas e posteriormente retomada por Guy Debord (1931-1994), pode ser relacionada a essa ideia de uma atenção desprevenida (desatenção). Nesse sentido, é um tipo de percepção que cabe como uma luva nesse suposto cenário de tábula rasa e ausência de tradição (de mapa) em que o Masp se coloca. A desatenção é um estado de suspensão, condição que poria o peso da tradição europeia em suspenso, abrindo espaço para o processo civilizatório sinalizado por Bardi.

Contudo, no museu, essa suposta deriva da visão ocorre no circunscrito espaço da galeria, e em uma instituição que carrega em seu significado, em sua função social e em suas expografias, um sentido do olhar atento e concentrado, sobretudo quando tratamos de instituições com obras históricas, constituídas por linguagens acadêmicas (escultura, pintura, desenho), e biológicas (entomológicas), que exigem um olhar minuciosamente detalhado e fixado a morfologia e a superfície do objeto. Um outro nó nessa proposta de deriva é a circunscrição do acervo, o que permite que essa entropia entre as imagens seja feita através de um número restrito de obras, anteriormente eleitas por um determinado recorte e narrativa da história da arte. Nisso, esse olhar desprevenido está submetido a uma narrativa prévia, o que por sua vez é a membrana que limita esse sistema. Fora isso, a resolução de uma “observação pura e desprevenida” mobiliza dois sentidos: a fruição centrada no olhar, deixando de lado outros sentidos aguçados por essa expografia, e o pressuposto que esses fruidores são tábula-rasa, um público homogêneo, sujeito a esse recorte de imagens de modo passivo, desprevenido, sem levar em consideração conhecimentos e experiências prévias que podem ser mobilizadas pela imagem e pela informação técnica das obras.

A atenção plena, contrária a essa fruição acidental e fortuita, também é um mito próprio ao século XX (Crary, 2013). Ela não é alcançada visto que as próprias análises conjecturadas por Jonathan Crary reforçam a ideia de que esse tipo de percepção concentrada beira ao devaneio, a cegueira, a um estado de sono tranquilo (Valery, *apud* Crary, 2013, p. 294). Esses dois extremos da atenção, observação distraída e plena, de certa forma, são brevemente citados pela arquiteta em um de seus ensaios anteriores, *Vitrinas* (1951). Nele, visualiza-se uma pequena crítica às vitrines que tendem a um acúmulo de informações, objetos e texturas que desestabilizam os transeuntes, bombardeando-os com tamanha informação. Ao mesmo tempo, ela critica as vitrines vazias, com poucos elementos que não conseguem captar o olhar, mesmo o fortuito. Como solução dessa captura da atenção ela argumenta em favor de um equilíbrio entre os extremos, uma solução intermediária para esses opostos ⁷¹. Nesse sentido, trazendo essa reflexão para os

⁷¹ Segundo a arquiteta: “Parece incrível que haja comerciantes acreditando num tipo de vitrina como este. A quantidade de objetos forma um *bric à brac* no qual o adquirente não sabe como e onde se orientar. Não há nada pior para o adquirente do que ter em frente demais coisas para escolher. Como o leitor sabe, a esta mania de exibir quantidades demais, exageradas, de objetos, reagiu-se expondo vitrinas somente uma ou duas coisas. Também este é um sistema talvez não muito comercial. É claro

cavaletes, chama atenção a sua crítica a esse bombardeamento da percepção que chega a embotar o público, desorientando-o. Nesse caso, essa leitura, mesmo que direcionada a outro ambiente, o das vitrines comerciais, em que a atenção é efêmera, expõe um ruído presente na expografia da pinacoteca; marcada por uma cenografia do acúmulo que confronta o olhar dos visitantes com uma grande parede de obras sobrepostas. Nessa vista frontal, as pinturas performam uma colagem espacial que ao mesmo tempo tende a convidar o público a atravessar essa massa opaca e translúcida, como projeta a arquiteta, porém pode suscitar desinteresse e intimidação devido a tendência espetacular desse cenário.

Da interação entre visitante e imagem, projetada por Lina Bo Bardi nos fragmentos anteriormente citados, nota-se que sua proposta visa apresentar as pinturas em destaque. Por isso, o uso do vidro enquanto um fundo neutro viabiliza uma perspectiva em que a obra salta aos olhos, enquanto a transparência dilui esse material translúcido no espaço. O uso dessa matéria, assim como do concreto aparente, sem revestimento, compõe um cenário em que quebra com a ambientação próxima ao contexto histórico do qual a obra se encontrava exibida. Forma-se uma cisão, um corte que a ambienta no presente, algo que Lina Bo Bardi observa como uma negação aos interiores burgueses e aveludados onde elas se encontravam. Sobretudo, como ela argumenta, é um rompimento com uma estética erudita e aristocrática que dificulta a aproximação com as obras, já que esse cenário reforça uma estrutura de poder.

No cenário moderno há um afinamento da moldura, processo que também reverbera nos modos de exposição da pintura no Masp. As molduras são substituídas por filetes neutros, diluindo as aureolas das pinturas que passam a ter um modelo reto e estandardizado. Assim, é sedimentada mais uma camada do presente sobre as telas, mobilizando um sentido de serialização e homogeneização desse entreposto que deixa de comunicar e ditar a posição da tela no espaço como nos Salões do século XIX. Mesmo assim, a tentativa de atualização não rompe com a gramática da pintura. A troca das molduras por formas retas, feita em casos excepcionais – quando não produz falseamento histórico e artístico à obra –,

que entre o sistema do número excessivo de coisas expostas e o número demais limitado, existe a via do meio, que pode ser a via certa. É necessário evitar os contrastes. Em todo caso, o que se necessita é o bom gosto e inteligência, que são as qualidades raras para a realização das coisas.” (BO BARDI, 2009, p. 76 [1951]).

viabiliza através das linhas retas e não adornadas, a aproximação com a estética moderna. Ao diluir esse entreposto, as imagens são tensionadas, mobilizando associações entre elas.



Figura 52 – Vista da pinacoteca do MASP.1970. Acervo ILBPMB.

Fonte: Archdaily.

As fotografias em preto e branco da pinacoteca, publicadas no catálogo *História do Masp* (1992, p.106-107) e no livro *Arquitetura em Suspensão*, de Alex Miyoshi (2011, p. 90) – advindas do arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, datada de 1970 –, indicam a disposição feita pela curadoria na pinacoteca: pinturas como *O lavrador de café* (1934), de Candido Portinari, *A estudante* (1915-16), de Anita Malfatti, e *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930), de Di Cavalcanti encontram-se próximas a pinturas como *A virgem com o menino de pé, abraçando a mãe* (1480-90), de Giovanni Bellini (1430-1516), *Ressurreição de Cristo* (1499-1502), de Rafael Sanzio (1483-1520) e *Moça com livro* (s/d), de Almeida Júnior (1850-1899). Em outras imagens vê-se uma reorganização das obras através do recorte do gênero de pintura: paisagem, retrato, entre outros, tecendo uma narrativa que supostamente confere ao cavalete uma natureza dinâmica e em constante transformação. A narrativa derivada de um agrupamento de conjuntos dialoga com a curadoria que Pietro Maria Bardi tece em catálogos como *Enciclopédia dos Museus: Museu de Arte de São Paulo* (1973; 1978), em que agrupa geograficamente as obras do acervo: Itália; França e Escola de Paris; Espanha e Portugal; Flamengos, Holandeses e Alemães; Ingleses; Brasiliana. Nesse livro, Bardi o encerra narrando a inovação do cavalete de vidro, indicando principalmente sua recepção pelo público mais jovem:

A arquitetura do edifício foi, geralmente, bem aceita e, evidentemente, não faltaram discussões, pois as propostas da **arquiteta surgiram como antecipadoras no campo museográfico, bem como as da apresentação das pinturas**. Tendo-se presente que a pintura nasce no espaço livre, isto é, num cavalete, o seu **estado original é evocado ao ser exposta em placas de vidro temperado, fixadas em bases de concreto, e não numa parede opaca**. Concluiu-se que seria arbitrário pendurar numa parede, de uma ou outra cor, uma pintura que o autor preparou para um determinado ambiente. Por exemplo: os quatro retratos das filhas de Luís XV, de Natier (que se encontram no acervo do Museu), destinados ao gabinete do Delfim no Castelo de Versalhes. **Seria temeroso pendurá-los numa parede, e por isso optamos que seria melhor expô-los livremente, isto é, num cavalete ideal. Entretanto as pinturas da nossa pinacoteca não estão soltas, no que diz respeito à sua colocação histórica**, pois atrás das telas, em pranchas bem estudadas como meio de comunicação, encontram-se explicações didáticas ilustrativas como reproduções, gravuras, mapas, gráficos e documentos que possam ajudar o visitante a compreender a obras em questão. De início este sistema suscitou surpresa e foi criticado pelos conservadores; mas o contrário ocorreu com os jovens visitantes, na faixa entre quinze e trinta anos, que acolheram bem a iniciativa, gostando da inovação. (Bardi, 1973, p. 163) [grifo nosso].

O trecho é uma repetição do discurso do Masp enquanto um museu democrático e aberto a receber públicos mais jovens, os quais dialogam com a museografia dos cavaletes de vidro em virtude da experiência que ele mobiliza, elevando também a “popularização” da instituição. De modo geral, essa atração do público jovem endossa a atmosfera de novidade e frescor de uma expografia, a todo momento, posta no polo contrário à tradicional exposição em paredes. Se o cavalete devolve a pintura ao seu estado original, o ar, como concordam Pietro M. Bardi e Lina Bo Bardi, ele também aponta para um estado de inovação, uma antecipação de tendências museográficas. Na fala de Bardi há uma tensão entre passado e futuro, como se o cavalete de vidro habitasse cada um deles de um lado de sua face, tornando-os simultâneos e equidistantes. Portanto, o cavalete estaria em estado de suspensão, pairando entre dois tempos: o contexto de produção da pintura, e a projeção de futuro dada por um constante estado de inovação. Esse discurso se capilariza para o Masp, uma instituição que se relaciona com o passado fitando o olhar em direção a um futuro ainda imprevisível, sem forma, porém já superado por esse estado de inovação, a um passo à frente da cadência do tempo.

Da iconografia do Masp, pinçamos ainda a imagem de 1970 em que o retrato de Amadeo Modigliani, *Renée* (1917), exibido no cavalete de vidro, é fotografado, e, atrás dele, há um corpo feminino de uma visitante que observa o verso da pintura. Trata-se de uma fotografia que capta a experiência do público com o mobiliário,

além de registrar a necessidade de rodear a pintura em uma fruição da escultura, mobilizada pelo acesso as informações do painel didático, exibidas no verso. A imagem é como um registro de um objeto em movimento, ao captar a postura ativa do público que, no primeiro ato se choca com a imagem, depois, caminha em direção a outra face da placa autoportante. Nesse caso do quadro de Modigliani, o corpo é aderido ao retrato, instrumentalizando a transparência como mais um recurso de interação para além da obra em suspensão.



Figura 53 – Cavalete de Cristal com tela de Modigliani na pinacoteca do MASP Av. Paulista.

Acervo ILBPMB.

Fonte: Miyoshi, 2011. p. 88.

Nas falas trabalhadas acima impera uma narrativa do consenso que não abre espaço para dissonâncias sobre a recepção das obras, sua curadoria e a experiência da expografia de concreto e vidro na pinacoteca. Os autores contrários a essas falas

harmônicas, como Maria Cecília Lourenço (1999), que se debruça sobre a emersão dos museus modernos no Brasil, a exemplo do Masp, indica ruídos nessa museografia da suspensão, segundo ela: “Se a museografia é renovada, a história da arte é mais conservadora” (Lourenço, 1999, p. 99)⁷². A colocação da autora se refere à museografia tubular do primeiro Masp. No entanto, sua colocação pode ser estendida a museografia dos cavaletes por captar os ruídos em meio ao discurso plácido e unidirecional que esbarra em uma curadoria seccionada por gênero, local e cronologia. Portanto, vê-se que apesar de sua qualidade moderna, o suporte está condicionado a uma gramática tradicional. Essa circunscrição é aplicada não apenas pelo acervo ou/e por uma historiografia da arte, em vezes geográfica ou formalista, mas por um engessamento que é próprio ao cavalete em si.

3.4. O incômodo da transparência e o encobrimento da pinacoteca

O artigo publicado em 5 de abril de 1970, no jornal *O Estado de São Paulo*, na seção dos leitores, soa como uma resposta reativa às críticas feitas ao Museu de Arte de São Paulo, sobretudo, à sua museografia transparente. Nele, Lina Bo Bardi responde com tom enfático, “o museu é popular”⁷³. É um texto de defesa, direcionado às colocações feitas por Júlio Tavares que acusava a transparência de revelar as pernas do público, apontando um incômodo visual que atrapalhava a fruição das obras. Diante dessa acusação, a resposta de Lina Bo Bardi destaca o tom preconceituoso e classista dessa colocação, o incômodo em transparecer partes do

⁷² Trecho completo: “O museu nasce em 1947, porém ao contrário de seus contemporâneos, os MAMs de São Paulo e Rio de Janeiro, não faz tábula rasa do passado, busca ‘(...) formar uma mentalidade para compreensão da arte’, na afirmação de Lina Bo Bardi, cuja idéias fermentam esta iniciativa, conferindo-lhe atualidade.” (LOURENÇO, 1999, p. 98). Mais à frente a autora comenta a aquisição do acervo em tom elogioso: “O fruto é notável, dotando o acervo especialmente de arte francesa do fim do século XIX, inédita no país, e em obras anteriores inexistentes no próprio Museu Nacional de Belas- Artes, sendo até hoje inigualável. O único museu de arte do estado de São Paulo, a Pinacoteca, encontra-se ainda ligado ao mero conservadorismo, ofuscando-se diante do evento. Em dupla perfeita com Assis Chateaubriand, conhecimento e capital esposam-se, em uma ligação ímpar para congregar o conjunto com indiscutível qualidade, embora em arte brasileira e nos modernos os ânimos sejam modestos, deixando claro preferências e não escondendo uma paixão pelo período de consolidação de uma cultura renascentista, que se encerra com o advento do impressionismo. Se a museologia é renovada, a história da arte é mais conservadora.” (*Ibidem*).

⁷³ A colocação de Lina Bo Bardi está em sintonia com as questões gestadas pela Museologia Social, contemporânea ao artigo. A vertente se consolidada com a Declaração de Santiago (1972), visando a ampliação do papel social dos museus, critica a posição aristocrática destas instituições (MOUTINHO, 1993).

corpo dos “senhores e senhoras de Guarulhos” (Bo Bardi, 2019, p. 51[1970]). Nesse texto, a arquiteta volta, mais uma vez, ao argumento que associa a transparência à ampliação de público, a um exercício de democratização que retira o museu de seu acesso restrito a uma classe que, tradicionalmente, usufruía privilegiadamente desse local. Essa colocação salta aos olhos ao ser confrontada com o acervo da instituição, suscitando o questionamento: em que medida a transparência da expografia atua como um meio de democratização do museu frente a um acervo marcado por uma narrativa europeia e que edifica uma história da arte de viés acadêmico e civilizatório? Ressalta-se que essa pergunta também deve ser matizada por se tratar de um questionamento do passado tendo como lente o debate decolonial que molda reflexões do presente.

O viés classista da fala de Tavares é uma crítica ao uso do vidro no contexto museológico, revela o desconforto do olhar que é cooptado para a tela, também para outros pontos de atenção, como os corpos do público. No museu, o lugar do corpo aparece de modo estático, através da representação, sobretudo do corpo feminino que é historicamente tratado como passivo na história da pintura. Vê-se em obras como *Angélica acorrentada* (1859) de Jean-Auguste Dominique Ingres, pinturas de Amedeo Modigliani, Emiliano Di Cavalcanti, entre outras que são parte do acervo do museu, a recorrência dessa imagem do corpo passivo, estático e imobilizado. O corpo representado aos moldes clássicos não incomoda, porém outros que fogem de um repertório culto são passíveis de crítica. A fala de Tavares reforça uma crítica a abertura dos museus a um público mais amplo, destituído de um *habitus* cultivado pela elite paulistana. Essa ampliação enfraqueceria um processo simbólico de *distinção* de classe tal como sinalizado por Pierre Bourdieu (1979) no âmbito da cultura. Em síntese, temos dois pontos nesse discurso do texto: o incomodo visual da transparência e o causado pela presença de corpos que fogem ao círculo da classe dominante. Segundo Lina Bo Bardi:

As pernas do senhor de Guarulhos, que acabam em pés mal calçados, ofendem a vista do senhor Júlio Tavares, a falta de atmosfera de templo para iniciados da pinacoteca do Museu de Arte atinge profundamente o seu senso estético e sua altivez cultural. Nunca se pode inovar impunemente. (Bo Bardi, 2019, p. 51[1970]).

No trecho acima a arquiteta critica o público que ela denomina como iniciados, contrário aos não iniciados. Expõe que as instituições museológicas

historicamente se dirigem a indivíduos com capital cultural. Em seu discurso, os cavaletes de vidro desestruturam a dinâmica desse local que vocaliza um determinado tipo de cultura. Observa-se que nessa oposição parede-cavalete, o público é instigado de outra maneira, podendo, dentro de um sistema fechado, ter a liberdade de compor seu trajeto por entre esse mar de obras. Fazendo um paralelo, essa expografia soa como um experimento “*in vitro*”, com componentes ambientais e outros fatores condicionantes devidamente controlados. Ou seja, é uma experiência dirigida aos ditos “não-iniciados”, que, de antemão, tem seus componentes e universo de possibilidade resumidos e determinados por *outrem*.

Apesar da arquiteta destacar a efetividade do cavalete como uma expografia que permite uma determinada contra narrativa, ou uma ampliação de público – mote que estaria na base do projeto democrático do museu –, indica-se que nesse texto a arquiteta levanta dúvidas quanto ao poder das expografias modernas. Mesmo que as propostas sejam mobilizadas por um desejo de reestruturação social e cultural, elas podem não ser efetivas, sendo cooptadas pelo mesmo sistema que ela critica, falhando no processo de desaturização da obra de arte e dos espaços museológicos. Apesar da crença nessa expografia moderna, a arquiteta sinaliza a ineficácia dela no seguinte trecho:

Tirar do museu o ar de igreja que exclui os iniciados, tirar dos quadros a aura (...) apresentá-lo de forma que possa ser compreendido pelos não iniciados, pelos senhores de Guarulhos, tão diferentes dos elegantes visitantes dos museus tradicionais, cujas auras são sempre conservadas, mesmo nos arranjos modernos.” (Ibidem).⁷⁴

Há, ainda nesse texto, a evocação de um modelo de fruição próprio ao cenário da vitrine, uma referência ao vidro, entreposto translúcido posicionado entre o indivíduo e a mercadoria. O modo de observação efêmera, própria desse local que está atrelado ao ambiente urbano, é reivindicado na fala da arquiteta: “(...) aqueles visitantes de Guarulhos que tanto incomodam o senhor Júlio Tavares, que olham os

⁷⁴ Trecho integral: “Tirar do museu o ar de igreja que exclui os iniciados, tirar dos quadros a aura, para apresentar a obra de arte como um trabalho, altamente qualificado, mas trabalho, apresentá-lo de forma que possa ser compreendido pelos não iniciados, pelos senhores de Guarulhos, tão diferentes dos elegantes visitantes dos museus tradicionais, cujas auras são sempre conservadas, mesmo nos arranjos modernos. Ver milhares de pessoas andarem entre os quadros, em uma atmosfera quase familiar, não áulica, tudo isso dá medo, como uma profecia de mudanças fundamentais.” (BO BARDI, 2019, p. 51[1970]).

quadros com os mesmos olhos com que olham uma vitrina em liquidação (...)” (*Ibidem*). Essa aproximação reforça indícios de um modelo de atenção fragmentada e instável, oscilando entre atenção concentrada e distraída, que ronda a experiência projetada pela arquiteta em seus croquis, anteriormente analisados no início do capítulo. Apresenta-se como mais uma pista da proposta de adesão entre museu e cotidiano, realçando ainda mais esse *ethos* romântico de entremear arquitetura e cidade. Não é à toa que ao longo desse argumento Lina Bo Bardi cita o vão-livre, uma área vazia, designada a atividades lúdicas que ela condiciona como cerne desse processo democrático.

A resposta de Lina Bo Bardi aponta para os ruídos emitidos na recepção desse projeto. As críticas, especificamente, feitas à forma como os cavaletes de vidro compõem um espaço translúcido, devassado e multifocal. A leitura do incomodo da transparência retorna ganhando outras nuances que acompanham o declínio da influência do casal Bardi na instituição⁷⁵.

Em 1996, o arquiteto Julio Neves⁷⁶, empreende a revitalização do museu⁷⁷, optando pelo recolhimento dos cavaletes de vidro, adequando-se a uma expografia de paredes monocromáticas, tangenciando os moldes do cubo branco. Neste ato, enterra-se de vez a transparência, amparada também sob a égide da conservação das obras. A desmontagem dos cavaletes não foi um evento súbito, tratou-se de um processo que se adensou desde o início dos anos 1990 na substituição de alguns cavaletes de vidro por paredes, sobretudo com a finalidade de exibir pinturas de grandes dimensões (Miyoshi, 2011, p. 137). A substituição lenta constituiu um cenário híbrido entre parede e vidro (*Ibidem*, p.155).

Em meio a mudanças na museografia, Miyoshi também capta algumas falas sobre o incomodo da transparência, relatando a impossibilidade de visualização de

⁷⁵ Sobre o afastamento de P. M. Bardi da instituição, Alex Miyoshi destaca que a saída do museólogo e historiador da arte acontece seis anos antes da remoção dos cavaletes em 1996 (MIYOSHI, 2011, p. 137).

⁷⁶ No catálogo *MASP 60 anos: a história em três tempos* (2008), narra-se a relação de Julio Neves com a instituição que antecede sua presença no cargo de gestão. No período de construção da segunda sede, Neves atuou, na cidade de São Paulo, na presidência do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB/SP), acompanhando a construção da edificação da Av. Paulista. Em 1994, é eleito para gestão do museu permanecendo no cargo por 14 anos (2008, p. 106-107). No catálogo, o processo de revitalização da arquitetura, tal como da instituição é narrado como um terceiro tempo do MASP, nela, o edifício é renovado internamente, novas instalações são feitas visando também uma reestruturação do ambiente de conservação das obras, a exemplo do subsolo, também adaptado para abrigar a reserva técnica. (2008, p. 112) As múltiplas reformas se encerram somente em 2001.

⁷⁷ A reforma conta com a atuação de Figueiredo Ferraz, engenheiro que atuou junto a arquiteta na construção do prédio.

uma única tela. A substituição também intuía: “(...) eliminar ‘poluição visual criada pelos vidros – através dos quais se veem vultos de cinco obras quando se quer ver uma única’ (...)”. (Miyoshi, 2011, p. 137). Somado à tentativa de criar um ambiente com menos interferência visual, Miyoshi adiciona mais um argumento que ratifica a substituição da museografia: a dissonância entre a proposta de Lina Bo Bardi em posicionar as informações no verso de modo a estimular a curiosidade e a postura investigativa do público. Essa montagem que separava texto e imagem, segundo o curador da época, Luis Marques (1952-), dificultava e desestimulava a leitura das informações sobre a pintura (*Ibidem*). Essa afirmação realça a dissonância entre a proposta da arquiteta e sua recepção.

Dos discursos contra a desmontagem, volta-se ao artigo de Renato Anelli (1998) em que o arquiteto expressa a preocupação em torno das reformas da instituição, principalmente no que toca a remoção definitiva desse mobiliário. Outras falas que antecedem ao artigo de Anelli e se localizam no lado pró-cavelete, são proferidas por Marcelo Suzuki, Marcelo Ferraz, e André Vainer, arquitetos que trabalharam com Lina Bo Bardi, e argumentam acerca da potência dos cavaletes em mobilizar uma associação a-histórica das imagens e uma perspectiva anticolonial:

As primeiras críticas partiram dos arquitetos colaboradores de Lina. Para Marcelo Ferraz: “Os quadros dialogavam entre si. Questionavam o tempo, na medida em que obras de várias épocas conviviam”, tornando o Masp um “museu descolonizado”. André Vainer acrescentou que: “A ideia era ter um museu liberto dos padrões europeus. Sem paredes, podia-se ter uma ampla noção da arte exposta.” Ainda Ferraz: “Como no ateliê de um artista, as informações vinham atrás da tela. Assim, o espectador focava apenas o quadro”. Para Marcelo Suzuki: “Essas paredes do Masp são vexatórias”. As pessoas até hoje não têm coragem de assumir que os painéis eram geniais.” (*Ibidem*, p. 138).

As falas do trecho acima devem ser matizadas, sobretudo, ao incumbir uma potência descolonizadora aos cavaletes, que está cercado por um acervo de viés acadêmico e europeu, contido em um museu. Isso, por sua, vez levanta dúvidas quanto a possibilidade de romper essas amarras apenas pela museografia. Nesse sentido, cita-se mais uma vez a fala de Maria Cecília Lourenço, que é assertiva quanto à tensão entre acervo e métodos de exposição que atravessa a instituição: “Se a museografia é renovada, a história da arte é mais conservadora”. (Lourenço, 1999, p. 99). Essa colocação, em consonância com a do historiador da arte Jorge Coli, citada por Alex Miyoshi, ao analisar a disposição desse mobiliário no espaço:

ordenados em fileiras e engessados em um tom militar, arranjo que desnuda mais uma frequência de ruídos entre discurso e a recepção dos suportes. (Miyoshi, 2011, p. 157)⁷⁸.

Em contraponto a fala de Vainer, Ferraz e Suzuki, para o arquiteto Vasco Caldeira (1955-), que atuava como coordenador de exposições, o mobiliário atua como suporte, portanto, não devendo concorrer em termos de *status* com as obras. Dessa forma, suporte e obra são diferentes, e não compete ao museu ser um local de exibição de mobiliários expográficos. Ademais, a fala de Caldeira reforça os danos que o mobiliário expositivo conferia às pinturas exibidas nele, a exemplo da proliferação microbiológica no vazio entre o chassi da pintura e o vidro, responsável por compor um microclima que favorecia o surgimento dos mesmos (*Ibidem*, p.139). Essas argumentações em torno do cavalete, sua preservação ou desmontagem, são levados a esfera do patrimônio no âmbito federal (Iphan) quando o Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi protocola o pedido de tombamento do prédio do Masp e de sua museografia em 1999⁷⁹, solicitação debatida na 40ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural (2003)⁸⁰ que também aprecia a solicitação do Masp (1999), contrária ao tombamento da museografia⁸¹.

⁷⁸ De acordo com Miyoshi: “Confrontados os ataques e defesas a ambas as museografias, percebem-se os pontos em comum: nenhum deles se propõe efetivamente a retificar ou melhorar a arquitetura e os suportes proposto por Lina Bo Bardi, como tampouco exploram seus diversos arranjos possíveis (já que manter os cavaletes regularmente enfileirados ‘como soldadinhos de chumbo’ na expressão de Jorge Coli em orientação a este estudo, não é a única nem a melhor solução).” (2011, p. 158).

⁷⁹ O tombamento do Masp é fracionado. Na recente inauguração da segunda sede, tomba-se o acervo em 1969 (Iphan). Através da resolução 48, publicada em 13/05/1982, tomba-se a arquitetura do museu. Este tombamento é justificado pela importância dessa edificação para a paisagem urbana de São Paulo expressa no artigo 1º: “Fica tombado como monumento de interesse cultural, integrante da paisagem urbana da nossa cidade, o Edifício do Museu de Arte de São Paulo - Assis Chateaubriand, situado à Avenida Paulista, 1578, nesta Capital.” (DOE, 1982, p13). A edificação é inscrita no Livro de Tombo Histórico, número 190, p. 45, 22/06/1982 como indica o site do CONDEPHAAT. Na instância Municipal, o edifício foi tombado pelo CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo), Resolução 05 de 05 de abril de 1991. Nessa resolução também é tombada a coleção da instituição pela instância municipal.

⁸⁰ Ata de reunião realizada pelo Iphan (RJ) em 25 de setembro de 2003. Nela, debate-se entre outros processos de tombamento, o de número 1.495- T- 02, versa sobre os pedidos de tombamento do Masp e do Instituto Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi que engloba o edifício e a museografia da segunda sede do museu. O documento está disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/at as/2003_02_40a_reunio_ordinria_25_de_setembro.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2020.

⁸¹ Essa posição foi expressa no *Parecer sobre a museologia do espaço expositivo do 2º andar do MASP – Inconveniência do Tombamento* (2003), publicada no catálogo *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi* (2015, p. 140-145). Nesse documento assinado por Luis Marques, ex-curador da instituição (1994-1997), e pelo curador chefe Luiz Hossaka, ressalta os recorrentes danos causados às obras devido a expografia dos cavaletes. Os súbitos estilhaçamentos ocorriam em virtude da dificuldade de climatização adequada da pinacoteca, acidente que incorreu na perda de coleção de vidros romanos, e em danos às pinturas causadas pelo choque da queda.

Esse documento, apesar de não apresentar uma decisão definitiva sobre ambas propostas, oferece dados sobre a recepção do mobiliário, um termômetro que permite medir tanto a discussão sobre a museografia, quanto mapear um mosaico de recepções. Nesse mar de interpretações diversas, apresenta-se a narrada pelo conselheiro Marcos Azambuja responsável pela apreciação dos pedidos:

E há, evidentemente, uma grande divergência entre os que amam a maneira pela qual Lina Bo Bardi apresentou o seu acervo e outros que consideram aquela apresentação interessante, mas anárquica, não histórica, não sequencial. Em suma, há um debate riquíssimo entre grupos, que não cabe a nós, eu creio, arbitrar.

(...)

Dou inicialmente um testemunho muito pessoal: o meu impacto, ao visitar pela primeira vez o MASP, foi de encantamento. Quando vi aquela imensa sala, aquela feira de arte, aquele grande mercado, foi de encantamento e surpresa pela sua luminosidade. (Iphan, 2003, p. 17-18).

Mais à frente, no documento, é relatada a mudança dos interiores do museu transparente com a implantação das paredes, debatidas em torno da alteração e do impacto visual na proposta de Lina Bo Bardi que caminha em direção à opacidade. Nota-se nessa reunião a presença do arquiteto Marcelo Ferraz que representa a posição do instituto e emite a posição pró-cavaletes. Segundo ele: “Nesse tombamento, é muito importante a questão da maneira de expor, por ser um dos pontos altos do Museu, que é fincado em um tripé pessoal: Chateaubriand, Bardi e Lina”. (Iphan, 2003, p. 19).

A colocação reforça a tríade mitológica do Masp narrada por P. M. Bardi, mesmo que nela Lina Bo Bardi ocupe um local restrito à expografia e à arquitetura da Av. Paulista. De modo a ampliar sua argumentação, Ferraz justifica a permanência dos cavaletes pela historiografia do objeto que o imbrica, em um recorte morfológico, e o enraíza nas expografias de arquitetos racionalistas italianos, argumento também citado por Anelli (1998). Ao mesmo tempo, repete esse potencial a-histórico da museografia de Lina que viabilizaria o diálogo entre obras de múltiplas camadas históricas – fala proferida por Aldo van Eyck (1918-1999) e citada por Ferraz na reunião. Vê-se, nessa posição, uma reafirmação

Ademais, o documento é categórico ao afirmar o engessamento da museografia ao ser chancelado o tombamento dela. De forma resumida, o documento enumera em tópicos os problemas técnicos da expografias. Alguns deles são: tamanho insuficiente das lâminas de vidro frente a dimensão de algumas obras, empenamento da madeira do chassi, vibração ascendente estimulando o rompimento súbito das lâminas, insuficiência da estrutura em sustentar o peso das obras e incidência de luz.

positiva das potências do cavalete sem matizá-las em sua aplicabilidade, destacando apenas seu potencial entrópico de organizar e reorganizar o sistema, no caso, a narrativa da história da arte⁸². Contrária à fala de Ferraz, a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro (1943-), separa a arquitetura da museografia buscando uma leitura desmembrada em que o edifício não contamine o olhar sobre os cavaletes que, em sua opinião, causam um desconforto pela transparência: “Uma pintura é uma obra bidimensional, necessita de um fundo, mais isso é um ponto de vista pessoal”. (*Ibidem*, p. 21). O arquiteto Ítalo Campofiorito (1933-2020), seguindo um viés diferente, narra a qualidade visual do cavalete que materializa a imagem da livre associação entre as pinturas na linha do *Museu Imaginário* (1947) de André Malraux (1901-1976): “Quem, alguma vez, ao ver um Cézanne e não viu, ao mesmo tempo, o cubismo por trás, ou ao ver o cubismo e não viu um Cézanne por trás; ou viu o **Bordel de Avignon**, de Picasso (...)” (*Ibidem*, p. 22). O discurso de Campofiorito, que destaca tal associação, soa como um argumento proferido por “iniciados” no campo da arte. Além disso, apresenta um domínio de uma cultura visual e do debate acadêmico em torno da pintura, destacando o entrelaçamento de Cézanne com o Cubismo. Essa associação, por sua vez, é celebrada pela historiografia do cubismo. Nesse ponto, cabe o questionamento se a “livre associação” mobilizada pelos cavaletes acentua distanciamentos ou mobiliza aproximações com o público.

Logo, destrinchando essas camadas de sentido presente nesses discursos, vê-se a quantidade de matizes construídos em cada fitar nessa paisagem de cavaletes. Essas interpretações, por vezes, constroem olhares que se distanciam da perspectiva inicial de Lina Bo Bardi: promover o encontro entre indivíduos e imagem, sem passar pela narrativa curatorial, e pela necessidade de capital cultural para

⁸² A posição é apresentada na seguinte passagem da ata: “Assim, leva às últimas consequências a maneira de expor, ou, como diz Aldo van Eyck, transforma os quadros pintados durante quinhentos anos de história em uma grande família, criando novas possibilidades de observação, de percepção e captação dessas obras. Ou seja, é possível expor os quadros sem que os nomes estejam indicados na frente, como geralmente ocorre nos museus: vai-se ao nome do pintor para depois ver a obras.” (IPHAN, 2003, p. 20). A justificativa de Ferraz passa por diferentes apoios, seja pela proximidade com a arquitetura de Mies van der Rohe, especificamente a *Neue Nationalgalerie*, edificação marcada pela transparência, seguindo até os Museus de Arte Moderna, construindo um ideal de modernidade que justificaria sua manutenção. Ademais, nota-se que tal fala é carregada de argumentos em torno da arquitetura sem apresentar diálogos com o campo da Conservação-Restauração e da Museologia, principalmente, em torno da recepção dos suportes. Logo, repete-se que há duas imagens em torno do cavalete: a construída através de discursos e outra no ato de recepção e fruição. Ao longo da reunião, Ferraz cita o artigo de 1970, escrito por Lina Bo Bardi, apresentado no início desse item.

compreender as obras. A tentativa de retirar o “ar de igreja dos museus” e apresentar as obras aos não iniciados, como defende a arquiteta, confronta-se com falas como as de Campofiorito. Assim, faz-se necessário um balanço sobre a leitura da transparência na tentativa de esmiuçar seus sentidos, abrir uma estratigrafia que permite a visualização de suas camadas históricas. Essas superfícies edificam essa museografia de matéria e discurso. Nesse sentido, dissecar cada uma dessas camadas abre possibilidades de compreender a construção e/ou permanência de sentidos na retomada do projeto do Masp em 2015. Nele, a transparência dos cavaletes é narrada à luz de tais potencialidades “a-históricas”, democráticas, recolocadas em um cenário em que se adensa o debate decolonial nos museus. Nesse exercício de dissecação, propõe-se analisar de que modo a transparência ainda é cooptada, e como a ideia de suspensão é revigorada em um cenário contemporâneo a partir de uma ruidosa expografia moderna.

4

Compasso e descompasso da transparência: a “remontagem” dos cavaletes de vidro

4.1. Intervalo?

Em narrativas da história do Masp, principalmente a tecida pelo grupo a favor da museografia dos cavaletes, as paredes erguidas na pinacoteca eram consideradas vexatórias, interpretadas como o “apagar das luzes”. Essa repetida interpretação, de estrutura maniqueísta, ritma a trajetória da instituição segundo pares como: acervo e arquitetura, luz e sombras, edifício e cidade, museu e anti-museu, parede e cavalete, história e a-história, Bardi e Lina e opacidade e transparência. Um dualismo de opostos que se estende até a atualidade. Partindo dessa narrativa dual, a gestão de Júlio Neves (1994-2008) é pintada como período do “apagar das luzes” marcado pela reforma, pela remoção dos cavaletes, dificuldades financeiras e pelo episódio do roubo de duas obras da instituição em 2007: *Retrato de Suzanne Bloch* (1904) e o *Lavrador de Café* (1939). Em contraponto a essa visão, o catálogo *MASP 60 anos: a história em 3 tempos* (2008), escrito durante a gestão do arquiteto, expõe os múltiplos feitos institucionais que visavam a preservação do acervo, ainda que o texto indicasse as dificuldades da instituição e o próprio episódio do roubo das pinturas.

Esse material repete a mesma narrativa do primeiro e do segundo Masp, colocando o processo de revitalização na gestão de Neves como a terceira camada histórica dessa estratigrafia institucional. A reforma do prédio aparece como espinha dorsal das mudanças empreendida pelo arquiteto. O catálogo exhibe as imagens do canteiro de obras, e, em páginas seguintes, fotografias da reserva técnica, da biblioteca, centro de documentação, do sistema interno de ar-condicionado, do laboratório de Conservação e Restauração, e da área do setor educativo, em uma tentativa de mostrar as entranhas do museu. Além disso, são destacadas as grandes exposições promovidas pela instituição, como, por exemplo, *Monet no MASP* (1997) e *A Lição de Caravaggio* (1998). Por fim, o destaque para

a exposição *Centenário P. M. Bardi* (2000) e *Lina Bo Bardi – Arquiteto* (2006) levanta dúvidas quanto a acusação dessa gestão como sufocadora da memória institucional, especialmente da presença do casal Bardi.



Figura 54 - Imagem da exposição Lina Bo Bardi – Arquiteto, Masp, 2006.

Fonte: <<https://artunlimited.com.br/portfolio/lina-bo-bardi-arquiteto/>>.

A exposição realizada pelo Masp em 2006 remonta à expografia dos cavaletes de vidro, além de resultar de uma primeira montagem na *9ª Mostra Internacional de Arquitetura de Veneza* (2004), assinada por curadores italianos (Aguar, 2015, p. 108). Além da expografia, desenhos da arquiteta, e outras obras também foram exibidos no subsolo do prédio, distante do ambiente da pinacoteca. Quanto a essa mostra, especificamente sobre seus aspectos técnicos de iluminação, destaca-se que a presença da luz direta e posicionada sobre as placas de vidro construiu reflexos no chão da galeria, alterando a condição translúcida e neutra desse mobiliário (*Ibidem*).

Nessa remontagem, que altera a experiência sensorial entre cavalete e o público, esse material não se dilui no espaço, pelo contrário, seus reflexos constroem desenhos no chão que sublinham sua presença. O desenho de retângulos sobrepostos no chão marca essa área onde cada um dos painéis se situa e cria uma delimitação do espaço em volta do mobiliário. Nota-se ainda que a disposição dos cavaletes, nesse contexto, é mais espaçada, dificultando essa visão frontal que

estimula leituras comparativas e relacionais quando eles estão enfileirados e dispostos em série. Conclui-se que:

A peça, pensada para quase invisibilidade, ganhava o primeiro plano. Podemos entender que essa pode ter sido uma estratégia para evidenciar a ausência do cavalete, porém nada da exposição falava de maneira clara sobre isso, e a impressão que ficou é a da fetichização do display.

Críticos da direção que atuava no MASP naquela época avaliaram que era, no mínimo, “irônica” a decisão de celebrar a obra da arquiteta num local em que sua obra acabou sendo desrespeitada. (Aguiar, 2015, p. 108).

A exposição sobre Lina Bo Bardi remete ao debate travado em torno do tombamento de sua expografia, retomado na 41ª Reunião do Iphan (2003)⁸³ em que se deu continuidade à análise dos divergentes pedidos do Instituto Lina e Pietro Maria Bardi e do Masp⁸⁴. Como resolução desse impasse, optou-se pelo tombamento do edifício em instância federal; quanto aos cavaletes de vidro, recomendou-se a sua preservação visando seu futuro uso de acordo com a escolha da diretoria e do conselho curatorial da instituição. Dessa forma, a exposição de 2006 é produto dessa resolução de uso eventual das estruturas museográficas. Assim como essa última, a exposição *100 Maravilhas – Impressionismo e Referências* (2004) acompanha essa recomendação; nela os cavaletes foram utilizados para exibição das pinturas do acervo do museu⁸⁵.

A recusa do tombamento para a expografia foi proferida pelo relator Marcos Castrioto de Azambuja (1935-), o qual destacou a importância do acervo frente à sua arquitetura e a museografia. Além disso, indica que o espaço museológico necessita ser flexível, a fim de acompanhar mudanças e incorporar outras resoluções expográficas evitando fossilizar esses interiores. Das falas proferidas nessa acalorada reunião, destaca-se dois trechos, um deles do arquiteto Paulo

⁸³ Tombamento do Edifício-Sede do MASP - Cidade de São Paulo, p. 33-55. Documento disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/ata_da_41_reuniao_conselho_consultivo.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2021.

⁸⁴ O pedido do instituto foi recebido em 27 de julho de 1999, enquanto o do Masp foi realizado quase um mês depois, em 26 de agosto de 1999.

⁸⁵ Na reportagem, *Mostra da aula de Impressionismo*, publicada no Jornal Folha de São Paulo em 19 de dezembro de 2004, afirma-se que as pinturas impressionistas estariam expostas nos cavaletes de vidro, cada uma delas com iluminação específica. Além do fato de serem exibidas nessa expografia, ressalta-se que a curadoria é cronológica, visando uma disposição didática das obras. O percurso começa com Tiziano e finda com Matisse. O que nos leva a concluir que, apesar da suposta potência do cavalete de vidro em compor contra narrativas e disposições a-históricas, nesse contexto, optou-se pelo arranjo cronológico. O texto está disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fs/ilustrad/fq1910200414.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

Ormino Azevedo (1937-), outro do arquiteto Ítalo Campofiorito (1933-2020). A fala de Azevedo expõe que o museu, por ter sido construído do zero, assim como o *Tate Modern* em Londres, está alinhado com outros princípios historiográficos que divergem de recortes episódicos e ordenados cronologicamente. Portanto, fogem de uma estrutura compartimentada, colecionista e factual *a la* Giorgio Vasari (1511-1574) e Leopold von Ranke (1795-1886). O Masp, segundo ele, está orientado pelos ares da História dos *Annales*, por isso rejeitaria uma condição expográfica segmentada, própria de galerias labirínticas que surgem da adaptação de edificações históricas para função de museu⁸⁶.

Em seu argumento, a dualidade entre parede e cavalete, curadoria sequencial e atemporal ou aleatória é novamente repetida, de modo a marcar a crítica as alterações na pinacoteca. Nesse mesmo tom, afinado com o discurso a favor da retomada do *layout* à maneira da arquiteta, mesmo que esporadicamente, Campofiorito ressalta novamente o modo de exibição dos suportes que estimulam uma leitura baseada na associação e na comparação entre as obras viabilizada por esse cenário de camadas translúcidas e subsequentes. Ao lembrar sua fala da reunião anterior, enfatiza novamente a ideia de uma visualidade relacional, em que uma tela de Cézanne remete ao Cubismo, acrescentando ainda que o Renascimento remete à Antiguidade e vice-versa⁸⁷. Essa colagem espacial de obras em um único

⁸⁶ Trecho original do texto de Paulo Ormino Azevedo lido na reunião: “A sede do MASP é um dos poucos museus projetados para esse fim, diferindo muito dos primeiros museus que, tiveram que se adaptar a antigos palácios, como o museu de Dresden (1744), Hermintage, (1764), o Vaticano (1784) e o Louvre (1793). Nesses primeiros museus, as coleções tiveram que ser circunstancialmente repartidas em sala e alcovas, segundo discutíveis critérios de periodização e escolas, não compartilhados por todos os historiadores e espectadores. O Masp, por ter tido a sorte de ter sua sede projetada, se insere dentro de uma outra linha de museus, inspirada na nova forma de ver a História difundida a partir do movimento *Les Annales*, com uma visão menos episódica e compartimentada da mesma. Estão na mesma linha museus como Guggenheim, de Nova York (1958), projeto de Frank Lloyd Wright, e museus mais novos que buscaram grandes naves industriais unitárias para abrigarem seu acervo, como o D’Orsay, de Paris e a Tate Modern de Londres. São todos museus que permitem visão simultânea da parte e do todo, do quadro e do acervo. O Masp, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, entre 1957-1968, é um dos pioneiros dessa tendência da museologia atual.” (IPHAN, 2003, p. 38).

⁸⁷ Trecho original: “Na última reunião, aliás, me referi à necessidade de preservarmos, nesse entendimento com a direção do Museu, o material físico utilizado por Lina Bo Bardi. Não para manter aqueles salões engessados, ou ocupados da mesma forma, mas talvez para que seja possível, sempre que houver inteligência de curadoria, e quando houver inteligência de museologia, recuperar-se a intuição inicial da artista Lina Bo Bardi, que é de mostrar as obras no mesmo espaço, muitas vezes vistas, uma um pouco através da outra. Como defendi na última reunião, não acredito que um visitante inteligente de museu contemporâneo possa ver um quadro de Cézanne sem pensar em cubismo, e também possa ver um quadro cubista sem pensar em Cézanne. Alguém já disse que o renascimento foi inventado pela antiguidade, tanto quanto a antiguidade foi inventada pelo renascimento.” (*Ibidem*).

plano é também citada pelo conselheiro e historiador da arquitetura Nestor Goulart (1931-), que elogia o trabalho de Lina Bo Bardi em tecer um mosaico no Masp, entremeando culturas materiais oriundas do Renascimento, Antiguidade Clássica, Barroco e Moderno. Nesse caso, a proposta é designada à arquiteta, mas também é produto da visão compartilhada pelo casal em torno de uma história da arte pretensamente desterritorializada, atemporal e não hierárquica, como já analisado no primeiro capítulo da tese. Anunciando alguns ruídos que vão no sentido contrário ao elogio a essa visualidade relacional, a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1943-) destaca que cada uma das pinturas tem uma particularidade em relação ao modo de exposição, tal como do tipo específico de iluminação. Nessa linha entende-se que a historiadora aponta para um certo risco de homogeneização dessas obras, quando exibidas nos cavaletes de vidro, visto o risco de terem suas particularidades anuladas⁸⁸.

As questões que envolvem a repetida antítese entre parede e cavalete parecem ecoar novamente no museu, retornam em meio à formação dessa atmosfera de renovação. Cita-se o ciclo de exposições comemorativas dos sessenta anos da instituição que se inicia em 2007. Elas almejam um outro tratamento do acervo permanente sem as aparentes amarras tradicionais que colocam as obras “enfileiradas”, estimulando interpretações que, por vezes, conduzem a uma narrativa de evolução da técnica.

O conjunto formado pelas exposições *A natureza das coisas* (2008-2009), *A Arte do Mito* (2007-2010), *Olhar e ser visto* (2009-2012) e *Virtude e Aparência – A caminho do moderno* (2008-2009) baseia-se em curadorias recortadas por eixos temáticos. Sobre esse tratamento do acervo, a instituição argumenta que ele permite içar as amarras geopolíticas e temporais. É interessante como o discurso da suspensão retorna à pinacoteca, no entanto, nesse momento, o meio de propagação não é mais o vidro; assume essa qualidade através do discurso de uma proposta

⁸⁸ Trecho original da fala da historiadora da arte Myriam Andrade durante a reunião: “E ainda digo mais, cada período histórico exige um tipo de apresentação e um tipo de iluminação. Por exemplo, as obras românticas de Delacroix, as obras barrocas de Rubens exigem um claro escuro, um ambiente de iluminação artificial; já o impressionismo, o rococó, precisam de luz natural. No sistema de Lina, todas estão iluminadas da mesma maneira. Uma pintura, por ser uma obra com duas dimensões, necessita de uma parede, de um fundo. Embora reconheça a beleza da exposição da Lina Bo Bardi, sempre que vou ao MASP tenho sentimentos variados. Mesmo considerando uma bela solução arquitetônica e museográfica, tenho nostalgia das obras que se perdem naquele conjunto.” (IPHAN, 2003, p. 45).

curatorial que objetiva, em certa medida, desterrar as obras de sua condição espaço-temporal, deixando-as em um pretense estado de flutuação. Contudo, o tratamento dado pelo discurso curatorial às pinturas vibra em uma frequência próxima da divisão acadêmica, dos gêneros classificados em: retrato, paisagem, pintura alegórica e natureza morta. A ordenação que já havia sido performada na museografia dos cavaletes, baseada no arranjo formal e temático, é retomado com outros ares na pretensão de impulsionar novas interpretações do acervo institucional. Nessas mostras, há um desejo de exibir lado a lado pinturas oriundas de períodos e contextos geográficos distintos. Em uma das exposições, *O torso de gesso* (1919) de Henri Matisse (1869-1954) foi exposta ao lado da tela *Natureza morta com macaco e violão* (1864) de Antoine Vollon (1833-1900). Essa aproximação entre imagens recoloca novamente a questão de uma visualidade relacional, ou seja, a fruição de uma obra em associação e/ou comparação a outra. O que, por sua vez, fomenta uma ideia de olhar dinâmico, rompendo com uma visão monocular e concentrada em somente uma imagem, ainda que esse tipo de estrutura perceptiva seja realizado sob um fundo opaco, não mais transparente⁸⁹.

Em 2007, os cavaletes de vidro voltam ao cenário de exposições do Masp como suportes para as fotografias de Alex Flemming (1954-). A realização da exposição do artista, *O Prazer e a angústia em 50 Fotografias – Mortas e Algumas Exceções*, marca o objetivo do então curador, José Teixeira Coelho Netto (1944-), em sintonizar a instituição com as produções de arte contemporânea, investindo em mostras de artistas brasileiros⁹⁰. Na exposição, a mobilização da expografia de concreto e vidro não esteve, necessariamente, atrelada a uma lembrança de Lina Bo Bardi. Seu uso estava orientado na possibilidade de revisitar a sensação de suspensão viabilizada pelo mobiliário. Identifica-se no discurso do curador uma

⁸⁹ O texto sobre as exposições comemorativas está disponível no site do museu: <<https://masp.org.br/exposicoes/virtude-e-aparencia-a-caminho-do-moderno>>. Data de acesso: 29 jul. 2021.

⁹⁰ O curador também foi docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e atuou como diretor do MAC-USP (1998-2002). No Masp, foi curador coordenador de 2006 a 2014, trabalhando junto a Luiz Hossaka que, além das atividades de curadoria, também desempenhava o cargo de conservador-chefe. A exposição de Flemming marcava uma nova fase da instituição em que Teixeira Netto almejava sintonizá-la ao contemporâneo. Exposições de Arthur Omar (1948-) e Eder Santos (1960-) integram essa virada institucional trazendo obras instalativas e de formato digital. A escolha por esses artistas também é argumentada no seguinte fragmento da reportagem: “Omar, Santos e Flemming fazem parte justamente de um grupo que o Masp decidiu privilegiar: o de artistas no meio da carreira. Rosangela Rennó e Ana Tavares também foram convidadas a desenvolver projetos para o Masp.” (Carvalho, 2006, n/p).

necessidade de propor a ampliação de circuitos por entre as obras, mobilizando tanto a ideia de liberdade de percursos na galeria, quanto a recorrente acepção de seu atributo de suspensão que também estimula outras fruições. As fotografias de Flemming exibem fragmentos de lugares do mundo, nessa condição de flutuação e de não-lugar sintoniza-se, curadoria, obras e expografia, como narra a reportagem:

Nesse sentido, não é uma mostra que trata da fotografia de forma tradicional, como diz Teixeira Coelho. Abridadas nos cavaletes de Lina Bo Bardi, as imagens feitas por Alex Flemming ficam em alturas diferentes o que permite vários pontos de olhar em toda a sala do primeiro piso do Masp. E pela montagem e pelos enquadramentos, em muitos momentos não fica evidentemente claro o local de origem das imagens. (O Estado de São Paulo, 2007, n/p).

O encontro entre Flemming e Lina Bo Bardi é anterior, dado na série *Sumaré* (1998), intervenção realizada para a estação de metrô com o mesmo nome na cidade de São Paulo⁹¹. Nesse caso, fazendo um paralelo com a gravura, linguagem familiar ao artista, o vidro assume o lugar do papel. Nele, Flemming imprime fotografias frontais de anônimos que remetem a imagens 3x4 dos documentos. Nesse sentido evocado por ele, a fotografia tem um papel documental que beira a captação da realidade, um sentido de verdade que também atravessa os cavaletes de vidro na argumentação de Giancarlo Latorraca (2018): as placas autoportantes remetem a lâminas de análise laboratorial. Sobre as fotografias, paira uma camada de palavras, fragmentos de poesias e escritos desmembrados em letras azuis, amarelas, laranjas e vermelhas que convidam a um olhar atento para a imagem e para a palavra.

A incapacidade de comunicar é o mote da instalação, faces anônimas acompanham os fragmentos de Haroldo de Campos (1929-2003), Gregório de Matos (1636-1696), Torquato Neto (1944-1972), entre outros autores, que são desfigurados, desterrados e desmembrados pela ação de Flemming. Cabe aos observadores a tarefa de compreendê-los em uma espécie de jogo, mobilizado pela curiosidade em decifrá-los e pela descoberta da autoria (Biscalquin, 2013, p. 54).

⁹¹ Em 2020, a instalação composta por quarenta e quatro fotografias, distribuídas dos dois lados da estação, foi revisitada pelo artista. Essa intervenção, não mais montadas nos cavaletes, são fixadas nos painéis do metrô Sumaré. A ação sobre a obra já existente ocorreu em virtude da pandemia de COVID-19. Nos rostos impressos em superfície translúcida integrada a arquitetura interna da estação, o artista adicionou máscaras coloridas sobre as faces. Os blocos de cor que remetem a uma visualidade da serigrafia comporiam as máscaras de modo a conscientizar os transeuntes sobre a necessidade de utilizá-la. Um dos exemplares montado em um dos cavaletes de vidro foi identificado na reserva técnica do Masp em visita ao acervo em 2019.

Nesse ponto, vê-se que a intenção de Lina Bo Bardi em mobilizar a curiosidade do público a partir da expografia dos cavaletes de vidro ecoa na instalação de Flemming ao demandar um envolvimento de *outrem* na compreensão da obra⁹².

Além disso, outro paralelo pode ser traçado: o da sobreposição e da transparência, em que imagem e palavra são simultâneos, dissolvendo a condição hierárquica entre imagem e texto e, no caso da pintura, entre figura e fundo. Ademais, detecta-se um adensamento da superfície semelhante ao *modus operandi* da colagem, e do cubismo em que a palavra recebe uma orientação plástica ao ser incorporada à tela. O adensamento de superfícies atravessa algumas obras de Flemming, caixas de remédios e outros materiais ordinários performam essa tensão presente no cubismo em direção a tridimensionalidade, o *papier collé* que desemboca na *assemblage* da *Guitarra* (1912) de Picasso (Greenberg, 2013, p. 102).

Por fim, a suspensão da forma é o último ponto de encontro entre a arquiteta e o artista. Da mesma forma com que essa característica foi mobilizada pela curadoria de José Teixeira Coelho Netto na posterior mostra de Flemming (2007), a condição suspensa da identidade e da temporalidade dos escritos é bem-vinda nessa sintonia entre cavalete e discurso do artista. Há um desterrar espaço-temporal dos escritos e das identidades, permitindo que o passado seja visto no presente (Fernandes, 2013, p. 3). Quanto ao estado de suspensão, é necessário pontuar que não se trata estritamente de a obra estar montada no cavalete de vidro, mas ser exibida em um material translúcido que endossa esta ideia. A atual montagem nas divisórias de vidro da estação mantém essa sensação de flutuação, que também prevalece na montagem feita na fachada de vidro da Biblioteca Mário de Andrade (2016) em que o artista expõe os rostos de visitantes e de alguns trabalhadores da instituição, mobilizando outros sentidos da transparência além de seus significados literais⁹³. Ainda é necessário pontuar que em comparação a essas bases fixas,

⁹² Ao trabalhar *Sumaré*, Juliana Biscalquin cita um trecho de Alex Flemming em que o artista apresenta o objetivo da obra no que toca sua interface com o público: “Como eu sempre falo que é importante a pessoa participar da obra, fiz questão de cortar as sílabas de modo diferente, para a pessoa não conseguir ler. Eu quero que a pessoa se empenhe para decifrar a poesia, decifrar o outro, e quando você começa a decifrar, são poesias que a gente conhece muito bem.” (FLEMMING *apud* BISCALQUIN, 2013, p. 54).

⁹³ Destaca-se que a montagem na fachada de vidro da biblioteca apresenta uma nuance em relação as demais obras da série, sendo retirados os escritos sobre as faces. Registra-se ainda a presença dessa obra de Flemming na mostra *Brasilidade: pós-modernismo 1922-2022*, sediada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ, 2021). Nela, os retratos foram montados nos cavaletes de

associadas a arquitetura (à exemplo dos bens integrados), os cavaletes se diferenciam por sua mobilidade e liberdade em relação a edificação, o que por sua vez, constitui mais uma camada de sentido que endossa os atributos de liberdade, mobilidade e flutuação. Sendo essa condição de objeto móvel que viabiliza sua apropriação em instalações e práticas artísticas, assim como sua montagem no interior de outras arquiteturas fora do Masp.

vidro, em uma área da exposição em que a busca por uma identidade brasileira é tematizada. Nesse contexto, os cavaletes, além de suportes apropriados pelo artista, remetem a imagem da arquitetura moderna pautada nos materiais que os constituem. Próximo a obra do gravurista, posicionam-se os croquis de Lina Bo Bardi para o SESC Pompeia. Imagens que indiciam a presença da arquiteta nessa ampla narrativa do moderno, não apenas restrita a arquitetura. A exposição está disponível também em formato digital no endereço: <<https://s3.sa-east-1.amazonaws.com/visitasvirtuais.gsias.com.br/brasilidade-pós-modernismo-1922-2022/index.htm>>. Acesso: 06 jan. 2022. O catálogo pode ser acessado em: <<https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2022/01/BrasilidadePosModernismo-Catalogo.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2022.



Figura 55 – Alex Flemming. Sem título. Sumaré. São Paulo 1998. Fotografia em vidro. 175 × 125 cm.

Fonte: Coleção Itaú Cultural.

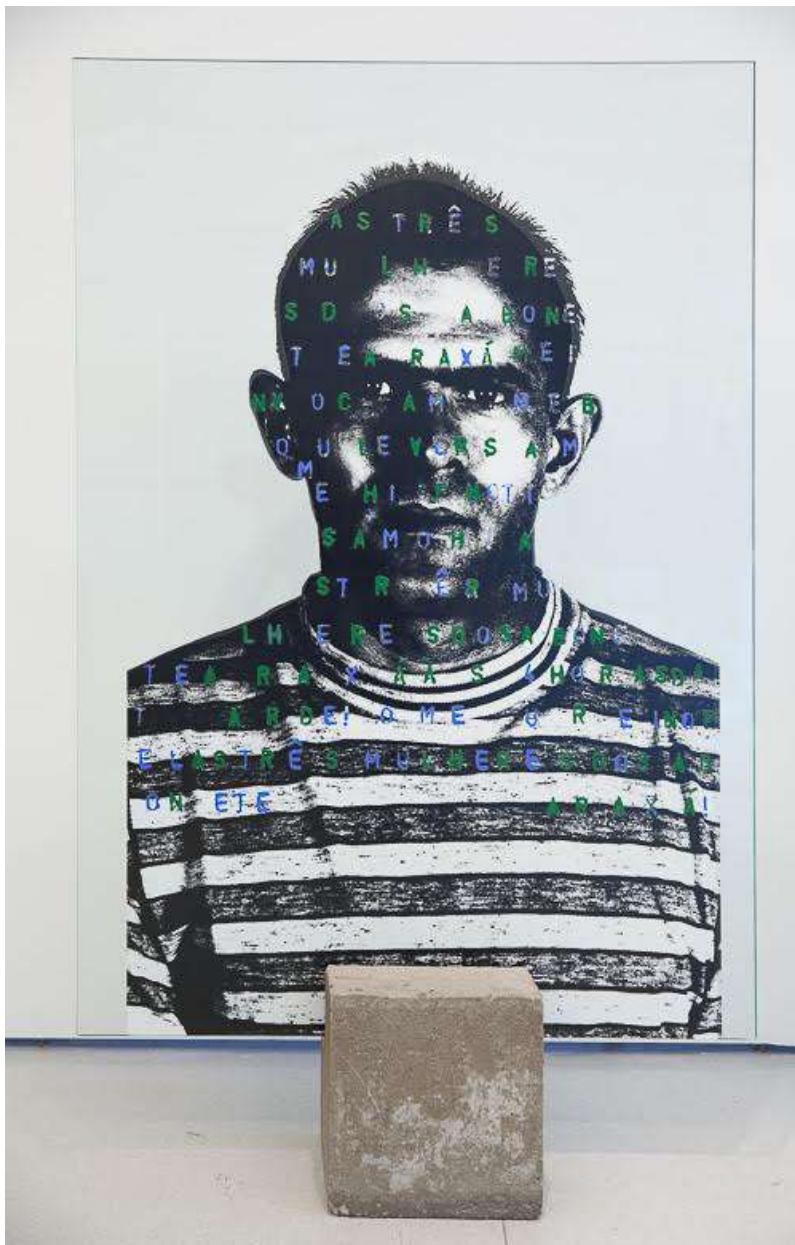


Figura 56 – Alex Flemming. Sem título. Sumaré. São Paulo 1998. Fotografia em vidro. 175 × 125 cm.

Fonte: Coleção Itaú Cultural.

A dissertação de Amanda Ruth Dafoe de Aguiar (2015) se debruça sobre o intervalo gerado pela desmontagem do sistema expositivo, mapeando também os diferentes cenários, especialmente no âmbito internacional, em que os cavaletes de vidro estiveram presentes. O argumento da autora em prol das expografias passa pela afirmação de sua atualidade, reforçando posições em torno de sua qualidade suspensa, libertária, vanguardista, radical e atemporal. Seu trabalho se situa em um momento limiar da retomada desse sistema expositivo, fato que ocorre ao término de sua pesquisa. De certa forma, essa concretização acaba certificando sua hipótese

do cavalete de vidro como uma museografia moderna, mas que permanece atual, mesmo com a mudança das linguagens artísticas na arte contemporânea e o esmaecimento dos referenciais modernos. A pretensa certificação internacional, no momento dessa substituição, atua como um aporte ao argumento favorável à expografia. Ao mesmo tempo, reencena o discurso da instituição que se apoiou no circuito internacional de modo a certificar a autenticidade de suas obras, como mostrado no primeiro capítulo. Esse aceno positivo ao mobiliário “banido” do museu desenha uma linha que endossa a estrutura de centro e periferia, e de orientação colonial, delimita que, enquanto a opacidade recai sobre a pinacoteca, a transparência ilumina e potencializa as expografias em território estrangeiro.

Essa afirmativa é evidente no discurso de Marcelo Ferraz, arquiteto que advogou a favor do tombamento dos cavaletes na quadragésima reunião do Iphan (2003), trazida por Aguiar de modo a frisar esse argumento: “(...) o que o Brasil abandona está sendo revisto no exterior.” (Aguiar, 2015, p. 106). Outro ponto semelhante com essa visão, é citado no texto de Olivia de Oliveira, *Repases: a depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi* (2006), que critica a incipiente preservação de suas obras, expondo como exemplo o Teatro Oficina, o Masp, entre outras, localizando a questão sob a problemática salvaguarda da arquitetura moderna brasileira. É no texto de Olívia de Oliveira (2006) que se inicia o argumento reforçando a presença dos cavaletes de vidro no exterior, enquanto o sistema expositivo era desmontado na pinacoteca. São trazidos à baila os exemplos da *National Portrait Gallery* (1996), projetada pelo arquiteto holandês Piers Gough⁹⁴, e a montagem no *Crown Hall* (2000), edificação de vidro de Mies van der Rohe. Seguindo esse rastro, Aguiar expande essa leitura abrindo o leque para os eventos realizados no Brasil e no exterior. O conjunto é formado pelos seguintes eventos: 3ª *Bienal Internacional de Arquitetura* (São Paulo, 1997), exposição *Lina Bo Bardi – Arquiteto* (Masp, 2006), *Lina Bo Bardi – The Didactic Room e Play van Abbe – Museum Modules*, no Van Abbemuseum (Holanda, 2011), *X Bienal de Arquitetura* (São Paulo, 2013), Jutta Koether na *30ª Bienal de São Paulo* (Masp,

⁹⁴ No artigo, Olivia de Oliveira (2006, n/p) indica que a inspiração para o novo projeto expográfico do museu londrino adveio da expografia de Lina Bo Bardi. Essa afirmação foi feita pelo arquiteto holandês em carta ao Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. O sistema expositivo consiste em uma caixa de vidro que remete a estrutura de uma parede, composta de múltiplos furos ao longo de sua superfície, solução que viabilizaria a exibição de obras de diversas dimensões, assim como outras mais pesadas, penduradas nessa base translúcida.

2012), na exposição *Maneiras de Expor* (Museu da Casa Brasileira, São Paulo, 2014), e na *14ª Documenta Kassel* (Alemanha, 2017). Adiciona-se ao grupo a exposição *Lina Bo Bardi: Together* (2013-2015) que percorreu o circuito europeu passando por Berlim, Paris, Viena, Londres, Basel, Amsterdã e Milão, até terminar em Chicago⁹⁵. Nota-se que a tônica da expografia da mostra está orientada pela montagem de uma atmosfera de concreto, e atravessada pela ideia da suspensão que também transparece na citação às expografias tubulares. O mobiliário expositivo que remete a superfície texturizada, bruta e irregular do concreto, reforça a associação com a arquitetura de Lina Bo Bardi, e com a museografia dos cavaletes de vidro. Ainda no âmbito da citação, o método de apresentação das obras reencena a ideia de uma colagem espacializada, explorando uma visualidade frontal que estimula uma mirada de uma imagem em relação a outra.



Figura 57 – Lina Bo Bardi: Together, 2014. ARCAM (Centre for Amsterdam Architecture), Amsterdã, 2014. Fotografia: Marcel van der Burg.

Fonte: arper.com.

⁹⁵ A ficha técnica das exposições está disponível para consulta em: <<https://www.arper.com/ww/fr/magazine/culture/lina-bo-bardi-together29-september-27-october-2013-s-am-base>>. Acesso em: 4 ago. 2021. Além delas, a pesquisa também detectou uma montagem da expografia dos cavaletes de vidro na exposição de Giorgiana Houghton, no *Monash University Museum of Art* (Muma, 2015), Austrália. O evento é formado por uma espécie de residência de curadoria, recebendo como curadores convidados Marcos Pasi e Lars Bang Larsen. Ambos decidem pelo uso da expografia de Lina Bo Bardi de modo a explorar a condição de simultaneidade que o trabalho de Houghton apresenta. Quanto à natureza das obras expostas, destaca-se que se trata de composições bidimensionais. O material da mostra está disponível em: <https://www.monash.edu/_data/assets/pdf_file/0009/2189232/Spirits-Education-Kit.pdf>. Acesso em: 4 ago 2021. Em um recorte mais recente, os cavaletes foram montados na exposição *Art on Display, Formas de expor* (1949-69), realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa - Portugal. A linha curatorial tece uma leitura atravessada pelo brutalismo e pelas expografias italianas, envolvendo esse objeto em um determinado contexto material, o uso do concreto, explorando também o vértice brutalista da edificação. No contexto latino-americano os cavaletes foram expostos em *Lina Bo Bardi: Habitat* (2020), exposição itinerante, montada no *Museo Jumex*, sediado na Cidade do México.

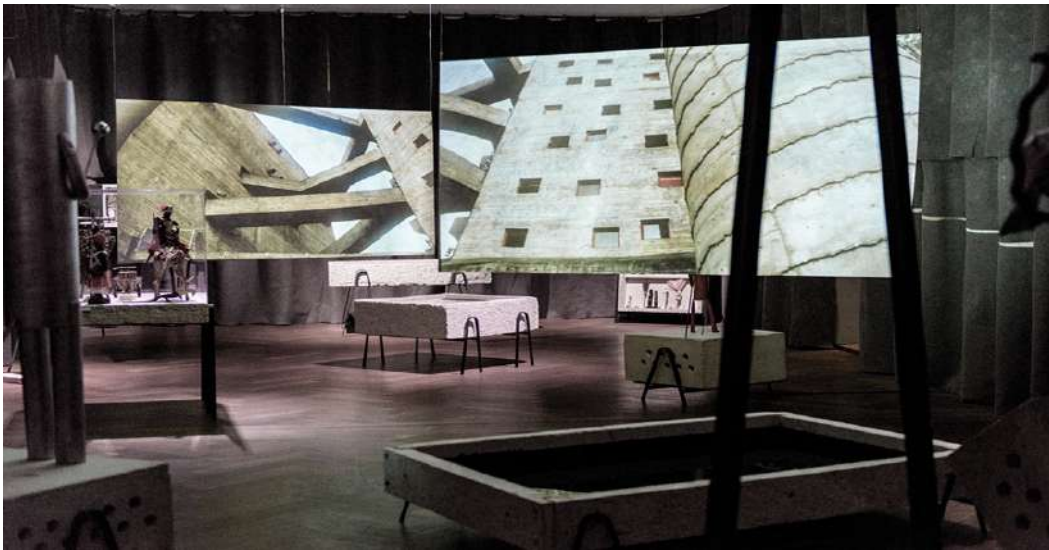


Figura 58 – Lina Bo Bardi: Together, 2014. S.A.M Swiss Architecture Museum, Basel. 2013.

Fotografia Philip Heckhausen.

Fonte: arper.com



Figura 59 – Lina Bo Bardi: Together (2014). Pavillon de L'Arsenal, Paris. Fotografia: Antoine

Espinasseau.

Fonte: arper.com

Apesar de chamar atenção para as diversas montagens dessa museografia, Aguiar afirma uma perda de sua potência, e detecta uma artificialidade do cenário, na medida em que ela é sediada fora de seu local de origem, o Masp. Portanto, ao mobilizar a relação simbiótica entre prédio e museografia, a pesquisadora retoma o próprio debate do tombamento travado na reunião do Iphan. Embasado nessa ideia, o cavalete faz parte da arquitetura, e vice e versa, como se a museografia fosse parte

de uma vocação original do museu, o local em que ela encontra sua autenticidade.

Em suas palavras:

O projeto do cavalete dificilmente pode manter sua potência se transferido para outro espaço que não aquele para o qual foi elaborado – **afinal, é um projeto total, um pensado para o outro**. A experiência de ter o contato com a cidade e o reconhecimento da continuidade da linguagem do desenho dos espaços são elementos-chave que criam a potência da proposta museográfica do MASP. (Aguiar, 2015, p. 127) [grifo nosso].

A fala da pesquisadora indicia um status de autenticidade dado no encontro entre arquitetura e museografia, ao mesmo tempo em que o discurso da montagem no exterior é usado para endossar a necessidade de sua presença na instituição. A autenticidade que versa nessa simbiose caminha na direção contrária da própria natureza serializada do mobiliário, de sua apropriação em instalações artísticas e das subsequentes montagens em outros contextos arquitetônicos. Especialmente, se distancia do referencial de autenticidade quando se opta por refazê-los em 2015. Nessa condição, é travado um cabo de guerra em que de um lado busca-se um respaldo na autenticidade, no outro, situa-se as remontagens e as licenças dadas para a reprodução deles em outros contextos arquitetônicos, museológicos e comerciais⁹⁶.

A dissertação de Aguiar, além de um trabalho de pesquisa, é um documento que capta essa expectativa pela recondução da expografia à pinacoteca. Ele se encerra com a promessa desse reencontro que é lido como uma justiça à memória de Lina Bo Bardi, marcando a impossibilidade de a instituição olhar para o futuro sem o espelho retrovisor. A reparação seria empreendida pela nova diretoria institucional, formada por nomes como do administrador Heitor Martins e do curador Adriano Pedrosa, empenhada na promessa de: “*trazer de volta os famosos cavaletes de cristal e deixar a luz voltar a entrar no museu.*” (*Ibidem*, 2015, p. 129). Assim, na dialética entre luz e sombras, marca-se uma outra fase institucional que bate à porta ao final de 2014, operando por meio de um mote da transparência.

Integrando essa atmosfera de um suposto retorno do Masp à sua condição autêntica, a mostra *Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi (2014)* endossa, nesse contexto, a retomada dos cavaletes. Nela, exhibe-se materiais

⁹⁶ Refere-se à comercialização de uma edição limitada de cem cavaletes de vidro comercializados pelo Masp em 2018.

documentais, obras da arquiteta e sua expografia que também se torna peça expositiva, musealizando sua maneira de expor. Curada por Giancarlo Latorraca, diretor técnico da instituição, a mostra pode ser vista como uma peça do quebra-cabeças que compõe a imagem fomentada por esse “novo” Masp que flutua entre presente-passado. Auxilia no processo de auratização da expografia da arquiteta, e, ao mesmo tempo, busca reproduzir um cenário que emula a experiência da pinacoteca no final dos anos 60 – mescla cavalete de vidro com imagens virtuais, uma espécie de *trompe l’oeil* que constitui a continuidade do espaço, promovendo a experiência de sucessões de transparência.



Figura 60 – Exposição Maneiras de Expor. Museu da Casa Brasileira.

Foto: Renato Parada.

Com base na análise desse tópico, a ideia de intervalo, causada pela substituição desse mobiliário da pinacoteca, realizada de modo a abafar a memória de Lina Bo Bardi, deve ser matizada. Nesse sentido, partindo da própria recomendação do Iphan, os cavaletes foram remontados em determinados contextos expositivos. O que sugere que esse “apagamento” da presença de Lina, integra um discurso dual, maniqueísta entre transparência e opacidade, fomentando oposições como parede e cavalete, e tecendo uma ideia de um renascimento da instituição. Nesse ponto, Aguiar cita a fala de Adriano Pedrosa em entrevista ao jornal Folha de São Paulo publicada em 9 de outubro de 2014:

Voltar com os cavaletes é **um gesto genuíno** por achar que isso tem uma radicalidade, uma subversão. Muitos de nós não conviveram com eles, e há um desejo que voltem. Não é um gesto de marketing, mas vai ser nossa grande ação.” (Pedrosa, *apud* Aguiar, p. 130) [grifo nosso].

Em meio à disputa de narrativas, e no tecer de uma outra identidade da instituição, os atuais discursos empenham-se em transparecer “a real vocação” do Masp e impulsionar uma nova identidade da instituição, recolocando mais uma vez a dialética opacidade *versus* transparência. Nessa fase que se inicia ao final de 2014, são realizadas uma série de exposições que fomentam uma aura em torno do cavalete de vidro, e, por sua vez, da imagem da arquiteta. Nesse processo, mobilizam outros sentidos de transparência associados à exibição de documentações oriundas do arquivo institucional como acontece em exposições como *Arte da Itália: de Rafael a Ticiano* (2015) e *Arte da França: de Delacroix a Cézanne* (2015). Nelas, pinturas são exibidas ao lado de reportagens e fotografias. Dessa forma, essa iluminação das estruturas e da memória institucional levantam dúvidas quanto ao bombardeamento de informações.

Documentos, imagens, pinturas mobilizam outras leituras ou estimulam uma espetacularização, embotamento dos sentidos, ou fecham as interpretações aos especialistas? Essa exposição visa trazer de volta as museografias do primeiro Masp, performando uma suspensão das paredes, mobilizando a ideia de mobilidade e flutuação pelas estruturas vazadas e tubulares, elaboradas por Lina Bo Bardi. Ademais, exercitam essa relação da cópia e das imagens em preto e branco, remetendo aos painéis da exposição didática. Ao utilizar fragmentos de jornais, reproduzidos em série, tensionam uma matéria efêmera a perenidade da obra de arte. O intuito de expor lado a lado, documento e obra, busca estimular uma contra narrativa, um exercício de descolonização da história da arte e das pinturas europeias⁹⁷. Isso, por sua vez, levanta dúvidas quanto à efetividade da comunicação do debate decolonial para o público através de um acúmulo de informações ainda cifradas.

⁹⁷ Afirmação baseada na entrevista do curador Fernando Oliva ao Canal Curta!, realizada em: 25 out. 2015. Em um dos trechos, o curador expõe estudos recentes da pintura *Cipião* (1866-1868) de Paul Cézanne, cotejando-a às imagens do jornal da época e ao debate abolicionista na França. Trecho da entrevista 1:00 - 1: 30 minutos.



Figura 61 - Fotografia da exposição Arte da França: de Delacroix a Cézanne.

Fonte: Acervo Masp.

O ponto de partida desse mergulho na memória institucional, converge com a exposição *MASP em Processo* (2014-2015), pintada como uma escavação arqueológica que descobre achados em um terreno já mapeado e esgotado⁹⁸. As obras que estavam na reserva técnica são trazidas à tona, outras curadorias do acervo e novas tentativas de interação com o público são implementadas. Esse conjunto de ações abre as janelas da instituição para os ventos renovadores. Nas palavras de Adriano Pedrosa:

Masp em processo, ocupando o primeiro andar e o subsolo, é a primeira mostra pública nessa nova etapa; espécie de prólogo **ou ensaio de transição, ela não configura uma exposição tradicional, acabada, e com lista de obras expostas predefinida**. Ao contrário, **o que será revelado ao público, como o nome indica, é justamente o processo – de montagem, de pesquisa do acervo e do redescobrimto da arquitetura do museu**.

(...)

A exposição é organizada por tipologias – de retratos individuais ou coletivos a paisagens urbanas e rurais, naturezas-mortas e abstrações. A montagem das obras, deliberadamente densa e diversa, remete ao estilo salon europeu do século XIX e contrasta com a amplitude do espaço. O público poderá acompanhar a montagem **da exposição e, durante o mês de janeiro, sugerir trabalhos através do catálogo do**

⁹⁸ Adriano Pedrosa (2015) coloca essa exposição como parte de um momento em que o MASP se volta para dentro, vasculhando seus arquivos e acervos a fim de visitar o passado de modo a pavimentar o futuro. Em *Masp em processo* é marcada a derrocada das paredes, trazendo à tona as expografias de Lina Bo Bardi como indica a seguinte passagem do diretor artístico da instituição: “O ano de 2015 foi dedicado à reflexão e ao foco nos acervos, arquivos, histórias e programas do museu, mas também à compreensão de suas transformações arquitetônicas e expográficas. A exposição *MASP em processo*, em duas etapas redescobriu a arquitetura do museu em todos os níveis do edifício. As galerias foram despidas dos painéis que as recortavam em salas e cobriam as janelas, (...). Nesse processo, foram reconstruídas três expografias históricas do museu concebidas por Lina para sedes anteriores ao edifício da Avenida Paulista, trabalho realizado em parceria com a Metro Arquitetos – duas concebidas para o Masp da rua 7 de abril em 1947-1950, e outra de quando o acervo do Masp esteve na Fundação Armando Alvares Penteado, FAAP, em 1957-1959. Essas expografias já antecipavam as preocupações com abertura, leveza e suspensão. Desse modo, além de revisitar o acervo, as mostras apresentam ao público o percurso da arquiteta até chegar aos cavaletes de cristal – também chamados cavaletes de vidro.” (PEDROSA, 2015, p. 14).

museu (online ou impresso) e indicar pinturas para serem exibidas no MASP em processo. No subsolo, o processo de exploração é mais arquitetônico. As paredes estão sendo retiradas, as vitrines por muito tempo escondidas voltam a ser reveladas, e **todo o espaço ganhará nova luz.** (Pedrosa, 2014, n/p)⁹⁹ [grifo nosso].

Nessa fala de Pedrosa, ficam visíveis algumas colunas que sustentam o projeto de renovação; o mote da transparência dos processos do museu encontra interlocução nos cavaletes; o suporte expográfico é cooptado nessa atmosfera de transparência que se capilariza em sentidos de publicização e gestão participativa. Nesse sentido, trazer à luz é tornar a instituição literalmente translúcida ao público, aberta ao debate público, democrática. Em meio a isso também circula a questão da suspensão espaço-temporal, comprimindo o espaço entre montagem e exposição, arquivo e obra que são tensionados no mesmo terreno do presente.

O ato de transparecer não é uma particularidade do discurso da gestão de Adriano Pedrosa; aparece já em catálogos do Masp de autoria de Pietro Maria Bardi, e é repetido em livros subsequentes, os quais exibem imagens da montagem de exposição e dos *displays*, da elaboração da curadoria, das instalações e reserva técnica da instituição, até os processos de Conservação e Restauração – à exemplo da restauração da imagem de Nossa Senhora Aparecida (c.1978), feita pela restauradora, Maria Helena Chartuni (1942-), no Laboratório de Restauração do Masp, publicada no catálogo de 1982, intitulado: “A Cultura Nacional e a presença do MASP”.

Se o ato se transparecer é uma constante na história do Masp, o que muda em sua reencenação nesse contexto contemporâneo de mídias sociais, já marcado por sucessivos processos de transparência? O cavalete de vidro impulsiona essa translucidez, mas é importante observamos como a reencenação da transparência após a remontagem da expografia em 2015 se associa a debates decoloniais e serve de base à contra narrativa da identidade e da memória institucional, assim como endossa uma imagem de museu transparente, evocando sentidos de democracia e coletividade.

⁹⁹ Texto disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/masp-em-processo>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

4.2. A “remontagem” da atmosfera de concreto e vidro

Uma das reações ao retorno da museografia de concreto e vidro foi proferida no texto “Masp não pode ficar refém de sua história”¹⁰⁰, da historiadora da arte Aracy Amaral (1930-)¹⁰¹, cujo título já antecipa a crítica à reencenação de um passado, do resgate de uma atmosfera dos anos 1960. Amaral argumenta que a passagem do tempo conferiu outras camadas históricas ao entorno do prédio, assim como a própria arquitetura. Na verdade, o trem do progresso passou de modo unilateral e predatório apagando edificações históricas oriundas de outras camadas, ainda assim, algumas persistem nesse local enquanto resquício. Em meio a esse contexto, o Masp pretende mergulhar em seu passado fazendo-o arder novamente, mesmo que em forma de centelha. A historiadora da arte destaca os ruídos da passagem do tempo na arquitetura do Masp, estendendo o debate para a museografia dos cavaletes. O prédio que ela critica enquanto pretensamente democrático, bruto, pouco convidativo e agressivo assume uma estranha posição que oscila entre o passado e o presente, assim como a museografia dos cavaletes que se apresentam em estado de suspensão.

Há um choque entre dois tempos, um conflito entre projeto e realidade, o que Lina Bo Bardi buscava enquanto identidade da instituição, colide com o que Amaral classifica como uma ausência de acolhimento, com os altos preços dos ingressos e a hostilidade apresentada pela revista que antecede a entrada do museu, realizada ainda no vão-livre. Esse local designado à liberdade e a criatividade, *locus* da democracia, é criticado por sua restrita qualidade democrática circunscrita na realização de feiras aos finais de semana e no abrigo de manifestações políticas (Amaral, 2015).

A vocação democrática e coletiva do Masp prevista por Lina Bo Bardi parece estagnada, contida em suas palavras ditas no texto *O novo Trianon: 1957-67* (1967): “(...) gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas.” (Bo Bardi, *apud* Rubino, 2009, p. 127). Observa-se que algo se perdeu no intervalo entre a projeção da arquiteta e a experiência de seu projeto,

¹⁰⁰ Texto publicado em: 23 de dezembro de 2015 no Jornal O Estado de São Paulo, disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,masp-nao-pode-ficar-refem-de-sua-historia,1000005545>>. Acesso em: 10 ago 2021.

¹⁰¹ Historiadora e Crítica de Arte, docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP.

falha que não está condicionada à arquitetura, mas integra uma esfera maior, associada a uma não consolidação das estruturas democráticas promulgadas na constituição de 1988. (Amaral, 2015).

Hoje o Masp existe como uma arquitetura coberta por narrativas. Nesse terreno compacta-se passado e presente, sendo a fala da arquiteta a maestra que rege a atual identidade institucional. Lina Bo Bardi é a figura que dá o tom à recente imagem do museu, traçando um caminho em direção a um novo personalismo, antes circunscrito na figura de Bardi, mas agora direcionado à arquiteta. O novo rumo é identificado através da atmosfera criada em torno dessa figura, formada pela proliferação de fotos da arquiteta no canteiro de obras do edifício que se espalham em imagens comercializadas na loja de souvenir, nas redes sociais do museu, e em cartaz exibido na estação de metrô Trianon-MASP. Além disso, é detectada também na produção editorial dos catálogos de exposição, na retomada das expografias de autoria da arquiteta, e na realização de exposições biográficas como *Lina Bo Bardi: Habitat* (2019). Esses exemplos marcam esse processo de musealização de suas expografias e, por consequência, reforçam uma aura criada em torno dessa personalidade. Esse movimento coincide com a internacionalização da obra de Bo Bardi, que recebeu a chancela institucional em 2021 com o prêmio Leão de Ouro dado em homenagem à arquiteta na Bienal de Veneza.

Ainda sobre a musealização da expografia de Lina, e a proliferação de suas imagens no canteiro de obras, citamos como exemplo a exposição *Lina Bo Bardi Dibuixa (Lina Bo Bardi Desenhos)*, montada na Fundação Joan Miró (Barcelona, 2019). Nela, a estética da suspensão se faz presente, e se desenrola para os sentidos de suspensão temporal, na tensão entre canteiro e arquitetura. Na expografia utilizam estruturas tubulares (vigas de sustentação temporária), próprias ao canteiro de obras, uma citação às expografias do primeiro Masp, paisagem que também faz referência à atuação da arquiteta, crítica à cisão e a hierarquia entre desenho (projeto) e canteiro, arquiteto e operário. De modo geral, observa-se um desdobramento da estética da suspensão associada à estetização do canteiro de obras que transparece na sala de exposição, ao contrário de sua condição opaca frente à edificação. O estado suspenso permite essa articulação entre dois tempos e ressalta a condição efêmera e aberta do desenho (projeto).



Figura 62 – Exposição Lina Bo Bardi Desenha. Fundação Joan Miró, 2019.

Fonte: Side Gallery.



Figura 63 - Exposição Lina Bo Bardi Desenha. Fundação Joan Miró,2019.

Fonte: Side Gallery.

Nota-se que um dos pontos levantados por Aracy Amaral (2015) gira em torno da relação entre tempo e expografia. Como exemplo de sua reflexão, ela cita o prédio do Museu Guggenheim (1943-59) projetado por Frank Lloyd Wright (1867-1959), em que as obras são expostas em um interior monocromático branco e dispostas em percurso circular formado por rampas. Ademais, parte da iluminação dos interiores é composta por luz zenital, estabelecendo uma iluminação natural às obras – que, por sua vez, deve ser controlada com aplicação de películas com

proteção UV, medida que evitaria o desencadeamento de processos de deterioração, principalmente em obras composta por materiais orgânicos.

Essa expografia condicionada à arquitetura levanta dúvidas quanto a sua atualidade, ou sua condição atemporal, visto que nos próprios aspectos técnicos ela destoa das diretrizes da ciência da conservação, as quais regem as atuais políticas de preservação dos museus. Somado a isso, é necessário pontuar como se constitui a passagem do tempo nas expografias modernas, nos museus modernos, e na própria Arquitetura Moderna que ainda é vista como parte do presente como sinaliza Otilia Arantes: “Valho-me de um contraponto imediato: a experiência contraditória do museu moderno, que hoje vai declinando e se tornando coisa remota de um passado nem tão longínquo.” (Arantes, 1991, p. 161).

A leitura de não envelhecimento da expografia de Lina Bo Bardi pode ser associada a essa tensão temporal que paira sobre os exemplares modernos, assim como a própria condição do concreto, um material que Adrian Forty identifica a uma condição de *untimeliness*, isto é, de atemporalidade (Forty, 2011, p. 258). Tratando-se dos cavaletes de vidro, essa condição de flutuação composta visualmente pelo vidro, e simbolicamente pelo concreto, aponta para uma suspensão das próprias pinturas que são homogeneizadas nessa condição. Quanto a isso, Amaral (2015) destaca que cada momento histórico exige um tratamento curatorial, uma linha argumentativa próxima da defendida anteriormente pela historiadora da arte Myriam Andrade ao relatar a especificidade de iluminação de determinadas pinturas.

Essas críticas giram em torno de um processo de neutralização das marcas temporais que individualizam cada uma das obras, questão que também está associada à própria condição do museu enquanto um local de neutralização da cultura (Arantes, 1991). Ainda sobre essa reflexão, a própria Lina Bo Bardi se pronuncia contra uma petrificação da condição de vanguarda, atribuída de forma atemporal às edificações e aos exemplares da arte:

“Um século atrás, [John] Ruskin, surpreendido e emocionado, recolhia na Basílica de São Marcos de Veneza, fragmentos de decorações, perguntando-se se aquela ‘arte’ não fosse coisa sagrada. Ela *fora*, certamente, sagrada; *hoje* volta-se a sê-lo; e amanhã?”, questionava Lina, “O que serão, no futuro, nosso cubismo – que se gaba de haver antecipado ‘visivamente’ a descoberta do mistério do átomo – nosso futurismo, nosso concretismo, que pensa haver abolido o figurativismo”. (Bo Bardi, *apud* Perrota-Bosch, 2021, p. 200).

Por fim, Amaral finaliza o texto traçando um outro descompasso presente na relação entre a expografia e o acervo permanente que também é entrecortada pela questão temporal. Esse retorno na exposição *Acervo em Transformação* (2015) inicia-se com a exibição da coleção do Masp, mas, ao longo dos anos, foram somadas outras fileiras de composições contemporâneas incorporadas ao acervo¹⁰². A incompatibilidade, para a historiadora da arte, está no repetido processo de homogeneização das obras, circunscritas até a primeira metade do século XX, mas envolvidas em uma atmosfera moderna, e pertencente a um contexto contemporâneo. Quanto a isso, é ressaltada a incompatibilidade das múltiplas camadas compactadas na pinacoteca, uma crítica que gira em torno da própria condição visual do cavalete de vidro que orienta uma visualização baseada na justaposição e na superposição. Nas palavras da teórica: “Nem seria cabível, caso o museu possuísse instalações de artistas de hoje, que elas fossem vistas ou apreciadas frente ou ao lado de um Ticiano ou Van Gogh.” (Amaral, 2015). Essa afirmação sugere também que essa curadoria intensifica ainda mais as desigualdades, devendo a instituição retomar o diálogo com expografias que dessem conta de um público heterogêneo, não apenas direcionada aos detentores de um capital cultural que endossam a fruição das obras atravessadas por outras.

De encontro com essa posição, Debora Meijers (1996), ao analisar a emergência de uma nova estética expográfica associada ao fenômeno das exposições a-históricas nos anos 1980 a partir dos estudos de caso da curadoria de Harold Szeeman (1933-2005) e Rudi Fuchs (1942-), aponta para a proliferação de *layouts* de exposições pautadas na suspensão temporal. O recorte temporal é substituído pelas relações de afinidade entre as obras que é conferido anteriormente por curadores. Um tipo de montagem que só foi possível por um processo de centralização da exposição, de sua montagem e narrativa, em torno dessa figura. Assim é fomentada essa relação de afinidade; um quadro de Cézanne é exibido ao

¹⁰² Na reportagem de Gabriela Fachin, publicada em 10 de dezembro de 2015 na revista Casa, é qualificada a natureza dos exemplares em exposição, tal como a forma da narrativa curatorial: “A mostra reúne 119 obras de arte asiática, africana, brasileira e europeia, vindas de diversas coleções do museu. (...) Na exposição original com os cavaletes as obras eram organizadas por escolas e regiões. Agora, elas estão dispostas em ordem cronológica, do século 4 a.C. a 2008.” (Fachin, 2015). Disponível em: <<https://casa.abril.com.br/ambientes/cavaletes-de-vidro-de-lina-bo-bardi-voltam-ao-masp/>>. Acesso em: 31 ago. 2021.

lado de obras de Pablo Picasso e Joseph Beuys, tensionadas através de uma afinidade construída por um debate acadêmico da história da arte, ou pela perspectiva dos curadores. De todo modo, essa disposição de afinidades é, em sua maioria, nebulosa aos olhares do público “não-iniciado” aos debates das afinidades imagéticas que também norteiam as escolhas curatoriais. Em paralelo, há um processo de espetacularização das instituições museológicas nos anos 1980, dado pela capilarização do neoliberalismo nos museus, tornando-os uma “máquina empresarial museológica” (Cavalcanti, 2016, p. 279).

O museu enquanto palco que dramatiza espetáculos da indústria cultural busca: “(...) sensibilizar o público ao máximo, recorrendo a mediações, tematizações, ambientações, publicidade e informações, no sentido de atrair a esfera pública” (Salcedo *apud* Cavalcanti, 2016, p. 280). Essa reflexão traz à tona a recepção da museografia do cavalete de vidro e questiona a efetividade da proposta de associação entre as pinturas de diferentes camadas temporais. Para grande maioria do público, não iniciado ao campo das Artes, a relação entre obras como *Tempo Suspenso* (2011) de Marcelo Cidade e a pintura *Circo Piolin* (1972) de Agostinho de Freitas (1927-1997), tendem a ser inteligíveis¹⁰³. Além disso, é possível sinalizar o processo de espetacularização gerado pelo cenário do mar de cavaletes que se apresenta ao público, pendendo a uma espetacularização do acúmulo. Assim, reitero a questão: a exposição dos cavaletes de vidro aproxima obra e público, e favorece a experiência da curiosidade, como desejava Lina, ou estimula ainda mais a separação entre público e museu?

Em contraponto a fala de Aracy Amaral, outros artigos publicados em revistas e jornais em 2015¹⁰⁴ enaltecem essa visualidade em associação, compondo

¹⁰³ No mapa da exposição *Acervo em Transformação: Museum of Contemporary Art Chicago no MASP* (2019), as obras de Marcelo Cidade e Agostinho de Freitas são exibidas em proximidade, sinalizadas como obra nº 1 e nº 2.

¹⁰⁴ O conjunto de reportagens levantadas pela pesquisa consiste nos seguintes textos: Bergamasco, Daniel & Flamingo, Julia. Em processo de renovação, Masp traz de volta cavaletes de vidro. Revista Veja São Paulo, 04 de dezembro de 2015. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/masp-cavaletes-museu-retomada-capas/>>. Acesso em: 12 ago. 2021. Cunha, Juliana. Relegados por 20 anos, cavaletes de Lina Bo Bardi voltam ao MASP. Folha de São Paulo, 09 de dezembro de 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1716599-desprezados-por-20-anos-cavaletes-de-lina-bo-bardi-voltam-ao-masp.shtml?origin=folha>>. Acesso em: 12 ago. 2021. FACCHIN, Gabriela. Cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi voltam ao MASP. Revista Vogue, 10 de dezembro de 2015. Disponível em: <<https://casa.abril.com.br/ambientes/cavaletes-de-vidro-de-lina-bo-bardi-voltam-ao-masp/>>. Acesso em: 12 ago. 2021. Marinho, Mariana. Cavaletes de vidro criados por Lina Bo Bardi voltam ao MASP nesta sexta. Folha de São Paulo, 11 de dezembro de 2015. Disponível em: <<https://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/2015/12/1717409-cavaletes-de-vidro-criados-por-lina-bo-bardi-voltam-ao-masp-nesta-sexta/>>.

uma ode a transparência e a condição flutuante das pinturas. Há um tom de celebração da derrubada das paredes, uma imagem que soa como um momento de triunfo e renascimento institucional, reconduzindo o Masp ao seu local de origem. Algo que está para além do refazer dos cavaletes, envolve a recuperação do prestígio do museu após períodos de dificuldades financeiras que se repetem na história do Masp, citado, inclusive, nos catálogos da instituição. É esse passado que a instituição simbolicamente soterra nesse ritual de expurgo das paredes.

A reportagem de Juliana Cunha publicada no jornal Folha de São Paulo, dias antes da abertura da exposição *Acervo em Transformação* (2015-) que marca a nova fase do Masp e a recondução dos cavaletes de vidro à pinacoteca, é um texto formado por um conjunto de falas dos curadores da mostra cotejada a outras narrativas que celebram essa retomada¹⁰⁵. Nesse mosaico de falas afinadas em um só tom, chama atenção a repetição da posição de Marcelo Ferraz, que novamente endossa a simbiose entre edifício e museografia, adicionando que os suportes ainda conservam um vanguardismo e uma ousadia que versa até hoje como uma obra que não envelhece, tampouco deteriora-se. Vê-se um discurso de uma expografia que é impassível ao tempo, noção que se reafirma na própria opção de refazer os cavaletes, expondo o material com uma aparência de novo, detalhadamente conservado na redoma da pinacoteca, enquanto alguns exemplares originais, rastros de um passado, permanecem nos bastidores, na reserva técnica. A “cópia” assume um papel crucial no acesso ao passado, atuando como uma ponte que reconduziria a experiência original proposta pela arquiteta, ao mesmo tempo em que é embalada pelos ares do presente. Nesse sentido, refazer os cavaletes também está associado a sua atualização, de modo a sanar seus problemas anteriores e a responder as demandas da ciência da conservação nas instituições museológicas. Essas

vidro-criados-por-lina-bo-bardi-voltam-ao-masp-nesta-sexta.shtml>. Acesso em: 12 ago. 2021. Filho, Antonio Gonçalves. Masp volta a usar os cavaletes de Lina Bo Bardi em sua pinacoteca. O Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,masp-volta-a-usar-os-cavaletes-de-lina-bo-bardi-em-sua-pinacoteca,1806451>>. Acesso em: 12 ago. 2021. BARATTO, R.; DELAQUA, V. **Concreto e vidro**: os cavaletes de Lina e um novo jeito antigo de exibir arte. Archdaily, 11 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/778475/concreto-e-vidro-os-cavaletes-de-lina-e-um-novo-jeito-antigo-de-exibir-arte>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

¹⁰⁵ Nessa reportagem são trazidas falas do arquiteto Marcelo Ferraz, do crítico de arte e curador Fernando Oliva, do curador Tomás Toledo, e do diretor artístico do Masp, Adriano Pedrosa. Somada a elas, o texto ainda conta com o relato de Giancarlo Latorraca, autor de textos sobre a expografia de Lina Bo Bardi, anteriormente citados ao longo da tese, e diretor técnico do Museu da Casa Brasileira (MCB), que promoveu a exposição *Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi* (2014), antecedendo a recondução dos cavaletes de vidro a pinacoteca.

alterações gabaritam a reinserção do Masp no circuito internacional no que toca o intercâmbio de obras com outras instituições¹⁰⁶.

Nessas falas, chama atenção a permanência da condição radical da expografia, retomando a dicotomia entre museus europeus *versus* Masp, reiterando um anacronismo que recoloca a fala de Pietro Maria Bardi através do antagonismo entre parede e cavalete, museografia oitocentista e as museografias do museu paulista¹⁰⁷. Uma outra camada desse argumento reflete sobre a simbiose entre museografia e arquitetura anteriormente citada por Ferraz. Porém, trazida ao contexto atual da arquitetura contemporânea que busca inovar nas peles, mas nos interiores segue a formulação do cubo branco.

Essa posição defendida por Giancarlo Latorraca tangencia a leitura de Otília Arantes (1991) ao pontuar a busca dos arquitetos contemporâneos na realização de instituições museológicas, mesmo que as formulações do espaço estejam em descompasso com as demandas dos museus. A arquitetura escultural, modulada, e espetacular, tornou-se a força motriz que puxa o trem dos museus modernos, guiando-os a uma condição de centros recreativos que atuam em face de uma lógica mercantil (Arantes, 1991). Vê-se que a afirmação de Latorraca se direciona a esse processo de sobreposição da forma em relação à função ao tratar dessas “especulações formais na fachada” (2015), ao mesmo tempo em que ele busca trazer o Masp para esse debate atual, diferenciando a instituição por não ficar restrita as superfícies, expandindo a resolução das formas para o interior, para a escala museográfica. O que, por sua vez, colocaria o museu a frente de exemplares contemporâneos a exemplo do Museu Soumaya (2011) – projetado pelo arquiteto mexicano Fernando Romero Havaux, sediado no bairro de classe alta, Polanco, na Cidade do México – que, apesar de sua plástica, se manteve em sintonia com o modelo do cubo branco.

¹⁰⁶ As modificações feitas de modo a adequar os suportes e a justificar sua remontagem no presente foram explicadas pelo arquiteto Martin Corullon, responsável por esse projeto. No artigo *Concreto e Cristal: Arquitetura* (2015) ele narra as adaptações feitas e, de certa forma, responde às críticas que embasaram sua anterior remoção.

¹⁰⁷ Essa leitura transparece na seguinte colocação do texto que é endossada pela afirmação de Tomás Toledo: “Se por fora o prédio fazia um convite a aglomerações, por dentro ele rompia a lógica museológica europeia, que previa quadros na parede, distantes do público e bem hierarquizados. ‘Numa exposição convencional, seu olhar é guiado pela curadoria. Há uma ordem a ser seguida e dados contextuais como o nome do artista e sua origem físgam o olhar’ explica Tomás Toledo.” (CUNHA, 2015). Lendo essas colocações nota-se que a anterior eleição das obras expostas na pinacoteca é ignorada enquanto uma ação curatorial.

O esforço de internacionalização da instituição aparece também na forma como a arquiteta respondeu a uma condição lacunar do acervo, supostamente, inviabilizando uma narrativa tradicional e sequencial da História da Arte, condicionada à cronologia. Essa posição defendida por Fernando Oliva é marcada pelo tom de uma narrativa de superação, pela qual, mesmo em uma condição periférica, a museografia encontra na condição de tábula rasa no Brasil, a possibilidade de construir resoluções que ainda hoje se mantêm atuais, afinadas também com instituições internacionais que não buscam mais uma recomposição total do passado. Nas palavras de Oliva: “(...) ‘As recentes mudanças na Tate britânica e em outros museus pelo mundo, que já não tentam dar conta de tudo, são mais uma prova de como ela foi visionária e radical’, diz o curador.” (Cunha, 2015).

De modo geral, as reportagens publicadas no momento de abertura da exposição *Acervo em transformação* (2015) auxiliam a pesquisa na aferição dessa atmosfera que é construída em torno dos cavaletes de vidro, mas que também é constituída por ruídos como indica o texto de Aracy Amaral. Ao realizar a leitura desse cenário através dessas amostras, vê-se um esforço de alinhamento entre os discursos institucionais e o das mídias, que caminham em uma única linha, colocando a expografia de concreto e vidro como uma proposta atemporal, que é impassível às próprias limitações do acervo e até mesmo do museu. Esse olhar que não abre espaço para ressalvas, reforça uma interpretação maniqueísta, recolocando parede contra cavalete, e os demais pares binários que são repetidos ao longo da história do Masp de modo a endossar uma leitura desenvolvimentista em que a instituição está à frente, em constante inovação em relação às demais.

Ademais, essa visão dual endossa a interpretação da desmontagem dos cavaletes como um ato abrupto feito em 1996, que condicionou a instituição a um momento de violenta descaracterização e apagamento das luzes. Esse discurso é materializado pela obra *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015) de Marcelo Cidade, incorporada ao acervo da instituição em 2015¹⁰⁸. Trata-se do cavalete de vidro com marcas de tiro ao longo da placa de vidro autoportante. Segundo o artista, essa composição assume a posição de denúncia: “(...) aludindo à violência institucional ao desprezo do próprio cavalete.” (Scovino & Cidade, 2017,

¹⁰⁸ As informações técnicas da obra estão disponíveis no site da instituição: <<https://masp.org.br/acervo/obra/tempo-suspenso-de-um-estado-provisorio>>. Acesso em: 31 ago. 2021.

p. 9). Em suma, com a volta dos suportes, os discursos se entremeiam, a proposta de Lina Bo Bardi é incorporada aos argumentos da gestão do Masp que busca nesse novo arder do passado uma orientação para o presente e para o futuro.

4.3 “Concreto e cristal” e “O MASP de Lina”: mudanças de percurso do Masp

O título deste tópico refere-se a dois catálogos produzidos pelo Masp que acompanham esse momento de reestruturação institucional em que se celebra a retomada da expografia dos cavaletes e a recondução da memória do museu em direção à Lina Bo Bardi, colocando sob a luz dos holofotes a arquitetura do prédio da Av. Paulista e o projeto expositivo da pinacoteca. Ambos os livros integram partes desse mosaico construído por essa narrativa da nova gestão que visa ampliar as camadas de transparência da instituição, clarificando outras nuances de sua história exibidas através de um corte estratigráfico, incorporando sentidos da transparência além da literalidade do vidro que marca presença no interior e exterior do museu. Ambos os livros são documentos que condensam os atuais discursos da instituição, como uma imagem de um presente constituída por um exercício de revisão do passado e uma pavimentação do futuro. Logo, fazendo uso dessa documentação institucional, busca-se mapear os discursos que recaem sobre o cavalete de vidro em meio a uma trama em que o objeto é associado à construção de um museu democrático, coletivo e transparente.

4.3.1 Concreto e cristal

Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi (2015), organizado pelo diretor artístico Adriano Pedrosa e pela curadora Luiza Proença, consiste em um catálogo lançado de modo a coroar a recondução dos cavaletes de vidro à pinacoteca. Formado por múltiplos ensaios de estudiosos da obra de Lina Bo Bardi, funcionários do museu e integrantes desse projeto de remontagem de suas expografias, o livro compõe uma coleção que visa observar o cavalete de vidro em diferentes ângulos e escalas. Os textos em versão bilíngue

(português-ínglês) oscilam desde os aspectos técnicos de Conservação e Restauração, análise estrutural desses suportes, até outros recortes mais amplos que se debruçam sobre a obra da arquiteta e as demais expografias da instituição. Somado a eles, publica-se os já comentados textos *Explicações sobre o Museu de Arte* (1970) de Lina Bo Bardi e o *Parecer sobre a museologia do espaço expositivo do 2º andar do MASP- Inconveniência do Tombamento* (2003), documento que se situa no cerne do debate da desmontagem da expografia. Há um exercício de compor uma genealogia para essa expografia atrelada à história do Masp, especialmente ao acervo. Esse, que mais uma vez, é destacado ao final do livro, apresentando uma sintonia com o formato dos demais catálogos da instituição analisados no início dessa tese.

O catálogo é um produto dessa atmosfera, atuando como um meio portátil de propagação da ideia de simultaneidade e suspensão própria aos cavaletes. O livro é composto por uma capa e uma sobrecapa que a envelope, ilustrada com uma fotografia panorâmica da pinacoteca em 2015. Ao removê-la, é descortinada uma outra imagem desse mesmo espaço que ilustra a capa: a fotografia de 1970 não foge ao cenário de telas sobrepostas que se estendem até o fim da galeria. Os dois momentos da instituição ocupam o mesmo corpo, ensejando uma justaposição do tempo, no mesmo momento em que sugere uma relação de continuidade e simultaneidade entre passado e presente.

Nota-se ainda que no verso dessa sobrecapa, é encontrada uma planta baixa da pinacoteca em que estão setorizadas as obras do acervo de acordo com a ordem de publicação exibida ao final do livro, instigando uma fruição desse espaço que extrapola as paredes da instituição. Como em um mapa, a narrativa curatorial traçada na planta baixa, impressa no catálogo, é a mesma encenada no espaço; iniciando a exposição com a escultura da antiguidade clássica, *Estátua da deusa Higeia* (Grécia, período helenístico, 4 a.C.), encerrando o percurso com *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015) de Marcelo Cidade, *assemblage* que encerra o livro acompanhada do croqui do suporte feito pela arquiteta, amplamente analisado no capítulo anterior¹⁰⁹. Nessas coordenadas apresentadas no mapa há uma

¹⁰⁹ Pontua-se que essa narrativa curatorial não é estanque como indica o material informativo da exposição *Acervo em Transformação: Museum of Contemporary Art Chicago* (2019). O material gráfico disponível ao público no início da exposição é formado por uma planta baixa da pinacoteca, no mesmo formato do catálogo, seguida das informações de cada uma das obras no verso, permitindo que visitantes tenham uma visão do todo, assim como de cada uma das pinturas. O que, por sua vez,

disposição cronológica que obedece aos princípios de organização presentes em outros catálogos que seccionam o acervo em estratigrafias geográficas, por vezes temporais.

No entanto, o que chama atenção nessa narrativa não está circunscrito ao ordenamento cronológico de ares taxonômicos, mas sim ao discurso traçado no intercalar das obras do acervo e sua associação com a história do Masp. Ao mesmo tempo em que se exhibe a imagem da obra, mostra-se ao lado uma fotografia dela exposta no cavalete de vidro, ou em outras expografias oriundas da primeira e/ou da segunda sede, até mesmo em registros de sua chegada no Brasil¹¹⁰. Com isso, amarra-se nesse discurso visual a memória institucional e o percurso das obras, entrelaçando a história do museu e a do objeto. Ademais, há também um ensejo da abertura dos arquivos institucionais que passam a possuir um grau de transparência, exibidos ao lado da obra, o que por sua vez coloca em simultaneidade arquivo e obra de arte, bastidores e exposição¹¹¹. Há ainda uma outra nota de transparência propagada nesse discurso institucional, ensaiada já na abertura do catálogo que

dispensa a necessidade de os corpos rodearem os suportes de modo a associar informação e imagem. Nessa montagem, percebe-se que a obra de Cidade inicia a exposição, sendo seguida por outras composições contemporâneas.

¹¹⁰ No catálogo algumas pinturas são exibidas ao lado de fotografias de contextos expositivos do Masp. Como exemplo cita-se a tela de Frans Post, *Paisagem com jiboia* (1660), que, na página ao lado, é acompanhada por fotografia em preto e branco e de recorte panorâmico, registro de sua montagem na expografia de vidro em 1970 (2015, p. 200-201). Essa retórica dada através das imagens se repete ao longo do catálogo com as demais obras do acervo permanente. Ademais, Adriano Pedrosa (2015, p. 15) faz menção a essa exibição dos arquivos iconográficos e históricos do museu em simultaneidade as obras do acervo. Ele se refere a esse fato em contextos expositivos, especificamente nas exposições *Arte do Brasil até 1900* (2015), e as já citadas *Arte da Itália: de Rafael a Ticiano* (2015) e *Arte da França: de Delacroix a Cézanne* (2015). Como descreve o diretor artístico da instituição, essa montagem dar-se-ia da seguinte forma, visando uma suposta corrosão da condição aurática da obra de arte: “Ao lado das pinturas, na mesma parede, foram mostrados fotografias, catálogos, recortes de imprensa e documentos sobre doações, aquisições, empréstimos, atribuições, exposições. A proposta foi a de considerar a obra não apenas no contexto da história da arte, mas também em sua relação social e política com o Masp, com São Paulo e com o Brasil. A justaposição dos documentos com as pinturas, instalados verticalmente na mesma superfície, conferiu a eles um novo estatuto, em diálogo com as obras. Os cavaletes de cristal, como vemos a seguir, apontam para uma dessacralização das obras de arte, retirando a aura de ‘objetos do outro mundo’. Os documentos apontam para uma dessacralização de um outro modo, num contexto mais mundano, vivido e real.” (PEDROSA, 2015, p. 16).

¹¹¹ Referência que já havia sido ensaiada em expografias anteriores como *Arte da França: de Delacroix a Cézanne* (2015) e *Arte da Itália: de Rafael a Ticiano* (2015). Nessas exposições, vê-se também a remontagem das expografias tubulares e de painéis suspensos oriundas do primeiro Masp. Ambas foram organizadas pela equipe da instituição composta por Adriano Pedrosa (diretor artístico), Tomás Toledo (curador-assistente), Fernando Oliva (curador-assistente) e Eugenia Gorini Esmeraldo (coordenadora de intercâmbio). A ficha técnica, imagens da expografia e o texto da exposição estão disponíveis para consulta no site da instituição: <<https://www.masp.org.br/exposicoes/arte-da-franca-de-delacroix-a-cezanne>>; <<https://masp.org.br/exposicoes/arte-da-italia-de-rafael-a-ticiano>>. Acessos em: 09 set. 2021.

parte da fotografia de Lew Parrella em que Lina Bo Bardi está ao lado do cavalete de vidro no canteiro de obras do Masp. A imagem originalmente usada no encerramento da reportagem da revista Realidade (1967) para celebrar a abertura de uma nova fase do museu, é trazida à tona em um outro contexto, imantada pelo desejo de transparecer às estruturas tanto da edificação quanto da instituição em um momento de escrita a contrapelo da memória do Masp. Nisso, canteiro, concreto e estrutura são sintonizados em uma retórica visual. Seguida da folha de guarda, exhibe-se a imagem de uma base de concreto com aspecto envelhecido e pontos de oxidação, sinais da passagem do tempo que indicam o pertencimento desse exemplar ao passado. Esse original do cavalete de vidro é seguido de uma imagem da vista externa do museu em 1968, fotografia em preto e branco marcada pela tensão entre opacidade (concreto) e transparência (vidro), interior e exterior, sobretudo, encoberta por sentidos de passado marcado pela ausência da cor vermelho-bombeiro dos pórticos (Miyoshi, 2006, p. 143), matiz que caracteriza a imagem do Masp da década de 1990 em diante.



Figura 64 – Capa e sobrecapa do catálogo concreto e cristal: Acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi.

Fonte: Masp; Capa do catálogo. Fotografia: Luiza Amaral.

O catálogo não marca apenas a recondução da museografia ao seu suposto local de origem, ele também cumpre o papel de criar narrativas em torno desse objeto, construindo um discurso oficial sobre suas raízes, sua desmontagem, sua reintegração à instituição e o triunfo do retorno dessa expografia que se mantém supostamente “radical” e “atemporal”, apesar de sua alma moderna. Na construção dessa nova roupagem, o cavalete de vidro é analisado em múltiplas ramificações, recebendo novos matizes em representações que são associadas à filosofia contemporânea como sugere os ensaios de Gabriela Campagnol e Stephen Mark Caffey (2015), sendo lido em um status de obra de arte, como instalação, argumento sugerido no texto de Roger M. Buergel (2015), estendendo-se até o debate da Educação com a associação entre Lina Bo Bardi e Paulo Freire feita por Olívia de Oliveira.

Quando se observa o conjunto de autores que integram o corpo dos textos, vê-se que os escritos não fogem ao círculo de pesquisas já realizadas em torno desse objeto. Falas dos arquitetos e pesquisadores Renato Anelli, Olívia de Oliveira, e Alexander Miyoshi são novamente trazidas à tona de modo a reforçar esse conjunto de interpretações propagadas e certificada pela instituição. O texto de Anelli, assim como o de Miyoshi, se situa em aspectos muito parecidos com suas pesquisas anteriores que aproximam a expografia à produção dos racionalistas italianos como Franco Albini, Carlo Scarpa, Edoardo Persico e outros, assim como as expografias do primeiro Masp, revisitando também a tensão do processo de desmontagem em 1996.

Chama atenção, especialmente no texto de Miyoshi (2015), a construção de uma estrutura textual nos moldes de um julgamento, em que o autor divide as opiniões em duas partes. Cada uma delas, apresenta seu argumento pró ou contra os cavaletes de vidro, findando o texto com um balanço, um suposto veredicto desse debate entre os opostos. Ainda sobre esse conjunto de textos do catálogo, nota-se a presença de outros nomes como o de Giancarlo Latorraca, autor de textos sobre a expografia da arquiteta, e curador da mostra *Maneiras de Expor* (2014) no Museu da Casa Brasileira, assim como do próprio curador e diretor artístico Adriano Pedrosa e do pesquisador Zeuler Lima, estudioso das obras da arquiteta, autor de uma de suas biografias: *Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história* (2021).

O ensaio de Zeuler Lima (2015) paira em uma compreensão muito próxima da tecida pela dissertação de Amanda Ruth Aguiar (2015). A pesquisadora busca

no mapeamento de eventuais remontagens dos cavaletes de Lina Bo Bardi, feitas em instituições internacionais, uma chancela que certifica a ação do Masp em refazê-los, justificando seus contornos contemporâneos. Ademais, em paralelo, também aborda questões em torno da preservação da memória e das obras da arquiteta ítalo-brasileira.

Nessa tentativa de cercar os cavaletes de vidro em todas as suas fases, passado, presente e futuro, a leitura quanto a sua potência impera e se repete exaustivamente ao longo do catálogo, exalta-se sua potência libertária, recriadora, democrática e decolonial. No entanto, Lima e Miyoshi citam alguns ruídos, que marcam contradições e problemas que atravessam esses suportes, não apenas em sua atribuição expositiva, mas também pelas amarras do acervo, do local em que elas estão contidas, tal como por seu tratamento curatorial que, em muitas vezes, resvala para disposições cronológicas e geográficas. O que por sua vez, contradiz visões extremamente afinadas ao afirmar categoricamente que essa expografia é essencialmente um agente de mudanças históricas e sociais, afirmações que veem o público como tábula rasa e homogêneo, sem considerar desigualdades de capital cultural de cada um dos indivíduos que frequentam a instituição. Ao serem expostas nos cavaletes, as pinturas deveriam, segundo Lina Bo Bardi, ser exibidas enquanto trabalho; esta seria a categoria que não apenas homogeneizaria as obras, como também corroeria a condição aurática da obra de arte. Esse discurso de desaturização pelo status do trabalho é celebrado e repetido pelos diversos textos sem nenhum fio de dúvida, o que de certa forma reforça a condição atual dessa expografia junto a essa reedição de uma roupagem democrática do museu.

Quanto a isso é necessário um parêntesis. A transparência do vidro deixa ver o verso da tela, chassi, escritos, etiquetas, e outros elementos da técnica construtiva e do suporte da tela, que, em alguns casos, ficam exibidos ao público. A partir disso é possível indagar: O que realmente é visto nesse processo? Aos visitantes, exhibe-se um trabalho de preparo desse suporte que fica oculto quando as pinturas estão postas nas paredes. No entanto, o que de fato é visto consiste, em vezes, em um tecido e em um retângulo de madeira (chassi) que, nessa associação semântica, não é facilmente identificado enquanto trabalho. Porém, para um restrito público de técnicos formados em uma das áreas das Artes, detentores de conhecimento específicos, essa imagem apresenta uma extensa narrativa detectada pela técnica construtiva do suporte, seus encaixes, chavetas, tipo de tecido utilizado, métodos

empregados na camada de preparação da pintura, oferecendo também dados para análises do estado de conservação da obra. Nesse ponto, é necessário matizar a relação entre realidade e projeto – o desejo de Lina Bo Bardi em tornar o museu um local destituído de uma sacralidade por meio da transparência. Uma visão que é própria ao contexto da Arquitetura Moderna que lê o vidro em face de sua condição de honestidade e verdade, sentidos que precisam ser matizados acerca das nuances da transparência no contexto contemporâneo.

A monofonia dos textos também se situa na intensa repetição das estruturas binárias que cortam a história do Masp desde sua criação como um museu construído em oposição as demais instituições. O projeto de museu-escola que é pintado como uma negação ao museu tradicional europeu encontra essa mesma estrutura de oposição nos cavaletes de vidro, um mobiliário móvel em oposição à opacidade e à imobilidade da parede. Nesses opostos que pairam sobre a imagem da instituição também é delineada sua qualidade democrática, tecida sobretudo por sua associação com a cidade de São Paulo dada através do vão-livre, uma leitura que não vê fronteiras entre arquitetura e cidade.

As distinções entre museografia e edifício são escassas nesses discursos do catálogo, um repete o outro; se o prédio é pretensamente democrático, sua museografia também é, característica que se constitui no favorecimento de um livre caminhar por entre as obras, em uma experiência do acaso. Nesse cenário, tecido por palavras, pressupõe-se que o público não conhece as imagens do acervo ou obteve qualquer experiência prévia com algumas delas, adentrando a pinacoteca num status de tábula rasa. Argumento marcado por uma certa idealização dos visitantes, e, que no atual contexto de aceleração da circulação das imagens na cultura, e intensificação do contato através das mídias sociais, já desarmam esse caráter de surpresa e de uma fruição imediata e pura com a pintura.

Quanto a isso, destaca-se as diferentes formas de circulação do acervo no âmbito da cultura, observando principalmente as vias digitais através das redes sociais do museu em plataformas privadas como *Instagram*, *Facebook* e *Twitter*. Em postagem realizada no dia 26 de junho de 2020¹¹² no *Instagram*, no canal oficial instituição (@masp), exibe-se dez fotografias da tela *Cristo Abençoador* (1834) de

¹¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CB5_mOEFDH1/?utm_medium=copy_link>. Acesso em: 21 set. 2021.

Jean-Auguste Dominique Ingres, exposta no cavalete de vidro, uma das pinturas do acervo permanente do Masp mais compartilhadas nas redes sociais (Marques, 2019). Nesse conjunto de fotografias que documentam a interação com o público, posicionado ao lado ou atrás da obra, é patente a repetição dos gestos corporais em referência ao retrato do pintor francês, reconfigurada em uma linguagem cômica. As mãos levantadas e os olhos revirados mostram-se como um gesto padronizado e performado pelos visitantes, sendo amplamente compartilhado nas redes sociais por conta de sua linguagem em moldes de “memes”.

Essa imagem viral aponta para um molde da experiência no museu, pré-estabelecida pela estética e pela influência das redes sociais. Esse dado sugere uma ingenuidade do discurso institucional que pinta a experiência da expografia dos cavaletes ainda como uma relação não mediada e fortuita, como proposta por Lina Bo Bardi na década de 1960. A postagem deriva de um estudo feito por Mariana Santana Marques (2019) que investiga a interface entre mídias sociais e museus, de modo a compreender o impacto dessas tecnologias na fruição e no acesso a esses locais. Marques se debruça especialmente sobre as imagens veiculadas ao Masp, aprofundando as análises nos discursos proferidos pelas mídias sociais da instituição, citando a qualidade “instagramável” dos cavaletes de vidro. Destaca-se na fala da autora a passagem em que ela estabelece a relação entre fruição das obras e a influência das redes sociais:

Segundo Budge (2017), existe uma forte sensibilidade estética na forma como o *Instagram* é usado e visto. A maneira como as imagens são percebidas e lidas por outras pessoas podem ter um papel na escolha da fotografia por um visitante. ‘Áreas de exposições com forte apelo estético podem ser mais inclinadas a serem fotografadas e compartilhadas no Instagram.’ (Budge, 2017, p.14) (Budge *apud* Marques, 2019, p. 28).

A título de conclusão, a autora afirma que:

“(...) as respostas dos utilizadores que compartilham *selfies* com a obra *Cristo abençoador* no Instagram também corroboram essa afirmação. Muitos conheciam a obra da internet e se sentiam influenciados a fazer uma foto como viram antes.” (*Ibidem*, p. 96).

Tendo em vista essa discussão entre mídias sociais e modelação prévia da fruição do público em espaços museológicos, é evidente a necessidade de separar a experiência atual da fala de Lina Bo Bardi – baseada em outra experiência com a

imagem e a transparência que é própria do seu tempo, em que essa relação prévia com o acervo do museu ocorria de modo mais lento e centralizado na circunscrita circulação de catálogos. Repetir a fala de Lina Bo Bardi sem matizá-la gera um descompasso no entendimento da recepção dos cavaletes de vidro. A crença em uma fruição livre e fortuita colide com a análise feita por Mariana Marques, que indica uma construção prévia que determina a performance do corpo na pinacoteca.

Essa imagem de instituição coletiva, aberta e democrática ao transparecer o real sentido das artes como trabalho, gerando uma suposta associação semântica entre trabalho e produção manual, também são formulados através da remontagem da exposição *A mão do povo brasileiro* (1969-2016). A exposição foi realizada por Lina Bo Bardi após seu período na Bahia promovendo pesquisas sobre o artesanato brasileiro e o desenvolvimento do Museu de Arte Popular (MAP), vocacionado a desempenhar uma função de pesquisa e de atuação no presente. Essa mostra que está sintonizada a outras como a exposição *Nordeste* (1963)¹¹³, objetivam atenuar as fronteiras entre artefato e obra de arte, trazendo para o museu, terreno majoritariamente ocupado por uma arte erudita e de raiz europeia, um cenário do cotidiano e uma produção de cultura popular.

É necessário diferenciar o impacto da primeira montagem (1969) para a segunda (2016), especialmente em um contexto em que a própria diferença e hierarquia entre termos de cultura popular *versus* cultura erudita foram amplamente criticados, dissuadindo essas oposições, sobretudo no debate em torno do conceito de Cultura¹¹⁴. Ademais, a crescente formação de instituições museológicas direcionadas a arte popular, também borra essa diferença que o Masp busca reencenar entre museu e cultura material (cultura popular). Ao remontá-la, objetiva alcançar uma imagem de instituição popular, democrática, próxima à vida, ao cotidiano, e, especialmente imantada pela presença da arquiteta. Além disso, reencena uma imagem de trabalho associada a um contexto fabril em que a produção manual exibida, sugere um contraponto a uma produção serializada. Essa

¹¹³ Exposição que inaugura o Museu de Arte Popular no Solar Unhão, conjunto arquitetônico cuja obra de restauração foi encabeçada pela arquiteta.

¹¹⁴ Ver Lagrou, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, nº 02, vol. 01, 2010. <<http://www.ifich.unicamp.br/proa>>. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6438944/mod_resource/content/1/Arte%20ou%20artefato%20Agencia%20e%20significado.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021. Clifford, J. Colecionando Arte e Cultura. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. nº 23, 1994. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

semântica do trabalho industrial está em dissonância com o atual contexto, não mais pautado por essa imagem das grandes máquinas. Por isso, remontar essa exposição soa como um pastiche, um exercício de citação do passado de modo a fetichizá-lo.

A remontagem da *A mão do Povo Brasileiro*, junto aos catálogos e realização de outras mostras sobre a arquiteta, empreendidas pelo Masp, gabarita a instituição como palco para a propagação da memória de Lina Bo Bardi em detrimento de outras instituições de sua autoria, ou constituídas com a sua participação. Portanto, o museu se coloca como representante oficial à frente do Sesc Pompeia, do Museu de Arte Moderna da Bahia, até mesmo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi sediado na antiga moradia do casal, a Casa de Vidro – primeira obra da arquiteta, localizada no bairro do Morumbi. Nesse jogo de disputa de seu espólio, de sua memória, o Masp sai na frente como sugere a fala de Adriano Pedrosa:

O MASP é uma das obras mais importantes de Lina, e desse modo não parece local mais apropriado do que esse para se repensar e reconsiderar não apenas suas lições para a prática do design e da arquitetura, mas também o seu pensamento em relação à arte e à cultura numa dimensão mais ampla, tanto política quanto multidisciplinar. (Pedrosa, 2015, p. 14).

Nota-se que o texto de Pedrosa (2015) que segue a breve apresentação de Heitor Martins, presidente do Masp, dá o tom do discurso repetido ao longo do catálogo. Nesse aspecto, inicia o texto reclamando o local do museu como inventariante da arquiteta, que promoveria as comemorações associadas ao seu centenário. Ao tecer essa justificativa que explica a opção da instituição pelo mergulho nas expografias de Lina Bo Bardi, trazendo desde as experimentações das expografias tubulares, até os cavaletes de vidro, reencena-se a suspensão como se ela atravessasse as exposições da instituição. Assim, o diretor artístico apresenta os novos rumos a serem seguidos, apontando para o profundo mergulho na memória institucional de modo a resgatar e conclamar a presença de Lina: “A retomada dessa trajetória não é meramente um retorno nostálgico ou fetichista a expografias que culminam em um dispositivo que hoje se tornou icônico. O objetivo é o de recuperar a dimensão política e crítica dessas propostas.” (*Ibidem*).

Ainda em seu texto, é nítida a repetição dessa estrutura dualista frequente na narrativa da história do Masp, presente desde os textos de Pietro Maria Bardi. A oposição parede *versus* cavalete de vidro, sombra *versus* luz, liberdade *versus* percurso fechado, opacidade *versus* translucidez, são levadas até a compreensão da

composição do material constituinte desse mobiliário. É posto na mesa a oposição presente no nome cavalete de cristal dado pela arquiteta. O cristal, material vítreo de caráter nobre e superfície lisa é contraposto ao concreto, de superfície irregular e de natureza opaca e bruta. Dessa forma, Pedrosa alimenta ainda mais essa narrativa dual na afirmação da identidade da expografia do Masp, pinta-a como uma experiência da liberdade, democrática, citando nessa reflexão a concepção do teatrólogo Bertold Brecht em que o espectador é tratado de modo oposto da concepção do teatro dramático. Nas peças de Brecht, cenário, atuação, e demais elementos constituintes dessa obra estimulam a ação ativa de espectadores, convidando-os a atuar como juízes, quebrando a parede ilusória entre público e palco. Com isso, Pedrosa sugere que a fruição dos cavaletes de vidro exige a presença de indivíduos ativos, os quais constroem seu próprio percurso na pinacoteca. Esse argumento desfoca as fronteiras do acervo, inclusive das curadorias cronológicas, imputando ao público a função de tecer uma interpretação dinâmica das obras através de uma operação de montagem e remontagem dada pela mutabilidade dos percursos. Esse apelo relacional construído em torno do cavalete de vidro é usado na justificativa de sua remontagem e na afirmação de sua atualidade e atemporalidade; mesmo que sua volta aconteça em um momento em que expografias dinâmicas e ativas, especialmente em suportes digitais, são recorrentes na constituição espetacular dos museus contemporâneos baseados na interatividade e no apelo sensorial.

4.3.2. O Masp de Lina: em busca de um museu transparente

O Masp de Lina (2019)¹¹⁵ é um catálogo bilíngue que aprofunda e coroa essa associação entre a arquiteta e o museu. Nele, arquitetura, expografia e cidade são entrelaçadas em uma densa narrativa construída pelos ensaios, trabalhos artísticos, documentos e fotografias que formam essa atmosfera coletiva e translúcida da instituição, em que o pilar é a figura de Lina Bo Bardi. Nesse mergulho no mar vermelho do Masp, é novamente evocado o canteiro de obras, fotografias em preto

¹¹⁵ Essa publicação é fruto do seminário *O MASP de Lina: 50 anos do edifício na Avenida Paulista*, realizado em 2018 em comemoração aos cinquenta anos do edifício. O evento foi organizado pelos funcionários da instituição, o antropólogo Guilherme Giufrida e o pesquisador André Mesquita.

e branco, nos moldes das realizadas por Peter Scheier¹¹⁶ (1908-1979), abrem a narrativa visual do catálogo, dispondo-o em proximidade com a imagem do vão livre e da arquiteta sentada na escada de concreto que dá acesso ao museu. O canteiro e vão livre são locais inacabados, portanto, abertos a mudança e em constante transformação. Ao dispor desse estado incompleto, o museu encontra rotas para reestruturar sua memória através de sua arquitetura e museografia.

O catálogo traz um conjunto de textos, fruto do evento comemorativo “O MASP de Lina: 50 anos do edifício da Paulista” (2018), apresentando perspectivas fundadas no edifício, englobando desde sua associação com a cidade de São Paulo até análises da escala expográfica e reiterando simbioses entre prédio e cavalete, prédio e cidade, dadas pelo jogo de transparências que se inicia na pinacoteca e ecoa para outras escalas, a fim de diluir fronteiras que separam essas esferas. O que se observa nesses discursos é a sintonia em torno dos contornos democráticos e políticos do museu. Sendo um museu aberto, característica atribuída pela suspensão do vão-livre, é atravessado pela cidade e absorve as tensões sociais construídas nessa arena. Nisso, o museu se apresenta como palco que vocaciona diferentes vozes, em busca de uma identidade plural. Cabe ressaltar que esse apontamento está associado à reafirmação de um lugar de centralidade que a instituição segue disputando dentro de um cenário cultural. No entanto, essa leitura unívoca e positiva, também abriga ambiguidades.

As colocações feitas por Adriano Pedrosa no catálogo de 2015 retornam nesse livro de 2019, mantendo a mesma estrutura argumentativa, e desempenhando o mesmo papel de abertura dos discursos proferidos nos ensaios subsequentes. Comparando os catálogos, permanece a afirmação da centralidade do Masp no cenário cultural, não só no que condiz a sua arquitetura e a sua intrínseca relação com a cidade de São Paulo, mas também em relação ao destaque da coleção do museu frente às demais instituições no hemisfério sul. Os novos contornos dessa narrativa buscam apresentar a instituição em um caminho decolonial, palco de

¹¹⁶ Fotógrafo alemão que produziu uma série de imagens da arquitetura moderna brasileira, capturou cenas de Brasília, e do esqueleto do Masp, ainda em construção, na Av. Paulista. Foi responsável por fotografar outras cenas do cotidiano do museu. Em virtude de seu trabalho na revista *O Cruzeiro de Assis Chateaubriand*, tornou-se fotógrafo do Masp, estreitando também a relação com o casal Bardi.

narrativas históricas polifônicas¹¹⁷. Ao mesmo tempo, argumenta-se pela centralidade do museu no cenário cultural enfatizando a qualidade europeia de seu acervo permanente:

No segundo andar, na pinacoteca, o **precioso** acervo do MASP – **o mais importante de arte europeia do hemisfério Sul**, com obras do renascimento ao pós-impressionismo, **incluindo** também arte brasileira, adquirido de forma **extraordinária** sobretudo nas décadas de 1940 e 1950 por seu diretor fundador, Pietro Maria Bardi (1900-1999), e o empresário, político e mecenas Assis Chateaubriand (1892-1968) - é removido da parede, exposto de forma suspensa, gerando contrastes entre as obras que, conforme escreveu Lina, “provocam um choque que desperta reações de curiosidade e investigação.” (Pedrosa, 2019, p. 21).

Nesse trecho é patente a repetição da narrativa tecida anteriormente por Pietro Maria Bardi que florea a formação do acervo com contornos heroicos, reforçando uma centralidade das figuras masculinas no desenvolvimento da instituição. Nesse sentido, em um breve exercício de decupagem desse trecho, infere-se que Bardi e Chateaubriand são adjetivados nessa narrativa como personagens de uma saga extraordinária sobre a formação de um museu moderno de raízes europeias. Enquanto isso, Lina Bo Bardi é apresentada apenas pelo primeiro nome. Logo, é observada uma permanência da narrativa de Bardi, que não é matizada ou revista mesmo com essa alteração de rota em direção à Lina e a descolonização da instituição.

Em uma das notas de rodapé, Pedrosa lembra a presença da rainha Elizabeth II na inauguração da instituição em 1968, imagem exaustivamente repetida nos catálogos da instituição¹¹⁸; integra a iconografia do Masp, e, ao citá-la, o diretor artístico resgata um discurso que sugere a centralidade do museu frente às demais instituições da época, especificamente amparada por um prestígio estrangeiro. Esse argumento remete às exposições internacionais do acervo do Masp (1953-1957), empreendidas por Bardi a fim de atestar a autenticidade da coleção por meio da

¹¹⁷ De modo a reforçar este argumento o diretor artístico destaca o projeto em curso, consiste em um conjunto de exposições que certifica o discurso do museu enquanto *locus* de narrativas múltiplas: *História da Infância* (2016), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Histórias das Mulheres, histórias feministas* (2019), *Histórias Indígenas* (2021), *História da dança* (2020), *História do Brasil* (2022), *Histórias da Loucura e do delírio* (2023).

¹¹⁸ As fotografias da presença da rainha Elisabeth II são uma constante nos catálogos do Masp, está presente nos exemplares *A História do Masp* (1992), *MASP 60 anos: a história em três tempos* (2008), até nos mais recentes, como *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi* (2015, p. 21) e *O MASP de Lina* (2019, p. 80-81).

chancela de instituições europeias e norte-americanas. Há contradições no discurso de Pedrosa, ruídos que se amplificam nessa afirmação da história do museu pela via de suas raízes masculinas e europeias, em paralelo à construção de uma identidade pretensamente plural e decolonial.

Os cavaletes de vidro já tinham essa potência descolonizadora atribuída pela fala de Marcelo Ferraz em reação a sua desmontagem (Miyoshi, 2011, p. 138). Logo, a opção por remontá-la, reitera ainda mais sua potência de descolonização do museu e da história tecida por ele e suas obras. No entanto, seu acervo está amparado na história dos vencedores, o que pode o cavalete de vidro contra isso? Segundo Pedrosa, a descolonização passa pela forma de expor e pela disposição do acervo, ou seja, pelo estabelecimento de uma museografia projetada pela arquiteta ítalo-brasileira, em detrimento das expografias europeias e norte-americanas. O que é posto em cena é a contraposição ao cubo branco, por isso, derrubar as paredes: “carrega em si uma potência descolonizadora.” (Pedrosa, 2019, p. 22). Ainda assim, paira a questão, a opção pela museografia de Lina Bo Bardi é suficiente para compor um museu descolonizado?

A fala que celebra a arte europeia, dita erudita, é a mesma que borda um manto de palavras que veste a vocação democrática e popular da instituição, principalmente delineada pela imagem do vão-livre. Nessa linha, evoca-se as fotografias da mostra *Playgrounds* (1969), do artista brasileiro Nelson Leirner (1932-2020), montada pela primeira vez no ano de inauguração da instituição e remontada em 2016 no delinear dessa virada popular do Masp, imantada pela potência criativa do lúdico. A mostra de Leirner, que acontece no vão-livre, acentuaria o caráter dinâmico e democrático da instituição, reencenariam os desenhos de Lina Bo Bardi que previam a ocupação dessa área por exposições, e por atividades lúdicas como sugere um de seus desenhos que capta suas propostas de uso coletivo.



Figura 65 – Lina Bo Bardi. Estudo Preliminar- Esculturas praticáveis do Belvedere do Museu de Arte Trianon, 1968. Nanquim e aquarela sobre papel, 56,3 x 76,5 cm.

Fonte: Acervo MASP.

A aquarela feita meses antes da inauguração do museu, é recorrentemente citada na composição dessa atmosfera mutável e lúdica do vão-livre, área que ganha uma identidade democrática já na interpretação dos desenhos da arquiteta, indicando esse desígnio coletivo. Esse espaço que sugere uma área de contato e interpenetração com a cidade ganha ainda mais contornos de afirmação democrática ao ser edificado no contexto de endurecimento do regime ditatorial (De Oliveira, 2019, p. 58). No entanto, esse teor democrático ensejado por Lina Bo Bardi não pode ser visto como uma linha reta inalterável ao longo do tempo, mas apresenta ampliações para fora do museu já mesmo em desenhos contemporâneos à aquarela. Nele, a arquiteta esboça a área do Parque Trianon, em frente ao Masp e escreve sobre a vista aérea de uma área verde “Central Parque dos Pobres” (Rubino, 2019, p. 212).

Em uma breve síntese, podemos afirmar que a compreensão de democracia presente no discurso de Lina Bo Bardi está próxima ao direito à cidade, a ampliação de locais públicos. Essa manifestação em prol do amplo acesso a essas áreas lúdicas e de lazer, especialmente do espaço do museu, é certificado no supracitado texto “Explicação sobre o museu de arte” (1970), em que a arquiteta defende a popularização do museu. Ademais, tece uma crítica ao senhor Júlio Tavares que, em artigo anterior, havia criticado o aspecto transparente dos cavaletes, deixando ver as pernas dos senhores e senhoras de Guarulhos, vistas abaixo dos quadros (Bo Bardi, 2019, p. 51).

Na trilha desse argumento da democratização que, na visão de Lina Bo Bardi, se expande para além do Masp, acrescentamos mais um dado de modo a contornar outras nuances desse conceito para além de seu aspecto lúdico documentado na aquarela. Em 1985, em entrevistas sobre a montagem da peça *Ubu* de Alfred Jarry (1873-1907), Lina Bo Bardi, que atuou como cenógrafa, defende as ideias do teatrólogo como o único “ismo” sobrevivente, e que estabelece formas de enfrentamento à tragédia do século XX. As ideias de Jarry, pilares do teatro do absurdo, para Lina: “(...) é a vanguarda da destruição positiva, quer dizer do cinismo.” (1985)¹¹⁹. Nesse caso, há um deslocamento dessa qualidade lúdica associada a um contexto infantil (pueril) proferida na aquarela. O que se produz nessa fala da arquiteta em 1985 está associado a um abrupto corte da realidade por meio do absurdo, única forma de romper com o “terrível” do século XX. No vídeo da entrevista, um personagem da peça, trajando cartola e fraque, caminha por diversos ambientes da cidade de São Paulo, junto ao Polochon¹²⁰, até chegar ao palco. Indicia essa ruptura com o real, o absurdo mobiliza o choque, e o rompimento com a razão social. Ou seja, construir um espaço democrático está associado a essa destruição positiva gerada pelo absurdo.

A luz de fatos contemporâneos, essa função democrática, principalmente exercitada pelo vão-livre, esbarra na proposta de cercamento do local feita em 2013, de modo a controlar a entrada e evitar a presença de população em situação de rua¹²¹. Nota-se ainda que a própria definição de democracia presente nessa proposta de Lina Bo Bardi, como um lugar aberto à cidade, lúdico, não dá mais conta de uma ampliação do próprio estatuto de democracia. Assim, volta-se a afirmação de Aracy Amaral (2015) que aproxima o vão-livre a uma “democracia incipiente” que está aquém das resoluções da constituição de 1988. Então, baseado nesse debate,

¹¹⁹ UBU-Lina Bardi fala de Jarry (0:21-0:30). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jrCCwgNqybI>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

¹²⁰ Personagem da peça apropriado por Lina Bo Bardi como elemento cênico, projetado pela arquiteta para a peça *Ubu – Folias, pataphysias e musicaes*, montada pela companhia Teatro Onitorrinco. Consiste em um porco de proporção real, rosa, sem cabeça, com dois ânus. Para mais informações ver: Perrota-Bosch, Francesco. POLOCHON. In: Lina: uma biografia, 2021, p. 336-342. O polochon foi reproduzido, em menor escala, e suas réplicas foram comercializadas em 2020.

¹²¹ JORNAL O GLOBO. Consumo de drogas no vão livre do MASP preocupa moradores e turistas. Publicado em: 02 de dezembro de 2013. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2013/12/consumo-de-drogas-no-vao-livre-do-masp-preocupa-moradores-e-turistas.html>>. Acesso em: 11 fev. 2022.

levanta-se a questão: reencenar o caráter lúdico do vão-livre é o bastante para destacar a sua qualidade democrática?

Ao longo da narrativa do catálogo (2019), é reiterada a associação entre democracia e ludicidade que ganha mais contornos através da imagem do Circo Piolin, endossando o imaginário popular do vão-livre através de seus contornos lúdicos. Esse discurso repetido visualmente no catálogo através das aquarelas de Lina Bo Bardi (2019, p. 39), da pintura de Agostinho Batista de Freitas (1927-1997), *Circo Piolin no vão do MASP* (1972) – exibida na expografia dos cavaletes de vidro junto às demais pinturas do artista que fazem parte do acervo, e tecem diversos recortes do vão livre e do cotidiano do prédio da Avenida Paulista¹²².



Figura 66 – Agostinho Batista de Freitas. Circo Piolin no vão do MASP, 1972. Óleo sobre tela.

Fonte: Acervo MASP.

O imaginário em torno do vão-livre é alimentado pela série fotográfica de Nair Benedicto (1940-) e outra de Lucia Guanaes (1955-), elas destacam a permeabilidade entre dentro e fora do museu, delineando a condição porosa do vão-livre em cenas do cotidiano. Ambos os trabalhos estão publicados no catálogo de

¹²² As pinturas foram adicionadas ao acervo da instituição por meio de doação, realizada entre 2015 e 2016, exibidas na exposição *Acervo em Transformação*, exposição permanente, em *A mão do povo brasileiro* (2016), *Agostinho Batista de Freitas, São Paulo* (2017) e *Avenida Paulista* (2017). Destaca-se ainda que na montagem da *exposição Acervo em Transformação: Museum of contemporary art chicago no MASP* (2019), a tela *Circo Piolin* (1972) ocupava o segundo lugar da mostra, como indica a planta baixa da exposição, antecedida pela obra *Tempo Suspenso de um estado provisório* (2011-2015) de Marcelo Cidade, o que por sua vez indica a presença do discurso institucional que visa articular a imagem popular da instituição, tal como seus encontros com o espaço urbano, entrelaçando-os à própria memória da instituição.

2019, logo, apresentam-se como parte do discurso proferido pela instituição. Essas fotografias produzidas pelas artistas se encontram no realce dessa qualidade permeável, transparente, da arquitetura e do vão-livre.

Da imagem política do Masp, estritamente de seu vão-livre, a série *Fora de Foco* (2019) de Nair Benedicto marca esse discurso popular e democrático, baseado no registro das manifestações de 2018, durante o período das eleições estaduais e federais. Sob a estrutura de concreto, Benedicto enquadra as tensões políticas e sociais que marcaram o período eleitoral. Além disso, delinea a qualidade política desse local apropriado por grupos opostos. Da fala da artista, destaca-se que, após entrevistar alguns manifestantes, ela observa a discrepância entre os que frequentam o vão-livre e os que já visitaram o museu (Giufriada, 2019, p. 34). Essa conclusão recoloca o descompasso entre a visão de democracia de Lina Bo Bardi na idealização desta arquitetura, com a estabelecida após o processo de redemocratização, como expõe Aracy Amaral. Portanto, há uma fissura evidente na performance da democracia que permanece circunscrita ao vão-livre.

Limiares (2019), da fotógrafa Lucia Guanaes, explora uma série de imagens transparentes, plasmando a natureza permeável do vidro presente na fachada e nos cavaletes, nos ambientes internos do museu, através da fotografia e sua técnica de longa exposição. Além disso, evoca os sentidos da transparência literal que permite a visualização de múltiplos planos justapostos, reencenando uma limpidez de um entreposto material. A veiculação dessa série no catálogo reforça ainda mais a característica permeável e sem fronteiras da instituição, buscando dissolver limites de tempo e espaço. Portanto, sustenta essa qualidade de suspensão espaço temporal que permite uma conjunção de planos em uma mesma superfície, tornando passado e presente, público e cavaletes, cidade e prédio, dentro e fora, simultâneos, penetráveis e equidistantes.



Figura 67 – Lúcia Villar Guanaes. Sem título, série Limiaries, 2018. Fotografia digital, impressão digital sobre papel de algodão. 2018.

Fonte: Acervo Masp.



Figura 68 – Lúcia Villar Guanaes. Sem título, série Limiaries, 2018. Fotografia digital, impressão digital sobre papel de algodão. 2018.

Fonte: Acervo Masp.

Dentre as fotografias, destaca-se a que exhibe o processo de montagem de exposição, expondo o cotidiano do museu, mimetizando essa potência de alta visibilidade da superfície vítrea. Enquanto a montagem é um processo soterrado pela exposição, Guanaes o transpõe, dialoga com esse processo de exibição dos canteiros de obra do museu. Além disso, expõe um recorte estratigráfico que torna todas as camadas da arquitetura e das exposições, legíveis ao público. Estetiza essa imagem do trabalho borrando essa distância entre montagem e exposição. Há um

ensejo de ressaltar essa dimensão do trabalho, descortinando-o em outros contextos, como na fotografia do Laboratório de Restauração que pode ser visto do exterior do museu. Ao fotografá-lo, Guaneas amplia a visão desse local, destacando-o, em uma espécie de narrativa visual à contrapelo.

Na mesma sintonia de exibição desse canteiro de obras das artes, Mauro Restiffe (1970-) capta a remontagem dos cavaletes de vidro em 2015, na pinacoteca. Além disso, tensiona nesse ensaio o espaço expositivo e de montagem e capta o processo como uma extensão da proposta do cavalete em exhibir as obras como trabalho. Ambos os trabalhos se baseiam na qualidade de longa exposição da fotografia que permite sedimentar, em uma mesma imagem, múltiplas camadas temporais. Esse alargamento do tempo e do espaço faz saltar as imagens do processo, momento que é documentado, tal como as exposições. São trabalhos que seguem uma mesma retórica da iconografia do Masp, visando transparecer os bastidores das exposições e do museu, mimetizando a transparência do vidro no campo da imagem. Ao mesmo tempo, ambas as séries apontam para uma estetização do trabalho no contexto museológico, processo que não foge a narrativa da pintura que, historicamente, produziu uma estética do trabalho, a exemplo de telas como *Trabalhador de Cal* (1974) de Djanira da Motta e Silva (1914-1979) e outras de Eugênio Sigaud (1899-1979).

Outro trabalho publicado no catálogo, *Monumentalidade como coletividade* (2019), da artista Luiza Baldan (1980-), desenha mais uma camada sobre essa alta visibilidade do trabalho no Masp. A série fotográfica transparece o cotidiano institucional, exhibe a identidade dos trabalhadores da instituição, construindo uma imagem pormenorizada dela. Além disso, tece uma memória em migalhas, constituída de baixo para cima. O ensaio fotográfico que remete ao retrato, gênero de pintura, próprio também a uma iconografia da fotografia, documenta individualmente esses trabalhadores em seus locais de trabalho, ou em suas áreas preferidas do prédio. O que por sua vez mobiliza a construção de uma narrativa do local pautada no olhar desses indivíduos, dos trabalhadores, ancorada em uma memória subjetiva. Ao identificar os trabalhadores, ressaltando uma dimensão humana da instituição, Baldan também faz *zoom* fotográfico sobre locais que compõe as múltiplas áreas de funcionamento do museu.



Figura 69 - Luiza Baldan. Monumentalidade como coletividade (Marina Sgnotto). Fotografia em P&B.

Fonte: Site da Artista¹²³.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812552/CA



Figura 70 - Luiza Baldan. Monumentalidade como coletividade (Alan Gomes). Fotografia em P&B.

Fonte: Site da Artista.

Os sentidos de transparência são expressos no texto de Guilherme Giufrida (2019) que se baseia na literalidade do vidro para construir uma ideia de alta visibilidade que passa pela arquitetura, assim como pela imagem de Lina Bo Bardi:

¹²³ Disponível em: <<https://www.luizabaldan.com/proj/masp/>>. Acesso em: 13/02/2022.

(...) Baldan faz ressoar a arquitetura e o projeto de Bo Bardi. No ensaio, funcionários ultrapassam a imagem de vultos entrevistados de fora, pelo vidro em meio as persianas entreabertas, e deixam postos invisíveis (muitos não trabalham nos escritórios com vistas para a cidade) para se apresentar nos lugares que escolheram. As portas entre quem trabalha e o que é exposto se abrem. (Giufriada, 2019, p. 33).

O texto do assistente de curadoria, Guilherme Giufriada, realiza a interpretação desses trabalhos, articulando-os tanto seus sentidos de transparência (alta visibilidade) e simultaneidade – como indica o trecho acima – quanto delineando os sentidos políticos evocados pela imagem de Lina Bo Bardi, em sua ideia de museu popular – repetidamente citada nos textos referindo-se ao tempo em que a arquiteta permaneceu na Bahia, momento amplamente citado e revisitado pelos ensaios. Esse período da biografia da arquiteta, majoritariamente interpretado como um momento de virada, é evocado para compor a imagem do Masp transparente, democrático e popular.

A acentuação da identidade política do Masp, especialmente da sua arquitetura, é uma constante nos textos, e está em sintonia com os ensaios fotográficos das artistas. Narrativas como as de Olívia de Oliveira (2019) e Barry Bergdoll (2019) visualizam o museu em um mesmo contexto histórico de 1968, pontuando a posição de resistência da edificação, especialmente do espaço do vão-livre, que, no momento de endurecimento do regime ditatorial, resiste enquanto manifesto da liberdade e imagem de resistência. Essa interpretação que Oliveira traça através de um dos desenhos do vão livre, *L'ombra della sera* (Perspectiva do belvedere, 1965) em que a arquiteta escreve em pastel seco, na laje de concreto, as palavras “*Liber*” e “*Solidão*”. Uma fala de protesto contra a censura que Lina Bo Bardi havia sofrido em 1964, momento em que opta por retornar à São Paulo em virtude do súbito sufocamento do cenário cultural baiano (Oliveira, 2019, p. 58).

Trazer à tona a imagem política da arquiteta e do Masp em 1968, é um discurso que ajuda a delinear a atual vocação do museu como uma instituição aberta, transparente, em um estado de suspensão que também a coloca em posição atemporal, como um museu que não sofre alterações pelo tempo, mantendo-se permanentemente na posição de vanguarda. O vão-livre é a área aberta que seria responsável pela constante atualização da instituição, imbricado a cidade de São Paulo ao cotidiano e as mudanças sociais e culturais. As manifestações antes feitas no Anhangabaú e na Praça Sé, concentram-se agora na Av. Paulista, nisso, o Masp ganha contornos de arena política dados pela ocupação dessa área da cidade. No

catálogo esta associação entre Masp e movimentos políticos e sociais é delineada pelas imagens da Parada LGBTQIA+ em 2018, publicadas no catálogo. Em suma, esses discursos formados por camadas de passado e presente formam uma *Gestalt* da imagem do museu enquanto *locus* democrático.

O Masp é devassado em todos os níveis, transparecendo seus canteiros de obra, os bastidores da polêmica da obtenção do terreno, sua associação ao processo de metropolização do centro da cidade, a derrubada dos casarões ecléticos para a ocupação de um cenário moderno (Rubino, 2019). Alguns traços da narrativa mítica como a disputa com o grupo do Museu de Arte Moderna ainda se mantém, porém, ganham novos contornos com a presença de Lina desde os projetos, passando pelos canteiros de obras, local citado ao final do catálogo, em entrevista feita com os arquitetos Marcelo Suzuki e Marcelo Ferraz, e o engenheiro Roberto Rochliz que trabalharam com Lina Bo Bardi. Nela, destaca-se a centralidade que os canteiros ganham nessa narrativa, realçando este cenário em aberto, em que Roberto Rochlitz homenageia alguns trabalhadores envolvidos diretamente e indiretamente na obra: os engenheiros José Fonseca, Waldemar Heleno, Aloysio D'Andrea Pinto, o mestre de obras Antônio Luiz Canova, Edmundo Monteiro, diretor do Diário dos associados, Luis Sadaki Hosssaka, curador do museu, autor de fotografias que registam múltiplos momentos da obra, entre outros (2019, p. 278). Nesse Masp translúcido, a arquitetura marca o tom da transparência, um imperativo que Marcelo Ferraz imputa a compreensão do Brutalismo pela arquiteta, a esse segundo momento da Arquitetura Moderna após a segunda guerra:

Fico pensando que o MASP, assim como o SESC Pompeia, seriam impossíveis de serem feitos hoje. Não seria possível uma arquitetura tão tosca, um concretão bruto. Outra coisa interessante é que a Lina não gostava que chamassem a arquitetura dela de brutalista, porque remete a esta noção primária do concreto rústico, grosseiro. E brutalismo, segundo ela, na definição do Peter Smithson (1923-2003), **era ser direto, ir direto ao objetivo, e isso era Lina.** (Ferraz, 2019, p. 280).

Essa fala traz à tona nuances da transparência como uma ação que não está unicamente associada a um meio material. “Ir direto ao ponto” carrega um sentido de verdade e honestidade, algo que a atual gestão do Masp visa enfatizar para compor a identidade institucional com ares democráticos. Nesse ponto, os catálogos são os objetos que permitem a aferição do discurso. Neles, Lina faz parte desse ideal popular democrático, uma associação que soa como um sofisma: Lina é o Masp,

Lina é popular, portanto, o Masp é popular. No tecer dessa imagem, o ato de transparecer o museu através da arquitetura e do retorno da museografia de concreto e vidro soam como um retorno da instituição ao seu estado completo, como uma restauração de um objeto que foi cindido em dois, e, que nesse momento, encontra sua outra metade para pavimentar seu futuro:

O segundo elevador, que era importante, aproxima demais a caixa da viga da coluna. Tentaram fechar o vão livre com grades. **Os cavaletes de vidro foram uma luta de dezenove anos; comemoramos muito a volta deles. Hoje é uma glória ter o museu inteiro.** Eu sempre insisto com o Adriano [Pedrosa, diretor artístico do MASP] na volta da exposição didática na parte de trás dos quadros. Aquilo era uma coisa **genial**, criação da dupla Lina e **professor** Bardi: através de cada cavalete havia uma etiqueta com informações sobre o pintor, a época, a história da obra; elas eram uma outra exposição, **grande e despreziosa**, em que o visitante podia se inteirar sobre aquele pintor, aquela escola e tudo mais. (Ferraz, 2019, p. 283) [grifo nosso].

4.4 Ainda há tempo para transparência?

Atualmente, a transparência enquanto sinônimo de honestidade e verdade soa como uma ideia problemática, principalmente em um contexto em que o ato de transparecer e iluminar não possuem mais o mesmo significado propagado pelo Iluminismo que ecoou na moral da Arquitetura Moderna. A transparência na contemporaneidade está mais próxima a uma opacidade, não possui mais o sentido de clarividência, verdade e iluminação (Han, 2017). Pelo contrário, a hipervisibilidade dada pela capilarização da transparência na vida cotidiana, com o advento das mídias sociais, provoca nublamentos causados por um acúmulo de informação (Han, 2017; Wisnik, 2018). O que leva a crer que o reencenar de uma transparência associada a esses sentidos de iluminação encontra-se em dissonância com um contexto contemporâneo pautado pelas incertezas e nublamentos que se materializam em superfícies (fachadas) arquitetônicas de característica esfumada (Wisnik, 2018). Nesse cenário, a arquitetura contemporânea é um sintoma das transformações estéticas, políticas, econômicas e sociais que se materializam nas edificações produzidas a partir dos anos 1990 (*Ibidem*, p. 19).

Nos valores modernos, especialmente pautados na eliminação de ambiguidades, o vidro atua como uma membrana translúcida – próxima aos contornos da transparência literal –, permitindo a abertura e o devassar dos

interiores ao exterior, suscitando sentidos de simultaneidade e honestidade. Todavia, na cena atual, essas relações de coexistência entre dentro e fora são borradas pela baixa visibilidade (*Ibidem*). Na própria Avenida Paulista, o Masp existe enquanto estrato de uma transparência, coexistindo com outras estéticas do vidro, sendo eles de caráter reflexivo, como na fachada do prédio projetado por Ruy Othake (2007), e brumoso como na fachada do Instituto Moreira Salles, projetado pelo escritório Andrade Morettin (2011-2017). Essa baixa visibilidade, própria à condição brumosa do revestimento da fachada do prédio, também marca a estética do edifício ao lado do de Lina Bo Bardi, que futuramente abrigará o novo anexo do Masp, intitulado Pietro Maria Bardi¹²⁴.



Figura 71 – Projeto Anexo do MASP.

Fonte: Folha de São Paulo.

¹²⁴ Informação extraída de: Folha Ilustrada. Masp terá novo edifício; veja imagens do projeto. Jornal Folha de São Paulo. Publicado em 19 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/08/conheca-o-projeto-do-novo-predio-do-masp-na-paulista.shtml>>. Acesso em: 14 fev. 2022.



Figura 72 – Projeto Anexo do MASP

Fonte: MASP.

O projeto, apresentado em 2021, é fruto da proposta anterior de Julio Neves, somada à atual contribuição do escritório METRO Arquitetos Associados¹²⁵. Nele, está prevista uma fachada nebulosa de aspecto cinzento, uma espécie de caixa que envolve a fachada do prédio atuando nessa mesma estética da baixa visibilidade do interior¹²⁶. Exemplar que, assim como o prédio do IMS, se encontra mais próximo dos contornos da *transparência fenomênica* por suscitar uma visualidade ambígua e imprecisa que dialoga com a percepção contemporânea; marcada pela bruma e pelo nublamento presente no cotidiano urbano através das peles da arquitetura, da poluição e das densas nuvens de dados que pairam sobre as metrópoles (*Ibidem*, p. 15).

¹²⁵ Empresa que esteve envolvida na remontagem de diferentes expografias de Lina Bo Bardi, principalmente, a do cavalete de vidro (c. 2015-2018).

¹²⁶ No catálogo de 2008 o projeto de expansão para o edifício Dumont-Adams é exibido na última página (p. 141). O prédio, fruto de um acordo com uma empresa de telecomunicações que ajudaria na aquisição do espaço, foi idealizado com fachada majoritariamente opaca, com os últimos dois pavimentos translúcidos, projetados para abrigar um mirante. O projeto feito por Julio Neves não saiu do papel, foi arquivado, mas a ideia de expandir o museu foi retomada pela atual gestão. Nomeado como *MASP-SP em expansão: um museu para o futuro*, lançado em 2021, o projeto marca o crescimento da instituição, expresso no próprio slogan da campanha: “*O MASP cresceu, e, agora, seu espaço vai crescer também.*” No projeto da METRO Arquitetos Associados está prevista a criação de salas de aula, laboratório de restauração, restaurante e áreas para exposições. A imagem do projeto salta aos olhos, no *sketch* o prédio do Masp é representado de modo translúcido, enquanto o da extensão é nebulosa ao exterior. Nos interiores, representados na maquete veiculada no *Instagram* oficial do escritório, @metroarquitetos, detecta-se a presença do cavalete de vidro e expografias de parede. Disponível em: <<https://www.instagram.com/metroarquitetos/?hl=en>>. Acesso em: 18 nov. 2021. As informações sobre a expansão estão disponíveis no site da instituição: <<https://masp.org.br/emexpansao>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

A atual gestão do Masp que evoca um estado de alta visibilidade, e reencena a hipervisibilidade da arquitetura moderna, atrelando transparência, honestidade, democracia e verdade, desafina com a própria colocação de Lina Bo Bardi na Revista Projeto (1990). Em entrevista, ao ser questionada sobre o encobrimento do prédio para obras, a arquiteta responde: “Eu gostei tanto que pedi ao Pietro, (...) que deixasse o MASP embrulhado de azul para sempre. Ficou bonito como uma das grandes esculturas de Christo.” (Bo Bardi, 2009, p. 173[1990]).

Essa fala que se refere à ação dos artistas Christo (1935-2020) e Jeanne-Claude (1935-2009) aponta para um esmaecimento do projeto da transparência literal, uma mudança na percepção das superfícies, e da monumentalidade da arquitetura, envelopada por um tecido que altera sua condição estática, dotando de fluidez os materiais rígidos. Ao mesmo tempo, o ato de encobrir gera uma lacuna na comunicação entre significado e significante, o museu de concreto e vidro passa a ser um volume opaco e fluido. Assim, a transparência da fachada dá lugar à baixa visibilidade do interior do edifício, tornando-o ambíguo e enigmático, evidenciando apenas a silhueta de sua plástica, condição que instiga e prende o olhar.



Figura 73 - Yael Bartana. O patriarcado é história, 2019. Luzes de neon, fios elétricos e transformador.

Fonte: Acervo MASP.

Em contraponto à condição velada, a instalação da artista israelense Yael Bartana¹²⁷, *O patriarcado é história* (2019) – montada no Masp em 2019 para a exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas* –, é registrada enquanto fotografia que capta o discurso institucional entremeando, em uma mesma imagem, transparência, arquitetura, museu e cidade. Ademais, a obra propõe uma contra narrativa de descolonização do museu como um dos *locus* da historiografia patriarcal. Pode ser lida como um escancarar das estruturas como modo de dissolvê-las. Ao mesmo tempo, “O patriarcado é história”, também sugere uma condição de passado, de término, marca que essa estrutura não pode existir no presente¹²⁸.

Nesse registro fotográfico, são exibidas uma série de camadas, dialogando com a série fotográfica de Lucia Guanaes que capta cenas da pinacoteca em longa exposição. Ao justapor entre dentro e fora, cidade e museu, há uma tentativa de pacificar essas oposições através do vão livre que transparece a vista do belvedere, também na limpidez da fachada de vidro que exhibe os cavaletes de vidro, obras da pinacoteca, escritórios do setor administrativo da instituição, e, ao lado dele, a instalação. Os carros captados em longa exposição fazem parte da complexa paisagem, registrados com um certo nível de transparência, borrados, conformam o discurso da justaposição de planos, delineando a visualidade do “ver através”; sugere um estado de suspensão e dilatação do tempo. O Masp se mostra translúcido a quem o observa de fora, límpido à cidade, coletivo, democrático, simétrico, universal, público, palco da simultaneidade e das narrativas polifônicas.

Nessa fotografia, a atenção à superfície revela uma construção de um olhar simultâneo, multifocal, oscilando em diferentes escalas e planos. As relações entre figura e fundo são borradas em prol de um discurso totalizante. Na fachada de vidro as esquadrias ritmam o olhar, o interior é seccionado em quadros como em negativos de base plástica. Nesse mosaico, a obra de Bartana se destaca pela luz amarela que se direciona ao ambiente urbano, montagem que aponta para esse

¹²⁷ Artista multimídia, produziu trabalhos na cidade de São Paulo como *Inferno* (2013), abordando questões da religiosidade, principalmente a reivindicação de símbolos do judaísmo pelos neopentecostais, tendo como objeto a construção do Templo de Salomão – edificação idílica situada num bairro operário. A artista integrou três edições da Bienal de São Paulo (2006, 2010, 2014).

¹²⁸ Na imagem coletada no site oficial do Masp, a obra apresenta uma inscrição diferente de seu título, ao invés de “Patriarcado é história”, o que fica iluminado é “Patriarcado histeria”. No entanto, observando cuidadosamente, é visível a presença da letra “o” que, nessa cena, se encontra apagada.

anseio do Masp em operar em uma imagem democrática e popular, vocação idealizada por Lina Bo Bardi no projeto do museu.

A opção pela montagem da obra na fachada reforça a ideia de museu translúcido, atravessado pelo espaço público, pela política. Sobretudo, estimula a imagem do Masp como museu representativo. Porém, esse ideal de transparência presente na imagem não deixa de remeter à paisagem das arquiteturas corporativas, que povoam o entorno do museu. Nessas cenas próprias ao capitalismo tardio, a arquitetura das fachadas límpidas, de forma homogênea, performam uma operação de hipervisibilidade, edifícios envoltos por peles translúcidas que comunicam ao exterior uma imagem de assepsia, honestidade, eficiência e idoneidade (Wisnik, 2018).

Na escala expográfica, esse ensejo da transparência é esmiuçado nas já citadas fotografias de Mauro Restiffe (1970-). A série é formada por fotografias em preto e branco, captam o processo de montagem dos cavaletes de vidro em 2015 e a atmosfera da pinacoteca após a recondução da expografia ao seu local de origem. Nos trabalhos, as figuras humanas são raras, o fotógrafo registra uma paisagem insólita da galeria vazia, que conta apenas com a presença dos cavaletes estáticos. O vidro e os cavaletes são centro da composição, fotografados de múltiplos ângulos, individualmente e em conjunto, o artista busca explorar uma condição fantasmagórica dos suportes baseado em sua potência reflexiva.

Nessa paisagem em que os suportes são fixos e a luz constrói sua qualidade movente, detecta-se o discurso do potencial dinâmico da expografia que viabiliza uma abertura de percursos, e, especialmente, permite um olhar dinâmico e multifocal, baseado na sobreposição de planos. Enquanto os cavaletes são estáticos, a luz, assim como o público atuam como força motriz produzindo movimento na entropia desse sistema. Nas imagens, o fotógrafo marca a dinâmica do “ver através” (do vidro, da fachada ou de uma obra) e expressa essa educação do olhar de característica relacional e vazada. Ele compõe um cenário de superposição e justaposição de planos e espaços, uma espécie de veladura em fotografia que Restiffe explora em outros trabalhos como *Casa de Vidro* (2012). Nele, o mote da *transparência fenomênica*, é explorado através do decantar dos diversos planos da paisagem na fachada vítrea.

Além da potência reflexiva que justapõe a pintura, chassi e público em uma mesma superfície, destaca-se o tratamento arquitetônico que Restiffe confere ao

cavalete. É a placa de vidro autoportante que se presentifica no ambiente por meio de sua espessura, atuando como divisão do espaço da pinacoteca. Essa condição sintoniza com o discurso de simbiose entre prédio e museografia. Por fim, destaca-se nessa série o discurso da sobreposição de tempo, quando montagem e exposição tornam a aparecer em simultaneidade. Essa condição também pode ser vista no espaço: com as persianas abertas, Restiffo capta cenas da pinacoteca devassada pelo vidro que deixa ver a paisagem urbana.



Figura 74 – Mauro Restiffo. Cavaletes. 2015. Fotografia analógica preto e branco, ampliação sobre papel fibra

Fonte: Acervo Masp.

Em certa medida, as obras de Bartana e Restiffo operam em um registro da transparência próxima aos sentidos de verdade e simultaneidade; exibe-se uma permeabilidade entre pinacoteca e cidade, museu e espaço urbano e pintura e técnica construtiva, frente e verso. Reencena-se traços de uma transparência iluminista com o papel de elucidar as estruturas, sentido que está de acordo com leituras do final do século XVIII início do XIX sobre a esfera pública e a razão de Estado (Han, 2017).

A cientista política Sandrine Baume (2021) pontua, em perspectiva histórica do conceito de transparência, sua intrínseca relação com o Estado a partir do advento dos governos representativos na Europa, tomando como testemunha deste momento as teorias de Kant, Benjamin Constant, Rousseau e Jeremy Bentham que operam a transparência em proximidade ao conceito de publicidade (*Publicität* – *Publicité*). Esse desejo de transparência que marca a esfera pública da época e

assume um valor moral que se capilariza para além de uma elucidação da razão de estado e de sua esfera de poder, amplia-se como um fenômeno social que se mostra na abertura dos arquivos nacionais após a Revolução Francesa, e, no âmbito da cultura em romances, jornais, peças teatrais, os quais tecem uma crítica ao segredo, à dissimulação e às máscaras sociais.

No que toca às raízes desse conceito Byung-Chul Han (2017) também descreve como esse desejo de transparência se dissemina no âmbito social por meio de uma exigência do transparecer do indivíduo, despido de mistério, máscaras e de ilusões cênicas: “A exigência de Rousseau por transparência anuncia uma mudança de paradigma. O universo do século XVIII ainda era um teatro, estava repleto de cenas, máscaras e figuras.” (Han, 2017, p. 99). Esse desejo de transparência é maturado na modernidade, que se pauta no mito da transparência (Vidler, 1992), na instituição de uma cultura da transparência que Walter Benjamin menciona no texto *Experiência e Pobreza* (1933) ao citar os romances de Paul Scheebart. Esse ato de desnudar através do vidro se impõe nas formas de morar moderna, constituindo sentidos de verdade, moralidade, honestidade e iluminação que recaem sobre esses interiores até então fechados, misteriosos e opacos ao exterior. O vidro é inimigo do mistério e da propriedade como coloca Benjamin (2012, p. 126), uma relação próxima à transparência literal propagada pela Bauhaus na plena exposição dos interiores. Essa condição, porém, destoa de um olhar voyeurista instigado pelo mistério, pela imprecisão e investigação.

O sentido de iluminação e verdade que gravita em torno desse material, na tônica benjaminiana, está presente a fala de Lina Bo Bardi quando se refere à arquitetura de Vilanova Artigas, no já citado ensaio de 1950¹²⁹. Essa linha que também está presente em sua reflexão sobre os cavaletes de vidro, especificamente de sua potência desaturadora, que exhibe a obra de arte em sua real condição: como trabalho. Essa leitura, por sua vez, se repete no seguinte fragmento em que a arquiteta se refere à fachada de vidro do museu:

À abstração das paredes fechadas, é necessário subtrair o “aqui” do lugar sem equívocos. **As paredes serão transparentes como consciência do esforço de um**

¹²⁹ BO BARDI, L. Casas de Vilanova Artigas. *Habitat*, n.1, São Paulo, out-dez. 1950, pp.2-16. In: RUBINO, S. & GRINOVER, M. **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 67-70.

determinado povo. Porque uma obra pública é sempre um esforço popular, mesmo se a iniciativa parte de um só. O vidro das paredes do Museu de São Paulo não é o vidro da parede formalista. (Bo Bardi, *apud* Perrota-Bosch, 2021, p.181) [grifo nosso].

Nessa afirmação de Bo Bardi, uma moral da transparência está posta: o museu e a arquitetura são uma construção coletiva que deve ser apresentada dessa forma ao público. É imposta uma limpidez a cada digital dos trabalhadores do canteiro de obras e aos do museu. A transparência, no sentido de integração e de exposição da qualidade objetiva do objeto, constitui o *ethos* da arquitetura que deve ser pública, popular e democrática, e se propaga enquanto discurso na esfera pública, sendo o vidro o veículo desse processo. O imperativo da transparência está posto na arquitetura moderna, na elucidação das estruturas, na limpidez entre interior e exterior.

No cenário da arquitetura paulista a transparência ganha outros contornos que não estão necessariamente veiculados ao vidro, se apresentando enquanto debate na crítica à estrutura de poder nos canteiros de obra tecida por Sérgio Ferro (1976)¹³⁰, evocando a ideia de simultaneidade e equidistância entre trabalhadores. Reflete-se também sobre a inteligibilidade do desenho nesse contexto de trabalho que deve ser legível e clarividente a todos trabalhadores, já que o projeto é tido como um dos pilares da estrutura de poder.

Se o vidro da fachada do Masp não é o mesmo da parede formalista, é possível compreender que, nas palavras da arquiteta, ele cumpre um papel que extrapola sua condição estética e material atuando na esfera do discurso, em uma instância moral que delinea a identidade democrática da instituição. Há um *ethos* da transparência que pode ser visto na narrativa histórica do museu, percebida nas fotografias veiculadas nos catálogos. Elas elucidam o cotidiano de trabalho, exibindo o que está por trás das exposições e de sua arquitetura: processos de montagens de exposições, fotos do canteiro de obras da sede da paulista, imagens das estruturas da edificação, do laboratório de conservação e restauração, da chegada das obras adquiridas, imagens de documentos administrativos e da reserva técnica. Há uma retórica da transparência posta na iconografia dos catálogos que ainda hoje é

¹³⁰ FERRO, S. Canteiro e desenho (1976). In: **Arquitetura e trabalho livre**. Apresentação: Pedro Fiori Arantes. Posfácio: Roberto Schwarz. São Paulo. Cosac Naify, 2006, p. 105 -203.

vigente, veiculada tanto nesse formato de livro, quanto nas redes sociais da instituição. Ou seja, esse discurso do devassar dos interiores não é uma novidade na retórica da instituição, tampouco vinculado unicamente a edificação da paulista e aos cavaletes de vidro. Sendo assim, por que a presença e uma possível intensificação dessa retórica da transparência dada pelo retorno da expografia e da reescrita da memória institucional, promovida pela gestão atual, soam como ruído no contexto contemporâneo?

No discurso do Masp, os cavaletes de vidro repetem o roteiro traçado por Lina Bo Bardi que visa despír as obras de arte de seu valor de culto, de sua *aura*, e, através do vidro, tornam o museu democrático e popular. Nessa linha, citada no discurso institucional, esse mobiliário expográfico reencena a estratégia brechtiana no teatro despindo as pinturas de traços de ilusão¹³¹. Eliminam as ambiguidades, transparecendo o real e conduzindo o olhar a uma visão unívoca: a pintura é trabalho.

Nessa mesma frequência está a obra de Bartana que se apropria dessa retórica da transparência, o vidro é o meio de elucidação de uma narrativa de poder patriarcal: “O patriarcado é história”. A translucidez dessa frase à esfera pública opera no âmbito das reflexões decoloniais em que as estruturas de poder dos opressores estão elucidadas como na imagem de um Raio X que exhibe sua técnica construtiva. Nessa mesma linha, a obra de Restiffe carrega um certo *ethos* da

¹³¹ Em entrevista ao canal Curta!, realizada em 2016, Adriano Pedrosa apresenta a expografia dos cavaletes de cristal (vidro) de Lina Bo Bardi argumentado em favor de sua retomada, destacando também seu caráter radical. Dentre os seus trechos o curador destaca a ação ativa do público que se torna a força motriz dessa expografia relacional, modificada através dos percursos na pinacoteca. Quanto à exibição do verso das pinturas o curador pondera que inicialmente essa área era ocupada por painéis didáticos com informações sobre a obra, mas, na atual montagem, eles são despídos, em um tipo de estratégia brechtiana. Daí o curador recorre aos debates da modernidade com o conceito de *aura* de Walter Benjamin, e do teatro épico de Bertold Brecht para argumentar em prol da manutenção da radicalidade da expografia. Sobre a transparência, o curador argumenta: “Para revelar ao público e para que a gente possa entender, e para que o público, enfim, os críticos, os especialistas, os museólogos, também possam de algum modo nos dizer e refletir conosco sobre o significado deste verso (...) você vê todo um aparato de construção daquela obra que é muito diferente da frente. Mas eu acho que também ele está bastante em sintonia com essas estruturas de construção e sustentação do próprio edifício (...). E, desse modo pode-se pensar numa estratégia um pouco brechtiniana, neste sentido, de revelar toda essa estrutura de construção, tanto do edifício, quanto da obra. Existe uma dimensão política muito importante nesta expografia, que nós falamos já desta ideia que o espectador encontra sua própria rota, sua própria narrativa e sua própria interpretação (...), ao retirar a obra da parede passa haver uma certa aproximação do público com a obra, ‘né’. Existe esse processo de dessacralização da obra que também é algo que interessava, sobre a qual a Lina Bo Bardi escrevia (...)” Masp - Acervo em transformação: a coleção do MASP de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi. (2:19 – 3:54). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sJ_YGCc6KGY>.

transparência, elucidando processos de montagem dessa expografia na pinacoteca que é exibido no catálogo, mídia que geralmente está associada à exposição das coleções e imagens de exposições. Ao exibir esses processos, busca-se registrar o trabalho de modo a tecer uma contra narrativa. Esse discurso que também pode ser detectado na 26ª Bienal de São Paulo – *Território Livre* (2004). No evento, junto aos tradicionais catálogos com textos curatoriais, publicou-se o Registro de Montagem (*Setting Up Record*), uma produção da memória dos bastidores que, supostamente, desvela os canteiros de obras da bienal, trazendo-os à mesma altura das obras¹³². O que se vê, nesse caso, é uma elucidação dos mistérios, um imperativo próprio a sociedade da transparência (Han, 2017).



Figura 75 – Imagem do Catálogo Registro de montagem (2004, p.34-35)

Fonte: Acervo Fundação Bienal.

Observando a iconografia do canteiro de obras do Masp, a imagem da montagem das placas de vidro na fachada do prédio, chama atenção. Na qual, uma fotografia em preto e branco onde o corpo dos operários é visto, mas sua face não é identificada. Ela estabelece um “porém” em meio às diversas imagens de alta visibilidade do canteiro de obras. Nesse sentido, paira sobre essa imagem um certo grau de nublamento, que, a nosso ver, configura o impasse da própria potência democrática e esclarecedora investida no desejo de transparecer, e tornar equidistante, os processos de produção.

¹³² Fundação Bienal. Registro de Montagem. 26ª Bienal de São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/2083>>. Acesso em: 15 nov. 2021.



Figura 76 – Miroslav Javurek, Colocação dos vidros nas fachadas. 1960.

Fonte: ILBPMB (Cádenas, Alexandra Silva. 2015, p. 113).

O grau de imprecisão que caracteriza essa imagem dialoga com a própria oscilação do tratamento do vidro dado nas diversas apropriações do cavalete de vidro em instalações artísticas. No já citado *Estudo para manutenção da paisagem n° 2* (2013), Ivan Grilo trabalha em uma tensão entre transparência e nublamento produzindo uma questão em torno da percepção dessas duas superfícies posicionadas à frente de uma fotografia paisagística. Nesse caso, dialoga com esse local da pintura integrada à arquitetura, ao mesmo tempo em que aponta para uma impossibilidade de ver com nitidez o que está no exterior e vice e versa.

Pairam dúvidas sobre a eficácia desse discurso que ainda associa transparência e democracia nos cavaletes de vidro, assim como na fachada da instituição. Esse argumento se capilariza e se mostra em exposições, na exibição dos arquivos institucionais, e do cotidiano exposto nas mídias sociais da instituição, reencenando uma estratégia brechtiana. Para refletir sobre esse ponto, as colocações de Byng-Chul Han (2017) são bem-vindas, pois apontam para um processo de plena exposição que estrutura a sociedade contemporânea que rejeita o mistério. Tudo é transparente, resultado de uma intensificação da sociedade do espetáculo nomeada por Guy Debord (1967). Essa coação sistemática por transparência não se alicerça mais nos moldes do panóptico e da vigilância sobre os corpos; trata-se agora de uma aversão ao mistério, a tudo que é velado e indefinido. Nesse mercado de

intimidades, o desvelar se torna a própria mercadoria que é voluntariamente oferecida nas redes sociais. Nas palavras de Han:

Contrariamente ao universo platônico da verdade falta à sociedade da transparência atual aquela luz divina na qual inabita uma tensão metafísica. Transparência não tem transcendência; **a sociedade da transparência é opaca**; não é iluminada por aquela luz que promana de uma fonte transcendente. A transparência não surge de uma fonte de luz iluminadora; o médium da transparência não é luz, mas uma **radiação opaca que, em vez de iluminar, tudo penetra e torna tudo transparente**. (Han, 2017, p. 92) [grifo nosso].

A leitura de uma transparência paradoxalmente opaca pode ser exemplificada pelo crescente e nebuloso processo de proliferação das nuvens de dados (*cloud*), um “não-lugar” que acumula e condiciona uma série de metadados (Wisnik, 2018). Trata-se de um acúmulo gigantesco de dados individuais, coletivos e empresariais e estatais, que possuem um papel de representação, e, ao mesmo tempo, de repositório de memórias, informações que, em vez de elucidar, produzem opacidade e desorientação do espaço e da percepção (Jameson, 2002).

Na paisagem brumosa posta no cenário das megalópoles marcadas pela poluição, pelas densas nuvens de dados e pelas arquiteturas nubladas, impera uma percepção da baixa visibilidade, como na própria vista panorâmica da cidade de São Paulo – contexto no qual o Masp se insere. Logo, alcançar uma transparência límpida nesse cenário brumoso, soa como uma reencenação das estratégias modernas, um revisitar de um passado ainda não encerrado. Volta-se às estratégias da arquitetura moderna e do teatro brechtiano, que visam uma transparência total a fim de emancipar os indivíduos, o público.

Em meio ao nublamento, no entanto, esse processo produz uma falsa sensação de transparência que, por fim, tende a ambiguidade e a imprecisão, ou conduzem a um embotamento da percepção pela enxurrada dados/imagens. Além disso, essa transparência pode assumir um sentido de mercadoria em que tornar transparente o bastidor termina por aumentar a visibilidade da instituição nas redes sociais, gerando assim um maior engajamento que pode ser rentabilizado através do compartilhamento dessas imagens. Logo, o *Modus operandi* que dialoga com o *ethos* da visibilidade e organiza o atual funcionamento das redes sociais, atuantes no constante exercício da transparência opaca, também impacta a dinâmica dos museus.

Em suma, exibir o canteiro de obras da edificação da Av. Paulista em um grande pôster exibido na estação Trianon Masp, fazer da fotografia de Lew Parrella (1967) um postal comercializado como souvenir, mostrar as imagens dos pavimentos ainda em construção, evocar o canteiro de obras das expografias, exibir a estrutura construtiva da obra e postar os processos de montagem das exposições são gestos que produzem imagens de transparências subseqüentes cuja tendência é gerar mais turvamento do que esclarecimento.

Em meio a esse caminho de compor um Masp popular, coletivo e democrático através da transparência, vê-se um crescente processo de auratização da figura da arquiteta, de sua arquitetura e de suas museografias. Se o objetivo de as tornar translúcidas se baseava no *ethos* democratizante, no atual contexto ele se direciona à construção de um ícone de abrangência internacional, em tom de hagiografia. Nesse ponto, volta-se a pergunta que intitula essa sessão: ainda há tempo para a transparência? Com base no debate posto ao longo do texto, percebe-se um descompasso entre o discurso do Masp e a remontagem dos cavaletes de vidro em meio a um contexto de nublamento. Sendo assim, direciona-se essa questão para o futuro, observando a permanência dessa museografia na pinacoteca, e seus futuros desdobramentos dados pela musealização desse passado em suspensão que ganha contornos de vanguarda atuante no presente.

Considerações finais

Observar um único objeto e destrinchá-lo em vários níveis foi o exercício feito por essa pesquisa sobre o cavalete de vidro. Nessa leitura sismográfica, cada fase do objeto foi minuciosamente trabalhada, captando desde o projeto até sua recepção pelo público em face da emergência de uma visualidade simultânea e fragmentada. Nessa análise, considerou-se a fruição e a recepção, cotejando-a à plástica e a visualidade do cavalete; foi exposta a estética produzida por essa colagem espacializada, sediada na pinacoteca, que mobiliza uma percepção que oscila entre a pintura e o todo, ensejando uma dialética do campo da visão. Ademais, na contemporaneidade, os ruídos em torno da remontagem da expografia foram captados e expostos. A opção por refazer o sistema expositivo sugere uma musealização dessa forma de expor, ao mesmo tempo, endossa uma narrativa de volta triunfal, como uma resposta ao corte abrupto dado pela desmontagem definitiva em 1996. Com o retorno em 2015, supostamente, o Masp voltaria a estar completo.

Recompor a museografia de concreto e vidro no Masp caminha em paralelo com a crescente internacionalização da figura de Lina Bo Bardi. A opção por esse retorno também gabarita a instituição a reivindicar um lugar de centralidade no espólio da memória da arquiteta frente às demais construídas ou dirigidas por ela. É através desse recalculador de rota em direção a Lina que o museu reafirma sua arquitetura e sua museografia de modo a dialogar com o fenômeno contemporâneo dos museus assinados por arquitetos estrelados, movimento que está imbricado a reestruturação urbana, a gentrificação, e a própria projeção midiática das cidades por meio dessas arquiteturas assinadas.

Em meio a isso, nesse contexto de economia da experiência (Foster, 2015b), dado pela associação entre indústria cultural e museus, está o cavalete de vidro. Seu retorno, a princípio, se distancia do cubo branco, mas, em certa medida, dialoga com a caixa preta teatral (Salcedo, 2008 *apud* Cavalcanti, 2015); constrói um cenário de presentificação, imersão e experimentação do passado que acaba por inflacionar a aura em torno da arquiteta. O cenário dos cavaletes é edificado na pinacoteca e não emulado por imagens virtuais projetadas por aparatos tecnológicos

que envolvem o espaço, e mobilizam uma experiência imersiva ao público. Mesmo assim, essa reconstrução pode estar associada ao apelo midiático que, atualmente, recai sobre as caixas pretas dos museus, que buscam se tornar atrativos e animados *loci* da experimentação e imersão no passado: “os museus parecem não querer nos deixar em paz; eles nos motivam e nos incitam da mesma forma como fazemos com nossos filhos. (...) esse empenho por nos tornar espectadores ativos se torna não um meio, mas um fim em si mesmo”. (Foster, 2015b, n/p). Desse modo, o desejo de Lina Bo Bardi em emancipar o público, ao ser evocado na cena atual, torna-se cooptado por esse apelo em retirar o museu de seu local estático, tornando-se atrativo ao público, viralizado nas redes sociais. Esse fato que: “contribui para validar os museus – tanto aos olhos de seus gestores como aos de seus frequentadores – como relevante, vital ou simplesmente movimentado. (...), o que o museu busca tornar ativo é antes a si mesmo que a seu frequentador”. (*Ibidem*).

A arquitetura do Masp é assinada tal qual sua museografia, condição que o distingue de outros museus em que a tensão entre casca e interior está posta; instituições em que a arquitetura e o acervo estão postos lado a lado, “competindo” como força motriz que puxa a imagem e a memória desses locais. Em meio à espetacularização das peles arquitetônicas, dada no cenário contemporâneo, o Masp encontra seu caminho por meio da evocação de Lina, destaca sua arquitetura, sua museografia, expõe as camadas mais profundas da instituição chegando ao canteiro de obras. São essas fotografias de canteiro que edificam a atual imagem do museu, empenhado em se fortalecer no circuito internacional, marcando também sua centralidade no cenário paulista, apresentando-se como instituição plural, em diálogo com o movimento de descolonização dos museus, que, historicamente, são documentos de barbárie, *loci* da história dos vencedores. O giro decolonial do Masp passa pela figura da arquiteta, e, por consequência, por sua museografia, viabilizando associações com instituições internacionais como o *Afterall*, centro de pesquisa sediado na *University of the Arts* (UAL), Londres, que promove pesquisas em arte contemporânea e história das exposições¹³³. Nessa parceria (2018-2020), foram produzidos seminários e uma série de artigos sobre arte e descolonização, abrangendo também o debate das expografias e práticas artísticas que mobilizam

¹³³ O projeto está disponível para acesso em: <<https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>>. Acesso em 03 mar. 2022.

outras narrativas históricas que promovem a descolonização do campo da arte. Esse debate reaviva falas que atribuem um potencial de descolonização do Masp através da museografia dos cavaletes de vidro.

Ao trazer o canteiro à tona, é delineada uma glorificação de um passado, que se mostra nessa proliferação de imagens monumentalizadas da carcaça da arquitetura, de um museu em processo de construção. Essas fotografias do processo não são inócuas; elas destacam a arquitetura moderna e participam de seu processo de divulgação, compondo o imaginário de modernidade, como indicam as imagens de Brasília feitas por Marcel Gautherot (1919-1996) e Peter Scheier – fotógrafo que também captou imagens do canteiro de obras da sede da Avenida Paulista (Espada, 2011). Nesse caso, a fotografia tem um papel de discurso: ao exibir a monumental e alongada laje do vão livre, sem os limites das esquadrias da fachada, reafirma o discurso de permeabilidade do vão-livre. Esta área “vazia” é tratada como espaço de encontro entre o museu e cidade, também representa a qualidade democrática da instituição.

A busca pelos canteiros também é um meio de se aproximar da leitura da transparência feita pela arquiteta, em que o ato de transparecer está associado à exibição e ao não apagamento de um “esforço popular”. No entanto, matizando esse retorno sintomático aos canteiros, verifica-se uma estetização do processo e, especialmente, do trabalho. Um exemplo relevante é a instalação de Thiago Honório, *Trabalho* (2013-2016), exibida no Masp, composta por uma série de ferramentas de trabalhadores da construção civil, coletadas pelo artista e escoradas na monocromática parede branca do museu, em referência ao trabalho manual na arquitetura.



Figura 77 – Thiago Honório. Trabalho 2013-16. Instalação.

Fonte: Acervo MASP.

No texto de curadoria, esse ensejo de transparência nos moldes de Lina é reforçado pelos materiais e suas superfícies, reiterando uma leitura associada ao brutalismo como superfície crua:

A aparência áspera, bruta, fria, dos instrumentos-elementos de Trabalho contrasta com a percepção tradicional das ‘belas-artes’, mas também está alinhada com as próprias características da arquitetura brutalista, sem revestimentos ou acabamentos luxuosos, do edifício do museu. (ela também em contraste com a arquitetura refinada dos museus de belas-artes tradicionais) (Oliva, 2016, n/p)¹³⁴.

Ainda segundo o texto de curadoria, as ferramentas atuam como representação não só do trabalho, mas também dos trabalhadores, trazendo-os para o “palco”, para a galeria do museu, dotando-os de visibilidade. A exibição dessa instalação no museu coloca a instituição como propagadora, como meio que veicula e produz imagens dos trabalhadores, não eles mesmos. Essa proposta do artista está recoberta por discursos que envolvem o Masp como um todo, reforçando o papel político do vão-livre como abrigo de manifestações, do ensejo de transparência delineado pela arquiteta que, é associado a descolonização da instituição:

A presença do trabalho de Thiago Honório vai ao encontro de preocupações atuais do programa do museu, no que se refere à revisão crítica não só de artistas, mas de técnicas, linguagens e modos de produção que foram deixados de lado, eclipsados pelas narrativas hegemônicas da história da arte, frequentemente por não estarem associados aos modos, gostos, ofícios e estilos das classes dominantes. Essas questões estão claramente presentes na reencenação de *A mão do povo brasileiro* – a histórica exposição de Lina Bo Bardi de 1969, que ocupará o primeiro andar do museu a partir de 1º de setembro de 2016. No lugar de arte ou de artefato, Lina propunha justamente a noção de trabalho para dar conta tanto de uma pintura de Candido Portinari, quanto de uma ferramenta, ambas afinal produto de um trabalho humano, daí a pertinência deste Trabalho. (*Ibidem*).

Nesse mesmo ensejo de transparência do trabalho, e da representação dos trabalhadores, estão as fotografias de Mário Restiffe, e Luiza Baldan, publicadas no catálogo de 2019. Junto a elas, estão as fotografias das montagens de exposição veiculadas nas mídias sociais e nos catálogos da instituição. Nesse sentido, exibir o trabalho não é um ato recente na narrativa do Masp, mas sim contínuo, visto ao longo da iconografia da instituição que registra alguns campos de trabalho no conjunto de catálogos analisados pela pesquisa. Logo, não sendo uma novidade, o que salta aos olhos nesse ato de transparecer e exibir o trabalho é a sua articulação com uma imagem institucional democrática e coletiva, que também estimula uma

¹³⁴ Oliva, Fernando. Thiago Honório: Trabalho (2016-2017). Texto disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/thiago-honorio-trabalho>>. Acesso: 03 mar. 2022.

estetização do trabalho, e que reafirma um *ethos* da transparência literal que “tudo exhibe”, mesmo em contexto social de hipervisibilidade, inundado de transparências.

Outro ponto a ser comentado gira em torno dessa relação entre arte acadêmica e artes aplicadas. Na documentação levantada pela pesquisa, foi observado que o discurso de não diferenciação entre arte e artesanato é partilhado por Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, ecoando na própria linha de exposições como *A vitrine das Formas* e na proposta de formação de trabalhadores na área das artes. Ou seja, a proposta de não hierarquizar os tipos de cultura material, trabalhando-os em conjunto, não deriva somente de uma posição de Lina, mas pode ser lida como uma posição partilhada pelo casal.

A opção pela remontagem dos cavaletes de vidro está associada a esse caminho de estetização do trabalho. Ao reencenar a proposta da arquiteta, apresentando a pintura como trabalho, evoca a imagem do ateliê, que, nesse caso, é aproximado ao local do museu; ambos são expostos como simultâneos e equivalentes. Se, para Lina, exhibir a pintura no cavalete de vidro é mobilizar seu retorno ao ar, ao seu estado de suspensão, considerado como estado primevo, essa simultaneidade entre ateliê e museu, no atual contexto, estimula uma estetização daquele local. Se pensarmos a exibição desses bastidores como parte dessa economia da experiência, que exhibe ao lado das obras, o cenário de trabalho de artistas, é evidente o processo de estetização do trabalho. Exposições como *O Legado de Morandi* (2022) no Centro Cultural Banco do Brasil, outras como *The Modigliani VR – The Ochre Atelier* (2017-2018) no Tate Modern, a remontagem do estúdio de Francis Bacon na Dublin City Gallery (2001), são exemplos dessa estetização do trabalho. Nesses exemplos, o ateliê do artista está presente; na exposição do Tate, porém, o espaço é emulado virtualmente, permitindo que o visitante adentre e veja os detalhes do cotidiano do artista. Esse fetiche em recriar e exhibir os bastidores das obras, trazendo-os aos museus, reafirmam a *aura* em torno da obra de arte e da figura do artista, e tende a espetacularizar e fetichizar esse ambiente privado. Ao mesmo tempo, a exibição dessa coxia das pinturas, o canteiro de obras de artistas, dialoga com a própria condição do presente, das transparências da vida privada mobilizadas pelas mídias sociais.

Há um outro processo de estetização que gravita em torno dos cavaletes de vidro, detectado quando o suporte se torna uma espécie de *ready-made*, apropriado em instalações artísticas, montadas em diferentes contextos arquitetônicos, para

além do Masp, movimento que revela a autonomia desse objeto perante a arquitetura. A análise sobre sua circulação vale para desdobramentos futuros, com investigações mais robustas em torno da opção dos artistas em apropriar-se dessa estrutura de caráter funcional, desenhada por Lina Bo Bardi. É interessante notar que, apesar de se tratar de um mesmo objeto, seu potencial de transparência não se mantém o mesmo, como no caso da série *Your Fading self* (2013) de Olafur Eliasson. Nela, a placa de vidro autoportante apresenta caráter reflexivo e, ao mesmo tempo, translúcido, mesclando-se a edificação e ao ambiente em que está sediada. Uma proposta que gera ruídos nesse argumento de simbiose entre a arquitetura do Masp e os cavaletes de vidro. Nesse caso, o potencial mimético desse objeto cabe a qualquer arquitetura, e interior, mesmo que compostos por outras materialidades diferentes do concreto e do vidro que o compõem. Essa série de Eliasson capta esse ponto de inflexão entre a presença e ausência, entre o status de obra de arte e suporte expositivo de caráter neutro.



Figura 78 – Olafur Eliasson. *Your Fading self* (west), 2013. I8 Gallery, Reykjavik.

Fonte: Site do Artista.

Nessa apropriação feita por outros artistas é visível o desenho de uma tensão entre a memória de Lina Bo Bardi e a autonomia desse objeto enquanto obra. Na série de Veronika Kelldorfer (1962-), *Cinematic Framing* (2015), a relação entre a arquiteta e uma artisticidade fica ainda mais forte. Em uma das obras desse conjunto, a artista expõe duas unidades do cavalete de vidro com uma película fotográfica, que recobre a placa de vidro autoportante, exibindo imagens do átrio da Casa de Vidro, primeiro projeto arquitetônico de Lina, moradia do casal Bardi e atual sede do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Nota-se ainda que a opção pelo ângulo fotografado dialoga com essa ideia de suspensão, destaca a flutuação desse volume arquitetônico erguida sobre pilotis, que, por sua vez, dialoga com essa qualidade etérea e flutuante do cavalete.



Figura 79 - Veronika Kelldorfer. Exposição Cinematic Framing, Casa de Vidro, 2015.

Fonte: site da artista.

Essa instalação de Kelldorfer circula em exposições internacionais sobre a arquiteta, também sobre o modernismo brasileiro, e, em 2015, foi exibida em mostra da artista na Casa de Vidro. Nessa montagem, a imbricação entre a arquiteta e a obra endossa um processo de estetização da produção de Lina Bo Bardi, também

mobilizada e veiculada pelo Masp no estímulo de produções artísticas em torno do cavalete de vidro. Nessa linha está o trabalho de Marcius Galan, *Coluna (para Lina)*, 2021. A escultura que consiste em uma sequência de cubos de concreto empilhados, mesclados com madeiras que fazem referência à cunha de madeira, parte da peça original, mostra-se como uma espécie de monumento à Lina Bo Bardi. Há um caráter totêmico na plástica dessa construção exibida na pinacoteca, junto aos demais cavaletes, que reforça a dimensão monumental dessa personalidade. Uma coluna para Lina, como sugere o título, evoca a ideia de pilar, sustentação da estrutura, que, nesse caso, é figurada pelo Masp.



Figura 80 – Marcius Galan. *Coluna (para Lina)*, 2021. Escultura.

Fonte: Acervo Masp.

Os casos citados acima ainda são parte de um processo de estetização que ainda não cessou. Trata-se de um movimento que deve ser acompanhado por trabalhos seguintes, que possam observar de modo mais robusto esse conjunto de imagens ainda em curso. De modo geral, as reflexões aqui trabalhadas buscam mobilizar questionamentos para o futuro, centrados nesse desenrolar da forma como o Masp se apresenta, assim como dos rumos da memória de Lina Bo Bardi e do futuro dos cavaletes.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, A. R. D. de. **Lina Bo Bardi e a Atualidade do Cavalete de Cristal**. São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado) - FAUUSP. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-07032016-143624/en.php>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

ALMEIDA, P. M. de. Artistas brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil que espontaneamente se apresentaram ao Júri de Seleção. p. 40-41. In: **Catálogo Geral da V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. 1ª Edição, Setembro de 1959. Documento disponível no acervo da Fundação Bienal: <<https://issuu.com/bienal/docs/named458a4>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

ALPERS, S. O mundo como uma forma de ver. In: **Ética e estética**/[organização] Denis L. Rosenfield. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2001.

AMARAL, A. Masp não pode ficar refém de sua história. **O Estado de São Paulo**, 23 de dezembro de 2015. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,masp-nao-pode-ficar-refem-de-sua-historia,10000005545>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

AMARAL, L. **Experiência e Pobreza em Lina Bo Bardi**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História, 2016. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/28089/28089.PDF>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

AMORIM, M. S. P. de. **O novo brutalismo de Alison e Peter Smithson em busca da ordem espontânea da vida**. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostratese_s.php?open=1&arqtese=0610407_08_Indice.html>. Acesso em: 08 jul. 2021.

ANELLI, R. L. S. Reforma põe em risco projeto original do Masp. **Jornal O Estado de São Paulo**. Publicado em: 20 de junho de 1998. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/index.do>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

_____. **O Gosto Moderno: O Design da Exposição e a Exposição do Design**. ARQTEXTO (UFRGS), v. 14, p. 01-20, 2009. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/04_RA_gosto%20moderno_070210.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2021.

_____. Origens e atualidade da transparência no MASP. In: **Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi**. Cobogó, Rio de Janeiro, 2015.

_____. O museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. **Arquitextos**. Ano 10, set. 2009. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/10.112/22>>. Acesso em 20 jan. 2022.

ARANTES, O. Os novos museus. **Novos Estudos. CEBRAP**, São Paulo. V. 31, p. 161-169, 1991. Disponível em: <<http://200.18.252.196:8080/pergamumweb/vinculos/000001/000001b4.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. Companhia das Letras, 1992.

BARDI, P. M. 1900- **História do MASP**. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.

_____. **Enciclopédia dos Museus**. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. **Enciclopédia dos Museus**. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

_____. **40 anos de Masp**. São Paulo: Crefisul, 1986.

_____. **A Cultura Nacional e a presença do MASP**. Fiat do Brasil; Fondazione Giovanni Agnelli. São Paulo: Colophon, 1982.

_____. **Pequena História da Arte**: introdução ao estudo das Artes Plásticas. São Paulo: Edição Melhoramentos, 1990.

BAUME, S. Transparency in public affairs. In: BERGER, S.; FENGLER, S.; OWETSSCHKIN, D.; SITTMANN, J. (org.) **Cultures of Transparency**. 1st Edition. London: Routledge, 2021.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção/** Walter Benjami [et al.]; tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capristano. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. Sobre o conceito da História (1940). In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/** Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rounet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8. ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012.

BISCALQUIN, J. M. N. **Alex Flemming**: questões para o nosso tempo. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Arte, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/127550/pensar-o-mundo-por-imagens-tempos-e-espacos-na-obra-de-alex-flemming/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

BO BARDI, L. Casas ou museus? (1958) In: **Lina por Escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi/ organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Bela criança (1951). In: **Lina por Escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi/ organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Vitrinas [1951]. In: **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi/** organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo; Cosac Naify, 2009.

_____. Uma aula de arquitetura. Revista Projeto. São Paulo, n.133, 1990. In: **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. O novo Trianon 1957/67. In: **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Cinco anos entre os brancos [1967]. **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Casas de Vilanova Artigas [1950]. **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Museu de arte de são paulo. In: **O MASP de Lina**. Organização editorial Adriano Pedrosa com assistência de Guilherme Giufrida: ensaios visuais Lucia Guaneres, Luiza Baldan e Nair Benedicto. São Paulo: MASP, 2019.

_____. Explicações sobre o museu de arte [1970]. In: **O MASP de Lina**. Organização editorial Adriano Pedrosa com assistência de Guilherme Giufrida: ensaios visuais Lucia Guaneres, Luiza Baldan e Nair Benedicto. São Paulo: MASP, 2019.

BUCK-MORSS, S. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção/** Walter Benjamin [et al.]; tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tedeu Capistrano – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUERGEL, R. M. O local de nascimento da arte instalação. In: PEDROSA, A.; PROENÇA, L. **Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

CAMPAGNOL, G.; CARREY, S. M. O Masp de Lina Bo Bardi: perspectivas teóricas e críticas. In: **Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

CANAS, A. T. **MASP: Museu Laboratório**. Projeto de museus para a cidades 1947-57. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 2010.

CARVALHO, M. C. Masp se abre para arte contemporânea. **Jornal Folha de São Paulo**, 11 de dezembro de 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/foha/ilustrada/ult90u66848.shtml>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

CAVALCANTI, R. R. **Agenciamentos artísticos: uma análise sociológica a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18656>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

COHEN, J. L. **O futuro da arquitetura desde 1889: Uma história mundial**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CORULLON, M. Concreto e Cristal: Arquitetura. In: **Concreto e Cristal: O acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi**. Org. Adriano Pedrosa, Luiza Proença. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Masp, 2015.

CRARY, J. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura**. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUNHA, J. Relegados por 20 anos, cavaletes de Lina Bo Bardi voltam ao MASP. **Folha de São Paulo**, 09 de dezembro de 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1716599-desprezados-por-20-anos-cavaletes-de-lina-bo-bardi-voltam-ao-masp.shtml?origin=folha>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

DESVALLÉS, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

ESPADA, H. **Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot**. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicações de Artes- Departamento de Artes Visuais. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-26112011-132916/publico/TESE_HELOISA_ESPADA.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2022.

FERNANDES, A. R. V. Fotografia artística na cidade: o vai-e-vem de olhares na Estação Sumaré. **Anais XXVII Simpósio Nacional de História**, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364407749_ARQUIV_O_anpuh_alex_flemming.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2021.

FORTY, A. **Concrete and culture: a material history**. London: Reaktion Books LTD, 2012.

FOSTER, H. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

_____. Museus sem fim: não param de surgir instituições de arte mundo afora. Mas para que? **Revista Piauí**. Edição 105, Junho de 2015b. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>> Acesso em: 08 mar. 2022.

GRECO, P. D. **Kazimir Malievitich: novos conceitos, outras revoluções**. (Dissertação Mestrado). Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, 2007. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2007_GRECO_Patricia_Danza-S.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022

GREENBERG, C. Colagem [1959]. In: **Arte e Cultura: Ensaio críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOMES, D.; VERÍSSEMO, M.; CASIMIRO, A.; MORAIS, C. A pintura nas colagens de Mies van der Rohe. **Cidades [online]**, 42, 2021. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cidades/4173>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

GUIFRIDA, G. Imagens do edifício-cavalete. In: **O Masp de Lina**. Organização editorial Adriano Pedrosa com assistência de Guilherme Giufrida, ensaios visuais Lucia Guanaes, Luiza Baldan e Nair Benedicto, São Paulo: Masp, 2019.

GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

HAN, BYUNG-CHUL. **Sociedade da transparência**. Byung-Chul Han; tradução de Enio Paulo Giachini – Petropolis, RJ: Vozes, 2017.

HIGHMORE, B. **The Art of Brutalism**. Yale University Press, 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO BRASILEIRO. **Ata da 40ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/2003__02__40a_reunio_ordinria__25_de_setembro.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2020.

_____. **Ata da 41ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural**. Dezembro, 2003. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ata_s/ata_da_41_reuniao_conselho_consultivo.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2021.

JAMESON, F. **El giro cultural: escritos seleccionados sobre el pós-modernismo**. 1983-1998. 1ª ed. 1ª reimp. – Buenos Aires: Manantial, 2002.

KRAUSS, R. E. **Os papéis de Picasso**. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LATORRACA, G. Lina Bo Bardi: una museografía descolonizadora. In: LLORENS, M.; Sánchez; JUNCO, M. F. del; GUTIÉRREZ, M. T.. (eds.) **Lina Bo Bardi: Tupí or not tupí**. Brasil, 1946-1992. Fundación Juan March, 2018.

_____. MASP: Arquitetura expositiva. In: **Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi**. Cobogó, Rio de Janeiro, 2015.

LIMA, Z. de A. Lina Bo Bardi, entre margens e centros. **Arquitextos**, n.14. 2009. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre%20margens%20e%20centro_070210.pdf>.

_____. **Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história/ Zeuler R. M. de A. Lima; tradução Cristina Fino, Teté Martino (em colaboração com o autor. – 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.**

_____. Memória por um fio e através de um pano de vidro. In: **Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi**. Cobogó, Rio de Janeiro, 2015.

LLORENS, M.; Sánchez; JUNCO, M. F. del; GUTIÉRREZ, M. T. (eds.) **Lina Bo Bardi: Tupí or not tupí**. Brasil, 1946-1992. Madrid: Fundación Juan March, 2018.

LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MAMMÌ, L. À margem. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 80-101, 2004. DOI: 10.1590/S1678-53202004000300008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2926>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

MARQUES, M. S. **Exposições de arte e Instagram: da contemplação íntima às selfies compartilhadas**. Dissertação (Mestrado) em Novos Media e Práticas Web. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2019. Disponível em: <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/86432/1/Exposições%20d>

e%20arte%20e%20Instagram__Mariana%20Marques.pdf>. Acesso em 21 set. 2021.

MEIJERS, D. The Museum and the 'a historical' exhibitions. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.; NAIRNE, S. Thinking about Exhibitions. Londres: Routledge, 1996. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5718108/mod_resource/content/1/epdf.pub_thinking-about-exhibitions.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução Vera Ribeiro; prefácio Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIGLIACCIO, L. Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte. In: MAGALHÃES, A. G.; MIGLIACCIO, L.; RUSCONI, P. (Org). **Modernidade Latina**. Os italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano. São Paulo: MAC - USP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academic/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/LUCIANO_PORT.pdf>. Acesso em: 21 maio 2021.

MIYOSHI, Alex. **Arquitetura em suspensão**: o edifício do Museu de Arte de São Paulo/ Alex Miyoshi. Campinas, SP: Armazém do Ipê, 2011.

_____. Entre a origem e a degradação. A primeira reforma do edifício do Museu de Arte de São Paulo. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 6, p. 137-148, 2006. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%206%20-%20artigo%2011.pdf>>. Acesso em 05 mar. 2021.

_____. Museografias do MASP. **Anais I Encontro de História da Arte**, 2005, p. 386-394. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/MIYOSHI,%20Alexander%20Gaiotto%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

_____. Sobre cristais e paredes: recepção crítica dos cavaletes de vidro e soluções da Pinacoteca do Masp. In: **Concreto e Cristal**: o acervo do MASP nos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi. Cobogó, Rio de Janeiro, 2015.

MOUTINHO, M.C. **Sobre o conceito de Museologia Social**. Cadernos de Sociomuseologia, 1. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Programação do Masp começa com fotos de Alex Flemming. **O Estado de São Paulo**, 30 de janeiro de 2007. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,programacao-do-masp-comeca-com-fotos-de-alex-flemming,20070130p1937>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

OGUIBE, O. O fardo da curadoria. **Concinnitas - Revista do Instituto de Arte da UERJ**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, p. 6-17, jul. 2004. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44475>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

OLIVEIRA, O. de. **Repasses**: a deprecação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi. São Paulo: Portal Vitruvius, 2006. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/06.068/387>>. Acesso em: 03 ago. 2021.

_____. Os antimuseus e antiescolas de Lina Bo Bardi e Paulo Freire. In: **Concreto e Cristal**: o acervo do MASP nos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

_____. Masp 1968: o museu-manifesto. In: **O Masp de Lina**. Organização editorial Adriano Pedrosa com assistência de Guilherme Giufrida, ensaios visuais Lucia Guanaes, Luiza Baldan e Nair Benedicto, São Paulo: Masp, 2019.

_____. **Lina Bo Bardi. Obra Construída. Built work**. 1. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. v. 1, n. 23, 255p.

_____. **Lina Bo Bardi**: sutis substâncias da arquitetura. São Paulo; Barcelona: Romano Guerra; Gustavo Gili, 2006.

PEDROSA, A. Concreto e Cristal: Aprendendo com Lina. In: **Concreto e Cristal**: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

PERROTTA-BOSCH, F. **Lina**: Uma biografia. Francesco Perrotta-Bosch. São Paulo: Todavia, 1. ed., 2021.

PINTADO, R. L. S. **A imaginação museal de Lina Bo Bardi**: expografias (1947-1968). Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2018/12/TESE_publicação-Ricardo.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2021.

PINTO, Francisco António Amoedo Luís Amorim. **O museu transparente**: Foundation Cartier e Palais Tokyo. (Tese de Mestrado Integrado em Arquitetura), Universidade do Porto, Portugal, 2015. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/82597>>. Acesso em: 08 jul. 2021.

POINSOT, J.M; HUCHET (TRADUÇÃO), S. Espaço social e obra de arte: do White Cube à Casa Negra: **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da EBA/UFMG, [S.l.], p. 84-105, Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15672>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

POLITANO, S. **Exposição didática e Vitrine das formas**: a didática do Museu de Arte de São Paulo. 2010. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279111>>. Acesso em: 03 mar. 2021.

_____. Masp em revisão: Museu transparente. **Anais do V Encontro de História da Arte** – IFCH, Unicamp. 2009. pp. 337-346. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2009/POLITANO,%20Stela%20-%20VEHA.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

RETTMANN, J. **As exposições didáticas dos primeiros anos do MASP**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo)

Universidade de São Paulo, FAU-USP, 2011. Disponível em: <<https://tfg2006-2014.fau.usp.br/tr/112/a037.html>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

RIBEIRO, A. M. M. Raymond Williams e “estruturas de sentimento”: os afetos como criatividade social. **Resgate**: Revista Interdisciplinar de Cultura. Campinas, SP, v. 28, n. 00, p. e020007, 2020. DOI: 10.20396/resgate.v28i0.8658395. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8658395>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

ROWE, C. SLUTZKY, R. **Transparency**/ Colin Rowe and Robert Slutzky. With a commentary by Benhard Hoesli and introd. By Werner Oeschlin. – Basel; Boston; Berlin; Birkhaeuser, 1997.

_____. Transparência: literal e fenomenal. Tradução: Leila Mendes de Vasconcellos. In: **Revista Gávea**, nº 2, Revista de História da Arte e Arquitetura, PUC-Rio, setembro de 1985. Disponível em: <https://issuu.com/rlprod/docs/g_vea_2>. Acesso em: 09 jul. 2021.

RUBINO, S. A escrita de uma arquiteta. In: **Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**/ organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Rotas da Modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

SCOVINO, F.; CIDADE, M. “O que me motiva é perseguir o que é ser livre hoje”: uma conversa com Marcelo Cidade. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-16, 2017. e- ISSN 2179-8001.jul.dex.2017. <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80120>. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/80120/46989>>. Acesso em: 31 ago. 2021.

SIMMEL, G. A Moldura. Um ensaio estético (1902). In: SOUZA, J.; OELZE, B. (orgs). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora da UNB, 1998.

SIMÕES, M.; KIRST, M. **MASP 60 anos: a história em 3 tempos**. São Paulo: Prêmio, 2008.

VIDLER, A. Transparency. In: **The Architectural Uncanny**. Essays in the Modern Unhomely. Massachusetts: Institute of Technology, 1992.

WEISE, A. F. Jornalismo literário: análise de reportagens de José Hamilton Ribeiro na revista Realidade. **Revista Anagrama**: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 6- Edição 3. Março-Maio de 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/52396/56390>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

WISNIK, G. **Dentro do Nevoeiro**: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.