

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural



Tese

A imaginação museal de Lina Bo Bardi: expografias (1947-1968)

Ricardo Luís Sampaio Pintado

Pelotas, 2018.

Ricardo Luís Sampaio Pintado

A imaginação museal de Lina Bo Bardi: expografias (1947-1968)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof^a Dr^a Francisca Ferreira Michelin

Pelotas, 2018.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

P659i Pintado, Ricardo Luis Sampaio

A imaginação museal de Lina Bo Bardi : expografias
(1947-1968) / Ricardo Luis Sampaio Pintado ; Francisca
Ferreira Michelin, orientadora. — Pelotas, 2018.

282 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em
Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências
Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Lina Bo Bardi. 2. Museu de Arte de São Paulo - MASP.
3. Museu de Arte Moderna da Bahia - MAMBA. 4. Expografia.
5. Imaginação museal. I. Michelin, Francisca Ferreira,
orient. II. Título.

CDD : 069

Banca Examinadora

Profª Drª Célia Helena Castro Gonsales
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / UFPEL

Prof. Dr. Wilson Marcelino Miranda
Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo / UFPEL

Prof. Dr. Diego Lemos Ribeiro
PPGMSPC / Instituto de Ciências Humanas / UFPEL

Profª Drª Juliane Conceição Primon Serres
PPGMSPC / Instituto de Ciências Humanas / UFPEL

Profª Drª Francisca Ferreira Michelon, Presidente de Banca
PPGMSPC / Instituto de Ciências Humanas / UFPEL

Dedico esta tese aos estudantes do curso de graduação em
Museologia e Conservação e Restauração.

Para Eliana e nossas crianças Laura, Letícia e Otávio.

Agradecimentos

Agradeço aos colegas Aline Montagna da Silveira, Ana Lúcia Costa de Oliveira (Ana Ó), Célia Gonsales e Celina Maria Britto Correa, pelos livros emprestados. A Celina, também pelas conversas, sugestões e incentivo. Ao colega Luciano Vasconcellos por sua ajuda na edição do texto. Aos colegas docentes do Departamento de Arquitetura e Urbanismo por possibilitar o afastamento de minhas atividades docentes para o desenvolvimento deste estudo. A colega Neuza Maria Prisco Gasque por sua dedicação e atenção. Ao acadêmico Guilherme Lório Könsgen do curso de Arquitetura e Urbanismo da FAURB/UFPEL pelos desenhos digitais. A Suzan Faith Pintado e ao meu irmão Luiz Felipe Pintado pela ajuda com o texto em inglês. À direção do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP e do Museu da Casa Brasileira – MCB pelos livros doados. Aos museólogos Diego Lemos Ribeiro e José Paulo Brahm pelos esclarecimentos a respeito dos assuntos da museologia. A Dr^a Nirce Saffer Medvedovski com quem aprendi os primeiros passos da investigação científica e ao mestre e querido amigo Dr. José Fernando Kieling (*in memoriam*) por compartilhar tão generosamente sua visão de mundo. Aos meus pais Marli e Selmar pela incansável dedicação. A orientadora Prof^a. Dr^a. Francisca Ferreira Michelin por acolher esta proposta de estudo e pela confiança depositada em mim.

“Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim”.

Lina Bo Bardi (Achillina di Enrico Bo Bardi)

“Meu tempo é hoje, eu não vivo no passado, o passado vive em mim”.

Paulinho da Viola (Paulo César Batista Faria)

Resumo

PINTADO, Ricardo Luís Sampaio. **A imaginação museal de Lina Bo Bardi: expografias (1947-1968)**. 2018. 282 f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

Esta tese trata da museografia desenvolvida pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi no período de 1947 a 1968, a partir da instalação do Museu de Arte de São Paulo até a transferência para a sede na Avenida Paulista. Trata também da museografia desenvolvida neste ínterim para o Museu de Arte Moderna da Bahia. Especificamente, analisa a expografia, suas referências e desdobramentos nos museus enfocados. Ao tratar da expografia aproxima-se da arquitetura dos espaços expositivos e dos museus que projetou e instalou. A partir de fontes escritas e registro fotográfico descreve a expografia, seus dispositivos e os locais onde foram utilizados. Pretende-se assim, contribuir para a compreensão das práticas museográficas no Brasil a partir da análise da expografia desenvolvida por Lina Bo Bardi como contribuição para a expansão da imaginação museal no Brasil.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi; Museu de Arte de São Paulo – MASP; Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMBA; expografia; imaginação museal.

Abstract

PINTADO, Ricardo Luís Sampaio. **A imaginação museal de Lina Bo Bardi: expografias (1947-1968)**. 2018. 282 f. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

This thesis pertains to the museography developed by the Italian architect Lina Bo Bardi in the time period of 1947 through 1968, that includes the installation of the São Paulo Art Museum until the transfer to the new building on Paulista Avenue. This thesis also includes the museography developed in this era for the Museum of Modern Art of Bahia. Specifically it analyzes the design of exhibits, their references and influences of the São Paulo and Bahia museums. When talks about the design of exhibits gets close to the exposition spaces and from the museums she created and designed. From written sources and photographic records it describes the design for exhibits, its devices and where they were used. It's intending to contribute to the understanding of museum practices in Brazil from the analyzes of the exhibition design developed by Lina Bo Bardi as a contribution to the expansion of the museum imagination in Brazil.

Key-words: Lina Bo Bardi; Museu de Arte de São Paulo – MASP; Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMBA; exhibition design; imagination museum.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Casal Bardi e Assis Chateaubriand.....	6
Figura 2	Temas populares na pintura modernista brasileira.....	43
Figura 3	Obras de Roberto Sambonet.....	45
Figura 4	Obra de Bramante Buffoni.....	46
Figura 5	Exposição Arquitetura Rural Italiana, 1936.....	50
Figura 6	Galeria de pinturas do século XIX.....	51
Figura 7	Propaganda fascista na Galeria Vittorio Emanuele.....	55
Figura 8	Sala da Medalha de Ouro na Mostra da Aeronáutica Italiana, 1934.....	56
Figura 9	Exposição Il Scipione, 1941.....	57
Figura 10	Museu do Palazzo Bianco, 1951.....	59
Figura 11	Cartaz da exposição do MASP no <i>Musée de l'Orangerie</i>	66
Figura 12	Corte esquemático do Edifício Guilherme Guinle.....	77
Figura 13	Planta do 2º andar do Edifício Guilherme Guinle em 1947.....	78
Figura 14	Fachada do Edifício Guilherme Guinle na Rua 7 de Abril.....	78
Figura 15	Fachada do MASP em 1947.....	80
Figura 16	Público na inauguração do MASP em 1947.....	82
Figura 17	Plantas do MASP em 1950.....	86
Figura 18	Vistas internas do MASP em 1950.....	87
Figura 19	Galeria de exposições periódicas em 1947.....	89

Figura 20	Pinacoteca em 1947, instalada no 2º andar.....	92
Figura 21	Pinacoteca em 1950, instalada no 3º andar.....	94
Figura 22	Expografia para esculturas em 1950.....	95
Figura 23	Prancha de história das artes.....	96
Figura 24	Exposições didáticas de história das artes em 1947.....	98
Figura 25	Exposições didáticas de história das artes em 1950.....	99
Figura 26	Galeria de exposições periódicas em 1947.....	101
Figura 27	Galeria de exposições periódicas em 1950.....	102
Figura 28	Vitrine das formas – objetos.....	104
Figura 29	A vitrine da Vitrine das formas.....	105
Figura 30	Vitrine nas Exposições didáticas de história das artes.....	106
Figura 31	Vista panorâmica do MASP.....	109
Figura 32	MASP / sede da Avenida Paulista.....	110
Figura 33	Protótipo do cavalete de vidro.....	114
Figura 34	Apresentação das obras na Pinacoteca do MASP.....	116
Figura 35	Vista panorâmica da Pinacoteca do MASP.....	117
Figura 36	Peças de artilharia na frente do MAMBA.....	122
Figura 37	Catálogo da exposição Bahia no Ibirapuera.....	124
Figura 38	Página da revista <i>Habitat</i> com matéria sobre arte popular.....	127
Figura 39	Artefatos populares do Nordeste.....	128
Figura 40	Exposição Bahia no Ibirapuera, 1959.....	131
Figura 41	Lamparina a óleo feita com lâmpada queimada.....	137
Figura 42	Teatro Castro Alves em 1959 após incêndio.....	140
Figura 43	MAMBA no Teatro Castro Alves.....	141
Figura 44	Expositores para quadros e gravuras – MAMBA/TCA.....	143
Figura 45	Expositores para objetos – MAMBA/TCA.....	144
Figura 46	Solar do Unhão.....	146

Figura 47	MAMBA-MAP no Solar do Unhão.....	148
Figura 48	Escada na casa-grande do Solar do Unhão.....	149
Figura 49	Exposição Artistas do Nordeste, 1963.....	151
Figura 50	Convite para inauguração do conjunto arquitetônico do Unhão.....	153
Figura 51	Exposição Nordeste, 1963.....	156
Figura 52	Montagem da exposição Civilização do Nordeste, 1965.....	157
Figura 53	Exposição A mão do povo brasileiro, 1969.....	158
Figura 54	Exposição Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi, 2009.....	159
Figura 55	Museu Afro-Brasil.....	160
Figura 56	Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, 1992.....	166

LISTA DE SIGLAS

FAAP.....	Fundação Armando Álvares Penteado
IAC.....	Instituto de Arte Contemporânea
IBRAM.....	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM.....	<i>International Council of Museums</i>
ILBPMB.....	Instituto Lina Bo e P. M. Bardi
IPAC.....	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPHAN.....	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAMBA.....	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-RJ.....	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP.....	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAP.....	Museu de Arte Popular do Unhão
MASP.....	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MoMA.....	<i>Museum of Modern Art</i>
SPHAN.....	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUDENE.....	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
TCA.....	Teatro Castro Alves

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	11
LISTA DE SIGLAS.....	14
PRÓLOGO.....	1
1. INTRODUÇÃO.....	3
2. EM TORNO DA IDEIA DE IMAGINAÇÃO MUSEAL.....	20
2.1. Imagens e narrativas museais.....	21
2.2. Expografia.....	31
2.3. Moderno e popular.....	41
2.4. Nova expografia italiana.....	51
3. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP..	60
3.1. Plano institucional.....	69
3.2. A expografia na sede da Rua 7 de Abril.....	76
3.3. A expografia na sede da Avenida Paulista.....	107
4. MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA – MAMBA.....	119
4.1. Exposição Bahia no Ibirapuera – 1959.....	123
4.2. Plano institucional.....	133
4.3. A expografia na sede do Teatro Castro Alves.....	139
4.4. A expografia na sede do Solar do Unhão.....	144
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS.....	167
FONTE DAS IMAGENS.....	174
APÊNDICES.....	177

PRÓLOGO

Os museólogos afirmam que o hábito de colecionar objetos e atribuir-lhes um valor especial, que não é o da utilidade, acompanha o homem desde os primórdios da civilização. Afirmam também que este é o fundamento mais remoto da criação das instituições museais. Sem ter a profundidade histórica dos que se dedicam profissionalmente ao estudo dos museus, busco as origens do hábito de colecionar e destas instituições mais próximas no tempo e no espaço, nas casas e na vida que estão mais próximos, como nas casas das minhas avós. Lembro que nestas casas, como era usual em outras tantas casas da mesma época, tinha um móvel na sala de jantar que se chamava cristaleira. A denominação do móvel, como do compartimento no qual ficava colocado, era um tanto pretenciosa, pois estas casas não eram nem a sede de uma estância e tampouco a residência de uma família urbana abastada. A sala de jantar também era de almoçar, de conversar, de escrever, de costurar e ouvir rádio. Longe de ser um local formal, tanto no rancho da vó paterna no segundo distrito de Piratini, como na casa urbana de porta e duas janelas na rua Conde de Porto Alegre em Pelotas, aquele compartimento era o local de encontro das pessoas da casa ao redor da mesa de refeições. Talvez a coisa mais formal, mais solene, fosse mesmo a cristaleira com suas portas e paredes laterais de vidro e fundo espelhado, com pés torneados e arrematada na parte superior com uma cornija e um pequeno frontão. Para as crianças – meu irmão, primos e para mim – a solenidade do intocável estava na fragilidade do vidro. No entanto, apesar dos riscos de ruptura, o fechamento em vidro era essencial para os usos desta mobília. Embora não houvessem peças de cristal, ali se guardavam preciosidades familiares, louças com estampas florais, taças e copos com finíssimas linhas esculpidas, faqueiro, toalhas e guardanapos de tecido bordado para usar em ocasiões especiais, a imagem de um casal que serviu como enfeite do bolo de casamento, xícaras com círculos prateados entrelaçados com uma

data impressa logo abaixo, fotos de formatura emolduradas, lembrancinhas de aniversários, láureas dadas aos animais da criação em alguma exposição rural, e tantas outras coisas que queríamos tocar, mas não podíamos mexer. Coisas para serem vistas, desejadas, para lembrar e compartilhar e um dia partilhar e passarem a ocupar outras cristaleiras. Por isso as paredes de vidro, por que as cristaleiras além da sua utilidade imediata de guardar objetos domésticos eram também relicários nos quais se guardavam objetos familiares de valor especial. A cristaleira era um condensador no qual se formava uma coleção muito singular de objetos relativos aos eventos de nossas vidas comprimidos nos limites internos das paredes do móvel, embora os objetos nada tivessem de singular, raro ou de precioso, quando considerados isoladamente e fora das cristaleiras das minhas avós.

1. INTRODUÇÃO

Na primeira metade do século XX o campo museal no Brasil foi impulsionado por dois vetores que provocaram sua expansão. O primeiro é dado nas políticas implantadas a partir de 1930 de caráter modernizador e interessado em criar dispositivos institucionais capazes de forjar uma identidade coletiva e simbolicamente a ideia de nação unificada com um passado comum, pontuada em feitos e personagens notáveis. A criação de museus históricos abrangentes apoiados pelo poder político foi um recurso utilizado na criação de uma narrativa histórica de nação. Neste registro foram criados por iniciativa do governo federal o Museu Nacional de Belas Artes (1937), o Museu Imperial (1940), o Museu das Missões (1940), e o Museu da Inconfidência em 1944, dando sequência e seguindo o modelo do Museu Histórico Nacional criado por Gustavo Barroso, em 1922.

O outro vetor da expansão do campo museal ocorreu por iniciativa de mecenas particulares interessados em patrocinar a criação de museus de arte, sobretudo na novidade em que se constituíam os museus de arte moderna, após a criação pioneira do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA (1929), por Néelson Rockefeller. Os primeiros museus de arte moderna brasileiros foram fundados no final da década de 1940. O Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP (1948), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ (1949) e o Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947), surgiram quase que simultaneamente difundindo os temas da arte moderna no Brasil.

Inicialmente restrito a capital federal e a São Paulo, então em processo de crescimento acelerado, na década seguinte o fenômeno se propaga geograficamente nos demais estados da federação com a criação de museus históricos de abrangência regional e de museus de arte nas capitais por iniciativa dos governos locais. Na

década de 1950 surgiram o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS (1955, Porto Alegre), o Museu de Arte da Pampulha (1957, Belo Horizonte), e o Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMBA (1959, Salvador). No geral, o conceito de moderno adotado na curadoria do acervo ficava limitado a renovação dos temas e técnicas da pintura e da escultura, sem contemplar outras técnicas e suportes e, portanto, sem renovar a concepção museal das instituições.

Dos três museus pioneiros voltados para a arte moderna, o MASP foi o mais ambicioso, inovador e abrangente. Diferindo dos museus de arte moderna dedicados a colecionar a produção de arte moderna como estilo, ou escola, o MASP foi além das noções correntes de arte moderna como produção definida por um recorte temporal que inspirou a criação dos outros museus. Na sua concepção museológica, o MASP se instituiu como um museu moderno de arte, de ampla concepção dos fazeres da arte.

Em parte, esta abrangência era necessária para atender ao forte desejo do fundador do museu, o jornalista Assis Chateaubriand, de formar uma coleção de arte europeia antiga e moderna, com obras das escolas e artistas consagrados na história das artes. Afinal, este foi o objetivo que motivou a criação do museu. Por outra parte, o programa institucional do MASP atendia a percepção de seus outros dois fundadores, o casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, sobre o universo da arte e a concepção moderna de um museu de arte.

O conhecimento sobre história da arte de Maria Bardi advindo de sua experiência como crítico de arte, comerciante e galerista, associada a atuação de Chateaubriand no provimento de recursos para aquisição de obras no mercado europeu deprimido pela guerra, foi fundamental na formação da expressiva coleção de arte europeia constituída no período 1947-58. Mas, Bardi e Lina Bo também eram conhecedores de arte moderna, interessados na arquitetura racionalista e nas formas de expressão artística emergentes no seu tempo. Assim, foi da junção destas vontades e percepções sobre o fenômeno artístico e a função dos museus de arte que o MASP se funda sobre um plano institucional inovador, ampliando o espectro da curadoria para outras formas de expressão do universo das artes e introduzindo práticas museográficas ainda não realizadas no país.

Na dimensão museológica, a concepção de museu moderno de arte se externalizava no funcionamento da instituição como centro de atividades culturais,

com ampla concepção de arte, incentivador e difusor de manifestações artísticas, com caráter educativo, oferecendo cursos de formação nos diversos domínios do fazer artístico abertos à população, trazendo para a realidade brasileira a ideia de museu-escola, e avançando para além da concepção clássica de instituição de salvaguarda e conservação de obras.

Na curadoria a atuação se deu, concomitante, em duas frentes. A primeira para constituir a pinacoteca nos moldes consagrados da historiografia cumprindo o desejo do fundador do museu. A segunda para incorporar ao acervo a produção contemporânea e dos artistas nacionais, que pelo outro critério não seriam incluídos na coleção da Pinacoteca. O moderno nesta coleção era a arte dos impressionistas, portanto, limitada aos franceses da segunda metade do século XIX. Além desta produção realizada nos suportes tradicionais, o museu também apresentou outras formas de expressão ainda não contemplados no universo das artes no Brasil, como a fotografia, o cinema, a arquitetura moderna, o desenho industrial, a moda, a comunicação visual, a propaganda, a arte primitiva e dos alienados (BARDI, 1982a, p. 46), e a arte popular como arte e não como folclore.

Nesta perspectiva museológica, a expografia do MASP também foi inovadora na criação de um ambiente moderno para a fruição da arte, adaptado nos espaços exíguos de um edifício de escritórios em construção. Expografia adaptável e flexível, caracterizando-se mais pela praticidade do que por recursos de sacralização dos objetos, adaptada às necessidades crescentes de uma coleção em formação e da intensa programação de exposições temporárias de amplitude temática e conceitual e, por isso, de objetos variados em formato, tamanho e natureza.

A concepção museológica e museográfica do MASP deveu-se ao casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, que junto com o jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (Umbuzeiro, 1892 – São Paulo, 1968), fundaram o Museu (Fig. 1). Lina Bo Bardi (Achillina di Enrico Bo, Roma, 1914 – São Paulo, 1992), formou-se arquiteta na Escola Superior de Arquitetura da *Università degli Studi di Roma*, em 1939. Iniciou sua carreira profissional em Milão para onde se dirigiu em 1940 onde se associou ao seu ex-colega Carlo Pagani. Neste período transcorrido durante os anos de guerra, Lina Bo trabalhou como redatora, ilustradora e editora de revistas de arquitetura e de decoração reportando o modo como a população enfrentava as necessidades do habitar dadas as limitações impostas pelo conflito.

FIGURA 1 – Casal Bardi e Assis Chateaubriand



Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, 1947
Fonte: Ferraz (1993, p. 37)



Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, 1946
Fonte: Bardi (1992, p. 54)

Em 1946, Lina Bo casou-se com o jornalista, crítico, *marchand* e galerista Pietro Maria Bardi (La Spezia, 1900 – São Paulo, 1999), que conhecera na redação da revista *Domus*, da qual era colaboradora. Pietro Maria iniciou sua carreira de jornalista em 1919 no diário *Giornale di Bergamo*, onde publicou seus primeiros artigos sobre arte, e como galerista em 1926. Nesta época filia-se ao *Partido Nazionale Fascista*, e promove intensa campanha a favor da arquitetura moderna italiana como estilo oficial do regime fascista na disputa com os arquitetos acadêmicos. Após o matrimônio, o casal veio ao Brasil dirigindo-se para o Rio de Janeiro, combinando uma viagem de núpcias com a busca de novos mercados nos países da América Latina para os negócios da galeria *Studio d'Arte Palma*, sediada em Roma, de propriedade de Maria Bardi. De acordo com Tentori (2000), Bardi também buscava uma alternativa para sair da Itália e não se submeter ao juízo sobre sua atuação profissional no período fascista. Para Lina Bo havia a desesperança na reconstrução da Itália quando as forças conservadoras da Democracia Cristã assumiram o poder após a guerra. Na bagagem

que acompanhava o casal, vinha grande parte da coleção de arte da galeria composta por quadros e objetos de arte italianos que foram expostas em duas mostras na sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Nesta ocasião, os Bardi conheceram Assis Chateaubriand e aceitaram o convite deste para criar um museu de arte na cidade de São Paulo.

O casal não mais voltou para Itália. Lina e Pietro fixaram residência em São Paulo e desenvolveram suas carreiras profissionais no novo país. Pietro Maria Bardi manteve sua base de atuação em São Paulo dirigindo a instituição que ajudou a criar em 1947 até 1992, quando após a morte de sua companheira se afasta da direção do Museu. Diferentemente, Lina Bo deslocou-se, percorreu o país e entrou em contato com as culturas regionais. Desenvolveu uma carreira com atuação singular e multifacetada. Projetou casas, igrejas, desenhou mobiliário, produziu cenografia e figurinos para cinema e teatro, criou e dirigiu uma revista, trabalhou com editoração e programação visual, exerceu a docência universitária, escreveu sobre arquitetura, arte e cultura. Nos movimentos sobre o território, residiu de 1958 a 1964 na Bahia, em Salvador, período no qual entrou em contato com a cultura popular do Nordeste. A partir de então, a cultura popular se constituirá em tema recorrente em todas as frentes de sua atuação profissional.

No universo dos museus sua produção foi profícua desdobrando-se em diversos segmentos do projeto de museus, a museologia e museografia¹. Na arquitetura, suas realizações alcançaram diferentes escalas, da arquitetura de interiores ao projeto de todo o edifício, e operações projetuais, da adaptação do existente e reciclagem do patrimônio histórico ao projeto de edifício de planta nova. Dos muitos museus que projetou, foram construídos a adaptação dos pavimentos de um edifício de escritórios para a instalação da sede do MASP, a nova sede deste museu na Avenida Paulista, a reciclagem do Solar do Unhão, em Salvador, para abrigar o MAMBA, e ainda a atual sede do MAM-SP, no Parque do Ibirapuera. Incluem-se também o projeto do Centro de Lazer SESC – Fábrica da Pompéia (1977-1986), em São Paulo, e a Casa do Benin na Bahia (1987), que não sendo museus, dispõe de galerias e espaços para realização de exposições. Além destes projetos

¹ Neste estudo acompanhamos a distinção entre os conceitos de Museologia e de Museografia dadas no dicionário “Conceitos-chave de Museologia”, de André Desvallés e François Mairesse (2013), de acordo com as considerações feitas no Capítulo 2, adiante.

construídos ficaram em projeto cerca de uma dezena de estudos para museus, centro cultural e pavilhões de exposições². Na criação de museus, participou da elaboração do programa institucional, da instalação e gestão do MASP e do MAMBA. Mas é, sobretudo, no âmbito da museografia, especificamente da expografia, que a produção de Lina Bo Bardi no universo dos museus avulta quantitativamente. Ao longo de quarenta anos de atuação a arquiteta planejou e montou mais de duas centenas de exposições nestes museus, para as quais desenhou expositores e concebeu ambientações.

A história do MASP e de seus fundadores tem sido objeto de diversos estudos que tratam de diferentes aspectos desta instituição e da trajetória de vida das pessoas envolvidas. A história de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello está bem documentada na biografia “Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand”, de Fernando Moraes (1994). Neste livro, Moraes relata o encontro de Chateaubriand com o casal Bardi em 1946, e narra como o Museu foi gestado e posto em funcionamento. Descreve também as estratégias empregadas pelo jornalista para angariar os recursos necessários para a formação do acervo. Os mesmos fatos são contados na primeira pessoa por Pietro Maria Bardi (1982), no livro “Sodalício com Assis Chateaubriand”. Estas duas obras mostram o contexto e a rede de relações pessoais que possibilitaram as ações do casal Bardi no universo dos museus e da cultura em geral no Brasil. A história de vida de Pietro Maria Bardi está documentada no livro “P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do *L’Ambrosiano* 1930-1933”, de autoria de Francesco Tentori (2000)³, editado pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em parceria com a editora Imprensa Oficial do Estado.

A narrativa histórica do MASP está registrada em um conjunto de livros editados a partir de 1963. Do conjunto de onze títulos localizados, nove livros foram elaborados por Pietro Maria Bardi e editados em intervalos regulares de

² De acordo com Ferraz (1993), Lina Bo Bardi elaborou os seguintes projetos não construídos: Museu de Arte na Rua do Ouvidor (1947, Rio de Janeiro), Museu à Beira do Oceano (1951, São Vicente), Museu do Mármore (1963, Carrara na Itália), Museu do Instituto Butantã (1965, São Paulo), Pavilhão no Parque Lage (1965, Rio de Janeiro), Centro Cultural da Barroquinha (1986, Salvador), Centro Cultural de Belém (1988, Lisboa), Fundação Pierre Verger (1989, Salvador), Casa do Brasil no Benin (1989, Uidá, República do Benin), Estação Guanabara (1990, Campinas), Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha (1991), Centro de Convivência Vera Cruz (1991, São Bernardo do Campo).

³ Trata-se da edição em português da obra “*Pietro Maria Bardi: con le cronache artistiche de L’Ambrosiano*”, editada originalmente em italiano pela Editora Mazzotta de Milão, em 1990.

aproximadamente dez anos a partir de 1963 até 1992, por ocasião da passagem das datas comemorativas de fundação do Museu (15, 30, 35, 40 e 45 anos), ou como volumes de coleções sobre museus⁴. Escritos na primeira pessoa são, em parte, catálogo das obras de arte da Pinacoteca, em parte documentário da história do Museu e relatório das atividades de cada período. A narrativa na forma de crônica apoiada em farta documentação fotográfica, relata às condições de criação e implantação do Museu, a atuação dos personagens envolvidos, as estratégias adotadas na constituição do acervo, as atividades educativas desenvolvidas, detalha o projeto institucional, o plano museológico e museográfico, registra os cursos oferecidos, as exposições e palestras apresentadas, e os catálogos, cartazes e livros de arte editados. Constituem-se, assim, numa preciosa fonte de informações sobre a trajetória do Museu.

Nesta categoria também se incluem os livros “Masp 60 anos: a história em 3 tempos”, de Maria Simões e Marcos Kirst, (2008), e “Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi”⁵, de Adriano Pedrosa e Luiza Proença, (2015). O primeiro relata a trajetória do Museu dividindo a narrativa em três períodos: da instalação inicial do Museu até a mudança para a atual sede na Avenida Paulista; da transferência do Museu para a nova sede até o afastamento de Pietro Maria Bardi da direção da instituição, e do início da gestão Júlio Neves até 2008. Nesta gestão empreenderam-se diversas obras de recuperação do edifício e de renovação de equipamentos. No entanto, a gestão Júlio Neves ficou marcada pela controversa iniciativa de remover a expografia original da Pinacoteca implantada em 1968. O segundo livro foi lançado por ocasião da reabertura da Pinacoteca em 2015, com o retorno da expografia original de Lina Bo Bardi nos expositores conhecidos como

⁴ BARDI, Pietro Maria. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro: Editora Codex, 1968 / _____. **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1973. (Mirador Internacional: Enciclopédia dos Museus) / _____. **MASP Assis Chateaubriand Ano 30**. São Paulo: MASP / Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1978 / _____. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. (Coleção Museus Brasileiros, v. 3) / _____. **A Pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso**. São Paulo: Banco Safra, 1982. (Coleção Museus Brasileiros) / _____. **A cultura nacional e a presença do MASP**. São Paulo: FIAT do Brasil; Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1982 / _____. **40 anos de MASP**. São Paulo: Crefisul / Raízes Artes Gráficas, 1986. (Série Biblioteca Crefisul) / _____. **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante / Empresa das Artes, 1992. (Série: Pontos sobre o Brasil, 2) / MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO – MASP. **Catálogo do Acervo, 1963**. São Paulo: MASP, 1963.

⁵ Agradeço a Direção do MASP, na pessoa do Sr. Aleksandro Silva, pela doação de exemplares deste livro para a presente pesquisa.

“cavaletes de cristal”. Em parte, este volume recupera o modelo de Bardi de livro-catálogo do acervo, neste caso, das obras apresentadas nos referidos expositores.

A trajetória de vida de Lina Bo Bardi, diferentemente dos outros dois personagens envolvidos com a criação do MASP, ainda não foi objeto de um estudo biográfico, apesar da extensa bibliografia e dos estudos acadêmicos realizados a partir da década de 1990 a respeito de sua obra. No entanto, as passagens de sua existência⁶ estão relatadas nas diversas obras voltadas ao estudo da sua produção a partir das fontes existentes nos arquivos do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – ILBPMB⁷. Coube ao Instituto a iniciativa de divulgar a obra de Lina Bo com a publicação dos seus projetos e textos. A obra pioneira surgiu em 1993, quando o Instituto editou o livro “Lina Bo Bardi”, um abrangente panorama da produção da arquiteta organizado por Marcelo Ferraz⁸. Mais do que uma compilação cronológica das obras, este livro também pode ser visto como um relicário, um livro de *memorabilia*, com fotos pessoais e de familiares, desenhos e aquarelas realizados na infância e juventude e reproduções de páginas de revistas italianas nas quais colaborou até 1946. A segunda parte apresenta a produção desenvolvida no Brasil de 1947 a 1992. Os projetos, obras, exposições e outras realizações (cenografia para teatro e cinema, editoração, desenho de mobiliário, cronista), são apresentados com documentação fotográfica, desenhos de execução, maquetes, esboços e quase uma centena de textos explicativos escritos por Lina Bo relativos a cada obra ou realização documentada no livro. Não há textos críticos ou analíticos de outros autores, além da breve

⁶ No Apêndice A – Cronologia, apresenta-se um conjunto de notas biográficas reunidas a partir de diversas fontes.

⁷ Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – ILBPMB (<http://institutobardi.com.br/>), é uma fundação que reúne o acervo de documentos, objetos pessoais e mobiliário de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. O banco de dados do Instituto, aberto para consulta pública, reúne papéis com anotações, originais de textos publicados, cartas, fotografias, livros, desenhos, originais dos projetos de arquitetura e outros documentos. Está localizado na Casa de Vidro, imóvel projetado pela arquiteta para residência do casal desde 1951, na cidade de São Paulo. Originou-se do Instituto Quadrante fundado por Pietro Maria Bardi, que mudou sua denominação em março de 1993, após a morte da arquiteta (FERRAZ, 1993).

⁸ O arquiteto Marcelo Carvalho Ferraz, foi colaborador de Lina Bo Bardi por cerca de 15 anos. Em 1993, assumiu a direção do ILBPMB permanecendo no cargo até 2001. Como diretor do Instituto realizou mais de 80 exposições sobre arquitetura e artes. Em 1992, após a morte de Lina Bo Bardi, promoveu o “Projeto Lina Bo Bardi”, constituído de um livro reunindo a obra da arquiteta, uma exposição e a preparação de um documentário em vídeo (este documentário pode ser acessado na internet no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=YBIK0-17VF0>). O projeto percorreu 22 países e 46 cidades, divulgando o nome e a arquitetura de Lina Bo (SAYEGH, 2005).

apresentação do organizador. No final, apresenta um levantamento de artigos escritos por Lina Bo com a data e o veículo onde foram publicados.

Em 1994, foi editado o livro “Tempos de Grossura: o design no impasse”, organizado por Marcelo Suzuki, reunindo fotos de exposições e textos reflexivos nos quais Lina Bo avalia sua passagem pela Bahia no período 1958 a 1964 à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia e da tentativa de criar uma escola de desenho industrial como extensão do Museu. O livro leva o título de um artigo escrito em 1977 publicado na revista *Arte Vogue*, nº 2. Ainda na década de 1990, o ILBPMB em parceria com a Editorial Blau, de Lisboa, publicou seis livros compondo o conjunto “Blau Portfolio Series” com os volumes Sesc Fábrica da Pompéia (1996), Museu de Arte de São Paulo (1997), Casa de Vidro (1999), Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1999), Solar do Unhão (1999), e Teatro Oficina (1999). Cada livro apresenta dois textos, um de Lina Bo tratando de sua obra, e outro de parceiros do projeto ou de historiadores da arquitetura, acompanhado de fotos do edifício em construção e em uso. Em 2015, estes livros foram reeditados pelo Sesc São Paulo em parceria com o IPHAN e apresentados em uma caixa contendo todos os volumes. Outra iniciativa do ILBPMB para registro da produção escrita da arquiteta foi a publicação em edição *fac-simile*, em 2002, da tese de magistério “Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura”⁹, apresentada no concurso para a Cátedra de Teoria da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo em 1957, publicada pela Editora *Habitat* naquele ano. No conjunto, os livros editados pelo ILBPMB fizeram surgir a totalidade da obra, o pensamento e o modo de trabalho da arquiteta Lina Bo Bardi. Ao dar visibilidade panorâmica, delinearam-se as vertentes de desenvolvimento posterior para os estudos de caráter interpretativo e por isso, podem ser consideradas como obras de referência fundadoras dos estudos sobre Lina Bo Bardi.

No âmbito dos estudos acadêmicos, delineou-se a partir do final dos anos de 1990 um tema de pesquisas em torno da personagem e obra de Lina Bo Bardi, desdobrando os aspectos apresentados nas obras fundadoras. De natureza crítica e analítica estes estudos buscam interpretar as fontes teóricas que deram sustentação ao modo de trabalho da arquiteta e aos resultados obtidos. Assim, como resultado do interesse despertado se dispõe atualmente de uma bibliografia abrangente e de um

⁹ Publicado em 2014, uma versão em inglês com o título *Lina Bo Bardi: the theory of architectural practice*, pela editora britânica Routledge, editada por Cathrine Veikos.

conjunto de estudos acadêmicos na forma de teses e dissertações sobre a contribuição de Lina Bo Bardi como uma das criadoras originais para a arquitetura, a cultura e o universo dos museus no Brasil.

No que se refere as realizações museais, os estudos podem ser classificados a partir da abordagem específica do aspecto de que tratam (ver Apêndice C – Monografias sobre Lina Bo Bardi). Especificamente sobre o assunto museus, os autores têm abordado este tema numa perspectiva mais próxima da arquitetura ou da museologia e da museografia. Assim, os museus projetados e construídos por Lina Bo Bardi, considerados desde o ponto de vista de obra de arquitetura é o tema das dissertações de Ana Clara Giannecchini (2009), intitulada “Técnica e estética no concreto armado: um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP”; de Flávio Kiefer (1998), intitulada “MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MASP Museu de Arte de São Paulo: paradigmas brasileiros na arquitetura de museus”; e de Alexander Gaiotto Miyoshi (2007), intitulada “Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo, museologias e museografias”. Em outra perspectiva, o tema museologia e programa institucional é tratado na tese de Marina Martin Barbosa (2015), intitulada “MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)”, e nas dissertações de Luna Villas-Bôas Lobão (2014), intitulada “A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP”; de Luanda de Moura (2012), intitulada “Mecenato: atores, objetos e práticas”; e de Juliano Aparecido Pereira (2001), intitulada “A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)”.

Outro conjunto é constituído pelos estudos que tem como objeto as exposições planejadas e montadas por Lina Bo Bardi. A tese de Adriano Tomitão Canas (2010), intitulada “MASP museu laboratório: projeto de museu para a cidade 1947-1957”, trata dos primeiros dez anos da história do MASP e do seu impacto no meio cultural paulista. Destaca a museografia inovadora implantada no museu com a curadoria de Pietro Maria Bardi e a expografia de Lina Bo Bardi. A expografia como realização prática da modernidade no contexto do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna da Bahia, são estudados na tese de Silvana Barbosa Rubino (2002), intitulada “Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na realização de Lina Bo Bardi, 1947-1968”. A autora toma como marco temporal a criação do MASP até a inauguração de sua atual sede, como limites da gênese e desenvolvimento de um

projeto de modernidade que se desenvolve no âmbito destas instituições museais. A tese de César Augusto Sartorelli (2014), intitulada “As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem da arquitetura”, é um estudo comparado das exposições organizadas por estas duas arquitetas curadoras. De Lina Bo Bardi aborda as exposições apresentadas no Centro de Lazer SESC – Fábrica da Pompéia, no período de 1982 a 1985, enfocando o modo como a expografia utiliza o espaço de montagem das exposições.

O tema exposições também foi tratado na dissertação de Amanda Ruth Dafoe de Aguiar (2015), intitulado “Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal”, que trata do expositor criado pela arquiteta para a apresentação do acervo da Pinacoteca na segunda sede do Museu de Arte de São Paulo. A autora sustenta que este dispositivo foi pensado no contexto de uma gramática expográfica a ser retomada¹⁰. A dissertação de Adriana Amosso Dolci Leme Palma (2014), intitulada “Invenções museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)”, traça um paralelo entre as concepções e práticas curatoriais destes dirigentes de museus. O estudo destaca as concepções de arte e de museu a partir da análise das exposições realizadas nas instituições no período delimitado. A dissertação de Stela Politano (2010), intitulada “Exposição didática e Vitrine das Formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo”, trata das primeiras iniciativas expográficas do MASP após a sua fundação em 1947. Discute a curadoria e expografia inovadoras no cenário museal brasileiro da época implantada pelo casal Bardi e ressalta o caráter didático do tratamento museográfico do novo museu. Na mesma temática, o estudo de Maria Violeta Polo (2006), intitulado “Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistanas do século XX”, compara estas expografias entre si e seu caráter inovador no cenário brasileiro da primeira metade do século XX. Destaca, entre estas, a expografia desenvolvida por Lina Bo Bardi para a Pinacoteca da atual sede do MASP. Finalmente, a dissertação de Ana Luísa Carmona Ribeiro (2015), intitulada “Exposições de Lina Bo Bardi”, investiga as transformações da expografia de Lina Bo Bardi no período de 1947 a 1985. A autora destaca a relação entre arte popular e

¹⁰ No período de conclusão da dissertação, a expografia da Pinacoteca do MASP foi recuperada na sua forma original tal como apresentada na inauguração do novo edifício em 1968. O argumento da autora da necessidade de avaliação e retomada dos expositores de cristal, portanto, foi confirmada na reforma e atualização da Pinacoteca empreendida a partir da troca da direção do museu.

erudita, o papel pedagógico do MASP e a influência das inovações expográficas italianas trazidas pela arquiteta.

As teses e dissertações, em parte, retomam os temas tratados na bibliografia sobre o MASP e se desbordam para outros tópicos correlatos aqui não relacionados, como a produção gráfica, escrita, de mobiliário, de cenografia e figurino para teatro, e de outros temas de projeto de arquitetura. Apoiando-se em fontes escritas e nos arquivos de fotografias e desenhos da Fundação Lina Bo e P. M. Bardi e da biblioteca do MASP, e ainda em levantamentos de obra, os estudos resgatam documentos de fontes primárias e discutem obra realizada, procedimentos de trabalho e relacionam fundamentos teóricos e posicionamento político frente à realidade cultural com procedimentos de projeto, formas arquitetônicas, decisões curatoriais e a particular expografia de Lina Bo Bardi.

Mesmo tratando em separado de diferentes aspectos da obra da arquiteta, o conjunto de teses e dissertações permite afirmar que há um relativo consenso entre os autores quanto ao caráter inovador e criativo presente em todas realizações de Lina Bo Bardi. Há um ponto em comum entre os autores, a de que a contribuição de Lina Bo para a arquitetura e para as demais áreas em que atuou, e interessa tratar particularmente de suas inserções no universo dos museus, se deva ao seu modo particular de olhar para a história e o patrimônio, de compreender o fenômeno da arte que não distingue hierarquicamente o erudito do popular e vê estas produções como realizações humanas, para o sentido de moderno, da cultura e de valorização da cultura popular, que motivou e impulsionou suas ações e se expressou nas coisas que fez.

Outro aspecto que chama a atenção é que as teses e dissertações sobre a obra e a personagem Lina Bo Bardi tem sido desenvolvidas em programas de pós-graduação de diferentes áreas do conhecimento. A maior parte dos estudos concentra-se nos programas de pós-graduação em arquitetura e urbanismo. No levantamento de monografias elaborado para este estudo dos 94 trabalhos localizados 59 foram defendidos nesta área de conhecimento. Possivelmente, isto se deva ao fato de Lina Bo Bardi ser arquiteta e ter produzido importantes obras referenciais para a arquitetura contemporânea. Outros aspectos de sua obra também foram abordados nos estudos realizados nestes programas bem como nos programas de mestrado e doutorado de outras áreas do conhecimento, como na pós-graduação

em antropologia social, história, história da arte, história social da cultura, comunicação, artes cênicas e ciências sociais. A pluralidade de atuações e a diversidade de sua obra tem possibilitado diferentes perspectivas de tratamento constituindo-se como uma temática de estudos em diferentes áreas do conhecimento. No entanto, um aspecto chama a atenção com relação a posição dos estudos anteriores: a ausência de estudos na museologia e áreas afins sobre a contribuição de Lina Bo Bardi para o universo dos museus brasileiros. A constatação desta lacuna leva a indagar sobre a ressonância do trabalho de Lina Bo Bardi no campo da museologia como área de conhecimento.

A museografia de Lina Bo Bardi, aqui compreendida como um modo particular de intervir no patrimônio construído adaptando-o para funções museais e de planejar e montar exposições, certamente tiveram ressonância no campo da arquitetura e continuam se desdobrando até o presente momento, de modo que se pode identificar uma linha de continuidade entre os trabalhos da arquiteta e realizações recentes de museus realizados por arquitetos que se declaram herdeiros e sucessores de Lina Bo Bardi¹¹. Tais realizações englobam não apenas o projeto de arquitetura, o que é próprio deste campo, mas também a curadoria e a expografia como complementos do projeto de arquitetura¹².

¹¹ Trata-se dos arquitetos André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, que iniciaram sua colaboração com Lina Bo Bardi em 1977, na condição de estagiários no projeto da unidade SESC Pompéia (1977-1985), em São Paulo. Como “aprendiz”, nas palavras de Marcelo Ferraz. Na década de 1980, já formados no curso de arquitetura, participaram da equipe do projeto de revitalização do Centro Histórico de Salvador, do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da sede da Prefeitura de São Paulo no Parque Dom Pedro II (SAYEGH, 2005). Neste período, também colaboraram na montagem de exposições, entre as quais se destacam “Design no Brasil: história e realidade” (1982), “Mil brinquedos para a criança brasileira” (1982), “Caipiras, capiaus: pau-a-pique” (1984), e “Entreato para crianças” (1985), apresentadas no Centro de Lazer SESC – Fábrica da Pompéia, e na exposição de longa duração “Artesanato do Benin” (1988), na Casa do Benin na Bahia, em Salvador. A partir de 1992, após a morte de Lina Bo Bardi, os projetos que estavam em andamento foram concluídos por estes arquitetos que a partir de então passaram a ser reconhecidos como continuadores da obra da arquiteta. Além de exercerem o ofício de arquitetos, estes profissionais também se dedicam a curadoria e a expografia como atividades correlatas da arquitetura dando continuidade aos modos de expor desenvolvidos por Lina Bo Bardi.

¹² O escritório Brasil Arquitetura, constituído por Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz tem uma extensa produção de projetos de museus e de montagem de exposições, entre os quais podem ser citados o Conjunto KKKK (2001), na cidade de Registro que abriga o Memorial da Imigração Japonesa, o Museu do Pão (2008), na cidade de Ilópolis, e o “Cais do Sertão Luiz Gonzaga” (2014), na cidade do Recife, e a montagem do módulo “Afro-brasileiro” na exposição Brasil 500 anos (2000). Em todos estes projetos a curadoria e expografia coube aos arquitetos e estão presentes elementos da museografia de Lina Bo Bardi como, por exemplo, a floresta de “paus-mastro” da exposição “Caipiras, capiaus: pau-a-pique”, e a apresentação de objetos de produção popular suspensos no teto da galeria, como na exposição “A mão do povo brasileiro”, na montagem do museu “Cais do Sertão Luiz Gonzaga”. Nos dois primeiros

No entanto, salvo melhor juízo, a extensa e diversificada produção da arquiteta Lina Bo Bardi no universo dos museus, parece não ter reflexo no campo da museologia dada a ausência constatada de pesquisas situadas nesta área de estudo, pelo menos, não diretamente. Assim, caberia indagar se Lina Bo Bardi está no imaginário museológico brasileiro e qual a contribuição que o estudo de sua obra pode trazer para este campo.

Lina Bo e Pietro Maria Bardi foram criadores de museus de arte com uma perspectiva museológica inovadora que se revela nos planos institucionais e, conseqüentemente, na formação e extroversão de seus acervos. Sobretudo, na constituição de museus pensados como centros de atividades culturais dinâmicos com programação de atividades voltadas para atrair o público e fazer do museu um local de frequência habitual. Para a consecução deste propósito os museus adotaram, entre outras, a estratégia de manter uma intensa programação de exposições com os mais variados assuntos e abordagens expandindo a perspectiva e atualizando a própria ideia de arte. Coerentemente com esta estratégia, os museus apresentaram uma expografia também renovada e original a partir da criação de expositores e ambientações desenvolvidos para as necessidades de instalação e funcionamento de cada instituição e afinada com a perspectiva sob a qual a ideia de arte era enfocada. Há nestes museus uma capacidade imaginativa materializada nos planos museológico e museográfico até então inexistentes no país. Colocado em outros termos, há uma imaginação museal nas ações do casal Bardi que contribuíram para a expansão do universo museal no Brasil.

Ao longo da trajetória profissional e do seu envolvimento com a criação de museus e, sobretudo, com o planejamento e montagem de exposições, a arquiteta Lina Bo Bardi desenvolveu uma expografia própria e criativa que continua se atualizando e renovando nas práticas museológicas contemporâneas no Brasil. Esta contribuição, salvo melhor juízo, parece que ainda não foi incorporada na museologia como área de conhecimento, ainda que muitas das suas soluções expográficas se façam presente em museus brasileiros contemporâneos. A partir da constatação desta lacuna, este estudo se debruça sobre a expografia desenvolvida pela arquiteta Lina Bo Bardi a partir da ideia de imaginação museal, buscando contribuir para a formação

projetos, a iniciativa de criar os museus coube aos arquitetos atuando, portanto, também no campo da museologia (GRUNOW, 2014 / SERAPIÃO, 2008).

da história da museografia no Brasil e para a prática museográfica contemporânea. Especificamente, interessa-nos compreender como os dispositivos expográficos e sua articulação no espaço contribuem para uma determinada narrativa museal, aspecto este que ainda não foi suficientemente abordado nos estudos anteriores.

As exposições e as expografias que lhes dão corpo são realizações transitórias. Sempre é necessário desfazê-las para que outras possam ser montadas no mesmo local. O estudo de exposições, portanto é feito pelos registros das montagens e das ideias geratrizes que permanecem em desenhos, textos, maquetes e fotografias. Deste modo, o presente estudo se apoia nas fontes escritas e na imagem combinando a referência bibliográfica com a observação de fotografias e desenhos. Estes dispositivos de registro possibilitam, inclusive, a remontagem de exposições como o que ocorreu em 2016, com a exposição “A mão do povo brasileiro”¹³, originalmente apresentada na abertura da nova sede do MASP ao público em 1969. A remontagem foi feita no mesmo local da primeira apresentação com a recriação do ambiente, a disposição dos objetos e a recuperação dos expositores desenhados por Lina Bo Bardi, que aqui, além de suporte dos objetos são, também, objetos em exposição. Abordagem semelhante já havia ocorrido em 2014 com a mostra “Maneiras de expor”, apresentada no Museu da Casa Brasileira, na qual foram reproduzidos em tamanho natural todos os expositores criados por Lina Bo e os cenários expositivos para os quais foram concebidos a partir dos desenhos originais e do registro fotográfico¹⁴. A visita a estas exposições inspirou a abordagem descritiva e analítica a partir da descrição textual elaborada por Lina Bo Bardi de seus projetos de museu e de exposições, e a confrontação com as informações presentes nas fotografias e desenhos dos dispositivos e das montagens. As imagens fotográficas possibilitaram a reconstituição de cenas, objetos e espaços de outros tempos, constituindo-se em fonte primária de informação sobre o objeto na ausência do objeto material representado. Assim, foi possível sintetizar as características gerais da expografia, os expositores e as ambientações dos espaços.

¹³ O catálogo desta exposição organizado por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo (2016), coloca lado a lado fotografias da exposição de 1969 e de 2016, tomadas do mesmo ponto de vista. Agradeço a direção do MASP pela doação de exemplares deste livro para o presente estudo.

¹⁴ O catálogo desta exposição organizado por Giancarlo Latorraca (2014), reproduz os desenhos de Lina Bo e fotos dos expositores e exposições que serviram de referência para a montagem atual. Agradeço a direção do Museu da Casa Brasileira pela doação de exemplares deste livro para o presente estudo.

A expografia de Lina Bo Bardi pode ser estudada considerando duas linhas de desenvolvimento. A primeira inicia na instalação do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, e tem seu desenvolvimento concluído com a expografia para a Pinacoteca da nova sede da Avenida Paulista inaugurada em 1968. A referência aqui é a expografia italiana do segundo pós-guerra que a arquiteta adapta às necessidades de instalação do Museu em uma sede provisória. A segunda linha de desenvolvimento inicia nas exposições montadas a partir de sua estada em Salvador e da imersão na cultura popular do Nordeste. O marco inicial é a exposição “Bahia no Ibirapuera”, apresentada em 1959 na cidade de São Paulo, e seu desdobramento na exposição “Nordeste”, apresentada na instalação do Museu de Arte Popular em 1963, no Solar do Unhão em Salvador. Tendo como referência os mesmos princípios que orientaram a instalação do MASP, nestas exposições a arquiteta desenvolve uma expografia própria apoiada nos elementos da cultura popular. Depois de 1968, as montagens de exposições conduzidas pela arquiteta no MASP e no início dos anos de 1980 na Unidade Fábrica da Pompéia do Sesc São Paulo, utilizaram o mesmo repertório de expositores desenvolvidos anteriormente, com variações e adaptações do conjunto de dispositivos e recursos de ambientação já experimentados. No conjunto, estas realizações expográficas trouxeram uma contribuição inédita no panorama museográfico brasileiro para a apresentação de arte, e da arte e da cultura popular.

Este estudo está composto em cinco capítulos. A divisão adotada acompanha a evolução através do tempo das duas linhas de expografia desenvolvida pela arquiteta Lina Bo Bardi. Após estas considerações iniciais, discutimos no Capítulo 2 a ideia de imaginação museal e de expografia que são as ideias centrais do estudo para situar a contribuição de Lina Bo Bardi na museologia brasileira. Apresentamos, também as referências que possibilitaram o exercício de uma determinada imaginação museal voltada para os museus de arte. Nos capítulos 3 e 4, tratamos das duas instituições museais criadas pelo casal Bardi e das expografias desenvolvidas a partir das necessidades de comunicação próprias de cada museu. O Capítulo 3 trata do Museu de Arte de São Paulo, e o Capítulo 4 do Museu de Arte Moderna da Bahia. Nos dois casos, apresenta-se o histórico de criação das instituições, o plano museológico, as características físicas de suas sedes, e de como determinados princípios e referências foram aplicados na expografia de cada museu. Destacamos as montagens, seus recursos e o modo como os espaços expositivos dos museus

foram ocupados. Nas Considerações finais buscamos sintetizar as características da expografia desenvolvida por Lina Bo Bardi no período 1947 a 1968, como expressão de sua imaginação museal e como uma contribuição original para a expansão do campo da museografia e da museologia no Brasil.

Nos Apêndices reunimos um conjunto de dados e informações sobre a personagem Lina Bo Bardi (Apêndice A – Cronologia) e suas realizações no universo dos museus (Apêndice D – Espaços expositivos / Apêndice E – Exposições organizadas pela arquiteta). Apresentamos também, na forma de catálogo de títulos, a bibliografia relacionada a Lina Bo Bardi publicada até 2017 (Apêndice B), e o conjunto de teses e dissertações relacionados a arquiteta e sua atuação profissional (Apêndice C). Estes dados recolhidos na fase preliminar do estudo ultrapassam as referências efetivamente utilizadas na tese. A inclusão destes levantamentos nos Apêndices atende ao propósito de apresentar a totalidade da obra museográfica, da bibliografia e dos estudos realizados nos programas de pós-graduação no âmbito do campo de estudos mais próximo da museologia.

2. EM TORNO DA IDEIA DE IMAGINAÇÃO MUSEAL

A expressão “imaginação museal” foi criada por Mário de Souza Chagas na sua tese de doutorado intitulada “A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro”, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro em 2003, e publicada com o mesmo título pela editora do MinC/IBRAM em 2009. Neste estudo Chagas buscou compreender como determinados intelectuais brasileiros sem formação no campo dos museus praticaram a museologia, interpretaram o Brasil e contribuíram para a expansão deste campo no país. Deveu-se nestes três intelectuais e nas instituições que criaram, a saber, o Museu Histórico Nacional, o Museu do Homem do Nordeste e o Museu do Índio, respectivamente.

A partir deste estudo, Mário Chagas passou a usar a expressão imaginação museal para referir-se as formas de fazer museu que expandiram o universo das narrativas memoriais e patrimoniais no país, como nos documentos Política Nacional de Museus (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007), e Subsídios para a Criação de Museus Municipais (IBRAM, 2009). Foi através destes documentos tomados como referência na preparação de conteúdos e seleção da bibliografia para a disciplina Arquitetura de Museus, oferecida pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo ao Curso de Graduação em Museologia da Universidade Federal de Pelotas que tomei contato com a expressão.

A descrição da trajetória daqueles três intelectuais e a novidade de suas realizações no universo dos museus, sugeriram a abordagem da trajetória profissional de Lina Bo Bardi e de suas criações museais a partir da ideia de imaginação museal traçando um paralelo com a obra de Mário Chagas. Como esses três intelectuais, Lina Bo Bardi produziu uma interpretação sobre o Brasil, sua população e sua cultura.

Nesta interpretação, criou instituições culturais, projetou e implantou museus, envolveu-se com práticas educativas e de vulgarização técnica e artística, praticou a curadoria de acervos e de exposições, criou expografias, planejou e montou exposições. Parafraseando Mário Chagas pode-se afirmar que Lina Bo foi um personagem de ação política e cultural, interessada na memória social, poeta inovadora e atenta à lição das coisas (artefatos-testemunhos), “à memória das coisas, à alma das coisas” (CHAGAS, 2009: 24-5). As semelhanças encontradas inspiraram a realização deste estudo a partir da apropriação do autor, mas não ponto a ponto. Me sirvo da ideia de imaginação museal para abordar as realizações da arquiteta Lina Bo Bardi no universo dos museus, a princípio, consideradas como resultado e expressão de sua imaginação museal, assim como nas realizações daqueles três intelectuais estudados por Mário Chagas.

Imaginação museal não é conceito, é *constructo* aplicado para caracterização das trajetórias e dos museus criados. Os sentidos que podem ser atribuídos devem ser buscados primeiro, como a ideia está colocada no autor, segundo através do sentido que se retira a partir do significado das palavras dadas na expressão e terceiro, a partir da relação entre o significado de imaginação museal e os conceitos fundamentais da museologia¹⁵.

2.1. Imagens e narrativas museais

Mário Chagas não elabora teoricamente uma definição categórica para a expressão imaginação museal. Ao longo do seu texto usa a expressão para discutir os diversos aspectos que envolvem a criação de museus. Por isso, o sentido dado pelo autor deve ser buscado ao longo do texto nas diversas passagens nas quais a expressão aparece. O ponto de partida é a relação que se estabelece entre as coisas e as memórias presente no senso comum. Para quase todas as pessoas as imagens e os objetos funcionam como instrumento de mediação de memórias, emoções,

¹⁵ A referência fundamental adotada neste estudo para os termos da museologia é o documento “Conceitos-chave de museologia”, elaborado sob a direção de André Desvallées e François Mairesse, e patrocinado pelo ICOM. Primeira edição francesa em 2010 pela editora Armand Colin, de Paris. Edição brasileira com tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, editado conjuntamente pelo Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Secretaria de Estado da Cultura (2013). Agradeço às contribuições do professor doutor Diego Lemos Ribeiro e do colega museólogo José Paulo Brahm no esclarecimento destes conceitos.

sensações, pensamentos e intuições, como se através dos objetos fosse possível uma conexão com um outro tempo. No entanto, o autor adverte que guardar o objeto (a imagem ou o artefato-testemunho) não significa evitar o esquecimento, assim como perder os objetos (objeto-documento) não significa perder a memória, porque a memória e o esquecimento não estão nas coisas, mas nas relações que se estabelecem entre as pessoas e entre as pessoas e as coisas. Relações que se estabelecem através da imaginação criadora como um poder que é capaz de retirar ou “dar alma às coisas”, para que as coisas sejam investidas de memória ou lançadas no “limbo do esquecimento” (CHAGAS, 2009, p. 19- 21 *passim*).

Se as coisas, imagens e objetos guardados por uma pessoa funcionam para ela como gatilhos memoriais e temporais pela simples presença, para uma comunidade faz-se necessário a existência de uma imaginação criadora capaz de elaborar uma narrativa memorial vinculada aos objetos para que estes sejam investidos de memória. Isto é necessário porque “um mesmo artefato pode ser agente evocativo de lembranças, suporte de informações e objeto-documento de diferentes discursos históricos e científicos”. Assim, “do ponto de vista museológico, há uma relação indissolúvel entre o visível e o invisível, entre o fixo e o volátil, e o amálgama dessa relação deve ser procurado na imaginação museal” (CHAGAS, 2009, p. 19-23). É a imaginação museal que vincula uma narrativa memorial, identitária, patrimonial aos objetos por que fora do museu a explicação, descrição ou significação do objeto pode ser outra.

A seguir, Chagas retoma a definição de museu do ICOM (2007), segundo a qual os museus são instituições a serviço da sociedade, aberta ao público, com a finalidade precípua de adquirir, conservar, expor e transmitir o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio para estudo, educação e deleite. Esta definição, como se pode constatar, é bastante detalhada na descrição das atividades práticas ao qual as instituições museais se dedicam e de sua finalidade. No entanto, a definição não parece explicitar como se dá a vinculação entre um conjunto de objetos do patrimônio material e imaterial e a sua vinculação com conteúdos memoriais e patrimoniais a serem transmitidos. Afinal, esta seria a essência do processo museal. Assim, caberia uma indagação à definição do ICOM: o que, afinal, motiva estas atividades e justifica sua finalidade?

Em resposta ao questionamento à definição canônica de museu, Mário Chagas afirma que para criar e organizar museus é necessário um lugar para arrumar objetos no espaço, e objetos que ancoram poder e memória, referindo-se ao aspecto material dos museus, e acrescenta um terceiro fator, a presença de um ente, individual ou coletivo, “possuidor de imaginação criadora”, capaz de investir as coisas de sentimentos e pensamentos (CHAGAS, 2009: 57). A essência do museu em Chagas, entretanto, não está nos objetos arrumados no espaço, mas na narrativa que se faz através dos objetos. Assim, “os museus são entendidos como narrativas”, por meio de imagens e objetos, em que está presente determinada imaginação, criadora, museal (CHAGAS, 2009, p. 28). Retomando as origens míticas afirma que

o museu se faz como lugar ou domicílio das musas e a partir de um sujeito que narra e que é intérprete delas. Acrescente-se a esses dados a possibilidade de uma narrativa que se constrói com as coisas e pelas coisas – de tal modo que elas passem a ter por abrigo o domicílio das musas, passem a ser olhos das musas, e, também, a ter o poder e a memória que as musas concedem – e ter-se-á o desenho básico da gênese mítica do museu. Um lugar, coisas que ancoram poder e memória e um ente (individual ou coletivo) possuído e possuidor de imaginação criadora são os elementos indispensáveis para a constituição do museu (CHAGAS, 2009, p. 57).

Objetivamente, acrescenta,

a minha sugestão é que a imaginação museal configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. Essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus (...). Essa capacidade imaginativa (...) também não é privilégio de alguns, mas, para acionar o dispositivo que a põe em movimento, é necessária uma aliança com as musas, é preciso ter interesse na mediação entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes (CHAGAS, 2009, p. 58).

Em síntese, imaginação museal é a capacidade de determinadas pessoas de articular no espaço tridimensional uma narrativa com objetos materiais, de fazer inserções no campo museal, de atribuir “valor documental específico” aos objetos (musealidade), de criar museus. É esta imaginação criadora que investe as coisas de memória e vincula a memória das pessoas aos objetos.

A expressão imaginação museal é constituída por dois termos, o primeiro se refere a um atributo humano, e o segundo é um qualificativo derivado de museu. Como atributo humano a faculdade da imaginação está nas pessoas. É através desta faculdade que as pessoas são capazes de criar imagens e representações da

realidade. Imaginar é o exercício desta capacidade do espírito de formar novas imagens mentais, ou de elaborar representações mentais de coisas reais existentes percebidas e de coisas ainda não percebidas, e, portanto, inexistentes, mas possíveis, a partir da combinação de representações de objetos, ideias e percepções anteriores. É esta possibilidade inerente da capacidade criativa que está na base de toda atividade projetual. A imaginação, portanto, possibilita ter em mente uma representação das coisas a partir do acesso a conteúdo da memória para daí criar outra representação mental, a segunda, como representação imaginada.

O segundo termo – museal, de acordo com Desvallées e Mairesse (2013) é adjetivo e substantivo formado a partir de museu contendo, portanto, duas acepções. Como adjetivo, museal qualifica tudo o que é relativo ao museu desde as coisas materiais como os objetos de museu e o próprio edifício denominado museu, até as coisas imateriais como “o campo de referência no qual se desenvolvem a criação, a realização e o funcionamento da instituição museu e a reflexão sobre seus fundamentos e questões”. Considerar uma coisa sob a perspectiva museal é indagar se é possível conservá-la para expô-la ao público, por exemplo. A expressão “imaginação museal”, portanto, refere-se à capacidade de determinadas pessoas de criar imagens e representações no universo dos museus a partir de determinadas visões de mundo. É neste sentido que Mário Chagas (2009) caracteriza e distingue os três personagens do seu estudo e, também, é neste sentido que se inserem as realizações de Lina Bo Bardi no universo dos museus, na medida em que também propôs uma imagem que reflete uma narrativa original do universo das artes. É a originalidade da narrativa como produto desta capacidade imaginativa que expande as possibilidades de fazer museu.

A definição de museal como adjetivo refere-se ao conjunto de coisas relacionadas aos museus e ao seu funcionamento. Deste modo, a imaginação museal pode ser compreendida como a capacidade de fazer as coisas do museu de forma criativa, inovadora, sendo aquela capacidade de criar imagens e representações no universo dos museus, um de seus aspectos. São muitas as coisas que se fazem nos museus. De acordo com Mário Chagas (2009), nas suas operações rotineiras os museus trabalham com dois focos centrais que são a salvaguarda e a comunicação. O primeiro, trata das ações de formação e salvaguarda do acervo. Abrange a preservação física com medidas de conservação preventiva, restauro dos objetos, e

registro das informações referentes às peças do acervo por meio da documentação museológica. Neste aspecto, considerado desde o ponto de vista museológico, o museu é um centro produtor de interpretações. O segundo foco, está voltado para as ações de comunicação e dos modos de extroversão do acervo, através de exposições e outras ações educativas. Do ponto de vista museográfico, o museu é um campo discursivo que coloca em movimento, um processo de comunicação (CHAGAS, 2009, p. 60-1). Aqui, as dimensões da museologia e da museografia ficam entrelaçadas nos processos de musealização. É na musealização que, de acordo com Mário Chagas, a imaginação museal se manifesta mais fortemente. Estes dois focos aproximam-se mais da museologia ou da museografia, de modo que a imaginação museal também se aproxima mais de uma ou da outra. Nos três intelectuais estudados por Chagas, a ênfase está sobre a originalidade da natureza do museu, portanto no aspecto museológico, sobretudo nas criações de Gilberto Freyre e de Darcy Ribeiro. Chagas não trata dos aspectos museográficos. Os museus criados pelo casal Bardi, ao contrário, são inovadores nas duas dimensões. Vejamos como a ideia de imaginação museal se relaciona com os conceitos de museologia, musealidade e museografia.

Desvallées e Mairesse (2013) apresentam diferentes acepções para o termo museologia das quais destacamos três. Etimologicamente, museologia se refere ao estudo do museu, em oposição ao conjunto de atividades práticas do campo da museografia. A primeira acepção se aplica muito amplamente a tudo que remete ao universo dos museus e que se refere ao termo museal. No livro “O que é museu”, Marlene Suano define museologia em comparação com museografia. De acordo com a autora define-se museologia

como o pensar-se o museu e a museografia como o fazer-se o museu. Em outras palavras, a museologia comportaria a elaboração de projetos, programas, linhas de abordagem, enquanto que a museografia os executaria em sua ‘concretitude’ física (vitrinas, painéis, iluminação, segurança, etc.). O termo museologia significa, literalmente, a ciência do museu. (...) Já o termo museografia (...) significa descrição de museu. Ou seja, estudos sobre depósitos, iluminação, condições ambientais do museu etc., são o objeto próprio da museografia” (SUANO, 1986, p. 79).

A segunda acepção dada em Desvallées e Mairesse (2013) corresponde aquela que é utilizada no meio universitário aproximando-se do significado etimológico de estudo do museu. Neste sentido, as concepções mais usadas se aproximam da que foi proposta por Henri Rivière (RIVIÉRE, 1981 *apud* DESVALLÉES e MAIRESSE,

2013, p. 61), como sendo a ciência do museu, uma ciência aplicada. Assim, a museologia se ocupa do estudo da história e do papel dos museus na sociedade, as formas próprias de pesquisa e de conservação física, de apresentação, de animação e de difusão, de organização e de funcionamento, de arquitetura nova ou musealizada, nos sítios herdados ou escolhidos, na tipologia, na deontologia. A museologia se opõe à museografia na medida em que esta designa o conjunto de práticas ligadas à museologia. A terceira acepção é a que tem prevalecido contemporaneamente. A partir dos anos de 1960 a museologia passa a ser considerada um campo científico de investigação do real e uma disciplina independente. A museologia então passa a se apresentar como uma forma específica de estudo da relação do homem com a realidade, estudo no qual o museu se apresenta como um fenômeno determinado no tempo constituindo-se como uma das materializações possíveis. Como ciência (em formação) “examina a relação específica do homem com a realidade, consiste na coleção e na conservação, consciente e sistemática, e na utilização científica, cultural e educativa de objetos inanimados, materiais e móveis (sobretudo tridimensionais), que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade” (GREGOROVÁ, 1980 *apud* DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 62). Outros autores nacionais acompanham esta definição de significado. De acordo com Waldisa Russio Camargo Guarnieri “é a ciência dos museus e das suas relações com a sociedade, (...) ciência que estuda a relação homem e o objeto, ou o artefato, tendo o museu como cenário desse relacionamento” (GUARNIERI, 1979, *apud* STRADIOTTO, 2011, p. 14).

De acordo com Chagas e Nascimento Junior (2009), a museologia tem por objeto o estudo de um determinado tipo de relação do homem com a realidade: “do homem/sujeito que conhece com os objetos/testemunhos da realidade, no espaço/cenário museu, que pode ser institucionalizado ou não”. A museologia trata da ciência dos museus ocupando-se das finalidades e da organização das instituições museológicas, mas a renovação das experiências no campo da museologia alargou esta compreensão. Assim, mais recentemente, a museologia tem sido descrita como o “estudo da implementação de ações de preservação da herança cultural e natural ou estudo dos objetos museológicos” (CHAGAS e NASCIMENTO JUNIOR, 2009, p. 31). Marília Xavier Cury também compartilha desta ideia quando afirma que a museologia estuda o fato museal, na relação homem – objeto – museu – homem

(CURY, 2005, p. 32), ou relação dos homens com a cultura material mediada pelo museu.

A palavra musealidade não consta como verbete de entrada no dicionário de Desvallées e Mairesse (2013). Neste documento é anotada por dentro das definições de musealização e de museologia, e ainda como termo derivado de museal ou correlato de musealização. Musealidade se origina de museal, palavra da qual guarda parte do significado, e acrescenta uma mudança, e se assemelha a musealização. Trata-se de um neologismo criado pelo museólogo Zbynek Zbyslav Stránský, nos anos de 1960, para indicar de modo abrangente a qualidade ou valor documental atribuída ao objeto musealizado. O conceito surge na proposta de Stránský de mudar o objeto da museologia do estudo do museu para a musealidade. Assim, a museologia passaria a ter como propósito interpretar uma determinada relação do homem com a realidade. De acordo com Desvallées e Mairesse (2013),

O trabalho da musealização leva à produção de uma imagem que é um substituto da realidade a partir da qual os objetos foram selecionados. Esse substituto complexo, ou modelo da realidade construído no seio do museu, constitui a musealidade como um valor específico que emana das coisas musealizadas. A musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 58).

A definição de musealidade como qualidade ou valor atribuído e como resultado do processo de musealização contém duas posições complementares. Por um lado, indica o modo de olhar para os objetos da cultura material atribuindo-lhes outros significados para além daqueles originais da sua finalidade inicial ou prática. Neste caso, a musealidade decorre de uma ação humana intencional com propósitos específicos, o processo de musealização, ou mais amplamente, de guardar, conservar, colecionar para a preservação de memórias. A ênfase aqui está no processo de atribuição de valor, portanto, destacando o protagonismo das pessoas. Por outro lado, como valor atribuído, a ênfase recai nos significados dados aos objetos musealizados, ou antes, que levam a sua musealização. Aqui, musealidade está mais próximo do resultado da ação humana, do processo de musealização e seus propósitos de registro de memória. De acordo com Maroevic (2006),

A musealidade é a característica de um objeto material de documentar uma realidade, através de outra realidade: no presente é documento do passado, no museu é documento do mundo real, no interior de um espaço é documento de outras relações espaciais. A musealidade é, assim, o valor imaterial ou a

significação do objeto, que nos oferece a causa ou razão de sua musealização. Assim, objetos de um determinado tempo e lugar podem documentar diferentes sociedades, ao ser testemunhos do seu desenvolvimento. Objetos de um lugar determinado podem documentar o tempo de sua origem ou o passo do tempo e do estatuto social que representam (MAROEVIC, 2006).

Os objetos de museu não constituem uma categoria especial de objetos antes do processo de musealização. O valor ou qualidade não está, a priori, no objeto e depende da relação discursiva que se estabelece com o propósito de preservar memórias e identidades. Portanto, a musealidade do objeto como potencial e qualidade do que é museal depende de que alguém estabeleça uma significação e de que seja capaz de compartilhar com as demais pessoas o significado atribuído. Sintetizando, retomamos Maroevic (2006), quando afirma que,

A conservação do patrimônio cultural é uma atividade consciente. É um processo social, científico, profissional e humano múltiplo, cujo fim é interpretar os valores do mundo material que nos rodeia. A proteção da memória supõe uma identificação atenta daquilo que é a memória nos objetos do patrimônio (MAROEVIC, 2006).

A musealidade como qualidade atribuída pode ocorrer por critérios determinados por especialistas, neste caso, o valor museal está previamente estabelecido na especialidade (como nos critérios classificatórios da zoologia ou da botânica, por exemplo), ou pelo público por meio da sua participação nos processos de musealização (CURY, 2005, p. 32-3). Aqui a imaginação museal é esta capacidade de perceber o valor documental e de atribuir significados aos objetos e vinculá-los a narrativas memoriais e patrimoniais, enfim, imaginação museal seria a capacidade de atribuir musealidade.

A musealização é uma ação, melhor dizendo, um conjunto de ações encadeadas, um processo de transformar coisas em objetos de museu assentando-se na ideia de preservação de objetos, lugares, saberes e práticas. De modo abrangente, é a forma de preservação do patrimônio cultural realizada pelo museu. Entre estas ações está a atribuição de musealidade a partir da qual todas as demais se desencadearão, por isso esta é a essência da musealização para a qual converge a imaginação museal. Nos termos do dicionário de Conceitos-chave de Museologia é o processo de seleção e retirada física e conceitual, de objetos de seu meio natural

ou cultural de origem, conferindo-lhe estatuto museal¹⁶, ou seja, “transformando em *musealium* ou *musealia*, em um objeto de museu que se integre no campo museal” (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013). Em termos práticos, o primeiro passo no processo de musealização é a seleção de objetos no universo das coisas. Esta seleção é intencional. Isto quer dizer que está orientada por critérios e valores previamente definidos que atribuem aos objetos um valor documental ou representacional (CHAGAS e NASCIMENTO JUNIOR, 2009, p. 31). De acordo com Ulpiano Bezerra de Meneses (1994, p. 21), a transformação do objeto em documento é o eixo da musealização.

Todo objeto trás em si, na sua materialidade, o registro de seu processo de produção, de seu produtor, da sua finalidade primeira. É, por isso, portador de informação sobre uma determinada relação do humano com a realidade. Dado que é impraticável musealizar tudo, são musealizados os objetos que expressam mais fortemente os atributos de documentalidade, testemunhalidade e autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antiguidade, exotividade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade, e outros tantos que possam ser imaginados (CHAGAS, 2009, p. 22). Mas também estes atributos podem ser considerados universais a qualquer objeto. Assim, se objetos são selecionados “por sua musealidade – propriedade do objeto como documento” (CURY, 2005, p. 28), esta musealidade é atribuída por uma narrativa prévia e não como uma qualidade intrínseca no objeto. Ou seja, depende do “olhar museológico sobre as coisas materiais, como uma atitude crítica, diante do conjunto de bens culturais e naturais” (CURY, 2005, p. 24), ou de uma imaginação museal, acrescentaríamos. É a imaginação museal, como capacidade do sujeito de perceber a potência narrativa memorial, patrimonial, identitária que pode ser atribuída aos objetos que movimenta os processos de musealização.

Após a seleção, o próximo passo do processo de musealização é extrair os objetos selecionados do seu contexto original de produção, de uso, etc., e transformá-lo em objeto de museu, em objeto institucionalizado. Nesta condição perde suas funções de uso originais e passa a condição de item de uma coleção integrada em um

¹⁶ A musealização nem sempre implica na retirada de objetos do seu contexto de origem e transferência para o ambiente dos museus. A seleção pode referir-se a objetos *in situ*, como ocorre nos ecomuseus (CURY, 2005: 24).

acervo. Para atingir esta condição é necessário um processo técnico, científico e administrativo de conservação da sua integridade física (que garanta a sua preservação), e documentação (CURY, 2005, p. 28). Estas operações transformam os objetos coletados em objeto de museu. Na outra ponta deste processo, o objeto retorna ao convívio como documento portador de informação que se comunica ao público através das exposições dos museus.

O processo de musealização, portanto se inicia na seleção de objetos nos seus contextos e se completa com a apresentação pública por meio de exposições e de outras formas de comunicação (CURY, 2005, p. 26). Entre um ponto e outro há uma série de processos práticos de fazer coisas com os objetos, que no seu conjunto constituem o processo de musealização e que integram a museografia.

A museografia é o estudo e treinamento das técnicas do museu (POULOT, 2013, p. 129), dos processos práticos de organizar, catalogar, conservar e apresentar acervos. Dito de outro modo, a museografia se ocupa das atividades práticas da musealização e da extroversão. Na definição do ICOM (2007)¹⁷, a museografia abrange as funções de adquirir, conservar, expor e transmitir. Assim, a musealização envolve as operações de selecionar objetos, de elaborar narrativas e vincular os objetos a estas narrativas (descrever, catalogar), de acondicionar de modo adequado (estocar e conservar), e de mostrar para apreciação pública. A função adquirir, embora envolva ações práticas de carregar objetos (literalmente de extrair quando se trata de objetos obtidos em sítios arqueológicos), aproxima-se mais da dimensão do museológico, pois pressupõe a existência de uma narrativa prévia (curadoria de acervos) que afina o olhar sobre um mundo de coisas. Aqui há, fortemente, uma imaginação museal que se manifesta na tradução de narrativas museais em objetos e na instauração de novas narrativas memoriais e patrimoniais. As atividades de organização, catalogação e conservação seguem convenções e procedimentos normatizados baseados na experiência acumulada e, por isso, menos sujeitos a inovações ocasionais. Na outra ponta do processo de musealização está a

¹⁷ Mencionamos a definição canônica de museu do ICOM, por servir de referência para a compreensão dos modos de organização espacial dos museus tratados neste estudo. As categorias contidas nesta definição servem de parâmetro tanto para o MASP como para o MAMBA. Além disso, Pietro Maria Bardi foi um importante agente deste organismo internacional na sua primeira fase de existência, tendo participado de seus congressos iniciais como também contribuído ativamente na elaboração de documentos normativos (TENTORI, 2000).

comunicação, a extroversão do acervo através do planejamento e da montagem de exposições. No retorno do objeto após o processo de musealização se faz necessário fortemente o componente da imaginação museal para restabelecer a narrativa que deu sustentação à retirada do objeto de seu meio e comunicá-la ao público através da disposição destes objetos em um espaço, envolvendo as dimensões da curadoria e de expografia (adiante retomamos este aspecto). É aqui que o museu se comunica com o público e onde pode se mostrar inovador, quer se trate de todos os processos anteriores que ficam invisíveis ao público, como também nos dispositivos de mostração.

A imaginação museal, como capacidade criativa, pode ser fator de expansão dos modos de fazer museu, incidindo na coleta e seleção de objetos, na elaboração de narrativas e nos modos de apresentação dos objetos musealizados, enfim, incidindo na museologia e na museografia. Esta expansão pode resultar em novos tipos de museu, em novas coleções de objetos ainda não musealizados, ou, ao menos, apresentados em ambiente museal, ou ainda em outras narrativas para os mesmos objetos já musealizados. Disto se pode inferir que novos tipos de museu surgem quando se produz uma nova relação entre narrativas e objetos. Imaginação museal, portanto é a capacidade imaginativa de determinadas pessoas de formar novas imagens, narrativas, representações e interpretações no campo museal.

2.2. Expografia

A palavra expografia é relativamente recente, de tal modo que ainda não marca um termo de entrada nos dicionários, nem mesmo naqueles próprios da área da museologia. Não obstante, tem sido empregada por diversos autores e seu uso vai se difundindo e configurando seus significados a partir destes usos. A ideia de expografia é fundamental para este estudo, por isso faz-se necessário delimitar seu significado dando-lhe um sentido específico e operacional para o tratamento do caso em foco, às realizações museográficas da arquiteta Lina Bo Bardi no período de 1947 a 1968, mesmo considerando que outros significados podem ser emprestados ao termo.

O termo expografia foi proposto por André Desvallées para detalhar uma das atividades práticas dos museus, em complementação ao termo museografia, na obra

organizada por Tobelem e Bary (1998)¹⁸. No dicionário “Conceitos-chave de Museologia”, editado pelo mesmo autor em parceria com François Mairesse (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013), a palavra aparece várias vezes nos textos onde são discutidos os significados dos vocábulos Exposição (p. 44, 45, 46), Arquitetura (p. 31), Museografia (p. 59, 60), e Profissão (p. 84, 86). Expografia, no entanto, não marca um termo de entrada no dicionário, ainda que a palavra seja amplamente utilizada para explicitar o significado de outras. O seu conteúdo e significado é, por isso, extraído dos diversos contextos aos quais a palavra está associada como termo derivado e correlato.

A palavra é formada pela raiz expo-, retirada de exposição, e o sufixo –grafia (representação escrita), resultando, em expografia (expo + grafia). Corresponde à tradução de *expographie* do francês para o português (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 59). Inexistente no léxico da língua portuguesa é um neologismo e por isso não consta como termo de entrada no dicionário geral do idioma. Mesmo assim, seu uso tem se difundido nas conversas da museologia em substituição às expressões desenho (*design*) de exposições, arquitetura de exposições e museografia. Autores como Marília Xavier Cury (2005), Letícia Julião e José Neves Bittencourt (2008), entre outros, ao tratar da concepção, da montagem, da avaliação de exposições, e da mediação em museus voltada para ações educativas, utilizam a expressão como categoria para compreensão destes processos. Em outros meios a palavra também tem sido usada como na denominação do *site* Crítica Expográfica (<https://criticaexpografica.wordpress.com/>), cuja proposta é constituir-se como espaço de discussão visando “ampliar os conceitos de expografia e testar uma metodologia experimental de análise de exposições”.

Expor, remete a ideia de mostrar, apresentar, extroverter, e exposição se refere ao conjunto de coisas expostas em um local, ao resultado daquela ação (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 42). No universo dos museus as exposições são mostras públicas de objetos do acervo, selecionados com o propósito de apresentar uma interpretação da realidade. É o evento central da função comunicativa dos museus motivado pela intenção de tratar de um tema, “um conjunto de artefatos, uma coleção, a obra de um artista, um recorte conceitual sobre o acervo, uma posição

¹⁸ TOBELEM, Jean-Michel; BARY, Marie-Odile de. **Manuel de Muséographie: petit guide à l’usage des responsables de musée**. Paris: Éditions Séguier, 1998.

política, uma ideologia social ou aspecto cultural” (IBRAM, 2014, p. 25). Como conjunto de coisas expostas, a palavra exposição remete a dois grupos de artefatos. Primeiro, aqueles que são propriamente os objetos expostos, selecionados por uma curadoria. São os objetos de museu (*musealia* ou substitutos), ou outros ainda não musealizados, mas selecionados *ad hoc* por um critério curatorial, como documento de uma determinada relação entre o homem e a realidade; é o conteúdo da exposição. O outro grupo é formado pelos suportes necessários para a apresentação dos objetos, e os elementos de reforço da comunicação, dando forma a exposição.

Nos museus, sobretudo nos museus de arte, o local de apresentação das exposições são os compartimentos denominados de galerias ou salas de exposições¹⁹. São espaços vazios, sem mobília, em potência, à espera de serem ativados com a montagem de exposições. Nesta condição, estão submetidos a variação no modo como serão ocupados mais do que outros espaços dos edifícios-museu, de uso mais perene como, por exemplo, as reservas técnicas. No entanto, esta variação do modo de ocupação encontra um limite condicionante dado pelas características físicas dos elementos construídos do edifício.

As exposições são eventos de duração limitada, com conteúdo material e conceitual variável, de modo que cada nova montagem requererá a adaptação dos espaços para a adequada apresentação dos conteúdos de acordo com as diretrizes curatoriais. Isto é válido também para as galerias onde são apresentadas exposições de longa duração. Assim, cada nova exposição poderá ocupar este espaço de forma diferente exigindo uma montagem específica. É neste sentido que se dá o significado de expografia, por analogia, como uma grafia do expor, como uma técnica de escrita do mostrar, que se utiliza de objetos e artefatos para grafar, escrever ou desenhar no espaço o conteúdo da exposição. Do ponto de vista da arquitetura, podemos compreender exposição como um modo específico de uso do espaço dos edifícios (e não apenas aqueles denominados de galerias e, por isso, com características mais adequadas a este uso), e expografia como uma forma de mobiliar o espaço para atender adequadamente a este uso. A expografia, portanto, se coloca entre a seleção de objetos feita pela curadoria de exposição com um determinado propósito

¹⁹ As considerações que se seguem a respeito do espaço de exposição e dos recursos expográficos se referem a um modelo de museu de arte e seu correspondente edifício-museu cuja genealogia está no modelo de Durand no início do século XIX (KIEFER, 1998).

comunicativo, e o espaço vazio das galerias articulando-os para resultar na exposição como produto acabado, como conjunto de coisas expostas em um local.

Curadoria + Expografia + Espaço = **Exposição!**

É desta condição da exposição de ser uma forma específica de ocupar o espaço físico, da qual decorre a denominação de galeria ou sala de exposições dada aos compartimentos dos edifícios, que se depreende o significado correlato de expografia com arquitetura (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 31). Por similitude, a expografia é uma forma de mobiliar o espaço, de prover a mobília necessária para o uso dos edifícios e dispô-la adequadamente em uma certa ordem nos compartimentos, especificamente, de selecionar expositores, suportes de comunicação e sinalização e outros, e distribuí-los no espaço das galerias de acordo com o percurso de visitação previamente determinado pela curadoria. É a especificidade das exposições museais, quer seja nas dependências dos museus ou em outros locais (como por exemplo, no saguão de edifícios públicos), que determina a natureza e disposição do mobiliário (expositores) para adequar o espaço àquele uso específico. Neste sentido de manejo das condições internas de uso dos edifícios, a expografia também opera com dispositivos de iluminação, sonorização e outros capazes de interferir na percepção do espaço e dos objetos expostos, criando ambientações para as exposições. A palavra expografia, portanto, remete a ideia de se constituir como um particular problema de ocupação do espaço, o de montar exposições, ao qual corresponde um mobiliário e ambientar específico próprio dos museus e dos espaços de exposição.

Suportes dos objetos + Apropriação do espaço + Complementos = **Expografia!**

Voltando ao dicionário “Conceitos-chave de Museologia”, a palavra expografia aparece por dentro do termo “profissão”, remetendo a uma atividade especializada de intervenção nos espaços (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 83-4 e p. 86), da qual decorre a expressão francesa *expographes*, sem correspondente no português, mas traduzível na palavra “expógrafo”. Também são usuais as expressões *designer*

expográfico, *designer* de expografia ou *designer* de exposição, referindo-se ao profissional com as competências necessárias para montar exposições e ambientar espaços. A expografia tem sido confiada a arquitetos, decoradores e cenógrafos pela afinidade das práticas profissionais da arquitetura de interiores, decoração e cenografia, no manejo e adequação do espaço construído. Assim, a montagem de exposições como problema de ocupação do espaço migra do campo da museografia para constituir-se em uma particularidade da arquitetura ou da cenografia. A dedicação de arquitetos à montagem de exposições contribui para reforçar este caráter da expografia como zona intermediária da museografia onde atuam profissionais de outras áreas.

A museologia é uma área de estudo e de prática profissional multidisciplinar para a qual convergem conteúdos de outras áreas do conhecimento e na qual contribuem profissionais de outros campos (aliás, como qualquer outra profissão decorrente de formação universitária). No entanto, desde o momento em que a museologia passou a constituir-se em profissão cujo exercício é regulamentado por legislação própria e regulada por conselhos profissionais²⁰, todas as atividades relacionadas a implantação e funcionamento dos museus passaram a ser atribuição do campo profissional do museólogo, incluindo o planejamento e montagem de exposições. Assim, delegar a expografia para outros profissionais pode ser uma decisão circunstancial, mas não deve ser compreendida como uma atividade que escapa do campo de atuação do museólogo sob pena de perda de atribuição profissional e espaço no mercado de trabalho. É certo que o planejamento e montagem de exposições requer conhecimentos e práticas para lidar com o espaço que são mais recorrentes na formação de outros profissionais, como os arquitetos. Porém, tanto para os museólogos como para os arquitetos esta é uma atividade especializada que requer aprofundamento de conhecimentos, do mesmo modo como é necessário especializar-se para exercer a curadoria de acervos ou a documentação museográfica, por exemplo. De qualquer modo, compete ao profissional encarregado da expografia escolher os suportes mais adequados para a apresentação de objetos, dispor os conjuntos objeto-suporte no espaço e complementar o tratamento do ambiente de acordo com a proposta da curadoria de exposições. A expografia como

²⁰ BRASIL – Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984. **Dispõe sobre a regulamentação da profissão de Museólogo.**

produto de uma prática especializada, portanto, é o resultado de um conjunto de escolhas e está fortemente associada a “imaginação museal” do responsável por sua elaboração.

Finalmente, expografia está relacionado à museografia (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 58-60). Frequentemente, a palavra museografia é utilizada para designar a arte da montagem de exposições. Este uso não é incorreto, porém reduz a abrangência do significado de museografia a uma de suas partes constitutivas. Museografia circunscreve o conjunto de atividades práticas relacionadas a museologia para pôr em movimento as funções museais de administração do museu, à salvaguarda do acervo (conservação preventiva, restauração e documentação), à segurança do conteúdo e das instalações físicas e técnicas (prevenção contra furtos, prevenção de incêndios, manutenção do edifício), e à comunicação (exposição, divulgação e educação). Foi para estabelecer a distinção entre museografia e expografia, dando uma definição e um nome específico a esta atividade prática, que em meados dos anos de 1990, Desvallées propôs esta expressão para designar o conjunto de técnicas de organização do espaço expositivo. Tratando-se de uma atividade prática referenciada no campo de conhecimento da museologia fica, assim, incluída na museografia.

Em síntese, a expografia é um aspecto das exposições que diz respeito a sua apresentação, a materialização da função comunicativa nos espaços do museu. Como atividade especializada da museografia, a expografia responde a seguinte questão: como os objetos selecionados pela curadoria serão colocados no espaço para a consecução da narrativa curatorial na montagem da exposição?

A expografia é um fazer e o resultado deste fazer, é uma atividade prática e a coisa feita. Como um fazer envolve as atividades de selecionar, montar e ambientar no espaço o conjunto de coisas que, não sendo os objetos de museu, ou *musealia*, são necessárias como suporte para comunicar a informação científica das exposições. Desta perspectiva, a expografia é a atividade de ocupação e preparação do espaço físico para apresentação de exposições, combinando objetos e seus suportes, dispondo estes conjuntos no local, e articulando os demais recursos necessários à apresentação dos objetos e a transmissão dos conteúdos a partir do projeto curatorial. Como coisa feita, expografia refere-se ao resultado obtido na montagem de exposições. Assim, dado um conjunto de objetos selecionados por um processo

curatorial, e um espaço físico com suas características construtivas, a expografia é o conjunto dos suportes e o seu arranjo no espaço, os dispositivos de complementação da comunicação, a forma de iluminação e outros dispositivos de ambientação do local, para apresentação de objetos. É assim, que se pode tratar da expografia como um aspecto desta ou daquela exposição referindo-se ao modo particular como foi montada.

São muitos e variados os recursos mobilizados na montagem de exposições. Do mesmo modo, são muitas as combinações possíveis destes recursos e de sua distribuição no espaço gerando uma multiplicidade incontável de arranjos possíveis (e de resultados imprevisíveis). Considerando este universo de possibilidades se agregam outros sentidos a palavra expografia. Primeiro, expografia se refere ao conjunto de princípios e técnicas associadas traduzidos em arranjos modelares para o planejamento e montagem de exposições. Estes modelos delimitam as possibilidades de combinação dos recursos da forma e tornam mais previsível o seu resultado. É assim que, no universo das mostras de arte, por exemplo, se apresentam como referências a expografia do “cubo branco”, a expografia da “caixa preta”, ou expressões como “nova expografia italiana”, como orientações gerais sobre o modo de selecionar e combinar os elementos que dão forma às exposições e de tratar o espaço de sua montagem. O conceito do “cubo branco”, por exemplo, como expografia de referência, remete a um determinado modo de tratar os expositores, a iluminação, as legendas, a seleção de cores, a ambientação geral do espaço de montagem para apresentações de arte.

Com o mesmo sentido de referência, a palavra expografia também se aplica ao conjunto de realizações concretas, ao trabalho de autoria, às expografias elaboradas por uma pessoa, portadoras de soluções peculiares na montagem de exposições. Estas realizações por sua originalidade, solução de problemas específicos, particular contribuição imaginativa ao universo dos museus poderá constituir-se em referência modelar, somando-se assim a expografia como conjunto de princípios e técnicas, enfim, como corpo de conhecimento disciplinar.

A expografia articula diversos recursos para dar forma às exposições. Para fins de análise e de planejamento da montagem de exposições, podem ser classificados em recursos de suporte dos objetos (expositores), de adequação do espaço, e

recursos de complementação de comunicação (legendas, cartazes, catálogos), como elementos de apoio e reforço dos conteúdos trazidos pelos objetos.

Os recursos de expografia são combinados de diferentes formas e compõe com os objetos de museu um conjunto único. A opção por determinado arranjo dos dispositivos da expografia e as características do espaço influenciam a recepção e conseqüentemente, a fruição, compreensão e interpretação do observador. No entanto, assim como não existe a expografia neutra como pretendeu o modelo do “cubo branco”, também não existe uma expografia capaz de determinar um discurso unívoco. A afirmação de que a expografia deve traduzir de forma fiel às intenções comunicativas da curadoria fica mais como uma indicação de que curador e expógrafo devem trabalhar em conjunto, do que propriamente como uma prescrição dos recursos expográficos a serem utilizados. A seguir, vamos tratar dos dois primeiros recursos da expografia e de como se relacionam no processo de montagem de exposições, considerada como uma forma particular de ocupação do espaço.

a) Expositores

Os objetos de museu são apresentados ao público em expositores, que são o mobiliário próprio das galerias de exposições. Os expositores apresentam variações de materiais, cores, padrão de acabamento. Em relação ao modo de sustentar os objetos para mostrá-los e ocupar o espaço, divide-se em quatro tipos básicos: painel, plinto, cavalete e vitrine.

Painel – são constituídos de placas lisas e estreitas, geralmente retangular, de tamanho variável, posicionados como planos verticais apoiados em elementos mais baixos. Nos museus e galerias de exposições são utilizados na divisão do espaço servindo para definir circulações, criar microambientes, para neutralizar o fundo de observação e para ampliar a superfície de exibição das paredes no interior dos compartimentos. Objetos como quadros são fixados diretamente nos painéis; também servem como suporte para a apresentação de textos e fotos, desenhos e gravuras, e para sustentar outros expositores, como pequenas vitrines suspensas e mostruários para pequenos objetos. Os painéis podem ser fixados nas paredes como grandes quadros sem moldura ou isolados com estrutura própria de sustentação. As paredes do edifício quando servem como suporte de obras são, também, painéis expositivos (ALBERNAZ e LIMA, 1997; MATTHEWS, 2011). A depender do material de que são feitos, os painéis criam barreiras visuais, podendo bloquear a percepção do espaço

do compartimento delimitado por seus elementos construtivos. Painéis são expositores abertos.

Plinto – são peças prismáticas lisas sem decoração (nisto se diferenciam do pedestal), de altura variável, que servem de base para expor objetos tridimensionais tais como esculturas, cerâmicas, peças de artes decorativas, móveis etc. (ALBERNAZ e LIMA, 1997; MATTHEWS, 2011). Plintos podem ser expositores abertos ou fechados quando encimados por caixas de vidro.

Cavalete – estrutura de apoio confeccionada com peças lineares, geralmente com três pés, que serve de suporte para telas, pranchas de desenho, objetos. Cavaletes são expositores abertos.

Vitrine – armários e caixas com portas e paredes envidraçadas, para expor objetos de forma resguardada, protegendo do contato ao toque. As vitrines, geralmente, contêm objetos para serem vistos de perto (MATTHEWS, 2011). Também se utilizam como elementos que ajudam a estabelecer percursos no museu, bloqueando a passagem e podendo, ou não bloquear a vista dependendo de como o fundo da vitrine é tratado. As vitrines podem ser verticais, inclinadas como um atril, ou horizontais (de mesa); podem ser de parede (embutidas ou suspensas nas paredes, pendurada, apoiada ou encaixada), ou isolada no espaço. As vitrines são expositores fechados. Quando afastados da parede possibilitam a observação de todas as faces dos objetos colocados no seu interior.

Os tipos básicos de expositores podem ser combinados para atender a necessidades específicas de adaptação aos objetos e às características do espaço. Também podem ser adaptados para reforçar o discurso curatorial constituindo com os objetos uma unidade expositiva, na qual o expositor não se anula, como fundo neutro, e não se destaca, mas se combina com os objetos. Neste sentido, a expografia se acrescenta aos objetos reforçando a mensagem do que está exposto.

b) Adequação do espaço

A expografia é feita para um determinado espaço adaptado para o propósito comunicativo da exposição. Nos museus, o espaço físico de montagem das exposições são os compartimentos denominados de galerias, salas de exposição etc., com configurações adequadas a esta finalidade. Em outros tipos de edifícios, podem ser grandes espaços abertos, com pouca mobília, nas zonas de grande circulação de

público, sem outras instalações específicas para a montagem de exposições. Outra situação frequente é a adaptação de edifícios existentes construídos para outra finalidade e que passam a abrigar instituições museais e culturais em geral. Tais edifícios quando patrimonializados, constituem-se eles mesmos em objeto de preservação, salvaguardando-se suas características primitivas. É quando os edifícios são museus de si mesmos. Nestes casos, a sua conversão em museu é adotada como estratégia de mudança de uso adaptável a preexistência. A depender do grau de preservação do patrimônio construído, os espaços expositivos são predeterminados pela compartimentação dos espaços internos decorrentes da destinação de uso que deu origem à construção do edifício e que não podem ser alterados. Os recursos de adequação do espaço são constituídos por estratégias de uso e por dispositivos de ajustamento das características construídas das galerias para a montagem de exposições de acordo com um determinado propósito curatorial.

As características construtivas do edifício por serem de difícil alteração, em todos os casos, condicionam fortemente a colocação de objetos no espaço. Este condicionamento dos elementos construtivos é composto pela presença de elementos decorativos construídos no interior do edifício, as dimensões do espaço (largura, comprimento, altura), a geometria da forma das galerias (quadrado, retangular, circular), a articulação e comunicação entre galerias (portas e janelas internas). As possibilidades de montagem de exposição dependem do quanto estas características do espaço sejam mais ou menos manejáveis pelos recursos de adequação do espaço. As características dimensionais do espaço condicionam a quantidade de objetos a serem apresentados na mesma exposição, possibilitando a dispersão ou requerendo a concentração dos objetos, a sequência e o percurso de visita. As características construtivas estruturais limitam o tipo de objeto a ser exposto em função de peso e tamanho dos objetos. Assim, o espaço físico é como uma pauta limitada na qual se inscreve o conteúdo e o andamento da exposição. Os recursos de adaptação do espaço podem apenas atenuar ou alterar parcialmente as características do espaço (por exemplo, com a colocação de divisórias ou com a montagem de cenários).

A ideia de espaço mínimo interferente foi tema da arquitetura moderna voltada para museus, possibilitada pelas técnicas construtivas do concreto armado e das estruturas de aço. Na primeira metade do século desenvolveram-se alguns modelos de museus com amplas galerias, sempre que possível livres de pilares internos, aptas

a receber exposições com ampla margem de liberdade de montagem em relação aos condicionantes construtivos dos edifícios do século XIX. No outro extremo, situam-se os museus instalados em edifícios históricos com o espaço interno compartimentado em pequenas células que por suas dimensões limitam a expografia.

Após a definição do tipo de expositor mais apropriado para a apresentação dos objetos, a utilização do espaço consiste em distribuir estes conjuntos objeto-expositor de acordo com o percurso de visitação previsto pela curadoria estabelecendo-se caminhos por entre expositores e elementos construtivos. A colocação dos objetos no espaço fica condicionada pelas características construtivas do edifício que são invariáveis, e definida pelos expositores e sua distribuição no espaço de acordo com o percurso de visitação proposto pela curadoria. De acordo com Cury (2005, p. 46-7), há basicamente, dois modos de distribuir os objetos em relação ao percurso numa exposição: i) sequencial, percorrida passo a passo do começo ao fim. Nesta organização a compreensão de um momento depende do anterior; e, ii) episódico, sem um roteiro de percurso previamente definido. Esta disposição possibilita que o público faça suas escolhas e elabore seu caminho.

Os recursos de ambientação não ocupam espaço físico, mas interferem na percepção dos objetos e do espaço. Aqui se trata de outros recursos sensoriais que potencializam, que reforçam a leitura dos objetos e apreensão do conteúdo da exposição. Recursos de ambientação também podem ser aplicados para mascarar ou atenuar aqueles elementos construídos do edifício que não podem ser removidos, criando outro espaço interior na parte interna dos edifícios. Inclui-se aqui os elementos de cenografia, de iluminação de efeito, mensagens sonoras, odoríficas, sensoriais, performáticas. Elementos de ambientação podem, por exemplo, adequar o espaço de uma galeria recriando os ambientes de ocorrência do tema, como, por exemplo, o ateliê do artista.

2.3. Moderno e popular

O tema das expressões ditas populares, vernaculares e primitivas e suas vinculações com a arte moderna era um tema recorrente nos debates da primeira metade do século XX. Tanto na Itália como no Brasil, estes dois polos mesclavam-se buscando na produção popular elementos de base para a produção erudita nas artes.

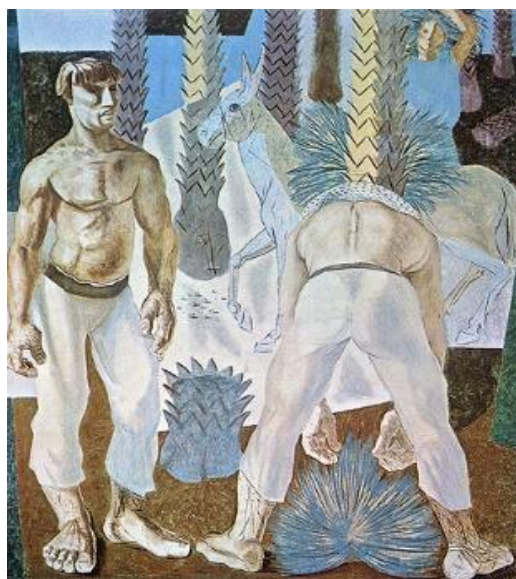
No Brasil os intelectuais e artistas formadores da modernidade enfrentaram o problema da síntese entre renovar e manter as tradições da cultura local, e conciliar a arte da vanguarda europeia, a qual alguns artistas brasileiros tiveram acesso, e a cultura popular. Entre estes intelectuais teve papel destacado o poeta e escritor Mário de Andrade e o arquiteto Lúcio Costa por suas vinculações e contribuições no que viria a se constituir posteriormente na política oficial do Estado na instituição de uma política pública voltada para a constituição oficial do patrimônio nacional e de sua preservação. Mário de Andrade foi um dos promotores da Semana de Arte Moderna de 1922 ao incluir no seu manifesto o interesse pelas manifestações culturais genuinamente brasileiras. Nesta redescoberta das origens populares da cultura brasileira foi um pioneiro quando empreendeu diversas viagens ao interior do país nas décadas de 1920 e 30, registrando manifestações folclóricas, costumes da população e coletando objetos. Este é o mesmo movimento que Heitor Villa-Lobos fez, na mesma época, no campo da música e Lúcio Costa na arquitetura quando realizou viagens de pesquisa e registro das construções populares no interior de Minas Gerais.

O tema do moderno vinculado às origens autóctones da cultura ganha relevo a partir da Semana de Arte Moderna de 22, se difundi na temática dos pintores modernistas e recebe o amparo do Estado na instauração de uma política pública voltada para a preservação do patrimônio nacional, nos anos de 1930. Na pauta dos modernistas brasileiros se colocava o propósito de modernizar a cultura nacional para reduzir a defasagem em relação aos centros produtores de cultura. O movimento que se organiza defendia a participação do Brasil no “concerto internacional das nações” civilizadas a partir de suas singularidades nacionais e, por isso, diferente de todos os demais (DIAS, 2006, p. 351). Assim, o interesse pela chamada arte primitiva interiorana e popular se justificava na busca das diferenças com os povos europeus, mas ainda impulsionado pelos temas e recursos daquelas vanguardas. Nesta busca das origens, muitas vezes persegue-se o típico, o regional, o único. Quando os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 manifestam como princípio de renovação a redescoberta do Brasil, expressam-se nos termos do estatuto modernista, de visualidade expressionista e cubista (LOURENÇO, 1999, p. 170). A representação é de temas da realidade brasileira (Fig. 2) – o conteúdo, mas os recursos são aqueles trazidos pelos movimentos europeus de vanguarda – a forma.

FIGURA 2 – Temas populares na pintura modernista brasileira



Anita Malfatti



Cândido Portinari



Emiliano Di Cavalcanti



Tarsila do Amaral

Fonte: Coelho (2007, p. 124-130)

Os pintores que participaram da Semana de Arte Moderna de 22, ou que acompanharam suas teses, buscam no popular seus temas de composição. Na primeira fase do modernismo brasileiro destacam-se, entre outros, na apresentação de temas populares na pintura de Anita Malfatti, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. A temática popular está vinculada aos costumes e festejos populares, aos temas religiosos e ao cotidiano do trabalho e da figura do trabalhador. Em Portinari, por exemplo, os aspectos cotidianos do universo do trabalho retratam os ciclos produtivos e às precárias condições do trabalho ligado à terra, incorporando aspectos de denúncia social.

Aqui se tratava de retratar aspectos da cultura e dos tipos populares como tema no registro da pintura moderna por artistas com formação nas academias de arte. Ainda que a obra destes artistas tenha tido um reconhecimento e consagração tardios, mesmo assim, a sua abordagem dos temas populares anuncia a possibilidade de inclusão destes temas no universo da arte consagrada, ou seja, daquela que é exposta nas galerias e museus.

O tema da cultura popular também esteve presente na obra dos artistas estrangeiros imigrados para o Brasil depois da segunda guerra. Aqui se mostra o encantamento no sentido de descoberta do popular, como representação da mística do homem puro e primitivo não contaminado pela civilização e em harmonia com a natureza exótica e exuberante, que ainda alimentava às representações do novo mundo no imaginário europeu. Esta temática está presente na obra de Roberto Sambonet e Bramante Buffoni, dois artistas italianos que estiveram associados ao MASP e que fizeram uma interpretação e representação original do Brasil a partir de temas populares.

Roberto Sambonet (1924-1995) estudou na Academia de Bergamo. Em 1948 veio para o Brasil, instalando-se inicialmente em São Paulo onde entrou em contato com Lina Bo e Pietro Bardi e os demais artistas e arquitetos reunidos em torno do MASP. Ainda naquele ano, aceita um convite de Bardi para dar aulas de desenho à mão livre nos cursos oferecidos pelo Museu, participando, mais tarde, da criação do Instituto de Arte Contemporânea e dos cursos de *design* industrial. Sambonet dividia seu tempo entre São Paulo e a vila de pescadores conhecida como Massaguassú, no litoral paulista, próxima de uma propriedade rural da família de sua mulher (CANAS, 2010, p. 174). Nesta pequena vila instalou um ateliê, onde pintou a paisagem e o cotidiano da localidade, realizando ali a série de trabalhos expostos em 1949 no MASP. Sua temática representava o lugar, suas construções precárias e objetos, a natureza e as pessoas registrados nos modos da arte moderna. As figuras humanas – uma mocinha, um negro, um caiçara – representadas por Sambonet em suas obras tinham “qualquer coisa de incontaminado, sem tempo, a ressoar um mundo de origens”, na apreciação de Pietro Maria Bardi.

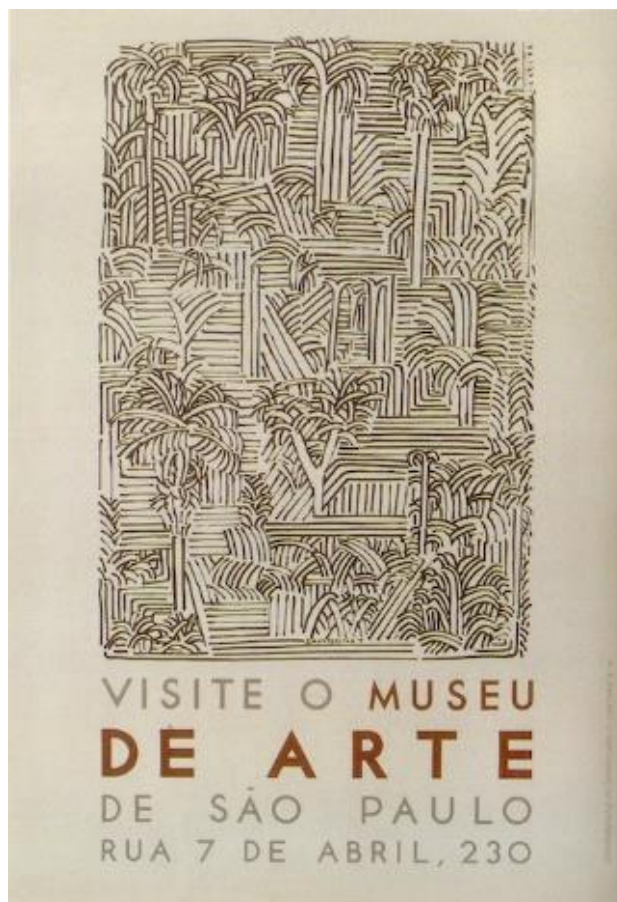
Do grande conjunto de desenhos que elaborou retratando os tipos característicos da região e a paisagem, um destes foi aproveitado para a elaboração do cartaz promocional do MASP, denominado “Visite o Museu de Arte”, de 1951 (Fig.

3). Sambonet também participou no início dos anos de 1950 de uma experiência pioneira de arte-terapia com os internos do manicômio Juqueri em São Paulo, com o psiquiatra Eduardo Machado Gomes (CANAS, 2010, p. 174).

FIGURA 3 – Obras de Roberto Sambonet



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>



Fonte: Ferraz (1993, p. 112)

Outro artista italiano que colaborou com o MASP e tematizou o popular brasileiro na sua obra foi Bramante Buffoni (1912-1989). Formado pelo *Instituto Superiore per Le Industrie Artistiche*, de Monza, radicou-se no Brasil em 1953. Atuou no curso de *Design Gráfico* oferecido pelo MASP e na organização de exposições do museu. Em paralelo às suas atividades no museu atuou como *designer* gráfico para a Olivetti do Brasil desenhando painéis e projetos de comunicação visual para as lojas da marca no país. Na chegada ao Brasil, Buffoni manifestou interesse pela fauna e pela flora do país. Mencionava sua vontade de visitar a Bahia e Pernambuco onde esperava encontrar a cultura autêntica e o que chamava de verdadeiras tradições do povo, para pintar suas figuras e paisagens (Fig. 4). Compartilhava da mesma opinião

com Sambonet de que São Paulo já naqueles anos não oferecia mais, de acordo com o imaginário corrente nos estrangeiros sobre o país, o que acreditava ser o Brasil verdadeiro (CANAS, 2010, p. 190).

FIGURA 4 – Obra de Bramante Buffoni



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Finalmente, o tema da cultura popular se insere na pauta oficial das políticas culturais e de preservação do patrimônio nacional nos anos de 1930. Mais uma vez, o protagonismo coube a Mário de Andrade quando em 1936²¹ elaborou um anteprojeto de diretrizes de proteção do patrimônio artístico nacional, a pedido de Gustavo Capanema, para a criação de um serviço federal de proteção do patrimônio, instituído em 1937 como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Neste anteprojeto o tema do registro e da salvaguarda da arte e da cultura popular, não no sentido do folclórico, estava incluído entre as oito categorias do que deveria ser preservado como patrimônio nacional, constituída pelos objetos de “arte pura ou

²¹ Na edição de nº 30 (2002), da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nas páginas 271 a 287, está publicado em *fac-símile*, o documento da proposta de Mário de Andrade para a criação do SPHAN.

aplicada”, monumentos, paisagens e manifestações folclóricas (SILVA, 2002, p. 129). Andrade pretendia criar um movimento de valorização do popular com a coleta sistemática de objetos de uso cotidiano utilizados pelos segmentos populares como base para documentação, dando prosseguimento às coletas realizadas na década anterior. Aqui a postura era de admiração elevando os objetos da cultura material das populações das diversas regiões do país à categoria de bem cultural, a ser preservado.

A proposta de Mário de Andrade para a criação do SPHAN, como se sabe, foi derrotada, prevalecendo às formulações que privilegiaram a preservação do patrimônio de “pedra e cal”, defendida pelos arquitetos em torno dos estudos de Lúcio Costa sobre a arquitetura mineira do século XVIII (ROSSETTI, 2007 / SUZUKI, 2010). Em Costa, a relação entre o popular e o moderno estava no saber vernacular trazido pelos construtores portugueses, sedimentado através do tempo nas práticas construtivas adaptadas ao meio e aos recursos disponíveis. Este sentido de essencialidade presente no resultado obtido nas construções é o que Costa identifica e aproxima à racionalidade moderna²².

Na década de 1940 registram-se as primeiras tentativas de trazer para o universo museológico estas “obras de valores da terra e também de arte popular, bem no espírito de busca das origens que domina o moderno”, na iniciativa pioneira de Marques Rebelo na fundação do Museu de Arte Popular do Colégio de Cataguases (LOURENÇO, 1999, p. 171). Aqui, o popular é apresentado no contexto da arte moderna. Embora esta iniciativa não tenha frutificado, a ideia será retomada na criação do MASP em São Paulo, e, mais tarde, no MAMBA em Salvador.

Na Itália o movimento de valorização da cultura popular nos primeiros anos do século XX estava relacionado à busca da identidade cultural do país recentemente unificado. Esta identidade cultural estaria nas “raízes mais primitivas” da Itália, para a qual se voltaram os diversos movimentos artísticos, inclusive dos movimentos voltados para o modernismo, já mais avançado na Holanda e Alemanha (RIBEIRO, 2016, p. 3 e 9). O conceito de modernidade se formava na síntese entre o novo e a

²² Este tema como estudo comparado entre Lúcio Costa e Lina Bo Bardi é desenvolvido na tese de doutorado de Marcelo Suzuki. Ver: SUZUKI, Marcelo. **Lina e Lúcio**. 2010. Tese (Doutorado – Área de concentração: Teoria e história da arquitetura e do urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

tradição da produção popular a partir dos conceitos de racionalidade e do questionamento sobre o significado da arte. A ideia central que animava o debate era de que a expressão popular seria portadora de uma racionalidade e de uma estética originais decorrentes das limitadas condições de sobrevivência. Nestas condições, a cultura popular, cujos agentes são aqueles externos ao campo acadêmico, é geradora de processos práticos (RIBEIRO, 2016, p. 3).

Inicialmente, o interesse se volta para aquela produção denominada pelos historiadores de as artes menores, definida como o conjunto de produtos artísticos que ficavam de fora das categorias acadêmicas. Eram os produtos utilitários e funcionais, que serviam ao cotidiano e que, a princípio, não teriam uma expressão artística definida, muito embora contivessem intenções estéticas. Os arquitetos das vanguardas modernas direcionam seu interesse para esta produção popular na qual buscam os princípios para a organização do espaço e o desenho dos objetos domésticos de uso cotidiano, enxergando nestas manifestações a solução de problemas práticos a partir da técnica e da originalidade experimentada através das gerações. Este interesse voltado para a aplicação ao universo da produção industrial foi transposto para o universo da arquitetura. Traçando um paralelo, a arquitetura menor seria aquela produzida por não-arquitetos e decorrente exclusivamente de necessidades práticas utilizando apenas os recursos imediatamente disponíveis (RIBEIRO, 2016, p. 47).

A partir da segunda metade dos anos de 1920 atenção crescente dos arquitetos nas manifestações da arquitetura rural e vernacular italiana das pequenas vilas camponesas, nos seus aspectos metodológicos e estético a ser compreendido como expressão de uma produção determinada pelas necessidades imediatas e aplicado na produção racionalista (RIBEIRO, 2016, p. 3). Forma-se assim, um movimento que estudava a arquitetura espontânea na busca da simplicidade, do abrigo universal supostamente presente na arquitetura do campo como um produto do homem simples elaborado ao longo do tempo, uma arquitetura como que naturalizada a partir do aproveitamento dos recursos disponíveis no entorno (LATORRACA, 2014, p. 15).

Em 1926, constitui-se o chamado *Gruppo 7*, de jovens arquitetos racionalistas que trouxeram para a discussão as teses das vanguardas europeias já consolidadas, propondo uma nova ordem funcionalista sem, no entanto, abandonar a tradição italiana (RIBEIRO, 2016, p. 14). Deste grupo derivou mais tarde o *Movimento Italiano*

per l'Architettura Razionale – MIAR, que representou a Itália nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAMs. Pietro Maria Bardi aderiu a este grupo tendo sido um de seus integrantes mais entusiastas na defesa da arquitetura moderna racionalista na Itália. Mesmo não sendo arquiteto, Bardi integrou a delegação italiana do IV CIAM, do qual saíram as diretrizes constantes na Carta de Atenas.

Toda esta pesquisa desenvolvida no decênio 1925-35, culminou na mostra *Architettura rurale Italiana* (Fig. 5), apresentada na *VI Triennale di Milano* em 1936, organizada por Giuseppe Pagano e Guarnerio Danieli, e no livro de mesmo nome publicado naquele ano (RIBEIRO, 2016, p. 18). O livro e a mostra expuseram, por meio de fotos e desenhos, as técnicas construtivas e a estética desta civilização rural italiana, a ser descoberta pelo homem moderno e urbano como fundamento para a nova arquitetura. As construções rurais eram apresentadas em oposição à retórica classicista e em coerência com aqueles valores da arquitetura moderna de necessidade e economia de materiais, racionalidade no emprego das formas, simplicidade quanto a sua distribuição e perfeita integração com a natureza diretamente ligada aos conceitos de pureza, economia e funcionalidade com destaque ao seu caráter anônimo e coletivo. Construções que, apesar da escassez de recursos, também se apresentavam como realizações artísticas, com uma estética derivada da racionalidade no uso dos recursos disponíveis e nisto consistia seu caráter moderno atemporal.

FIGURA 5 – Exposição Arquitetura Rural Italiana, 1936

38 - RAPPORTI DI VOLUMI PURI NELLE CANDIDE CASE A TERRAZZO DEL GOLFO DI NAPOLI
E IN UNA MASSERIA DELLA CAMPAGNA DI TARANTO, NELLA REGIONE DEL MAR PICCOLO



Fonte: <https://digit.biblio.polito.it/4236/>

Foi a partir destas pesquisas que se deu a formação do pensamento moderno na arquitetura italiana. De acordo com estes arquitetos a arquitetura deveria ser vista como um serviço que atende a questões utilitárias. Preconizavam uma disciplina construtiva de construções modestas, superando o gosto decorativo ainda presente no neoclassicismo da arquitetura oficial do regime fascista. É através da produção vernacular, ou arquitetura menor, que os modernistas italianos encontram uma civilização construtiva que já aplicava as premissas da poética racionalista (RIBEIRO, 2016, p. 18).

2.4. Nova expografia italiana

No início do século XX, a expografia usual das galerias de pinturas passou a ser criticada por sua saturação. Era usual, até então, recobrir as paredes em toda sua extensão e altura com quadros, gerando um acúmulo de obras no mesmo espaço (Fig. 6). Os críticos alegavam que esta disposição era prejudicial a apresentação e percepção dos quadros e esculturas fazendo-se necessário, portanto, outro modo de apresentação das obras de arte. A partir de então, os museus passaram a adotar a divisão das coleções em duas partes com a criação de reservas técnicas, arranjo este já testado pelo historiador e curador de arte Wilhelm von Bode em Berlim (MIYOSHI, 2011, p. 42). A divisão do acervo possibilitou a redução das obras expostas que passaram a ser selecionadas de acordo com determinados critérios para exibição ao público. As demais peças do acervo, acessíveis apenas aos estudiosos, foram removidas para este novo espaço, a reserva técnica, que a partir de então passou a se incorporar ao conjunto de espaços dos museus.

FIGURA 6 – Galeria de pinturas do século XIX



Fonte: <https://artplastoc.blogspot.com.br/2013/04/141-les-salons-et-expositions-au-xix.html>

Outro fator que contribuiu para a modificação dos modos de expor obras de arte foi o desenvolvimento das teorias da psicologia da percepção no início do século XX. Denominada *Gestalt*, a psicologia da percepção da forma se dedicou ao estudo dos princípios da percepção visual humana²³. De acordo com estes princípios, as forças de organização da forma tendem para estruturas mais simples, equilibradas, homogêneas e regulares. Este é o princípio da pregnância, ou da simplicidade. A pregnância é uma propriedade do objeto, mas é fortemente afetada pela legibilidade resultante do contraste entre figura e fundo, ou do objeto no contexto em que é percebido. Voltando às exposições de arte, este princípio da psicologia da percepção da forma implicou na elaboração de artifícios para tentar anular o fundo sobre o qual se apresentava o objeto exposto o que foi ensaiado na escola alemã *Bauhaus*²⁴.

No período entre guerras duas tendências de expografia se desenvolvem com origem na Alemanha e na Itália. A tendência alemã tem origem nos estudos cromáticos e de aplicação dos princípios da *gestalt* no desenho de objetos, de comunicação visual e gráfica e na arquitetura desenvolvidos na *Bauhaus*. A expografia alemã aplica cores claras e neutras em grandes painéis-parede expositores e na simplificação dos espaços arquitetônicos para montagem de exposições. A tendência italiana parte das mostras organizadas para propaganda política do Regime Fascista e se desenvolve na busca da anulação dos expositores reduzidos a delgadas estruturas de metal que dão transparência ao suporte, não utilizando paredes para

²³ A palavra alemã *gestalt* significa forma ou figura. Também é utilizada para nomear a escola de psicologia experimental iniciada pelo filósofo austríaco Christian von Ehrenfels no final do século XIX, e desenvolvida a partir de 1910 por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka na Universidade de Frankfurt. A partir de pesquisas experimentais apoiadas na fisiologia do sistema nervoso, a *Gestalt* se ocupou do modo como as formas são percebidas pelas pessoas procurando compreender porquê algumas formas agradam mais do que outras. De acordo com as teorias desenvolvidas a partir de observações, o fenômeno cerebral da percepção da forma é global e unificado, de integração de partes, e não da soma de estímulos isolados. Assim, a percepção se processa em função da figura total pela relação recíproca das suas várias partes dentro do todo. Isto se deve às forças integradoras do processo fisiológico cerebral, presentes no sistema nervoso central como uma função autorreguladora que busca a estabilidade e tende "a organizar as formas em todos coerentes e unificados. Essas organizações originárias da estrutura cerebral são, pois, espontâneas, não arbitrárias, independentemente de nossa vontade e de qualquer aprendizado" (GOMES Fº, 2015, p. 18-19). De acordo com a psicologia da percepção, o processo de percepção visual da forma se organiza de acordo com os princípios da semelhança, unidade, proximidade, pregnância (simplicidade), fechamento e continuidade, denominados em conjunto como leis da *Gestalt*.

²⁴ *Bauhaus* (casa da construção), escola alemã de artes plásticas, *design* e arquitetura, fundada em 1919 em Weimar. O programa da escola, elaborado pelo arquiteto Walter Gropius, reunia artesões, pintores e escultores nos projetos de construção considerando a arquitetura como o objetivo último de toda atividade criativa. Em 1933, a *Bauhaus* foi fechada com a ascensão do nazismo ao poder (MIDANT, 2004).

expor, integrando o suporte, o objeto com o espaço circundante. Em comum, as duas tendências buscaram neutralizar o suporte e o ambiente da exposição, diferindo no modo como os painéis e espaços foram tratados.

Na expografia alemã os painéis expositivos foram ampliados ao limite de adquirirem o aspecto de paredes reais, reservando uma superfície para cada obra suficientemente grande para que a visão de uma obra não sofresse a interferência da obra colocada ao lado. Os painéis ou paredes móveis, em substituição a fixidez das paredes do edifício foram utilizados para pendurar obras bidimensionais e também para vedar o campo de visão do observador isolando obras tridimensionais. Os pedestais para objetos passaram a ser modulares apresentando acabamento semelhante ao dos painéis. O branco foi adotado como cor neutra, capaz de refletir a luz e proporcionar um forte contraste de cores. A iluminação difusa e homogênea foi convencionada como a ideal para apreciação da obra de arte (POLO, 2006, p. 31).

O modelo expográfico desenvolvido experimentalmente na *Bauhaus* foi adotado como padrão de montagem do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, criado em 1929, padrão este que orientou o desenho da primeira sede projetada para o museu. Inaugurado em 1939, as galerias e formas expositivas do MoMA constituíram-se em padrão para os museus de arte moderna e como concepção moderna para a apresentação de arte. Este modelo de neutralização do suporte e do ambiente voltado para a valorização exclusiva das peças em exibição ficou conhecido como “modelo do cubo branco”. De acordo com O’Doherty (2002, p. 5), neste modelo expográfico o mundo externo não entra no ambiente de exposições, de modo que as janelas, quando existem, são opacas, as paredes são pintadas de branco e o teto torna-se fonte de luz. É o modelo do “espaço asséptico e atemporal em que a obra de arte é individualizada em ambiente homogêneo e que sublima as nuances arquitetônicas do edifício”.

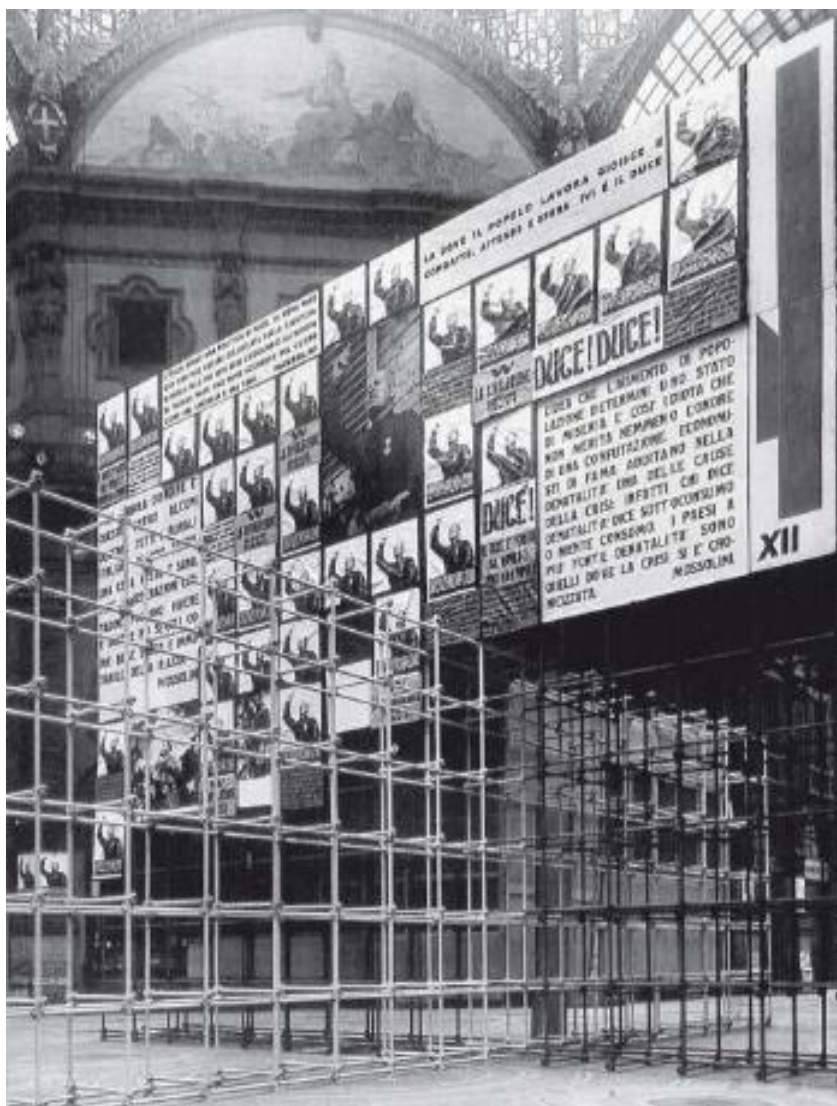
Na expografia moderna italiana os painéis, que a princípio apresentavam medidas padrões, para a exibição de uma ou mais obras, foram reduzidos gradativamente até que possuíssem a mesma medida da obra exposta. Posteriormente, o painel foi substituído por finas colunas metálicas fixados no piso e no teto nas quais as obras eram penduradas individualmente. Os pedestais também tiveram as suas superfícies maciças reduzidas. Assim, sua aparência assemelhava-

se muito mais a mesas altas e esguias, transformados posteriormente em tripés, reduzidos por sua vez a um único e fino pé central.

A nova expografia italiana parte das inovações sobre as formas de expor desenvolvidas na Alemanha. Aqui, no entanto, surge como estratégia de arquitetos e artistas italianos interessados em sensibilizar a população sobre um modo novo de ocupar o espaço que era próprio da arquitetura moderna já experimentada naquele país com as experiências da *Bauhaus*. Na disputa entre a arquitetura racionalista e a neoclassicista como estilo oficial das novas construções do estado fascista, esta triunfou. Assim, não sendo possível a construção de edifícios modernos para atender ao programa de construções do regime, os arquitetos aproveitaram as oportunidades propiciadas pelas exposições como “momentos de educação do público a uma sensibilidade moderna, tornando muitas vezes o tema específico da exposição um objeto secundário” (ANELLI, 2009, p. 94).

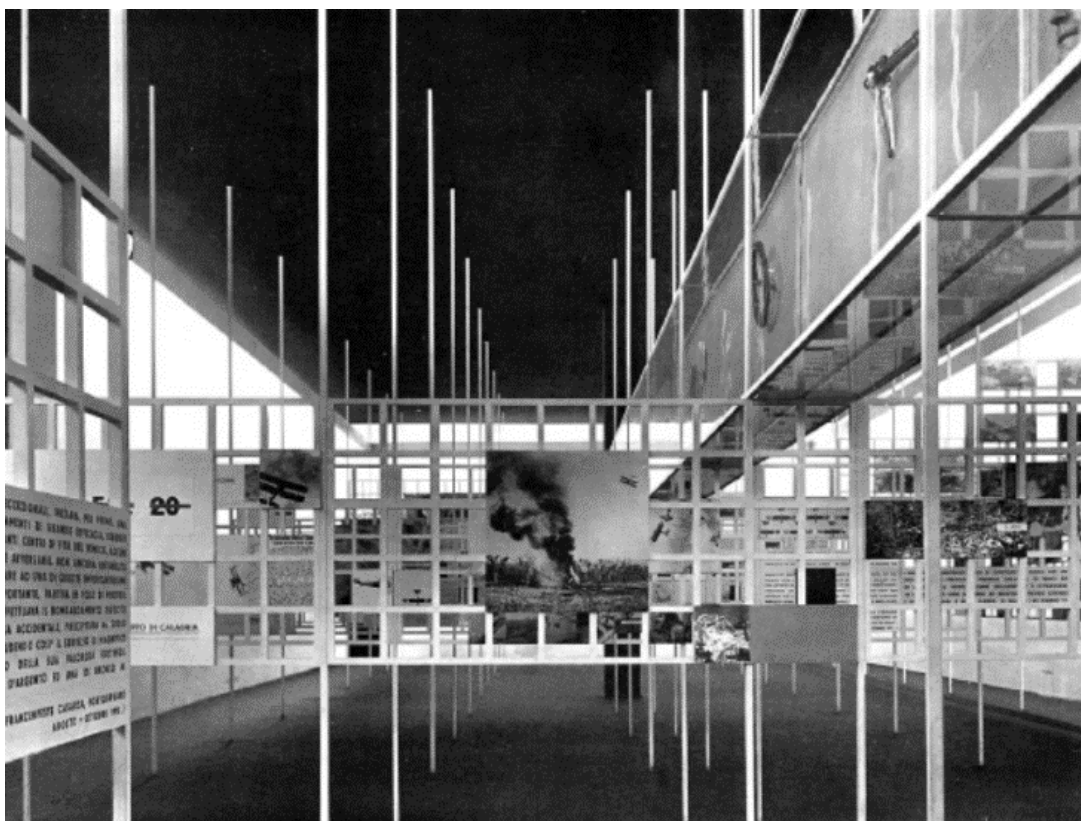
As exposições temporárias de caráter político promovidas pelo governo fascista proporcionaram a oportunidade necessária para as primeiras experiências nos anos de 1930. As primeiras experiências se deram em Milão com as realizações pioneiras de Edoardo Persico e Marcello Nizzoli em 1934. A primeira exposição foi montada na Galeria Vittorio Emanuele, fazendo propaganda política do partido fascista para as eleições daquele ano (Fig. 7). O conjunto expositivo era constituído por um conjunto de grandes ampliações fotográficas afixadas sobre uma grelha de tubos de aço, montada no cruzamento da galeria. A linearidade, a transparência do suporte e a ausência de fundo para as fotos inauguravam uma forma de expor na qual os planos com as imagens ficavam suspensos no espaço, e permitiam a percepção simultânea das imagens do século XX e da ornamentação eclética do fundo arquitetônico da galeria oitocentista.

FIGURA 7 – Propaganda fascista na Galeria Vittorio Emanuele



Fonte: Aguiar (2015, p. 25)

A segunda exposição, denominada Sala da Medalha de Ouro, foi montada na Mostra da Aeronáutica Italiana. Para esta exposição Persico e Nizzoli conceberam uma malha ortogonal de delgados tubos apoiados no teto e no chão sustentando uma estrutura secundária composta por planos vazados em grelha quadriculada que suportava as ampliações fotográficas com feitos memoráveis da aeronáutica (Fig. 8). A disposição dos planos verticais de grelha criava uma fruição do espaço expositivo inovadora, gerava percursos por entre a malha de tubos verticais e sugeria percepções frontais de algumas imagens destacadas (ANELLI, 2009, p. 95).

FIGURA 8 – Sala da Medalha de Ouro na Mostra da Aeronáutica Italiana, 1934

Fonte: Aguiar (2015, p. 28)

Nestas exposições Persico e Nizzoli apresentaram o conjunto de temas que foram retomados após a segunda guerra e desenvolvidos como modos italianos de expor. A espacialidade moderna aqui não está nas características arquitetônicas do ambiente, mas no modo como edifícios de outras épocas são apropriados com temas do tempo presente. O foco era priorizar a experiência visual e do espaço vivenciada pelo visitante, de modo a difundir e formar o “gosto moderno”. O conteúdo exposto, nos dois casos, possibilitava esta abordagem mais propriamente arquitetônica do espaço. Não se tratava de exposições de coleções de antiguidades ou de objetos de arte de pintura e escultura, mas de peças gráficas elaboradas com os recursos mais atuais para comunicar uma mensagem. O recurso de suspender as imagens, que parecem flutuar no espaço, torna-se recorrente a partir daí, pois constitui uma solução relativamente simples para permitir a coexistência em um único espaço, de objetos de natureza diversa e pertencentes a diferentes tempos históricos (ANELLI, 2009, p. 96).

Edoardo Pésico morreu em 1936, aos 36 anos de idade. Suas ideias tiveram continuidade através do seu parceiro Marcello Nizzoli e de Franco Albini. Nizzoli transfere para as montagens de caráter comercial a técnica da suspensão dos objetos e da criação de uma ambiência em torno do objeto. Albini transportou para o ambiente das artes plásticas as experimentações das exposições políticas e comerciais. Para Albini, a arquitetura dos lugares de exposição deveria possibilitar o melhor ordenamento das coleções, com ambientes flexíveis que possibilitassem diversos arranjos expositivos nos museus. Na mostra do artista Il Scipione (Gino Bonichi, 1904-1933), apresentada em 1941 na Galeria de Brera, em Milão (Fig. 9), Albini afastou os quadros das paredes sustentando-os em tubos metálicos fixados no piso e com a extremidade superior presa a uma grelha de cabos de aço, sem encostar no teto do velho edifício. As obras ficavam apoiadas em pequenos braços metálicos dentro de outra moldura criando uma espécie de auréola. Esta mostra dava um sentido de atualidade simultaneamente à obra do artista e aos ambientes internos da Galeria de Brera (ANELLI, 2009, p. 97).

FIGURA 9 – Exposição Il Scipione, 1941



Fonte: Ribeiro (2015, p. 34)

O que se denomina “nova expografia italiana”, como um modo próprio moderno e original de apresentar obras de arte em museus, surgiu depois da II Guerra em substituição à expografia cinzenta e oitocentista do regime fascista a partir das experiências pioneiras de Edoardo Pécico, Marcello Nizzoli e Franco Albini. A opção por instalar museus em palácios e castelos, levou à sobreposição do debate museográfico com o da intervenção em pré-existências, sobrepondo os problemas do restauro e da renovação de prédios históricos com a apreciação de objetos de tempos passados. Nesta sobreposição o foco das intervenções era o interior desses edifícios que, de qualquer modo, deveriam conservar suas características originais inalteradas. Este procedimento ficou conhecido como *allestimento*, que numa tradução literal significa montagem. De acordo com Anelli (2009), o *allestimento* foi um campo experimental dos arquitetos racionalistas italianos iniciado com as exposições industriais, comerciais e políticas voltados para demonstrar ao público leigo as qualidades estéticas dos espaços e formas modernas transpostas para a instalação de museus de arte em edifícios históricos²⁵.

Neste tipo de adaptação Franco Albini realizou uma instalação exemplar de museu no Palazzo Bianco, em Genova, em 1951 (Fig. 10), desenhando expositores móveis feitos com finos tubos metálicos fixados em fragmentos de capitéis de pedra, e separando as obras expostas do ambiente interno original do palácio, com a colocação de um fundo branco suspenso abaixo do teto ornamento (ANELLI, 2009, p. 99).

A nova expografia italiana, partiu da inovação do desenho dos expositores em direção à neutralização dos suportes. Os painéis foram reduzidos gradativamente até coincidir suas dimensões com as medidas da obra exposta. Em algumas montagens fora dos museus, o painel foi substituído por finas colunas metálicas fixadas no piso e no teto, nas quais as obras eram penduradas individualmente.

²⁵ Vittorio Gregotti, teórico e historiador de arquitetura, usou a expressão “museu interno”, para nominar este procedimento de adaptação de uma nova expografia sem alterar as características originais de edifícios históricos (ANELLI, 2009).

FIGURA 10 – Museu do Palazzo Bianco, 1951



Fonte: Ribeiro (2015, p. 36)

Os pedestais maciços também tiveram suas superfícies reduzidas assemelhando-se a mesas altas e esguias, posteriormente transformados em tripés, e finalmente reduzidos a um único e fino elemento vertical central. Os suportes tornaram-se tão finos que as obras pareciam flutuar no espaço. Esta redução dos expositores buscava estabelecer uma nova relação de integração entre a obra de arte e as características próprias do ambiente no qual seria apresentada, geralmente, nos novos museus estabelecidos em edifícios pré-existentes de valor histórico.

3. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP

O Museu de Arte de São Paulo – MASP, foi fundado em 10 de março como instituição privada e inaugurado em 2 de outubro de 1947²⁶. Os primeiros dez anos de vida do Museu foram de intensos esforços, primeiro, para constituir o museu e afirmá-lo como uma instituição séria e, segundo, para salvá-lo dos movimentos que partindo dos opositores de seu fundador quase levaram ao confisco do seu precioso acervo e consequente extinção do museu.

A criação do Museu deve-se a iniciativa do jornalista Assis Chateaubriand²⁷, proprietário da rede de jornais Diários Associados. Chateaubriand acalentava o sonho de criar no Brasil uma galeria de arte de padrão internacional com obras de artistas europeus consagrados pela história da arte. Interessado nas coisas das artes não pretendia formar uma coleção privada para deleite próprio, embora possuísse algumas telas que mais tarde doou para o Museu. Seu sonho, desde sempre, se situava no universo dos museus como instituição pública voltada para a população. Almejava construir um museu de arte antiga e moderna para que o Brasil tivesse “uma das maiores galerias de arte do mundo” (MORAIS, 1994, p. 476).

A célula inicial da coleção era a pequena coleção de Chateaubriand, mas faltava alguém com conhecimento para selecionar obras, montar a galeria e dedicar-se integralmente ao funcionamento de um museu de arte. O sonho de Chateaubriand

²⁶ O Museu de Arte de São Paulo manteve esta denominação até 1968, ano em que morreu Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, seis meses antes da inauguração da nova sede na Avenida Paulista. A partir de então passou a denominar-se Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em homenagem póstuma ao seu fundador. A sigla MASP foi mantida referindo-se, indistintamente, às duas denominações.

²⁷ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892-1968, natural de Umbuzeiro, Paraíba), foi um jornalista, proprietário e diretor da grande cadeia nacional de jornais Diários Associados, criador da revista O Cruzeiro, de emissoras de rádio e pioneiro da televisão na América Latina. Assis Chateaubriand colocou a sua rede de comunicações ao serviço do museu, garantiu a formação do seu acervo e fez o enfrentamento às críticas dirigidas aos seus gestores e a instituição.

começa a virar realidade em 1946, quando encontra Pietro Maria Bardi, um italiano conhecedor e negociador de arte que estava de passagem pelo Rio de Janeiro e que organizara uma exposição do *Studio d'Arte Palma*, de Roma, apresentada no Ministério da Educação e Saúde em 1946²⁸. Chateaubriand percebe que Bardi reunia as condições necessárias para organizar e conduzir o museu de arte que imaginava e convida-o para permanecer no Brasil e juntos criarem o que viria a ser o MASP. Assim, menos de um ano depois do convite do jornalista ao *marchand*, o MASP abria suas portas ao público instalado provisoriamente no edifício-sede dos Diários Associados, ainda em construção, no centro da cidade de São Paulo.

Os planos de Chateaubriand para constituir a coleção da galeria de arte era comprar quadros a baixo preço aproveitando a situação de penúria dos países europeus em consequência da destruição provocada pela guerra, antes que a economia do continente se reorganizasse. Portanto, era necessário ter pressa, correr contra o tempo para aproveitar a oportunidade e dispor de alguém com conhecimento suficiente para selecionar criteriosamente o que deveria ser adquirido. E os recursos de onde saíam, indagou Bardi ao ouvir os planos de Chateaubriand. Do café e da nascente indústria brasileira dinamizada durante e após a II Guerra Mundial, respondeu o jornalista. Por isso a decisão de criar o museu em São Paulo e não no Rio de Janeiro, para aproveitar a riqueza e a disponibilidade de recursos financeiros concentrada em São Paulo (MORAIS, 1994, p. 481). A coleção seria formada mediante mecenato a partir do projeto curatorial de Bardi. Desta forma foi constituído o acervo do MASP.

Chateaubriand já havia reservado um pavimento inteiro acima da sobreloja na nova sede paulista em construção da sua empresa jornalística para instalação de uma galeria de arte. No final de 1946 as obras do edifício estavam na concretagem do terceiro pavimento, portanto no piso imediatamente acima daquele inicialmente destinado ao museu. Ou seja, pretendia-se instalar um museu de arte em um edifício em obras. A partir do primeiro contato com Bardi, tudo foi feito às pressas, pois era

²⁸ Na chegada ao Brasil o casal Bardi organizou três exposições de caráter comercial com obras de arte da galeria de Pietro Maria Bardi. A primeira, denominada "Exposição de Pintura Italiana Antiga do século XIII-XVIII", foi montada no salão nobre do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, em novembro de 1946. A segunda, denominada "Exposição de Objetos de Arte para Decoração de Interiores", foi montada no salão de exposições do Hotel Copacabana Palace, em dezembro de 1946. A terceira mostra, denominada "Exposição de Pintura Italiana Moderna", também foi apresentada no mesmo local da primeira exposição, em maio de 1947 (TENTORI, 2000: 172).

necessário ter o Museu constituído, instalado e inaugurado para justificar a arrecadação dos recursos necessários para a investida de compras no mercado europeu. Foi assim que no curto período de tempo de sete meses decorridos entre o ato de fundação em março e sua abertura ao público em outubro que realizaram-se as obras de adaptação do espaço para a instalação do museu, preparação do plano institucional e da expografia, treinamento de monitores e montagem da primeira exposição didática de história das artes. Com as obras do Museu em andamento, Chateaubriand passou a pedir doações em dinheiro aos industriais, banqueiros e cafeicultores para aquisição de obras para o MASP, em troca de publicidade favorável e promoção dos doadores nos jornais dos Diários Associados (e, também, para evitar o oposto, a difamação dos que resistiam a contribuir). Bardi relata como se dava a estratégia de promoção dos doadores:

Cada quadro, antes de entrar no Museu, era exposto numa suntuosa recepção em edifícios públicos ou em mansões elegantes do Rio, de São Paulo e de outras capitais de Estado, assinalando encontros de confraternização sempre divulgados nas primeiras páginas dos Diários Associados. Os títulos de mecenas, distribuídos em profusão, acabaram mobilizando numerosos doadores. (...) Foi assim possível consolidar um grupo numeroso de amigos do Museu, dispostos a aquiescer aos pedidos quanto a novas aquisições (BARDI, 1973, p. 12).

Com esta estratégia de arrecadação de dinheiro definida por Chateaubriand e as indicações de obras de Bardi, iniciaram-se às compras nas galerias comerciais e diretamente com particulares, *marchands* e galeristas europeus e estadunidenses. Ainda em 1946, Chateaubriand empreendeu a primeira viagem a Roma para adquirir obras após ter arrecadado entre a burguesia de São Paulo uma soma equivalente a 1,1 milhão de dólares ao câmbio de 1994. No ano seguinte, enquanto o Museu estava sendo instalado, diversas levas de obras de arte adquiridas na Europa e nos Estados Unidos iam chegando a São Paulo com destino ao Museu de Arte de São Paulo (MORAIS, 1994, p. 481). Na inauguração do museu em outubro de 1947, às instalações ainda eram improvisadas, mas o acervo já reunia uma coleção de obras em quantidade e qualidade únicas na América Latina. Entre obras de Tintoretto, Botticello, Murillo, Magnasco, Modigliani, Cézanne, Ticiano, Cranach, Renoir, Velásquez, Rodin, Goya, Rembrandt, nos poucos meses entre o primeiro encontro de Chatô com Bardi, foram gastos cerca de 35 milhões de dólares ao câmbio de 1994 (MORAIS, 1994, p. 485).

A prodigalidade de Chateaubriand nos procedimentos de aquisição de obras pode ser ilustrada no episódio da coleção de esculturas de Degas da série bailarinas (o maior conjunto de obras deste artista reunido em um museu). Em 1950, um galerista de Londres colocou à venda duas esculturas da série “As bailarinas”, de Degas. Na ocasião, Chateaubriand estava na Europa e ficou sabendo desta oferta através do *marchand* Georges Wildenstein²⁹ de quem o Museu já havia adquirido algumas obras. Aproveitando a ocasião, Chateaubriand acompanhado de Wildenstein foi a Londres verificar a oferta. Indagado sobre qual das peças pretendia adquirir, Chateaubriand quis saber quanto custava todo o lote constituído por mais de 50 peças. Ao ser informado que o preço era de 45 mil dólares, ordenou ao colecionador que embrulhasse todas as peças, pois, para espanto dos presentes, estava adquirindo toda a série (MORAIS, 1994, p. 488). E foi assim, aproveitando as oportunidades que iam surgindo que se formou um acervo de caráter variado e panorâmico no qual estão representadas todas as escolas, sem exclusão de tempos e períodos (BARDI, 1973, p. 9). A partir da inauguração do MASP e das compras realizadas (notabilizadas pela forma como foram adquiridas), o Brasil passou a integrar o mapa internacional das grandes coleções de arte referenciais do panorama das artes no ocidente.

O principal movimento de aquisições de obras para a formação do acervo foi realizado até 1958, ano em que a equipe responsável por essa ação perdeu o seu principal integrante Assis Chateaubriand, encarregado de encontrar doadores e arrecadar fundos. Por outro lado, no comércio mundial de arte o preço das obras estava em elevação demandando, portanto, a necessidade de arrecadar cada vez mais dinheiro para adquirir menos obras, o que dificultava a manutenção daquele esquema. Na passagem dos vinte cinco anos de fundação do Museu, Pietro Maria Bardi faz um balanço da situação a respeito do seu projeto curatorial para a montagem da Pinacoteca e da estratégia delineada por Chateaubriand:

Foi um projeto ambicioso – aliás demasiadamente ambicioso – repleto de dificuldades, para não dizer impossibilidades; porém estávamos convencidos de que o Brasil, ao vencer etapas de sua prosperidade industrial, intensificaria cada vez mais o labor no campo da cultura, conseguindo a coleta de materiais

²⁹ A participação do *marchand* e galerista de arte francês Georges Wildenstein na formação do acervo do MASP, através da oferta direta, da indicação e mediação na aquisição das obras selecionadas por Pietro Maria Bardi, por vezes servindo como avalista nas operações de compra e mantendo uma conta aberta na galeria para comprar fiado, foi de tal ordem que, em homenagem a sua participação, a galeria na qual está instalada a Pinacoteca na atual sede da Avenida Paulista recebeu o seu nome em reconhecimento ao seu empenho pessoal e apoio ao MASP.

apropriados, de modo a satisfazer as aspirações museográficas à altura das previsões (BARDI, 1973, p. 9).

Desde o início, no entanto, o MASP encontrou resistências e oposições na comunidade local das artes e da cultura. Muitas foram as reações contrárias ao novo museu e ao seu caráter didático voltado para a educação da população. Por um lado, prevalecia a concepção de *ars gratia artis*, arte como pura expressão do espírito desvinculada de razões funcionais, utilitárias, pedagógicas, das condições sociais de produção e fruição, e por isso somente alcançável por poucas pessoas de espírito elevado e sublimado destas questões mezinhas. Nesta concepção, não cabiam outras expressões que não fossem aquelas incluídas nas categorias herdadas do academicismo do século XIX, ficando de fora, portanto, as novas expressões surgidas na primeira metade do século XX. Argumentavam também os defensores da tradição acadêmica, de que São Paulo já possuía sua Pinacoteca estadual e de que outra seria demasiado e desnecessário, por redundante (BARDI, 1978, p. 8). Por outro lado, muitos críticos viam com desconfiança esta ideia de museu popular, no qual o barateamento da alta cultura parecia absurdo. Notadamente, quando se tratava de obras anunciadas pelo Museu como sendo o mais representativo da arte europeia desde o renascimento, afinal como obras tão raras e consagradas poderiam ser assim expostas nas condições físicas em que o museu foi implantado e para o público ao qual se voltava, somente se não fossem autênticas para serem vulgarizadas desta forma.

No início dos anos de 1950 quando a coleção começou a ganhar corpo e o Museu notoriedade começaram a circular na imprensa repetidas notícias sobre a autenticidade das obras adquiridas pelo MASP e, por fim, afirmações diretas de que as obras eram falsas. Esta suspeição foi levantada pelos inimigos de Chateaubriand e por desafetos de Bardi que para atingi-los promoveram uma campanha na imprensa de descrédito das obras do acervo. Estas notas na imprensa afirmavam que o Museu estava adquirindo obras falsas como se fossem autênticas e que Bardi não sabia o que comprava ou estava enganando os patrocinadores do acervo. À frente dos detratores estava o crítico de arte Mário Pedrosa, na época jornalista do Jornal do Brasil. De pequenas notas iniciais colocando em suspeição a qualidade do acervo, com o passar do tempo o jornal passou a afirmar categoricamente que as obras exibidas no MASP eram falsas (MORAIS, 1994, p. 582).

Por diversas vezes, Pietro Maria Bardi e Lina Bo também foram alvos destas críticas como uma forma de atingir indiretamente Assis Chateaubriand atacando as pessoas que lhe eram próximas. A respeito de Bardi lembravam o seu passado de militância fascista e sua proximidade com Mussolini. Bardi sabia que para acabar de vez com estas dúvidas sinceras ou mal-intencionadas sobre a autenticidade do acervo seria necessário submeter as obras à *expertise* dos críticos de arte fazendo uma turnê de exposições temporárias do acervo do MASP nos principais museus e galerias europeus (MORAIS, 1994, p. 584). O certo é que mesmo com o descrédito interno a coleção do Museu reunia um conjunto de obras que lhe dava notoriedade internacional. Em razão disto, em 1953 o governo francês convidou o Museu para apresentar uma parte de sua coleção no *Musée de l'Orangerie*, junto ao Louvre, em Paris. Esta era a oportunidade que Bardi esperava para autenticar a coleção. Organizou então uma seleção de 64 pinturas³⁰ para a exposição denominada *Cent Chefs-d'Ouvres du Musée d'Art de São Paulo, no Musée de l'Orangerie* que foi aberta pelo presidente da França Vincent Auriol em 4 de outubro de 1953 (Fig. 11).

A estratégia de apresentar parte da coleção para o público europeu como forma de testar e atestar a autenticidade das obras do acervo deu certo. A exposição no *l'Orangerie* foi um sucesso de público e recebeu as críticas mais convincentes. O acervo do museu ao ser submetido ao crivo dos críticos franceses sobreviveu incólume (MORAIS, 1994, p. 584). Mas além disso, o sucesso obtido com a mostra parisiense projetou o MASP no cenário internacional e gerou uma série de convites de outras instituições museais europeias para a apresentação do acervo do museu paulista. O conjunto de obras acabou excursionando por outros países sendo apresentada também no *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelas, no *Centraal Museum* de Utrecht, no *Kunsthalle* de Dusseldorf, no *Kunstmuseum* de Berna, na *Tate Gallery* de Londres, e no *Palazzo Reale* de Milão. Ainda durante a realização desta série de exposições itinerantes pela Europa, o MASP recebeu um convite para levar a mostra para os Estados Unidos (BARDI, 1992, p. 19).

³⁰ Nos Anexos da dissertação de mestrado "Mecenato: atores, objetos e práticas", de Luanda de Moura (2012), são apresentadas imagens das 64 telas pertencentes à coleção do MASP que integraram a mostra no museu francês, com a ficha técnica de cada obra e o nome dos doadores que contribuíram para a aquisição de cada tela.

FIGURA 11 – Cartaz da exposição do MASP no *Musée de l'Orangerie*

Fonte: Bardi (1978, p. 60)

No início de 1957 a exposição foi apresentada no *Museum of Fine Arts* em Toledo, Ohio, e depois no *Metropolitan Museum* de Nova Iorque. Na semana de abertura da exposição em Nova Iorque a justiça americana lacrou as galerias do museu sequestrando as obras do MASP como garantia pelo pagamento de uma dívida de 2 milhões de dólares de Chateaubriand (aproximadamente 66 milhões de dólares, em valores de 2018) com o banco *Guaranty Trust of New York*, dívida que fora contraída pelo jornalista na aquisição de obras para o acervo do museu com a galeria de Wildenstein instalada nesta cidade e negociada com o banco (MORAIS, 1994, p. 585). Neste momento, a dívida com o *Guaranty Trust* foi resgatada pelo governo brasileiro, na época sob a presidência de Juscelino Kubitschek, que sensível aos apelos de Chateaubriand e a relevância da coleção formada para o país resolveu emprestar o dinheiro através da Caixa Econômica Federal sob uma condição, a de que o Museu mudasse sua natureza jurídica de instituição privada para fundação pública sem fins lucrativos e que fosse constituído um conselho gestor do museu. Além disso, Juscelino exigiu que Chateaubriand se afastasse da direção da instituição.

Deste modo, foi criada em 1957 a Associação Museu de Arte de São Paulo, fundação sem ligação com os Diários Associados e Assis Chateaubriand. A fundação passou a ser a pessoa jurídica responsável pelo Museu. Chateaubriand doou à fundação todas as obras sob a guarda do MASP e que foram por ele adquiridas como se fossem para uma coleção privada, e a Caixa Econômica Federal emprestou o dinheiro a fundo perdido para a fundação saldar a dívida com o banco americano e liberar as obras em exposição no *Metropolitan Museum* (MORAIS, 1994, p. 592). Bardi permaneceu como diretor técnico do MASP, mas Chateaubriand encerrou neste episódio sua participação na instituição que criou.

Resolvido este imbróglio, no final daquele ano as obras do MASP retornaram ao Brasil. Antes de seguirem para São Paulo foram expostas no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A apresentação de parte da coleção do MASP no museu que tinha o caráter de instituição oficial central das artes no Brasil e que por isso desempenhava o papel de referência neste campo, chancelava o MASP e sua coleção encerrando definitivamente a polêmica sobre a autenticidade e o valor do acervo. Após permanecer quatro anos fora, a coleção estava ampliada trazendo novas obras para o Museu. Mesmo com todos os contratempos da passagem da exposição itinerante do MASP pelos Estados Unidos, Bardi e Chateaubriand aproveitaram a

excursão do acervo para fazer algumas aquisições, de modo que no retorno a coleção era maior do que a que saiu do Brasil (saíram em excursão 64 telas e retornaram mais de uma centena de obras). Estas foram as últimas aquisições feitas pelo Museu no esquema de arrecadação de recursos promovido por Chateaubriand porque esta estratégia se esgotara e os preços do mercado de arte se elevaram. Daí em diante, o acervo iria crescer lentamente mediante doações de mecenas e artistas. Mesmo assim, o saldo foi de importantes aquisições demonstrando o acerto da estratégia engendrada por Chateaubriand e que acabou dotando o Brasil da maior coleção de arte do hemisfério sul.

Mesmo com todos os percalços os primeiros anos de funcionamento do MASP foram de incremento constante do seu acervo, da realização de intensa programação de exposições temporárias, de uma multiplicidade de atividades educativas agregadas, de crescente afluência de público e de ampliação das instalações físicas. Decorridos uma década de abertura do museu, no entanto, o espaço na sede dos Diários Associados no centro de São Paulo já não comportava adequadamente o público que frequentava o Museu em busca dos cursos oferecidos. A quantidade de obras do acervo já não podia ser exposta e conservada adequadamente na Rua 7 de Abril pela limitação de área das galerias e da reserva técnica. Era chegado o momento de o Museu ter sua sede própria com espaços adequados à concepção de museu de Pietro Maria Bardi, e que não fossem adaptados. Neste momento da vida da instituição dois movimentos foram feitos, um por Lina Bo no sentido de fazer um projeto de arquitetura para construção de uma nova sede para o museu e o outro por Bardi e Chateaubriand com a Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP.

Na primeira metade dos anos de 1950, a FAAP estava concluindo a construção da sede da fundação para sediar uma escola de arte de acordo com a vontade expressa em testamento pelo patrono da instituição³¹. Entre 1954 e 55, Assis Chateaubriand começou a desenvolver junto com os administradores da FAAP as tratativas para uma parceria entre a Fundação e o Museu. A ideia era reunir as coleções do MASP com a coleção particular de Armando Álvares Penteado que seria doada a FAAP constituindo uma única coleção a ser exposta nas instalações da

³¹ Armando Álvares Penteado (1884-1947), foi um empresário paulista da cafeicultura, mecenas e colecionador de arte. Casou-se com a francesa Annie Alwis. O casal não teve filhos, assim, Penteado deixou parte de sua fortuna para ser investida numa fundação dedicada ao ensino das artes (LOBÃO, 20114, p. 63).

Fundação, resolvendo assim, o problema de espaço do Museu. Em contrapartida, a escola para o ensino das artes sonhada por Penteado aconteceria com a transferência dos cursos do IAC que migrariam junto com o Museu (LOBÃO, 2014, p. 65). Nestes termos foi firmado o acordo entre as duas instituições.

Em meados de 1957, os cursos do IAC foram transferidos para a FAAP. Depois, as obras da coleção foram sendo transferidas aos poucos. No início do ano seguinte, com o retorno de parte do acervo mostrado nos museus europeus, o MASP se instalou de fato na FAAP e ali permaneceu por cerca de um ano. No transcurso deste ano surgiram diversos pontos de desacordo resultando no rompimento do acordo entre o MASP e a FAAP. Muitas são as versões dadas sobre a origem do conflito. A mais divulgada na imprensa envolvia problemas sobre a autenticidade de um Modigliani da coleção de Penteado (LOBÃO, p. 69). Bardi afirmava que a obra era uma falsificação e que, portanto, não poderia ser colocada junto do acervo proveniente do MASP. Assim, a direção do Museu pediu o cancelamento do acordo e Bardi retornou, em 1959, com todo o acervo para a sede da Rua 7 de Abril. O IAC e seus cursos, no entanto, permaneceram na FAAP, dando origem ao que hoje é a Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM. Na remontagem o MASP perdeu muito de seu dinamismo inicial associado aos cursos sediados no Museu. A atividade do Museu arrefeceu. Não existem registros da remontagem do acervo e da programação de exposições temporárias a partir deste momento, restando uma lacuna a ser preenchida sobre a história do MASP a respeito do período que vai do rompimento do acordo com a FAAP à transferência para a sede da Avenida Paulista. De 1960 a 1968 todos os esforços parecem ter sido concentrados na realização da nova sede na Avenida Paulista na esperança de iniciar uma nova fase do Museu e recuperar o dinamismo de sua primeira década de funcionamento. Este período também coincide com a transferência de Lina Bo Bardi para a Bahia onde permanecerá até 1964.

3.1. Plano institucional

A formação do acervo da Pinacoteca era para seu fundador, o jornalista Assis Chateaubriand, o motivo da criação do museu na concepção clássica de instituição que coleciona e conserva, para o que foram decisivos o conhecimento e a experiência de comercialização de obras de arte de Pietro Maria Bardi. O desejo de seu fundador

e a experiência de seu diretor como perito familiarizado com a arte europeia fizeram com que o MASP fosse o primeiro museu brasileiro implantado com critérios bem definidos para formação do acervo, reunindo obras-primas de artistas célebres do passado (LOURENÇO, 1999, p. 98). Na sua investida inicial no decênio 1947-57, o MASP organizou uma coleção representativa da arte ocidental a partir do renascimento ao pós-impressionismo com obras primas de autores consagrados pela história da arte.

Para Pietro Maria Bardi, no entanto, era necessário superar o conceito tradicional de museu de arte do século XIX voltado principalmente para conservação de obras excepcionais e também da concepção de museu de arte moderna como uma especialização decorrente da continuidade daquele modelo de museu especializado a partir de recortes estilísticos e temporais. Avaliava que no Brasil não havia público suficientemente informado e habituado para frequentar museus nestes moldes, que as pessoas visitariam o museu uma vez para conhecer o acervo e não mais voltariam. Bardi não pretendia criar um museu vazio e por isso era necessário motivar o público para se tornarem frequentadores do museu. Assim, o projeto institucional deveria voltar-se à formação de público oferecendo outras atividades vinculadas ao acervo (BARDI, 1973, p. 9). Nesta perspectiva, a formação da Pinacoteca se constituía como ponto de partida e elemento integrante de um centro propulsor das artes compreendida numa acepção ampliada, em torno da qual seriam criadas diversas atividades de caráter didático para instruir os usuários do museu na compreensão do significado das obras originais.

Bardi trazia uma concepção atualizada da arte e do seu papel na formação do homem contemporâneo. Isto fica patente quando Chateaubriand convidou Bardi para dirigir o museu de arte antiga e moderna que pretendia criar. Bardi então contrapôs, fez ver que um museu não deveria estar voltado exclusivamente para uma determinada corrente ou período artístico, mas sim voltado apenas para a arte. Argumentava que a arte é uma só, não tem limites de tempo e de espaço. Afirmava que um museu de arte só seria efetivamente atuante se o seu programa estivesse voltado para reconstituir o princípio original de unidade das artes “unidade esta que os museus nos velhos moldes contribuíram em grande medida para separá-las”. A ideia de unidade das artes, conceito central na base do plano institucional era o aspecto que diferenciava o MASP dos museus modernos criados no mesmo período

no Brasil. A concepção de museu em Bardi então era de um museu moderno de arte sem adjetivações ou circunscrito a escolas ou períodos, com conceito amplo de arte voltado para a compreensão histórica da arte de forma abrangente, de forte caráter didático voltado para a formação do público.

É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada. (...) O fim do museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre a obra antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação (Revista *Habitat*, n. 1, out/dez. 1950).

Esta avaliação sobre a familiaridade do público de São Paulo, em particular, e do brasileiro, em geral, com o universo das artes formalizada nos tratados de história das artes foi determinante na definição do plano institucional do MASP. A partir da constatação de que no Brasil daquela época ainda não haviam obras publicadas de vulgarização deste universo, Bardi avaliava que o público não tinha as referências necessárias para apreciar adequadamente as obras da Pinacoteca que estava sendo formada, justamente, a partir daqueles critérios canônicos de inclusão de obras e artistas no panorama geral das artes. Para enfrentar esta situação o plano institucional do Museu foi elaborado com a dupla missão de informar e formar o público, como um centro difusor de atividades culturais voltado para a democratização do acesso à arte e à cultura e como museu-escola com a oferta de cursos de iniciação às práticas artísticas. Em outra frente, o casal Bardi editou a partir de 1950 a Revista *Habitat*³², divulgando as atividades do Museu e ampliando a abrangência dos debates sobre o universo das artes.

³² A publicação denominada "*Habitat*, Revista das Artes no Brasil", foi uma iniciativa editorial do casal Bardi para divulgar as atividades do MASP e ampliar o debate dos temas relacionados a arte e cultura. Circulou a partir de 1950, trazendo matérias sobre arquitetura, artes plásticas, teatro, literatura, cinema entre outros temas afins. Em todos os seus números a revista publicava matérias sobre arte popular ou arquitetura vernacular destacando a estética das coisas feitas para atender a uma necessidade prática com os meios disponíveis. Todo o processo inicial de instalação do MASP e de sua remodelação foi apresentado nas suas páginas, bem como artigos que tratavam das propostas de atuação do Museu. Sobre a revista *Habitat*, ver: STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista *Habitat*: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. 2007. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Na biblioteca setorial do Campus das Ciências Sociais da UFPel, encontram-se as edições de número 14, 19, 23, 26, 27, 29 a 35, 37 a 39, 42 a 55, e 57b (periódico 513).

A percepção do papel social dos museus contemporâneos de arte estava afinada com as orientações já assumidas pelos museus norte-americanos. Desde o início da primeira metade do século XX havia naquele país um movimento de valorização da dimensão educacional dos museus na formação do público. Esta nova função dos museus teve um papel fundamental na criação do *Museum of Modern Art* – MoMA, de Nova Iorque, fundado em 1929. Na definição de suas diretrizes museológicas, o MoMA trazia o propósito de ser um espaço instaurador e consagrador de experiências estéticas do tempo presente, de sua própria modernidade rompendo com o modelo de museu guardião do passado e do consagrado. Abre-se então para a incorporação de novas formas de expressão no universo das artes e voltado para uma orientação educativa. Esta diretriz museológica foi apontada como a vanguarda da ideia de museu moderno e como exemplo a ser seguido nas recomendações do recém-criado *International Council of Museums* – ICOM, na revisão do pós-guerra sobre a missão social dos museus.

O plano institucional do MASP adotou como referência fundamental o modelo de funcionamento do MoMA³³, com uma seção dedicada a formação da coleção da Pinacoteca, e outra voltada para a formação do público atuando como um centro de atividades culturais. Na inauguração do Museu junto com a apresentação das primeiras obras da Pinacoteca, foram apresentados e posto em andamento os programas de exposição de história das artes³⁴, de conferências e seminários e de exposições periódicas.

As “Exposições didáticas de história das artes” era um programa de exposições com caráter didático, de divulgação de conteúdos da história das artes e do seu desenvolvimento da pré-história ao momento atual apresentando artistas, movimentos artísticos e a evolução das técnicas e dos estilos (BO BARDI in FERRAZ, 1993, p.

³³ Lina Bo e Pietro Maria Bardi mencionaram diversas vezes, como modelo exemplar, o caso do MoMA, como nos artigos “Os museus vivos nos Estados Unidos”, e “A função social dos museus”, publicados na revista *Habitat*, em 1950.

³⁴ Pietro Maria Bardi nos diversos livros que editou sobre a história do MASP referia-se à denominação dos espaços do Museu, vinculando-os aos programas expositivos definidos no plano institucional, usando as expressões “Exposições didáticas de história das artes” (BARDI, 1978, p. 8), ou “Mostras didáticas de história das artes” e “exposições periódicas” (BARDI, 1978, p. 8), “mostras periódicas” (BARDI, 1982a, p. 8), ou “exposições temporárias” (BARDI, 1982a, p. 42). Neste estudo, vamos adotar a denominação da legenda que acompanha as plantas da reforma do Museu, publicadas na *Habitat*, Revista das Artes no Brasil, nº 1, p. 17, São Paulo, 1950, e reproduzida em Ferraz (1993, p. 49): Pinacoteca, Exposições periódicas, e Exposições didáticas de história das artes.

46). Este programa tinha o propósito de instruir o público dando subsídios para a compreensão das obras expostas nas outras seções do Museu, dada a carência de bibliografia no Brasil sobre história das artes. A intenção de instruir o público tinha um propósito político de democratização no acesso ao universo das artes numa tentativa de superar a situação brasileira “em que o circuito artístico se originava, principalmente, dentro dos círculos sociais das classes dominantes” (BARDI, 1947, p. 2, apud POLITANO, 2010, p. 39). Para firmar esta posição o conteúdo das exposições relacionava a expressão artística com as condições econômicas e sociais do meio no qual foram produzidas ressaltando, sobretudo, a transformação da forma plástica dos objetos como fator fundamental para compreender a história da arte.

As exposições didáticas eram apresentadas na forma de panoramas informativos com reproduções fotográficas de obras de arte comentadas com legendas e textos explicativos. Esta ideia, tomada de empréstimo do MoMA, já havia sido testada por Bardi no início dos anos de 1940 no *Studio dell Arte Palma*, de Roma. No Brasil este programa de exposições foi desenvolvido e aperfeiçoado. Nas montagens do MASP, Bardi contou com a colaboração do estúdio italiano no preparo dos primeiros painéis. Ao todo, foram montadas quatro exposições. A primeira, apresentada na inauguração do Museu, denominava-se “Panorama da História da Arte”. Com caráter sintético e abrangente delineava os tópicos estruturadores da história da arte. A segunda denominava-se “Da pré-história e povos primitivos”, tratou da cultura dos povos antigos do Mediterrâneo, a terceira compreendia o período de Roma até a Idade Média, e a quarta exposição abrangia o período do renascimento às vanguardas do século XX (POLITANO, 2010, p. 50-1).

Paralelamente, o Museu desenvolveu um intenso programa de conferências para discussão dos problemas do universo das artes e dos caminhos de sua compreensão. Apresentava criticamente ao público os modos de composição das obras da Pinacoteca, as técnicas empregadas, os vínculos com obras precedentes e que as sucederam, discutia e interpretava os conteúdos apresentados nas exposições didáticas e temas relativos às novas obras que entravam na Pinacoteca. Debatia os problemas contemporâneos do que estava entrando no universo da arte com a inclusão dos novos suportes e formas de expressão que iam surgindo. Nesta perspectiva, realizou os seminários sobre fotografia e cinema como forma de expressão artística que evoluíram, respectivamente em um curso de fotografia, e na

formação do clube de cinema e centro de estudos cinematográficos do MASP. Também nesta chave, promoveu desfiles de moda incluindo o vestuário como forma de expressão artística e segmento de aplicação do desenho industrial, promoveu concertos e audições nas dependências do Museu (BARDI, 1973, p. 10).

Desde sua inauguração o Museu promoveu uma intensa e variada programação de exposições periódicas de pintura, escultura, arquitetura, artes gráficas, desenho industrial. Estas exposições reuniram artistas e arquitetos contemporâneos, nacionais e estrangeiros e divulgaram as novas linguagens até então não contempladas pelas instituições museais do país, com mostras de arquitetura moderna, paisagismo e urbanismo, fotografia, desenho industrial, artes gráficas e propaganda, a exemplo do que já vinha sendo feito no MoMA. Em outra frente, promoveu a arte popular brasileira e outras formas de expressão ainda não contempladas nos museus brasileiros de arte. Inclui-se aqui as mostras da cultura local popular com a exposição “Arte Popular Pernambucana” (1949), com a apresentação de ex-votos e mamulengos, a cerâmica utilitária e as imagens de Vitalino Pereira dos Santos, conhecido como Mestre Vitalino; a exposição dos artistas ditos primitivos, e a pioneira exposição “Arte dos Alienados” (1948), com obras dos internos da ala de psiquiatria do Hospital do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, sob a coordenação da psiquiatra Nise da Silveira do setor de arte-terapia³⁵. Neste programa de exposições temporárias e de conferências que por vezes as acompanhavam, Bardi reafirmava os propósitos do plano institucional do MASP:

Iniciativas que demonstram como nossa instituição tem estado constantemente mais interessada na divulgação dos problemas históricos e de efervescência contemporânea do que na simples conservação, convencida de que essa espécie de trabalho melhor se enquadrava entre as de laboratório. Nossa organização foi e continua a ser um autêntico laboratório de elaboração e de discussão dos problemas artísticos, procurando indicar caminhos de compreensão no campo da arte viva (BARDI, 1973, p. 11).

A primeira investida do MASP como museu-escola foi posta em prática ainda antes da inauguração do Museu. No primeiro semestre de 1947, Pietro Maria Bardi ministrou cursos de história das artes direcionados ao treinamento de monitores com

³⁵ Colaborou no ateliê de arte-terapia da Dra. Nise da Silveira, a enfermeira especialista em terapia ocupacional Yvonne Lara da Costa, mais tarde conhecida como Dona Ivone Lara, sambista da ala de compositores da Escola de Samba Império Serrano, do Rio de Janeiro.

duração de sete meses entre a fundação e a abertura ao público. Estes primeiros cursos tinham um acento prático, possibilitando a vivência da experimentação artística e capacitando pessoas para exercer as funções requeridas pelo museu. Isso possibilitou que muitos ex-alunos fossem posteriormente contratados³⁶. Após a inauguração foram oferecidos cursos dedicados à história e ao estudo da estética apoiado no material contido no programa de “Exposições didáticas de história das artes”. A partir da abertura do Museu diversos outros cursos foram sendo oferecidos ao público de acordo com a ideia de museu como local de formação nos campos correlatos ao universo das artes. Em 1948, iniciaram os cursos de vitrinista, uma atividade ainda inexistente em São Paulo, de desenho do natural, pintura, gravura, escultura, modelagem, teatro, música, dança, maquetes de arquitetura, desenho de moda e tecelagem, fotografia, cinema, paisagismo, jardinagem, ikebana, comunicação visual e, em 1950, o primeiro curso de propaganda e publicidade (BARDI, 1973, p. 10).

A estratégia adotada de museu como centro cultural e museu-escola para cativar e formar público para o Museu apresentou resultados positivos com um elevado número de frequentadores de suas atividades. Em 1951, o plano institucional do MASP avançou para a implantação do Instituto de Arte Contemporânea – IAC, como órgão agregado para reunir os cursos oferecidos pelo MASP desde sua inauguração, tornando regulares os diversos cursos oferecidos até então³⁷. Mas a grande novidade, estava na implantação do primeiro curso de *design* industrial no Brasil. O Instituto foi a primeira tentativa do casal Bardi de concretizar a passagem dos ensinamentos sobre arte, arquitetura e *design* com a finalidade de formar desenhistas industriais com espírito moderno para atuarem diretamente na indústria paulista (LOURENÇO, 1999, p. 100). Foi esta estrutura acadêmica e os cursos oferecidos que permaneceram na FAAP após o malogrado acordo de reunião dos acervos das duas instituições.

³⁶ Participaram do curso para formação de monitores como alunos os artistas Aldo Bonadei, Mário Gruber, Marcelo Grassmam, Aldemir Martins, Flávio Motta, Nydia Licia e Enrico Camerini.

³⁷ Os cursos oferecidos pelo MASP contaram com a colaboração de artistas e arquitetos. Entre outros, atuaram como professores Rino Levi, Eduardo Knesse de Melo, Roberto Burle Marx, Jacob Ruchti, Lasar Segall, Roberto Sambonet, August Zamoyski, Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti, Alberto Cavalcanti, Oswaldo Bratke, Gregori Warchavchik, Elisabeth Nobling e Alcides da Rocha Miranda.

Após a transferência do IAC para a FAAP, a oferta de cursos relativos aos temas das artes pelo MASP não voltou a ter o mesmo dinamismo de sua primeira fase. Atividades esporádicas foram oferecidas, mas a estrutura de funcionamento do Museu mudara com o afastamento de Lina Bo que se transferiu para a Bahia, somente retornando em 1964. Após 1968, já instalado na nova sede da Avenida Paulista, algumas atividades educativas foram mantidas ainda que com menos intensidade. Destaca-se neste período a oferta de um curso de Museologia oferecido pela Escola de Sociologia da Universidade de São Paulo no período de 1978 a 1980, organizado e ministrado pela professora Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (STRADIOTTO, 2011, p. 45).

3.2. A expografia na sede da Rua 7 de Abril

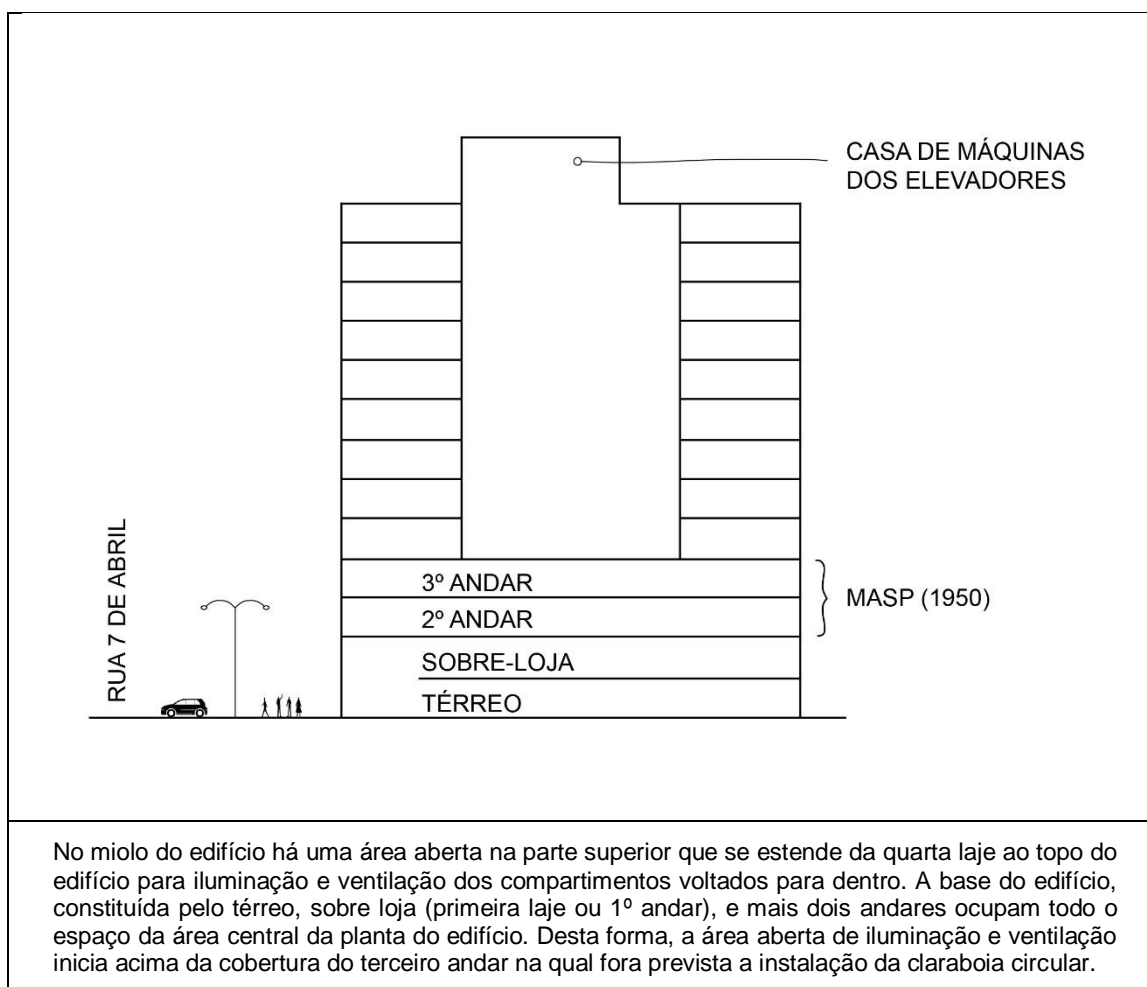
O MASP foi instalado em um edifício em construção no centro de comércio e serviços da cidade de São Paulo. Tratava-se da nova sede paulistana da rede de jornais Diários Associados localizada na Rua 7 de Abril nº 230, próximo à Praça da República. A pedido de Chateaubriand fora destinado desde o início do projeto elaborado pelo arquiteto Jacques Pilon, o segundo andar³⁸ com cerca de 1.000m² de área para instalação de uma galeria de arte. No centro do andar imediatamente acima estava previsto uma fonte e sobre esta uma claraboia circular para entrar iluminação natural por entre os dois blocos do edifício (BARDI, 1982b, p. 49-50).

O Edifício Guilherme Guinle apresenta uma planta em forma de “H”, com dois blocos de escritórios paralelos entre si e alinhados com a rua, e interligados pelo conjunto de elevadores, escadas e sanitários. A planta é aparentemente simétrica em torno de um eixo passando entre os elevadores, com os braços do “H” medindo 9,50m de largura (Fig. 12 e 13). Há, no entanto, uma pequena diferença de comprimento nas faces externas destes compartimentos: o da esquerda é um pouco maior do que o da direita. Nota-se, também que na face esquerda há sete pares de janelas, enquanto

³⁸ No planejamento de edifícios e na prática de projetos de arquitetura denomina-se “andar” ao conjunto dos compartimentos localizados no mesmo nível acima do térreo. Também é usual a expressão “pavimento”, referindo-se a “superfície construída que recobre o chão, ou elemento estrutural horizontal sobre o qual se pisa”, como as lajes de concreto armado, por exemplo (ALBERNAZ e LIMA, 1997). Usa-se a expressão “pavimento térreo” para referir-se aos compartimentos do edifício que ficam ao nível da rua ou diretamente assentados sobre o terreno, e não andar térreo. Os demais níveis acima deste são denominados por ordem crescente usando-se a ordenação primeiro, segundo terceiro andar ou seu equivalente segundo terceiro, quarto pavimento, posto que o primeiro pavimento é o térreo.

que na outra face estão representados dois grupos de janelas com sete e cinco vãos. A fachada voltada para a Rua 7 de Abril é um plano vertical sobre o limite da calçada, sem saliências, recortada por sete pares de aberturas, que se repetem em todos os pavimentos (Fig. 14). Confrontando a planta do 2º andar com a fotografia da fachada conclui-se a face esquerda da planta está voltada para a Rua 7 de Abril.

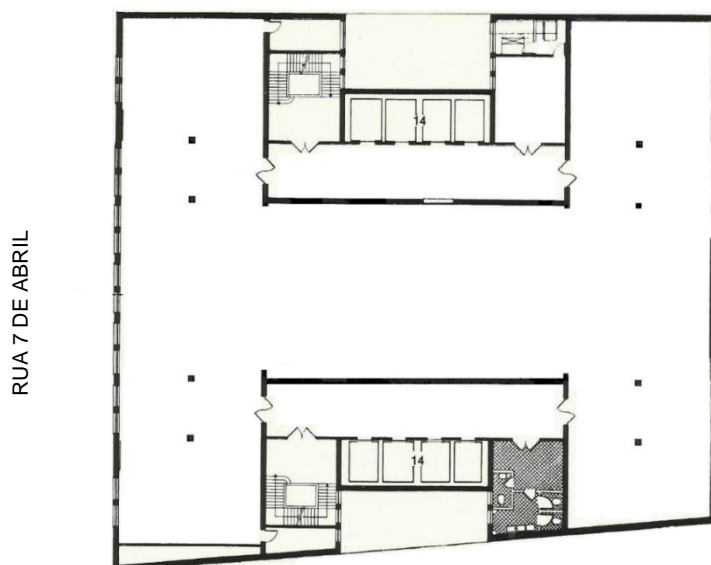
Figura 12 – Corte esquemático do Edifício Guilherme Guinle



No miolo do edifício há uma área aberta na parte superior que se estende da quarta laje ao topo do edifício para iluminação e ventilação dos compartimentos voltados para dentro. A base do edifício, constituída pelo térreo, sobre loja (primeira laje ou 1º andar), e mais dois andares ocupam todo o espaço da área central da planta do edifício. Desta forma, a área aberta de iluminação e ventilação inicia acima da cobertura do terceiro andar na qual fora prevista a instalação da claraboia circular.

Fonte: do autor

Figura 13 – Planta do 2º andar do Edifício Guilherme Guinle em 1947



14. Elevadores

Na bibliografia sobre o MASP não há nenhuma publicação da planta do 2º andar em 1947. A reconstituição desta planta foi obtida a partir da descrição textual do espaço da galeria das “Exposições didáticas de história das artes” que não tinha paredes divisórias entre as grandes salas retangulares à esquerda e à direita, e do desenho publicado em Mindlin (1956, p. 183). Fonte: do autor, adaptado de Mindlin (1956).

Figura 14 – Fachada do Edifício Guilherme na Rua 7 de Abril



Fonte: Lobão (2014, p. 23)

No final de 1946, quando Chateaubriand convidou Bardi para juntos criarem um museu de arte, a obra estava na fase de execução da estrutura de concreto armado. O relato de Bardi sobre este ponto é um pouco obscuro. No livro “MASP Assis Chateaubriand Ano 30” (BARDI, 1978, p. 80), menciona que no início de 1947 somente existiam as lajes de piso e cobertura do segundo andar, e, mais tarde, no livro “A cultura nacional e a presença do MASP” (BARDI, 1982, p. 49), que a obra estava na sexta laje, portanto dois níveis acima. De qualquer modo, em sete meses contados a partir da data de fundação do Museu em 10 de março, até 2 de outubro de 1947 quando foi inaugurado, foram concluídas as obras de construção do segundo andar. Dado o estágio das obras naquele momento, foi necessário levantar as paredes internas e externas, revestir as alvenarias internamente, colocar esquadrias e pisos e dar acabamento, instalar sanitários, providenciar a ligação provisória da rede de energia elétrica, de água e esgotos e instalar os forros dos tetos e os aparelhos de iluminação. O segundo andar recebeu acabamento dos pisos revestido com tacos de madeira lixados e polidos, e forro de placas removíveis intercaladas com linhas de aparelhos de iluminação embutidos no teto, com lâmpadas tubulares fluorescentes e difusores translúcidos³⁹. Na época esta novidade se firmava como a iluminação mais adequada para museus. Embora a luz fria proveniente deste tipo de iluminação distorcesse a percepção das cores, sua distribuição era homogênea e difusa acompanhando o percurso de distribuição das obras na galeria (MIYOSHI, 2011, p. 49). Paralelamente à execução das obras de acabamento do 2º andar, Lina Bo Bardi preparava os dispositivos necessários para a instalação do Museu. Dentro deste prazo, desenhou e confeccionou os expositores da Pinacoteca, da galeria de exposições didáticas e as 100 cadeiras do auditório. Este espaço de tempo exíguo para tanto serviço dá uma noção do enorme esforço empreendido para pôr o Museu em funcionamento.

A construção do edifício-sede dos Diários Associados estendeu-se até 1950⁴⁰. Acima do pavimento ocupado pelo MASP, o projeto de arquitetura previa a construção

³⁹ A caracterização dos acabamentos dos pisos e tetos do 2º e 3º andares possibilita a correta associação da iconografia dos espaços expositivos com os andares e períodos do Museu na sede da Rua 7 de Abril.

⁴⁰ A descrição dos espaços do MASP, antes e depois da ampliação de 1950, está bem documentada na bibliografia com fotos e desenhos (BARDI, 1978; 1982a; 1986; 1992 / SIMÕES e KIRST, 2008 / FERRAZ, 1993). Mas estas imagens nem sempre estão datadas ou a datação atribuída a fotografia não corresponde a configuração do espaço representada no desenho, ou seja, associa-se fotos anteriores a reforma de 1950, à configuração do espaço obtida a partir da reforma. As associações

de mais dez andares e a casa de máquinas dos elevadores. Assim foi que na sua inauguração o Museu era um pavimento intermediário acabado no interior de uma obra de construção coberta por tapumes e cercada de andaimes (Fig. 15). Nestas condições, algumas utilidades que dependem da conclusão da obra para sua instalação como os elevadores, não estavam disponíveis. Também o acesso ao edifício se dava através de um tapume na forma de fachada improvisada colocada no limite da calçada.

Figura 15 – Fachada do MASP em 1947



Fachada improvisada, em forma de tapume, na obra do Edifício Guilherme Guinle. Ao fundo vê-se as paredes sem reboco, o piso sem acabamento e o vão da porta sem soleira. Fonte: Bardi (1978, p. 13).

inadequadas mais reproduzidas entre fotografia e desenho é a que reúne as imagens da primeira galeria das “Exposições didáticas de história das artes”, e do pequeno auditório, com a planta do 2º andar depois da reforma de 1950. Em parte, esta confusão se deve a inexistência da publicação da planta do 2º andar na implantação do Museu em 1947.

O estado geral das instalações exigiu algumas soluções improvisadas. Na inauguração do Museu o elevador de materiais de construção transportou os convidados, e nos primeiros meses de funcionamento a excessiva umidade do ar proveniente da cura dos rebocos foi atenuada com a colocação de caixas de cal virgem no recinto da Pinacoteca, pois o equipamento da central de ar condicionado não estava instalado. Ainda como recurso auxiliar para melhorar as condições ambientais e a conservação do acervo, as paredes das salas de exposições foram duplicadas e os vãos das janelas ficaram lacrados aumentando o isolamento térmico entre interior e exterior. Para camuflar os vãos das janelas sem esquadrias, as paredes da fachada para a Rua 7 de Abril e a parede oposta na fachada interna foram vedadas com cortinas de algodão. A iluminação, portanto, era artificial. Nestas condições o Museu foi inaugurado e desenvolveu seu programa de atividades nos seus primeiros anos.

A situação de precariedade das primeiras instalações serviu de argumento para os opositores de Assis Chateaubriand que viam com desconfiança a criação do novo museu. Mais tarde, quando a autenticidade do acervo do MASP foi colocada em suspeição, os detratores do Museu argumentavam que se de fato as obras fossem autênticas obras-primas da arte europeia, como anunciado nos jornais dos Diários Associados, não seriam expostas em uma galeria improvisada no interior de um edifício em construção. Tal crítica e desconfiança se estendia também a competência de Pietro Maria Bardi como curador, e sua correção como *marchand*, ao criar e instalar um museu naquelas condições. Apesar de todo esforço e empenho na montagem das galerias, o fato é que nem mesmo o casal Bardi estava satisfeito com esta situação absolutamente improvisada e inadequada para acolher obras de arte e pôr em funcionamento uma instituição cultural, mas justificável pois tratava-se de uma estratégia acertada do fundador do Museu para obter os recursos necessários para formar a coleção da Pinacoteca. De qualquer modo, dado o curto espaço de tempo entre a fundação da instituição e a inauguração do Museu e a disponibilidade de apenas um andar possível de ser adaptado, o casal Bardi sabia que aquele primeiro arranjo se tratava de um local provisório para dar início às atividades do Museu (BARDI, 1982a, p. 8). Nestas condições, em 2 de outubro de 1947, compareceu o governador de São Paulo Ademar de Barros e sua esposa, em trajes de gala, ao

interior de uma construção para inaugurar um museu de arte, atraindo, também, diversos personagens da sociedade paulistana (Fig. 16).

Figura 16 – Público na inauguração do MASP em 1947



Fonte: Bardi (1978, p. 12)

O planejamento da adaptação do segundo andar, da expografia e do mobiliário para instalação do Museu foram entregues a arquiteta Lina Bo Bardi que aplicou os princípios da “nova expografia italiana” na adaptação de um edifício de escritórios com soluções de ambientação moderna para apresentação da arte. De acordo com Bardi (1986, p 12-3), a diretriz institucional naquele momento, “era o de não se projetar, à parte as dimensões, um museu propriamente dito”. Projetou-se um centro cultural dedicado às artes com salas para exposições periódicas, sala para exposições didáticas de história da arte, salão para a Pinacoteca, um pequeno auditório projetado com 100 lugares. A disposição destes usos no espaço também é relatada pelo seu Diretor: “à esquerda [do segundo andar] a sala da Pinacoteca [a esquerda da planta de frente para a Rua 7 de Abril], no meio sala de exposições didáticas, à direita o auditório no centro e as áreas laterais para exposições temporárias” (BARDI, 1982a, p. 42). O espaço da sobreloja também foi ocupado com a reserva técnica e a sala do diretor.

A primeira novidade na instalação do Museu aparece na colocação do pequeno auditório para a realização de cursos e palestras compartilhando o mesmo espaço de exposições e separados por uma cortina que possibilitava, quando aberta, integrar os dois espaços. Esta organização das funções no espaço afinava-se mais com a ideia de museu como centro de atividades culturais voltado para formação do público, do que da concepção tradicional do museu europeu e das galerias de arte da época.

O modo de ocupação do exíguo espaço disponível desempenhava um papel fundamental para concretizar o propósito de integração das artes pretendido no plano institucional do MASP. Para alcançar o propósito de unidade das artes, a expografia não poderia dividir a coleção em galerias classificando e separando as obras por período, gênero, escola ou autor. Coerente com essa proposta de museu, a expografia desenvolvida por Lina Bo Bardi localizou no mesmo espaço obras de diversos períodos mescladas entre si. Se naquele momento, esta disposição do acervo da Pinacoteca era uma necessidade decorrente da limitação do espaço, posteriormente, sua adoção continuada revela o propósito didático do Museu que se manteve através do tempo. Este mesmo princípio curatorial e expográfico se repete na galeria da Pinacoteca quando as instalações do Museu foram ampliadas na sede da Rua 7 de Abril, e também na atual sede da Avenida Paulista projetada para abrigar o MASP.

Em 1950, com a conclusão da construção do Edifício Guilherme Guinle, o MASP ganhou mais pavimento passando a ocupar dois andares. Naquele ano, o Museu suspendeu suas atividades temporariamente por cinco meses reabrindo no dia 5 de julho com a área disponível duplicada no pavimento imediatamente acima da primeira ocupação. Os espaços expositivos e os de atuação didática foram redistribuídos em dois andares. No pavimento já ocupado foi incluído outro auditório com 350 lugares, plateia em declive, adaptado para apresentação de peças teatrais, projeções de filmes e espetáculos musicais, no espaço central antes ocupado pela galeria das "Exposições didáticas de história das artes". O pequeno auditório e uma das salas laterais de exposições periódicas foram mantidos. A outra sala lateral foi subdividida para instalação da biblioteca e do gabinete do diretor. A galeria voltada para a Rua 7 de Abril manteve sua configuração e uso anterior à reforma. No pavimento superior (terceiro andar do edifício) foi instalada uma galeria maior para a Pinacoteca ocupando toda a área de piso disponível. A reserva técnica ocupou duas salas na sobreloja. Novamente, o projeto de adaptação da arquitetura existente e da

expografia coube à arquiteta Lina Bo Bardi, agora com a colaboração do arquiteto Giancarlo Piantoni. No extenso artigo “Função social dos museus”, publicado originalmente na Revista *Habitat*, nº 1, p. 17, São Paulo, 1950, após a reabertura do Museu, Lina Bo explica e justifica as soluções de caráter técnico adotadas em consonância com o projeto institucional:

O critério que informou a arquitetura interna do Museu restringiu-se às soluções de flexibilidade, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria de nosso tempo. (...) Além do problema didático, enfrentou o Museu o problema da conservação. O problema da umidade associado ao da instabilidade termométrica, apresentam-se de extrema importância no trópico, cabendo estabelecer-se o mais possível a uniformidade entre o grau úmido e a temperatura ambiente, orientação básica para que a obra de arte não venha a se ressentir. O problema foi mais ou menos simplificado dada a possibilidade de ser o Museu iluminado artificialmente durante o dia, o que afastou a dualidade de luz natural diurna e luz noturna, podendo-se levantar uma parede de isolamento perante o exterior, mediante um sistema de persianas, que permite um contínuo arejamento isolando o ambiente do contato brusco com o exterior e das bruscas variações consequentes. A iluminação se difunde em intensidade solar, fria na combinação de lâmpadas branca e rosa, embutidas sob o celular metálico, removível em setores; as lâmpadas se acham fixadas contra um fundo de algodão branco que não concorre à refração da luz. Obteve-se, dessa maneira, uma iluminação uniforme, de claridade singularmente repousante, que permite a visibilidade absoluta, sem alteração de cores e com eliminação completa do reflexo. O Museu é provido de dois auditórios com cabine de projeções intermediária, que funciona para conferências, lições e espetáculos cinematográficos (FERRAZ, 1993, p. 46-51).

O relato mais repetido sobre a ampliação da sede atribui à expansão do acervo da Pinacoteca e das outras atividades promovidas pelo Museu a causa desta necessidade. Sensível a este problema de falta de espaço Assis Chateaubriand teria então cedido mais um pavimento do edifício acabado para ampliação do Museu (STRADIOTTO, 2011, p. 36). Consequentemente, em cinco meses os dois pavimentos teriam sido remodelados, incluindo-se neste curto espaço de tempo, o projeto de reforma, de ambientação, dos expositores, do mobiliário, a confecção e instalação dos aparatos necessários e a execução das obras em 2.000m² de área construída. O fato é que, desde a fundação do Museu, tanto Lina Bo quanto Pietro Maria Bardi sabiam que o espaço disponível naquele momento era insuficiente para acomodar a coleção de arte que se pretendia constituir e, portanto, Chateaubriand já teria destinado outro pavimento para a expansão do Museu. O mais provável é que desde o início o Museu tenha sido pensado para ocupar dois pavimentos, mas se instalou provisoriamente em apenas um. A existência de um desenho à mão livre,

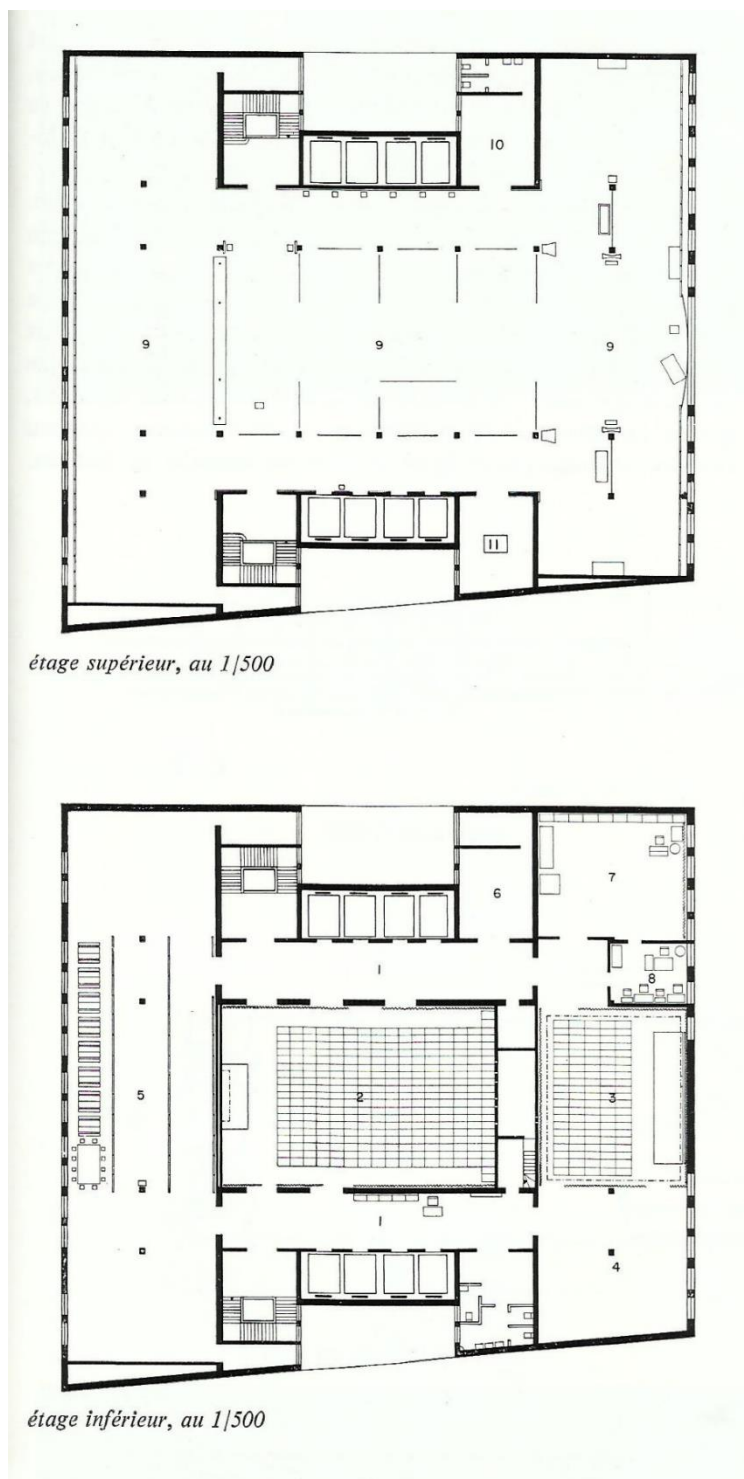
provavelmente de Lina Bo Bardi, datado de 1948, para a configuração dos espaços ocupando dois pavimentos, tal como se configurou após a reforma de 1950, sugerem que a ideia vem de mais longe. Sugerem que um ano após a abertura do Museu já se cogitava sua expansão quando as obras de construção do edifício fossem concluídas. Outro fato que corrobora esta suposição está nas tratativas de Lina Bo com o arquiteto Jacques Pilon, projetista do edifício. De acordo com Bardi (BARDI, 1982a, p. 8), Lina Bo Bardi combinou como isolar o segundo andar do movimento de materiais e dos operários da construção em andamento e possibilitar um acesso provisório ao Museu. Nestas tratativas o projeto original também foi alterado. Para o terceiro andar Pilon tinha previsto uma claraboia cobrindo uma fonte de água borbulhante no seu centro (BARDI, 1978, p. 29). Ainda de acordo com Bardi (1982a, p. 8 / 1986, p. 12-3), a cúpula, o enfeite decorativo e várias paredes foram eliminados, a fim de que o espaço obedecesse a um ambiente estritamente funcional. Ou seja, foram eliminados no projeto e, assim, não chegaram a ser construídos⁴¹. Quando o MASP foi instalado a construção do edifício estava na concretagem das estruturas do terceiro andar, portanto, é bem provável que as modificações do projeto e da construção da quarta laje tenham sido feitas neste momento entre o final de 1947 e o início de 1948, em função da previsão da mudança daquele pavimento já destinado para a ampliação do Museu.

Na adaptação para receber a Pinacoteca, o piso do 3º andar foi revestido com *parquet* polido. O forro recebeu outra modulação e os aparelhos de iluminação foram dotados com aletas metálicas para minimizar o ofuscamento provocado pela luz direta e reduzir os reflexos. A iluminação combinou diferentes tipos de lâmpadas fluorescentes com emissões na faixa do vermelho e do azul aproximando do espectro da luz solar. Os aparelhos de iluminação possuíam um fundo de algodão para homogeneizar o fluxo luminoso e difusores de células para eliminar sombras e reflexão da luz (MIYOSHI, 2011, p. 53). As paredes das fachadas interna e voltada para a rua receberam uma persiana fixa de ripas de madeira pintadas de branco compondo um painel geométrico acentuando a horizontalidade das galerias da frente

⁴¹ De acordo com os usos da época, nos edifícios públicos ou comerciais dotava-se um pavimento acima do térreo com decoração mais luxuosa no qual instalavam-se salas de reunião, de diretoria, bibliotecas e auditórios, denominados de “andar nobre” (ALBERNAZ e LIMA, 1997), que neste caso, localizava-se no terceiro andar.

e dos fundos. Após a ampliação, os espaços do Museu passaram a ocupar dois pavimentos distribuídos de acordo com as plantas apresentadas na Figura 17.

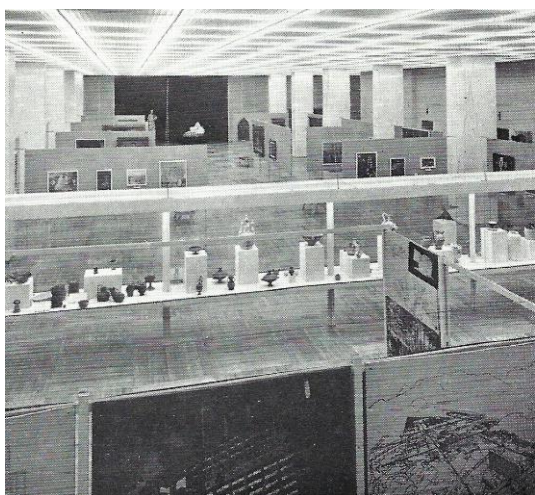
Figura 17 – Plantas do MASP em 1950



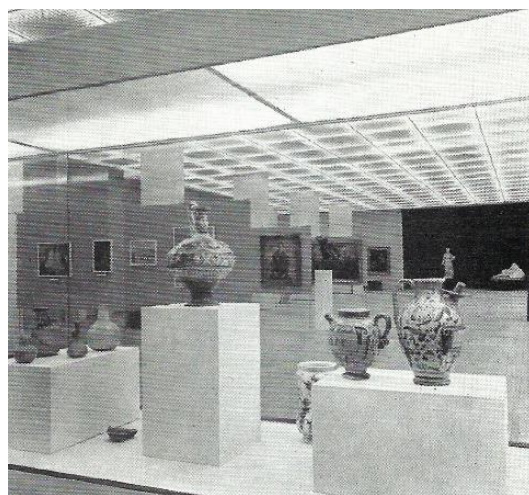
Fonte: Mindlin (1956, p. 183)

O livro “*L’architecture moderne au Bresil*”, de Henrique Mindlin (1956) é a publicação mais próxima no tempo a documentar as novas instalações do MASP após a reforma de 1950. Em duas páginas são apresentadas as plantas dos dois pavimentos ocupados pelo Museu e quatro fotografias dos espaços internos (Fig. 18).

Figura 18 – Vistas internas do MASP em 1950



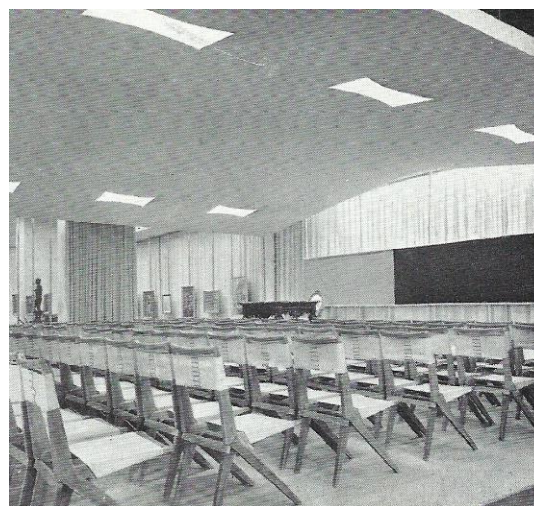
Fotografia 1 – Vista panorâmica da Pinacoteca



Fotografia 2 – Vista da Pinacoteca através da Vitrine das formas



Fotografia 3 – Conjunto de esculturas no fundo da Pinacoteca



Fotografia 4 – Vista do pequeno auditório

Fonte: Mindlin (1956, p. 182-83)

De acordo com Canas (2010, p. 98), estas imagens e as legendas que as acompanham reproduzem o que fora publicado, originalmente, na Revista *Habitat*, nº 1, 1950, p. 22-3. Os espaços representados nas plantas e seus usos identificados nas legendas correspondem a ocupação descrita nos textos para o 2º andar (da esquerda para a direita: galeria das Exposições didáticas de histórias das artes; grande auditório; pequeno auditório; acima, secretaria, direção e biblioteca; abaixo, pequena sala para exposições temporárias), e para o 3º andar (na mesma ordem: galeria de exposições temporárias; Pinacoteca). As fotografias mostram o espaço de exposição do 3º andar e um auditório. Embora as fotos não tenham legenda que as relacionem com os desenhos em planta, percebe-se que os elementos retratados e desenhados se correspondem nas vistas da Pinacoteca: nas fotos 1 e 2, o expositor Vitrine das Formas e um fragmento da exposição “Novo Mundo do Espaço de Le Corbusier”, apresentada em 1950, e na foto 3, aparece em primeiro plano duas esculturas contra um fundo escuro encurvado, também mostrado de outro ponto de vista nas fotos 1 e 2. A fotografia 4, mostra o pequeno auditório localizado no 2º andar desde a inauguração do Museu e mantido ali na reforma de 1950, retratado do fundo da plateia, do lado direito, em direção ao palco, vendo-se na lateral esquerda e ao fundo o espaço do auditório estender-se para uma sala de exposições através de um grande vão aberto, sendo separado desta por uma cortina que aparece parcialmente recolhida. O que está retratado nesta fotografia, entretanto, é anterior a ampliação de 1950 e, por isso não se refere ao que está representado na planta deste andar. Ao confrontar desenho e fotografia nota-se uma incoerência: no local onde a fotografia mostra o grande vão aberto entre auditório e sala de exposições, o desenho mostra uma parede fechando a metade deste vão, situação que se configurou após a reforma de 1950. A Figura 19, mostra estes dois compartimentos agora retratado a partir da galeria de exposições temporárias tendo ao fundo o pequeno auditório. O espaço desta galeria foi transformado na secretaria e gabinete do diretor do Museu.

Figura 19 – Galeria de Exposições periódicas em 1947



Fonte: Bardi (1982, p. 13)

As circunstâncias de implantação do Museu em um edifício de escritórios em construção, à concepção de arte que orientou o plano institucional e os programas museográficos daí decorrentes, requeriam uma expografia com soluções inovadoras e adaptáveis ao espaço físico em transformação e congruentes com a concepção de museu moderno de arte. As soluções então desenvolvidas por Lina Bo Bardi traziam a marca da renovação e da simplicidade moderna que orientou as soluções da arquitetura de interiores na adequação dos espaços, no desenho dos expositores e nos recursos de comunicação gráfica para pôr em funcionamento o programa de exposições.

Na inauguração do Museu foram apresentados três programas expositivos aos quais correspondiam espaços demarcados e adaptados à sua realização: a) Pinacoteca, b) Exposições Didáticas de História das Artes, c) Exposições periódicas. Na reforma de 1950, foi inserido mais um programa de exposições denominado d) Vitrine das Formas, somando-se aos anteriores que foram mantidos. A expografia daqueles programas, no entanto, foi alterada, não só porque mudou o espaço onde

passaram a ser apresentadas, mas também porque foram desenhados novos expositores e criado nova ambientação. Vejamos então, como eram os espaços expositivos e a expografia na instalação do Museu em 1947 e após a reforma de 1950.

a) Pinacoteca

A seção denominada Pinacoteca reúne e expõe a coleção central que deu origem à criação do Museu, formada por obras de pintura, preponderantemente, europeias do período pré-renascentista ao pós-impressionista, e também de obras do século XX, e dos autores nacionais do século XIX e contemporâneos. Embora o Museu tenha se constituído em torno desta coleção, a instituição na sua totalidade não é uma pinacoteca, é, de fato, um museu de arte que reúne esculturas e antiguidades e outros objetos “num sistema misto”, com várias coleções⁴².

Na abertura do Museu ao público, em 1947, a pequena coleção inicial de 50 telas e algumas esculturas, já contava com preciosas telas de Ticiano, Velázquez, Rembrandt, Picasso, Cézanne e outros. A Pinacoteca foi montada no salão da frente do edifício, voltada para a Rua 7 de Abril, medindo 9,50 x 35,00m, ocupando uma área de aproximadamente 350m². As obras foram apresentadas em cavaletes individuais para cada tela constituído por um fino tubo de alumínio fixado por compressão no piso e no teto por meio de roscas internas. Os quadros ficavam suspensos pela base e pelo topo por pequenos braços metálicos reguláveis na altura e presos aos tubos. O sistema era duplicado, incorporando mais tubos para estabilizar pinturas de maiores dimensões. Os quadros foram dispostos lado a lado, com espaçamento regular, ao longo das paredes e no centro da galeria. Fazendo fundo para as obras próximas das paredes havia cortinas de algodão cru ou superfícies de parede lisas pintadas em tons claros e neutros (MIYOSHI, 2011, p. 48). As telas posicionadas no centro da galeria

⁴² O acervo do MASP reúne diversas coleções constituídas a partir de critérios curatoriais ampliados sobre o universo da arte, de seus produtores e dos suportes destas produções, incluindo coleções de fotografias, de vestuário, de arte popular, de objetos *kitsch*. Sobre as coleções do Museu, ver as seguintes obras: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO – MASP. **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte Italiana, Península Ibérica, Europa Central, Arte Francesa, Europa Setentrional, Europa Oriental, Arte do Brasil, Arte das Américas, Doações e Coleções**. São Paulo: Prêmio Editorial, 2008 (3 v.) / STRADIOTTO, Tariana Maici de Souza. **Sociomuseologia e acervos museológicos: novos olhares sobre algumas coleções do MASP**. 2011. Dissertação (Mestrado em Museologia). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2011.

que ficavam com o verso exposto recebiam paramentos escuros para cobrir a parte posterior das obras.

Este expositor, de pequenas dimensões, impressionava pelo efeito inovador causado pela apresentação das obras individualizadas no espaço. A percepção simultânea da obra e do espaço do Museu proporcionava continuidade visual e, assim, contribuía para atenuar as limitações do espaço densamente ocupado. A opção por este expositor e a expografia decorrente mostrava-se, portanto, adequada ao espaço exíguo da galeria. Por outro lado, a flexibilidade de montagem destes expositores facilitava a alteração constante da apresentação da Pinacoteca que seguia recebendo novas aquisições. Ainda, outra razão de ordem prática nesta escolha, se referia às exigências de conservação das telas que deveriam ficar afastadas das paredes, evitando a excessiva umidade da construção (Fig. 20). As pequenas esculturas utilizaram fragmentos de elementos de arquitetura como expositores (Fig. 20 / Fot. 4).

Figura 20 – Pinacoteca em 1947, instalada no 2º andar



Fotografia 1 – Vista panorâmica da Pinacoteca. A esquerda fachada para a Rua 7 de Abril. Fonte: Bardi (1978, p. 13)



Fonte: do autor, a partir de Mindlin (1956).

LEGENDA

- A – Pinacoteca
- B – Exposições didáticas
- C – Exposições periódicas
- D – Pequeno auditório



Fotografia 2 – Telas nos cavaletes tubulares metálicos. Fonte: Oliveira (2007, p. 98)



Fotografia 3 – Obras no centro da Pinacoteca. A direita vitrine na galeria das Exposições didáticas de história das artes. Fonte: Aguiar (2015, p. 42)



Fotografia 4 – Objetos sobre objetos (pedestal). Fonte: Palma (2014, p. 96)

A partir da ampliação de 1950, a Pinacoteca passou para o 3º andar ocupando todo pavimento com área de 720m². A expografia foi modificada com a troca dos expositores e o tratamento dado as obras. No mesmo artigo em que tratou das soluções de caráter técnico, publicado na Revista *Habitat*, Lina Bo explica os princípios didáticos norteadores da expografia da Pinacoteca:

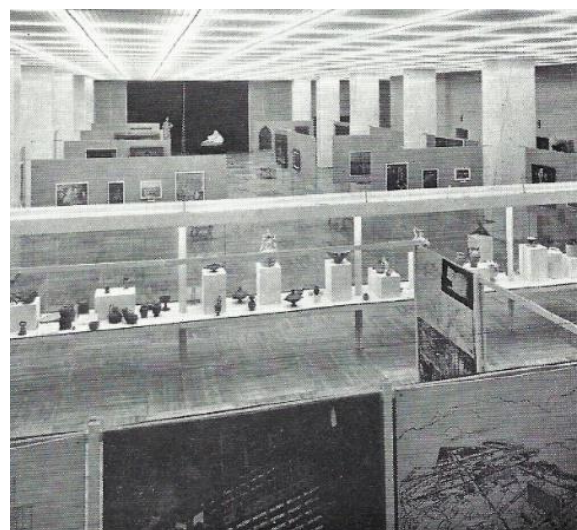
O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação. (...) Abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo, como o aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia, ou sobre tecidos da época, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. Assim também, as obras modernas, em uma standardização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, “deves admirar, é Rembrandt”, mas deixam ao espectador a observação pura e desprevenida, guiada apenas pela legenda, descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação para ser criticamente rigorosa. Também as molduras foram eliminadas (quando não eram autênticas da época) e substituídas por um filete neutro. Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte da vida de hoje, o quanto possível (FERRAZ, 1993, p. 46-51).

Na nova disposição as obras foram colocadas tanto nas paredes ao redor da galeria, como em painéis retangulares móveis e leves, apoiados em finos pés metálicos e estabilizados na parte superior com cabos de aço atirantados nos pilares, deixando o centro do salão desimpedido (BARDI, 1978, p. 29). Os painéis compostos por placas de compensado de madeira eram pintados em cores neutras e primárias, como o branco, o preto, cinza em diferentes tonalidades e pontualmente o vermelho e o azul saturados. Os painéis comportavam de cada lado dois ou três quadros alinhados pela parte superior das telas acompanhados de legendas descritivas colocadas ao lado das obras (Fig. 21).

Figura 21 – Pinacoteca em 1950, instalada no 3º andar



Fotografia 1 – Vista panorâmica da Pinacoteca. Fonte: Bardi (1978, p. 29)



Fotografia 2 – Vista panorâmica da Pinacoteca. Fonte: Mindlin (1956, p. 183)



Fotografia 5 – Vitrine das formas. Fonte: Cara (2013, p. 45)



Fonte: do autor, a partir de Mindlin (1956)

LEGENDA

A – Pinacoteca

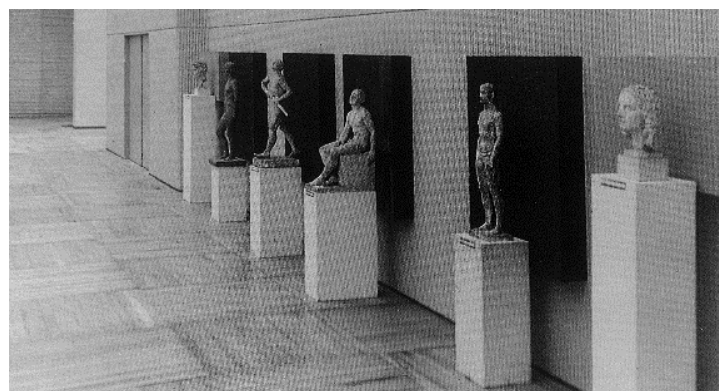
B – Exposições periódicas



Fotografia 3 – Telas apresentadas em painéis verticais. Fonte: Bardi (1982b, p. 43)



Fotografia 4 – Fundo preto para apresentação de esculturas. Fonte: Mindlin (1956, p. 182)



Fotografia 6 – Esculturas à frente do poço dos elevadores. Fonte: Bardi (1992, p. 92)



Fotografia 7 – Exposição temporária. Fonte: Aguiar (2015, p. 44)

A utilização de painéis mudou radicalmente a expografia alterando o sentido de percepção obra-ambiente ao apresentá-las contra um fundo que mesmo sendo pretensamente neutro bloqueava a vista do espaço da galeria. A apresentação nos painéis também criava uma área em torno da obra maior do que nos cavaletes individuais isolando-a do restante e reforçando a atenção sobre cada tela.

As esculturas foram dispostas próximas às paredes e junto aos pilares à frente de anteparos, geralmente negros, como fundo para destacar o contorno das obras, sobretudo nas esculturas de mármore branco (Fig. 22). Este fundo, nas obras de maiores dimensões, era levemente encurvado como uma espécie de proteção da obra alongando o fundo aos vários ângulos de visada (MIYOSHI, 2011, p. 54). Os plintos com diversas dimensões e alturas para ajustar a altura das peças à linha dos olhos, geralmente cúbicos ou prismáticos, também foram confeccionados com placas de madeira compensada e pintados com a mesma palheta de cores dos painéis.

Figura 22 – Expografia das esculturas em 1950



Estatueta sobre plinto com painel de fundo escuro.

Fonte: Latorraca (2014, p. 11)



No primeiro plano, imagem religiosa sobre plinto à frente do pilar de sustentação do edifício, no plano intermediário, à esquerda, duas estátuas de mármore com fundo curvo.

Fonte: Latorraca (2014, p. 112)

b) Exposições didáticas de história das artes

As “Exposições didáticas de história das artes” não apresentavam, propriamente *musealias*, não eram, por isso, uma exposição de acervos. Ao invés disso, tratava-se como vimos antes de um programa educativo voltado para a formação do público do Museu. Tinha caráter auxiliar informativo. O conteúdo de história das artes era apresentado em cerca de 1.500 reproduções de documentos, fotografias, desenhos, esquemas, mapas e textos, tratando da pintura, da arquitetura, do artefato, do objeto manufaturado, da escultura, da gravura e de outras formas de expressão da pré-história a contemporaneidade. Estas reproduções estavam montadas em pranchas feitas a mão, com colagens de imagens e textos (Fig. 23).

Figura 23 – Prancha de história das artes



Fonte: Bardi (1986, p. 21)

O material necessário à primeira montagem foi encomendado ao *Studio dell'Arte Palma*, de Roma, que organizou uma coleção de fotografias em preto e branco e a cores de obras de toda natureza de diversos locais e tempos. Na Itália, este arquivo foi organizado por Emilio Villa que, além da pesquisa imagética, redigiu as primeiras descrições analíticas dos objetos antigos (POLITANO, 2010, p. 50).

Na abertura do Museu ao público em 1947, estava montada a primeira exposição didática de uma série de quatro na galeria situada entre a Pinacoteca e o pequeno auditório. Esta galeria media 11,50m de largura por 20,00m de comprimento. O conteúdo era apresentado em um expositor específico constituído por 42 pranchas quadradas com dupla face, medindo 1,20 x 1,20m, colocados entre duas lâminas de vidro, resultando em 84 painéis de conteúdo. O conjunto formado pela prancha e as lâminas de vidro era fixado através de pequenas mordças com guarnição de borracha, em uma armação de tubos de alumínio horizontais e verticais, fixado no piso e no teto, do mesmo tipo das utilizadas na Pinacoteca. As pranchas foram montadas lado-a-lado formando três linhas paralelas com 14 pranchas cada no comprimento da galeria. Duas vitrines estreitas fixadas nas paredes laterais acompanhavam as linhas de pranchas e complementavam o conjunto de dispositivos desta galeria apresentando pequenos objetos e antiguidades. Depois da reforma de 1950, o espaço desta galeria foi adaptado para acolher o grande auditório. As exposições didáticas passaram então a ocupar a galeria da frente, junto à fachada da Rua 7 de Abril, alternando-se com a montagem de exposições periódicas (Fig. 24 e 25).

Figura 24 – Exposições didáticas de história das artes em 1947



Fotografia 1 – Vista panorâmica da galeria. Fonte: Politano (2010, p. 77)



Fotografia 2 – Vista da galeria em direção ao Pequeno auditório. Fonte: Bardi (1986, p. 21)



Fotografia 5 – Entrada da galeria e vitrines laterais. Fonte: Palma (2014, p. 97)



Fonte: do autor, a partir de Mindlin (1956)



Fotografia 3 – Vista da galeria em direção a Pinacoteca. Fonte: Politano (2010, p. 30)



Fotografia 4 – Painéis expositivos e vitrines ao fundo. Fonte: Politano (2010, p. 76)



Fotografia 6 – Vitrines das Exposições didáticas. Fonte: Bardi (1982b, p. 27)

LEGENDA

- A – Pinacoteca
- B – Exposições didáticas
- C – Exposições periódicas
- D – Pequeno auditório

Figura 25 – Exposições didáticas de história das artes em 1950



Fotografia 1 – Vista da galeria frontal. Fonte: Canas (2010, p. 99)



Fotografia 2 – Vista da galeria por entre os expositores. Fonte: Politano (2010, p. 73)



Fotografia 5 – Mostruário de publicações. Fonte: Ortega (2008, p. 194)



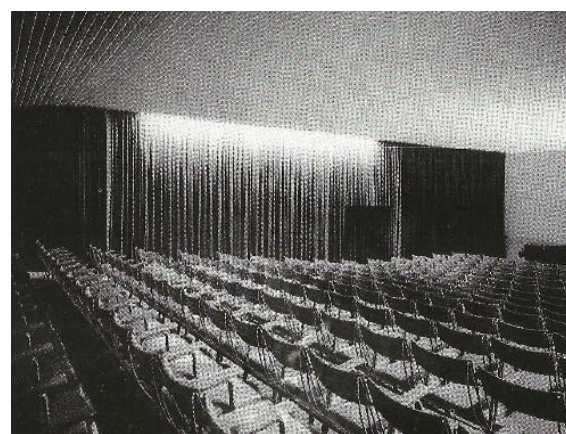
Fonte: do autor, a partir de Mindlin (1956)



Fotografia 3 – Vista dos expositores. Fonte: Politano (2010, p. 72)



Fotografia 4 – Painel de conteúdo. Fonte: Bardi (1982, p. 26)



Fotografia 6 – Vista do Auditório grande. Fonte: Bardi (1978, p. 30)

LEGENDA

- A – Exposições didáticas
- B – Exposições periódicas
- C – Pequeno auditório
- D – Auditório

c) Exposições periódicas

Desde a inauguração o MASP manteve uma intensa e constante programação de exposições temporárias, ou periódicas como se referia Bardi. Estas mostras reuniam obras emprestadas ou itinerantes, e ainda outras reunidas pelo próprio Museu com curadoria de Lina Bo e Pietro Maria Bardi. No período de outubro de 1947 até o final de 1949, quando o Museu ocupava apenas um andar, foram apresentadas 18 exposições periódicas. Os temas eram os mais variados ampliando a percepção do universo da arte para além do que se apresentava na coleção da Pinacoteca. Assim, foram organizadas mostras de arquitetura com os trabalhos de Lúcio Costa e de cinema com a produção de Alberto Cavalcanti, de pintores brasileiros como Cândido Portinari, e a primeira mostra individual apresentada em museu de arte de Anita Malfatti e de Flávio de Carvalho. Ainda neste primeiro período, as exposições periódicas apresentaram a obra de contemporâneos no panorama internacional como Alexander Calder, Samson Flexor e Giorgio Morandi (ver Apêndice E).

O propósito do programa de mostras periódicas era o de manter o público permanentemente interessado nas atividades do Museu, um público cativo que retornasse outras vezes. Também, alinhava-se aos propósitos educativos das exposições didáticas e da programação de seminários sobre artes. Através destas exposições o Museu introduzia os temas, autores e obras emergentes no panorama das artes, debatia a contribuição destes artistas e, aos poucos, alargava a abrangência do seu acervo.

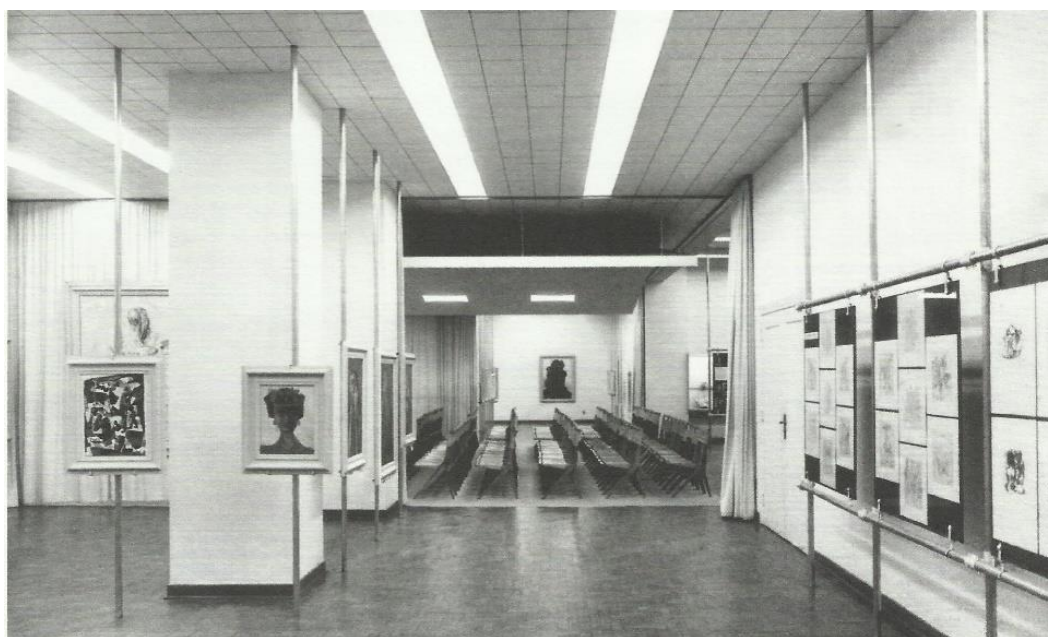
Na implantação do Museu foram reservadas duas salas pequenas de 9,50 x 12,00m, e 9,50 x 9,00m, posicionadas, cada uma, ao lado do pequeno auditório. Estas galerias eram separadas do espaço do auditório por cortinas rebatíveis que quando recolhidas integravam os três espaços. A parede voltada para o interior da quadra era protegida por uma cortina de algodão escondendo os vãos das janelas que ficaram vedadas até 1950. Nestas galerias foram utilizados os mesmos expositores tubulares da Pinacoteca (Fig. 26). As pequenas esculturas eram apresentadas em plintos, sem decoração, pintados em cores neutras.

Figura 26 – Galeria de exposições periódicas em 1947



Exposição “Cândido Portinari”, apresentada em 1948.

Fonte: Canas (2010, p. 105)



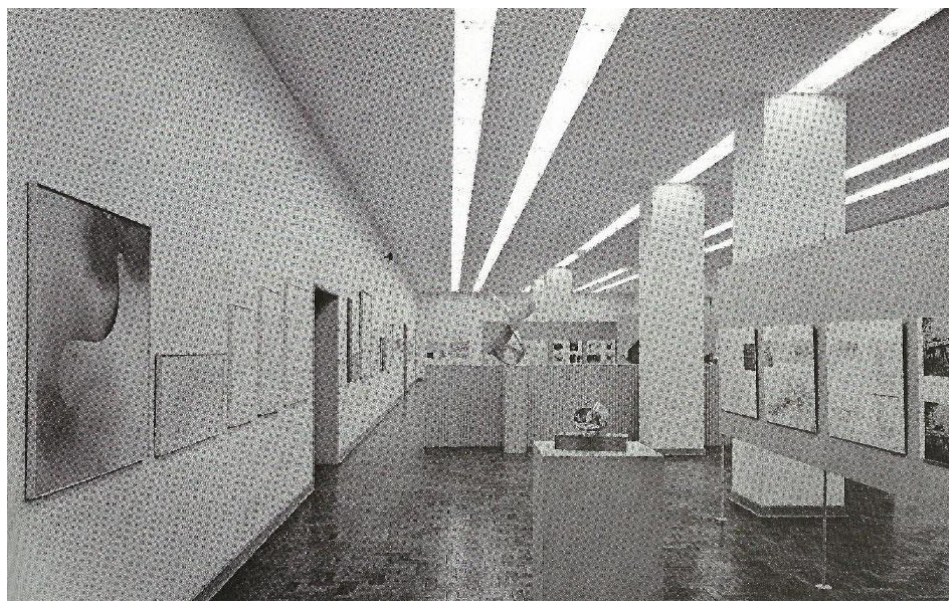
Vista da galeria em direção ao Pequeno auditório com as cortinas parcialmente abertas.

Fonte: Latorraca (2014, p. 107)

Na ampliação de 1950, o espaço reservado para as exposições periódicas ficou bastante ampliado com galerias nos dois andares do Museu (Fig. 27). No segundo andar, foi mantida uma das salas laterais ao pequeno auditório e o espaço antes ocupado pela Pinacoteca. Nesta galeria alteraram-se exposições temporárias com a apresentação das “Exposições didáticas”. No terceiro andar, a galeria da frente voltada para a Rua 7 de Abril, também foi destinada para a montagem de exposições

periódicas separada da Pinacoteca pela “Vitrine das Formas”. Esta galeria recebeu novos expositores confeccionados com sarrafos de madeira de seção quadrada formando um entramado vazado de linhas verticais e horizontais para sustentação de quadros e painéis.

Figura 27 – Galeria de exposições periódicas em 1950



Exposição “Max Bill”, apresentada na galeria de exposições temporárias do 2º andar em 1951. Fonte: Bardi (1978, p. 51).



Exposição “Novo mundo do espaço de Le Corbusier”, apresentada na galeria de exposições temporárias do 3º andar em 1950. Fonte: Bardi (1982, p. 55).

d) Vitrine das Formas

A “Vitrine das Formas”, mais do que um expositor, foi um programa de exposições com caráter de reforço educativo do Museu somando-se ao programa de “Exposições didáticas de história das artes”, nesta finalidade. Apresentava um conjunto orgânico de objetos destacando suas formas para mostrar a variedade da capacidade humana de criar e modificar os materiais dentro de um impulso renovador incessante e exemplificar a evolução da forma. Como os programas anteriores, o propósito era educar o olhar do público para as coisas do cotidiano de modo a vê-las também como expressões de arte.

Esta exposição tem um sentido museológico diferente: não pretende ser apenas uma apresentação de objetos “antigos”, mas uma reunião em conjunto de formas variadas, criadas por civilizações diferentes ou originadas simplesmente por circunstâncias casuais, mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação e modificação dos materiais, dentro de impulso renovador incessante. A maioria das pessoas costuma encarar a forma com certa indolência visual, isto é, com certa falta de discriminação ou espírito de comparação (...). Esta exposição visa, portanto, despertar a atenção sobre: proporção, racionalidade, inteligência, gosto, arte, historicidade de toda e qualquer forma com a qual se entra em contato. De dois em dois meses serão organizadas exposições periódicas dentro desse critério orgânico e didático (CARA, 2013, p. 217)⁴³.

Na “Vitrine das Formas” eram apresentados diversos objetos antigos e modernos expostos lado a lado selecionados a partir de quatro temas básicos: a) as formas naturais e a arte abstrata dos contemporâneos; b) o expressionismo e a natureza dos sentidos; c) o contraste entre a tendência da linearidade e dos geométricos e o gosto do decorativo; e, d) a evolução do *design*. Estes objetos poderiam ser obras de arte, arte popular, formas naturais, objetos arqueológicos, objetos utilitários de todas as épocas, objetos comuns e cotidianos, produtos industrializados e peças mais sofisticadas de *design*, mas sempre apresentados em conjunto e misturados entre si (Fig. 28).

⁴³ De acordo com Milene Soares Cara (2013), este excerto faz parte do texto “Vitrine das Formas”, localizado no Arquivo Histórico do MASP, sem autoria identificada, mas provavelmente escrito por Pietro Maria Bardi ou Lina Bo Bardi.

Figura 28 – Vitrine das formas – objetos

Fonte: Bardi (1978, p. 35)



Fonte: Latorraca (2014, p. 114)

Este programa de exposições-expositor foi instalado na Pinacoteca após a reforma de 1950, no 3º andar, no centro da galeria, afastada das paredes, separando a Pinacoteca do espaço de Exposições periódicas (BARDI, 1978, p. 29). O dispositivo expositor era uma longa vitrine horizontal, estreita, com 11m de comprimento, elevada do piso sobre cinco colunas metálicas em forma de cruzeta, centralizadas na largura, e estabilizada na parte superior com cabos atirantados no teto da galeria, sem elementos decorativos, construída com finos perfis metálicos. A vitrine não tinha fundo opaco, todas suas paredes eram de vidro, de modo que sua presença bloqueava a passagem no espaço, mas não bloqueava a vista. Dentro da vitrine os objetos eram dispostos sobre caixas brancas com alturas irregulares, com a iluminação posicionada na parte interna do teto da vitrine protegida com vidros difusores. Assim, era possível ver a continuidade do espaço do pavimento através da Vitrine e visualizar, simultaneamente objeto e espaço como na primeira expografia da Pinacoteca (Fig. 29).

Figura 29 – A vitrine da Vitrine das formas

Fonte: Bardi (1992, p. 83)

A “Vitrine das Formas” não foi a primeira instalação deste tipo de expositor no MASP. A maioria dos autores que tem tratado da história do Museu, referem-se à existência de um expositor do tipo vitrine instalado na reforma de 1950, no segundo pavimento do Museu, com o propósito de apresentar objetos que materializavam e complementavam os conteúdos dos painéis das Exposições didáticas de história das artes. Esta narrativa é um pouco imprecisa, e por isso é necessário considerá-la de outra forma para ajustar o conteúdo textual com as informações dadas nas imagens. O primeiro aspecto a considerar é que desde 1947 foram instalados expositores do tipo vitrines. Bardi ao tratar da sala para “Exposições didáticas de história das artes” na instalação do Museu, a descreve como “equipada com painéis de reproduções fotográficas de pinturas, esculturas e arquitetura, tendo encastradas nas duas paredes laterais amplas vitrinas contendo peças antigas e objetos de complemento às pranchas” (BARDI, 1978, p. 8). No início, portanto, as vitrines estavam colocadas ao lado dos painéis das Exposições didáticas, próximas no espaço (Fig. 30). É esta proximidade no espaço que dá sentido à afirmação de que os objetos apresentados nas vitrines complementavam as informações dos painéis das exposições didáticas.

Figura 30 – Vitrine nas Exposições didáticas de história das artes



Fonte: Bardi (1982b, p. 27)

Após a reforma de 1950, estes dispositivos foram separados. A “Exposição didática de história das artes” permaneceu no 2º andar, mas não mais no mesmo lugar passando desde então a ser montada na galeria onde antes fora a Pinacoteca. A vitrine passou para o 3º andar com um desenho novo, ganhando destaque dentro do espaço expositivo que não tinha antes. Embora seu propósito ainda fosse didático como antes, agora se apresentava com um programa expositivo com conteúdo próprio, e não mais para exemplificar o que estava descrito em textos ou reproduções fotográficas.

Na primeira montagem das vitrines, os objetos expostos eram antiguidades relacionadas aos grandes períodos da história da arte. Ao desvincularem-se os dois dispositivos, a “Vitrine das Formas” passa a apresentar os objetos não mais como antiguidades em si mesmas, mas como exemplos de como a forma evolui através do tempo até chegar a ideia contemporânea do *design*. É esta ideia nova no contexto

cultural da época que é apresentada na “Vitrine das Formas” descrita de forma anedótica por Bardi:

Na Vitrine eram expostos objetos antigos e modernos de design, tanto de caráter artesanal como de produção industrial, sendo esta a primeira vez que um museu oferecia, à apreciação estética, uma máquina de escrever, a Lexicon da Olivetti. Um visitante, não entendendo a iniciativa, comentou que a máquina fora esquecida na Pinacoteca e dentro da Vitrine (BARDI, 1978, p. 34).

Outra versão deste expositor-programa expositivo aparece na sede da Avenida Paulista montado como caixas de vidro sobre bases sólidas de concreto, instalado também como dispositivo transparente de divisão do espaço sem bloquear a visão, entre a galeria de exposições temporárias e a biblioteca, de um lado, e o restaurante, de outro, no segundo subsolo.

3.3. A expografia na sede da Avenida Paulista

A atual sede na Avenida Paulista foi inaugurada oficialmente no dia 7 de novembro de 1968, aproveitando a presença na cidade da rainha Elizabeth da Inglaterra como convidada de honra, mas somente foi aberta ao público no ano seguinte, em 7 de abril de 1969. O novo edifício respondia à necessidade de ampliação de espaços para acomodar adequadamente o acervo da Pinacoteca e das demais coleções. Após o retorno da coleção da FAAP para a sede da Rua 7 de Abril, a intenção de transferir o Museu para uma nova sede passou a ganhar corpo. A galeria de cerca de 2.000m² da primeira sede, mesmo ampliada, não era mais suficiente para apresentar a coleção. Contudo, entre o desenvolvimento do projeto e a conclusão das obras passaram-se cerca de dez anos.

A iniciativa de elaborar o projeto de arquitetura de uma nova sede coube a Lina Bo Bardi a partir da escolha do local na Avenida Paulista que ficara ocioso após a desmontagem do pavilhão provisório no qual foi apresentada a primeira Bienal de Arte de São Paulo em 1951. Este terreno, denominado *Trianon*, fora um tradicional ponto de encontro da sociedade paulistana. Tinha no nível da avenida um belvedere voltado para o centro histórico da cidade e abaixo deste um salão de festas para reuniões, em sua maioria de caráter político e literário, para bailes e recepções (BARDI, 1973, p. 162). No início da década de 1950, os salões já não eram mais utilizados e as

construções do belvedere estavam deterioradas. No ano seguinte, foram demolidas para a instalação do pavilhão da I Bienal que aproveitou os salões como galerias de exposição.

O terreno de posse da prefeitura de São Paulo, foi doado por seu proprietário ao município em regime de comodato com a condição de que o belvedere fosse mantido assegurando a vista da paisagem para o centro antigo a partir do espigão da Avenida Paulista. A exigência, portanto, se apresentava como condição estabelecida pela própria prefeitura para uso do terreno qualquer que fosse a destinação de uso do que viesse a ser edificado. Além desta condição, os projetos deveriam conter um espaço cívico para solenidades da municipalidade, em contrapartida ao uso do terreno e ao custeio das obras assumido pela prefeitura. O terreno ocupa todo o quarteirão posicionado sobre o túnel da Avenida Nove de Julho (inaugurado em 1938), com a maior extensão voltada para a Avenida Paulista. No eixo perpendicular à Avenida, o terreno apresenta um desnível de 13 metros em declive.

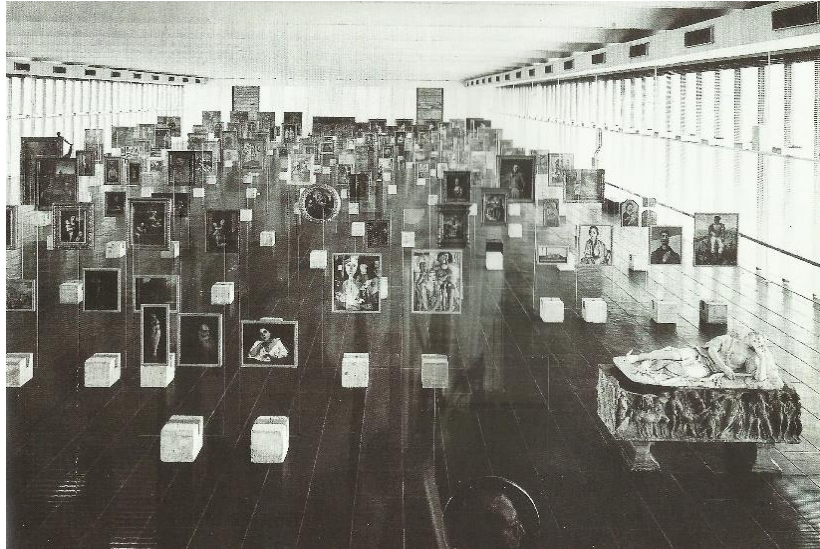
Em 1957, Lina Bo Bardi inicia os primeiros estudos para a nova sede do MASP, chegando a um desenho que conciliava as exigências para utilização do terreno com as necessidades de ampliação dos espaços para o museu. A solução dada para construir um prédio e ao mesmo tempo conservar a praça-mirante (belvedere) existente, foi projetá-lo com um espaço inteiramente desimpedido em todo o seu comprimento no nível da avenida. Lina Bo propôs uma esplanada como extensão da Avenida Paulista separando o edifício em duas partes: um bloco em subsolo amoldado à encosta e ao desnível de 13 metros entre os logradouros da frente e dos fundos, e o outro bloco situado acima da esplanada (Fig. 31). Desta esplanada, acessível a qualquer pessoa como se fosse um espaço público, descortina-se a vista para o vale e o núcleo inicial da cidade de São Paulo.

FIGURA 31 – Vista panorâmica do MASP

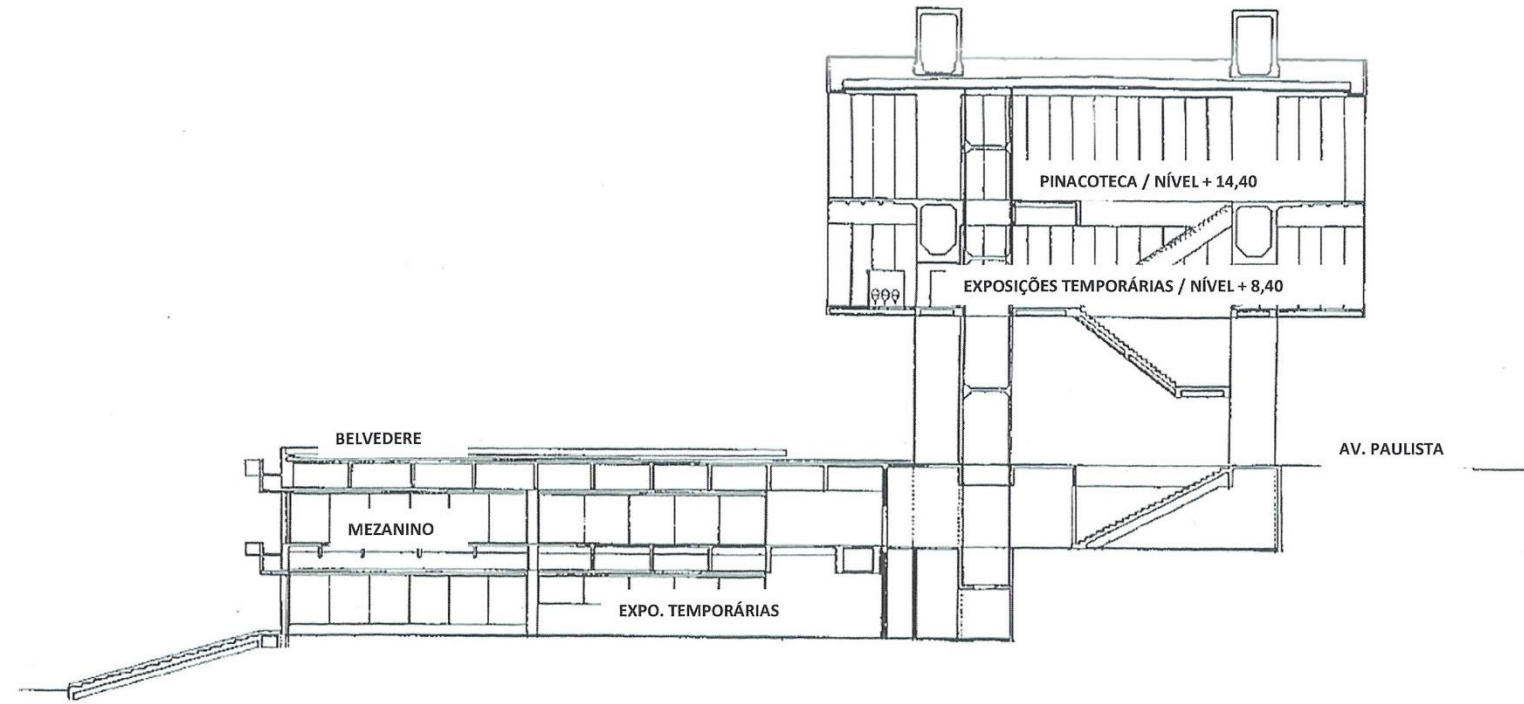
Fonte: <https://masp.org.br/>

O edifício é composto por cinco pavimentos, dois abaixo do nível da Avenida Paulista, o térreo no nível do passeio desta avenida que se estende por sobre a cobertura do subsolo e onde se localiza a praça-belvedere, e dois pisos superiores (Fig. 32). Nos pavimentos em subsolo (mais precisamente semienterrados, pois possuem três faces abrindo para as ruas adjacentes), localiza-se o auditório de 100 lugares, o teatro de 500 lugares, e um grande salão circundado por um mezanino. Na origem, este salão seria o hall cívico da municipalidade, por isso há um acesso externo para a Praça Rodrigo Lefèvre na face oposta à Avenida. No decorrer das obras a prefeitura cogitou instalar nestes pavimentos o Museu de Arte Moderna de São Paulo, mas durante a construção com a mudança da gestão municipal, o assunto da instalação dos dois museus foi vencido e todos os pavimentos do edifício foram ocupados pelo MASP (MIYOSHI, 2011, p. 26). Desde então, nesta parte está instalada uma galeria de exposições temporárias com área de 1.150m², recebendo luz natural através de janelas contínuas.

Figura 32 – MASP / sede da Avenida Paulista



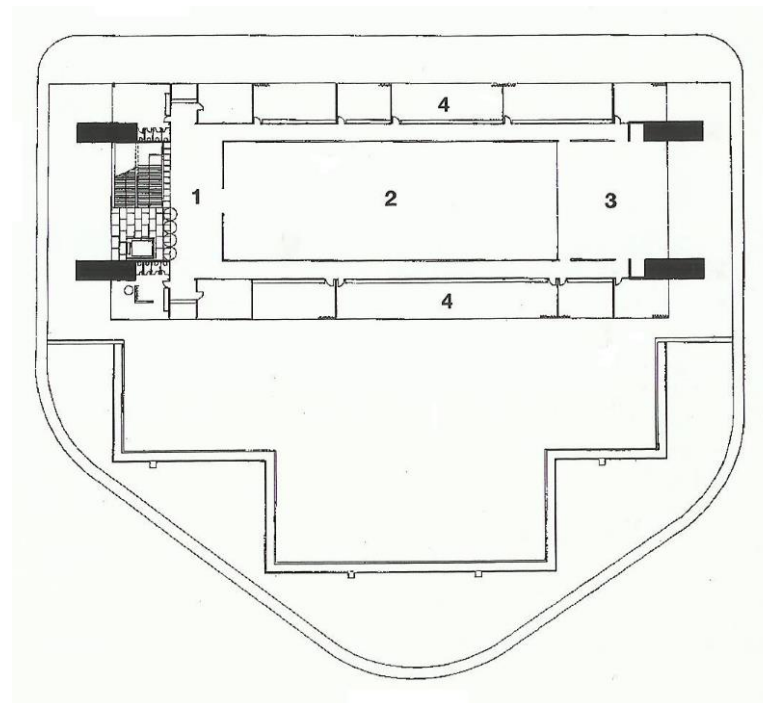
Fotografia 1 – Vista da Pinacoteca. Fonte: Ferraz (1997, p. 47)



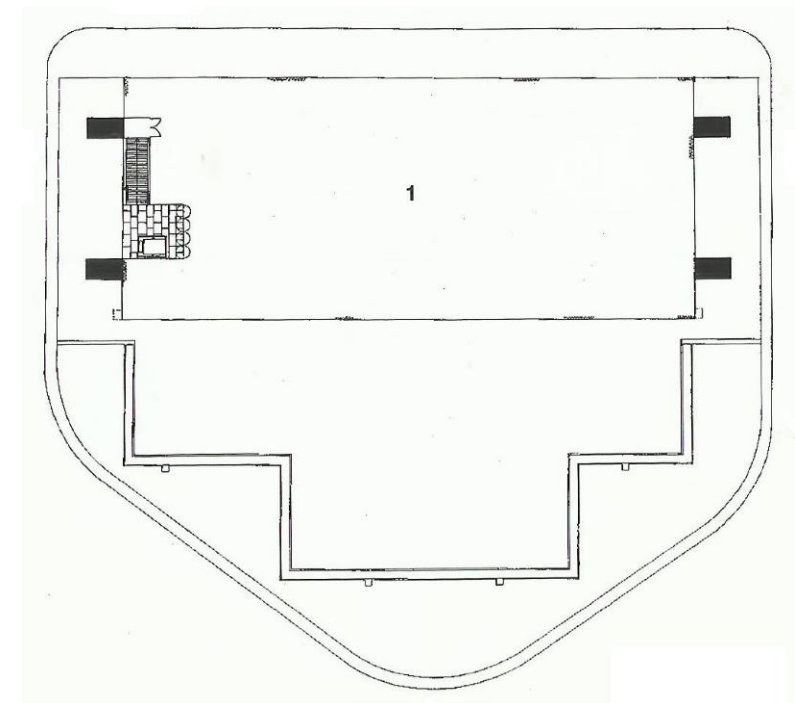
Vista em corte mostrando os cinco pavimentos do edifício. Fonte: Ferraz (1997, p. 17).



2. Galeria de exposições no primeiro andar. Fonte: Bardi (1986, p. 39).



Planta no nível + 8,40 / Galeria de exposições temporárias.
Fonte: Ferraz (1997, p. 15)



Planta no nível + 14,40 / Pinacoteca.
Fonte: Ferraz (1997, p. 16)

O mezanino sobre esta galeria possibilita ver por cima as exposições montadas no segundo subsolo. Os dois andares desta galeria são ligados por escadas-rampa colocadas junto à parede de fundo. No subsolo também se situam a biblioteca, o restaurante, a loja do Museu, uma cafeteria, instalações sanitárias para o público, vestiários para os funcionários, instalações de apoio para o teatro, a reserva técnica⁴⁴, e os locais para os equipamentos da central de ar condicionado e sistema de combate a incêndio.

Os dois andares superiores estão contidos em um volume prismático elevado oito metros acima do belvedere, com paredes externas de vidro, e apoiado em quatro pilares posicionados nas extremidades longitudinais deixando por baixo um amplo espaço aberto e coberto com 71 metros de vão livre. Os pilares e as vigas superiores sobre o volume da Pinacoteca foram mantidos na cor do concreto aparente até meados dos anos de 1990. No início dos anos 2000, após uma série de intervenções de manutenção do edifício para sanar problemas de infiltração na cobertura, estes elementos estruturais foram pintados de vermelho assumindo a configuração atual. A ideia de pintar estes elementos de vermelho fazia parte da concepção de projeto de Lina Bo Bardi. Desenhos dos anos de 1960 mostram o vermelho aplicado neste pórtico externo. No entanto, na fase final de acabamento do edifício em pleno período da ditadura militar, a pintura não foi aplicada por que na opinião da administração municipal a cor escolhida tinha conotações ideológicas combatidas pelo regime político da época (MIYOSHI, 2011, p. 114).

Os andares superiores têm planta retangular, medem 30 x 70m, e ocupam todo o comprimento do terreno na extensão da Avenida Paulista. Na origem do projeto, eram estes pavimentos que estavam destinados à instalação da Pinacoteca e das demais dependências do Museu. Atualmente, no primeiro andar estão instaladas as salas de trabalho técnico e administrativo e um pequeno atelier de restauro. No miolo deste andar situa-se uma galeria de exposições temporárias de planta retangular

⁴⁴ A partir de 1996 o edifício foi reformado com obras de recuperação da estrutura e da cobertura, das instalações elétricas, de iluminação, de ar-condicionado e dos sistemas de prevenção e combate a incêndio, com adaptação para acessibilidade universal e instalação do segundo elevador. A área construída foi ampliada com a construção do terceiro subsolo, com 1.500m² de área para abrigar a reserva técnica do acervo, da biblioteca e da fototeca. Neste pavimento foi inserido um compartimento-cofre com área de 400m² para guarda de obras do acervo (SIMÕES e KIRST, 2008, p. 112).

medindo 15 x 42m, com 630m² de área aberta (sem divisões), e cinco metros de pé-direito. Esta galeria tem um ponto de acesso para entrada e saída. As paredes laterais que a limitam são de alvenaria, sem janelas para o exterior e, portanto, sem receber luz natural. A Pinacoteca está instalada no segundo andar em um grande salão retangular ocupando todo o pavimento de 30 x 70m, com 2.100m² de área aberta, sem divisões internas, e seis metros de pé-direito. Esta galeria também tem apenas um ponto para entrada e saída dos visitantes. O acesso ao 2º andar se dá através da escada e dos elevadores situados na extremidade da planta.

As paredes laterais de vidro no fechamento das quatro faces da Pinacoteca proporcionam entrada lateral de luz natural de todos os quadrantes e possibilitam a visualização da paisagem urbana do entorno do edifício. Na reinauguração do Museu o acervo instalado no grande salão também era visível desde o exterior. Posteriormente, foram instaladas persianas móveis na face interna para controlar a excessiva iluminação e a irradiação solar direta sobre as obras. O projeto previa ainda como fonte de iluminação artificial a instalação de lâmpadas tubulares de vapor de iodo, posicionadas nas laterais da sala de forma que a luz fosse rebatida pelo forro pintado de branco proporcionando iluminação homogênea na galeria.

Na nova sede a área expositiva ficou bastante ampliada e diversificada nas condições expositivas. No conjunto, as três galerias distribuídas nos quatro pisos cobertos, somam 5.400m² de área expositiva, dos 8.500m² de área construída do edifício. Por outro lado, a variedade de espaços expositivos sobrepostos, com diferentes configurações geométricas em planta, condições de iluminação natural, e de acesso do público, possibilitam a apresentação de diferentes exposições simultaneamente, com temas variados, atendendo a diferentes exigências expositivas. A disposição das galerias por pavimentos possibilita a visita combinando percurso vertical e horizontal para acessar os conteúdos expostos sem que haja uma sequência de percurso predeterminada. A visita se dá, inicialmente, a partir de um percurso vertical para cima ou para baixo, mas se pode acessar qualquer pavimento sem que seja necessário tomar conhecimento do que ocorre nos demais, e sem que isto prejudique a visita. Estas condições possibilitadas pela arquitetura do novo edifício proporcionaram novos arranjos expositivos e montagens.

Na instalação da nova sede a Pinacoteca ganhou uma expografia própria e original com um expositor especialmente desenhado para apresentação de longa

duração do acervo. Nas outras galerias, as montagens temporárias utilizaram todo o elenco de expositores desenvolvidos anteriormente pela arquiteta com variações e combinações adequando-os as necessidades de cada caso. Na reabertura do Museu ao público em abril de 1969, paralelamente a apresentação da nova Pinacoteca, foi montada a exposição “A mão do povo brasileiro” na galeria do primeiro andar⁴⁵ (BARDI, 1978, p. 76). Em contraste com o acervo de arte europeia exposto no andar de cima e sua nova expografia, a mostra “A mão do povo” sintetizava a outra linha de curadoria e expografia desenvolvida, sobretudo, por Lina Bo Bardi a partir da exposição “Bahia no Ibirapuera”, de 1959.

O que se apresenta como novidade, de fato, é o expositor conhecido como cavalete de vidro e a expografia decorrente do seu uso. O cavalete de vidro, ou cavalete de cristal, é um painel vertical para exibição de quadros constituído por uma lâmina de vidro temperado transparente e incolor, encaixado verticalmente em um bloco cúbico de concreto com 40cm de aresta, e fixada com uma cunha de madeira (Fig. 33). O tamanho padrão do painel mede 0,80 x 2,00m (largura e altura), porém outros cavaletes mais largos apoiados em dois blocos de concreto foram preparados para exibir obras de maiores dimensões. Os quadros são pendurados nas lâminas de vidro com ganchos afixados no verso das molduras e encaixados nos furos feitos no vidro.

⁴⁵ A exposição “A mão do povo brasileiro” foi remontada no mesmo local em 2016, com base em desenhos de Lina Bo Bardi e em fotografias da montagem e da exposição, com curadoria de Adriano Pedrosa, Julieta González e Tomás Toledo. Ver: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016. Agradeço a Direção do MASP, na pessoa do Sr. Alessandro Silva, pela doação de exemplares deste livro para a presente pesquisa.

Figura 33 – Protótipo do cavalete de vidro

Fonte: Aguiar (2015, p. 79)

As legendas descritivas das obras estão colocadas na parte traseira dos cavaletes. Dada a transparência do suporte expositivo, o fundo dos quadros que se mostram por trás dos expositores é forrado e uma versão renovada dos painéis didáticos de história das artes, com textos e fotos de outras obras do mesmo autor estão afixados no verso de cada tela. Esta solução dada às informações complementares, que coloca a mediação das descrições para o segundo momento de

apreciação das obras, e exige que o espectador se movimente em torno do cavalete para saber a autoria, não foi bem aceita em 1968, gerando críticas entre os especialistas em museus. Do ponto de vista dos organizadores do MASP, no entanto, tratava-se de uma decisão expográfica coerente com os princípios que nortearam as ações do Museu desde sua implantação. Lina Bo Bardi rebateu estas críticas apoiando-se na reação do público para o qual o Museu se voltava.

Os painéis didáticos de cristal nos quais são expostos os quadros, não agradam os acostumados ao comodismo dos estofados e dos controles remotos, pois para ler os dados técnicos e o nome do autor e título das obras apresentadas, é preciso olhar atrás dos painéis. Acho meu projeto de painel-cavalete da pinacoteca do MASP uma importante contribuição à museografia internacional. Os 3.000 visitantes do Museu, aos sábados e domingos, o demonstram, contra uma dezena de queixosos (Lina Bo Bardi *apud* FERRAZ, 1993, p. 100).

A colocação das legendas no verso das obras era consequência dos princípios explicitados em 1950 no artigo “Função social dos museus” e que se mantinha como princípio expográfico numa tentativa de democratizar a apresentação das obras (Fig. 34). Coerente com a ideia de museu-didático voltado para formação do público e o princípio de dessacralização da arte, a expografia da Pinacoteca possibilita a livre fruição do espectador, sua escolha pelo que mais lhe desperta a atenção de modo desprevenido, e não se deter diante de uma obra apenas por saber previamente a sua autoria. O cavalete de vidro foi desenhado em 1963, ainda no MASP da Rua 7 de Abril, onde foi montado um protótipo e testada o efeito de neutralizar visualmente o suporte das obras. Com este expositor, Lina Bo Bardi eliminou a última haste aparente dando total transparência aos suportes das obras reforçando o efeito de telas soltas parecendo flutuar no espaço. Este efeito ficava reforçado pelas dimensões do grande espaço aberto e transparente da galeria circundada por paredes de vidro que colocava como fundo das obras a paisagem urbana. A ideia de suspensão no espaço era apresentar as obras como no ato em que foram elaboradas. De acordo com Pietro Maria Bardi:

(...) 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. Conclui-se que seria arbitrário pendurar numa parede, de uma ou outra cor, uma pintura que o autor preparou para um determinado ambiente (P. M. Bardi).

Figura 34 – Apresentação das obras na Pinacoteca do MASP



Fonte: Bardi (1982, p. 78)

Por outro lado, Lina Bo e Pietro Maria Bardi argumentavam que ao apresentar a obra de arte em um cavalete reproduzindo às condições na qual fora elaborada recuperava sua dimensão de trabalho humano, por certo resultado de um labor aprimorado, mas ainda assim, trabalho humano. Nesta perspectiva, retirava da obra de arte o seu caráter “aurático” como algo extraordinário do fazer humano e recuperava sua dimensão da prática, do fazer, do trabalho. Esta dimensão da obra de arte, presente em todos os fazeres humanos e produtos dela resultante estava na origem de todas as ações museológicas conduzidas por Lina e Pietro Bardi.

A expografia do cavalete de vidro é, portanto, o resultado e ponto de chegada do desenvolvimento dos princípios que nortearam a primeira expografia na instalação do Museu em 1947⁴⁶. Faz parte do mesmo pensamento sobre a inserção da pintura

⁴⁶ A expografia original da Pinacoteca implantada em 1968, foi mantida até 1997. Com o afastamento de Pietro Maria Bardi da direção do Museu, os cavaletes de vidro foram substituídos por painéis de chapa de compensado que sustentavam mais de uma obra. Na mesma época, as paredes de vidro foram revestidas internamente bloqueando a vista para o exterior e a entrada de luz natural. Estas alterações visavam melhorar às condições de conservação do acervo. Ainda assim, a mudança da expografia não foi uma operação isenta de discussões. Agora, diferentemente da época de sua

no espaço do museu, do mesmo intento de expor as obras afastadas das paredes (independentemente, das condições ambientais) ou de qualquer painel semelhante a paredes, ou ainda de quaisquer estruturas verticais visíveis se distanciando ao máximo da expografia tradicional. Está radicada, por certo, no movimento da “nova Expografia italiana” e nas experimentações pioneiras de Edoardo Périco, Marcello Nizzoli e Franco Albini, da qual retira seus princípios, mas segue um desenvolvimento próprio adequado às contingências da criação e funcionamento do MASP. O efeito de conjunto é de um grande panorama valorativo formado por um extenso recorte temporal e geográfico, visível na sua totalidade ao primeiro olhar do visitante ao entrar na galeria da Pinacoteca (Fig. 35). O espetáculo do conjunto do acervo reunido no mesmo espaço com o mesmo expositor para todas as obras estabelece um princípio de equivalência qualitativa sem destacar obras ou autores, de modo que se a obra está exposta na Pinacoteca é por que é de valor, pois submetida à triagem do MASP.

Figura 35 – Vista panorâmica da Pinacoteca do MASP



Fonte: Aguiar (2015, p. 85)

implantação, defendia-se a manutenção da proposta original. Finalmente, em 2015, com a troca da diretoria do Museu, a expografia original da Pinacoteca foi recuperada com a confecção de novos expositores a partir do projeto de Lina Bo Bardi. Sobre este processo, ver também: PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza (Orgs.). **Concreto e cristal: o acervo do Masp nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015 / AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe de. **Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal**. 2015. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

De acordo com as diretrizes expográficas definida por Lina Bo Bardi, os cavaletes deveriam ser posicionados em linhas paralelas com as telas voltadas para a entrada da Pinacoteca. Aparentemente, as obras eram posicionadas de forma aleatória misturando diferentes técnicas, estilos e períodos da história da arte, possibilitando assim que cada visitante traçasse seu próprio roteiro de apreciação. Na gestão do Museu, Pietro Maria Bardi mudava periodicamente as obras de lugar a cada três meses para evitar que o visitante se acostumassem com a posição das telas de sua preferência, incitando-o a descobrir outras obras capazes de deter sua atenção a cada nova visita. As obras, no entanto, não eram ao todo embaralhadas, preservando-se os agrupamentos por escolas. O que era reorganizado espacialmente era a localização de grupos, mantido o distanciamento padronizado entre as obras independente da classificação ou grupo ao qual pertenciam. De qualquer modo, as obras de todas as épocas eram postas todas juntas na Pinacoteca sem seções claramente perceptíveis reforçando assim o caráter de museu didático.

4. MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA – MAMBA

O Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMBA, foi criado em 23 de julho de 1959 como instituição pública por iniciativa do governo do estado, seguindo o exemplo de outras unidades da federação de criação de museus de arte com esta vocação (Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 1954; Museu de Arte da Pampulha, 1957). À frente da instituição, como seu primeiro presidente, estava a artista plástica Lavínia Magalhães, esposa de Juracy Magalhães, na época o governador da Bahia. A inauguração e abertura do Museu ao público deu-se no ano seguinte em 6 de janeiro de 1960.

Na criação do plano institucional do MAMBA e gestão nos primeiros anos de funcionamento, o protagonismo coube a Lina Bo Bardi, diferentemente do que ocorrera no MASP. A arquiteta foi a Bahia em fevereiro de 1958, atendendo ao convite do médico Felloni Mattos para projetar e construir uma residência em Salvador conhecida como Casa do Chame-Chame. Lina Bo chega na Bahia introduzida como pessoa de confiança de Assis Chateaubriand inserindo-se numa rede de sociabilidade que lhe dá acesso e livre trânsito na sociedade e nos promotores oficiais da cultura local. Através do mecenas e colecionador de arte Odorico Tavares, diretor do jornal Diário de Notícias de Salvador, pertencente a rede dos Diários Associados, Lina conhece diversas personalidades deste meio. Primeiro, o arquiteto Diógenes Rebouças, professor do Curso de Arquitetura da Universidade da Bahia. Diógenes convida Lina Bo para proferir três conferências em abril daquele ano para os alunos do curso de Arquitetura e depois, em agosto, para atuar como docente visitante na cadeira de Teoria e Filosofia da Arquitetura.

Durante este primeiro período transcorrido na Bahia, Lina Bo organizou e editou a página denominada “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida: arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais”, publicada na edição dominical

do Diário de Notícias de Salvador na qual tematizava as relações entre folclore, artesanato, cultura popular e industrialização. O editorial denominado “Olho sobre a Bahia”, era assinado por Lina que apontava o tema de cada edição. A página do jornal era ilustrada e diagramada por ela retomando sua experiência anterior vivida na Itália. Através desta coluna e da docência na Universidade, Lina conheceu outras pessoas envolvidas em atividades inovadoras do campo cultural como Edgar Santos, Agostinho da Silva, Hans Joachim Koelreutter, Yanka Rudska, Pierre Verger e Mário Cravo Jr. No conjunto, estes professores, artistas e intelectuais desenvolviam iniciativas pioneiras de renovação nas artes e na cultura. Entre estes personagens estava Eros Martins Gonçalves, professor da Escola de Teatro com quem Lina Bo desenvolverá uma parceria fundamental tanto para sua carreira posterior como para a promoção da Bahia.

Em 1959, Martins Gonçalves e Lina Bo Bardi concebem e montam a exposição “Bahia no Ibirapuera” apresentada de setembro a dezembro de 1959, sob a grande marquise do Parque Ibirapuera de São Paulo, paralelamente à realização da V Bienal de Arte de São Paulo. Mesmo não se tratando de uma exposição de arte e estando fora da programação oficial da Bienal, e apesar do inusitado do que foi mostrado, a exposição foi um sucesso de público cumprindo com seu propósito de divulgar a Bahia. No decorrer da exposição Lina Bo foi convidada pelo governador da Bahia para dirigir o recém-criado museu de arte moderna do estado. A indicação do nome da arquiteta à sua presidente Lavínia Magalhães deveu-se a Diógenes Rebouças e Odorico Tavares, ambos membros da direção do museu. Certamente seus vínculos com o Museu de Arte de São Paulo e com Chateaubriand influíram na indicação, mas se poderia restar alguma dúvida sobre às qualificações da arquiteta para assumir a direção de arte e programação do MAMBA, estas se dissiparam com os resultados obtidos na montagem da exposição “Bahia no Ibirapuera”. O convite para dirigir o museu também era uma resposta desafiadora à capacidade da arquiteta de dar consecução às críticas e ideias provocadoras sobre o marasmo cultural da Bahia divulgadas nas crônicas de “Olho sobre a Bahia”.

O certo é que o museu, diferentemente do MASP, foi criado sem uma definição clara de sua missão institucional, sem sede, e sem um programa definido de suas ações museológicas para conduzir a formação do acervo e sua extroversão. No ato de criação do MAMBA, o governo da Bahia transferiu do Museu do Estado uma

pequena coleção de 87 obras de artistas como Augusto Rodriguez, Bonadei, Burle Marx, Di Cavalcanti, Djanira, Goeldi, Pancetti, Portinari, Poty e Suané, entre outros, para formar o acervo inicial do MAMBA. Embora esta coleção tivesse uma certa proximidade de seus autores com o modernismo, o conjunto não atendia a critérios curatoriais muito claros. A caracterização abrangente de museu de arte moderna não era suficiente para dar organicidade ao conjunto inicial de obras (LOURENÇO, 1999, p. 180). Assim, era de todo conveniente ter na direção do museu uma pessoa com experiência na montagem de museus de arte e com vínculos com uma instituição que apesar das polêmicas iniciais em torno do seu funcionamento firmara-se no cenário museal brasileiro e internacional. Aceito o convite, Lina Bo fixa residência e permanece em Salvador de 1959 a 1964 como diretora do MAMBA. Neste período dirige o museu ampliando a abrangência de suas atividades para outros campos de expressão artística que são acolhidas no museu, projeta e executa as obras de restauro do Solar do Unhão, concluídas em 1963, para abrigar o Museu de Arte Popular vinculado ao MAMBA.

O período de funcionamento do MAMBA sob a direção de Lina Bo Bardi se encerra em meados de 1964. Após a tomada do poder pelos militares, o movimento cultural instaurado na Bahia a partir da Universidade e ampliado pelas atividades do MAMBA foi fortemente reprimido⁴⁷. O episódio que marcou a saída de Lina Bo do Museu aconteceu em agosto quando, durante uma ausência da arquiteta de Salvador para inspecionar as obras da nova sede do MASP em São Paulo, o comando da 6ª Região Militar ocupou a sede do Museu, ainda instalado no TCA, e montou uma mostra de armas e material de propaganda tido como subversivo apreendido das organizações comunistas. Peças de artilharia da base militar de Amaralina foram posicionados na frente do Museu (Fig. 36). Ao retornar a Salvador, Lina Bo discordou da exposição montada pelos militares sem o conhecimento da direção do Museu. O comando Militar insistiu em manter a mostra no TCA, enquanto Lina Bo opunha-se a estabelecer qualquer ligação do Museu com a ideologia do golpe.

Embora Lina Bo Bardi não fosse militante ou declaradamente simpatizante dos partidos comunistas ou dos demais movimentos de esquerda, suas atividades

⁴⁷ Sobre o movimento de renovação cultural ocorrido em Salvador no final da década de 1950, a partir das iniciativas da Universidade da Bahia, ver: RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

dirigidas aos estudantes, a aliança com as forças corrosivas das estruturas culturais e sociais conservadoras e, particularmente, as manifestações verbais contundentes, foram decisivas para colocar o MAMBA e suas atividades voltadas para a população sob suspeição e no foco das ações de repressão. A situação se agravou. Após prestar depoimento em inquérito policial militar a arquiteta afastou-se da direção do MAMBA e retornou a São Paulo. De acordo com Lourenço (1999, p. 187), possivelmente este foi um dos raros casos, senão único, na história brasileira, de ocupação de um museu pelo Exército, “conferindo à instituição, às ideias e aos participantes essa condecoração meritória”. Em seguida, a sede do MAMBA, agora sob a direção do artista soteropolitano Mário Cravo Jr., foi transferida para o Solar do Unhão para o início das obras de recuperação do Teatro Castro Alves.

FIGURA 36 – Peças de artilharia na frente do MAMBA



Fonte: Ferraz (1993, p. 141)

O período passado na Bahia marcará fortemente a trajetória profissional e a obra de Lina Bo Bardi deste ponto em diante. O contato com a população, os modos de vida, a religiosidade, os mitos, as festas e celebrações e a imersão no universo da cultura material popular da Bahia e do Nordeste levará a arquiteta a uma revisão de

valores e simplificação na arquitetura e na expografia⁴⁸. Lina Bo Bardi voltou a atuar na Bahia em meados dos anos de 1980, quando foi chamada para elaborar um projeto de renovação do centro histórico de Salvador⁴⁹.

4.1. Exposição Bahia no Ibirapuera – 1959

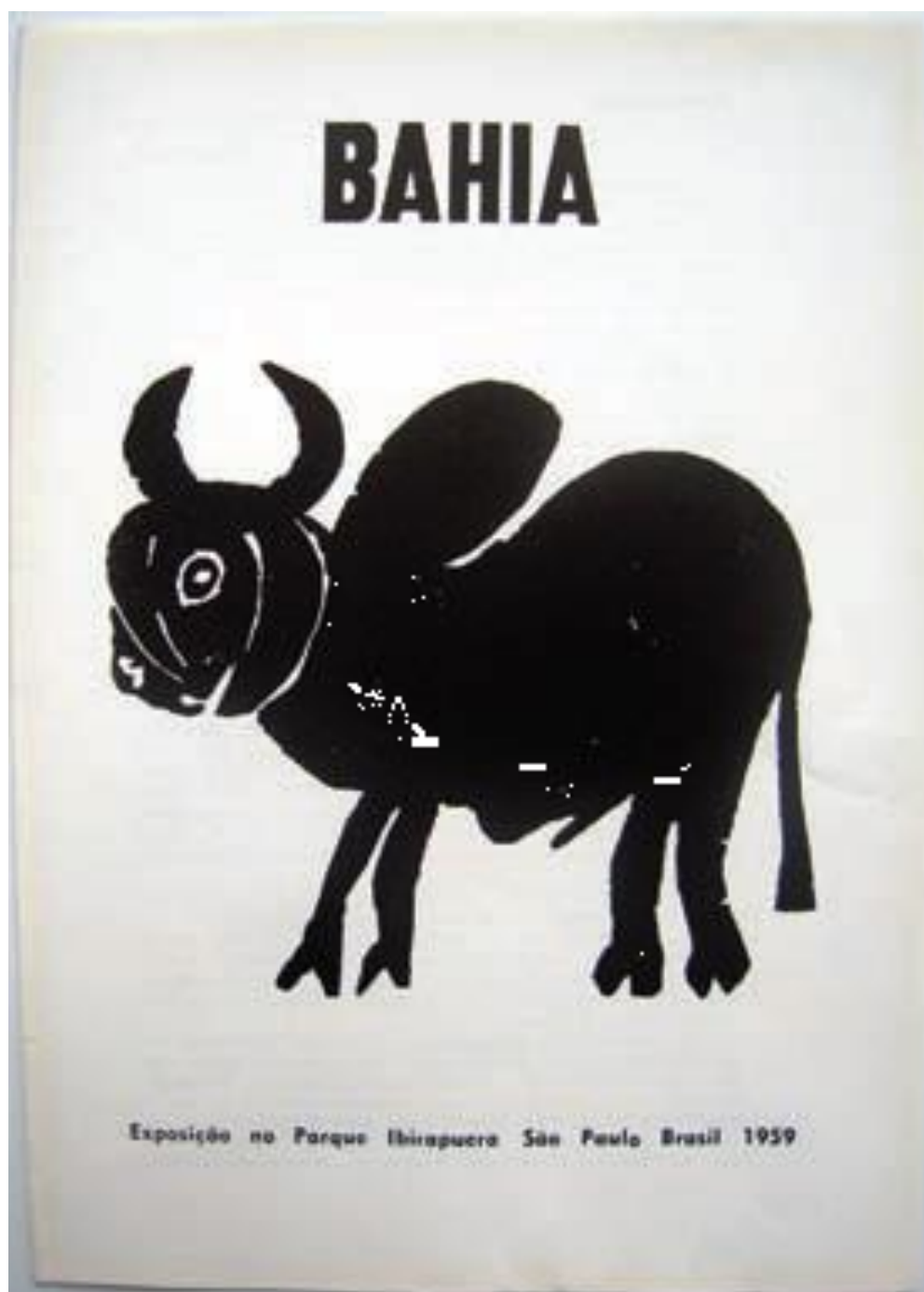
A exposição “Bahia no Ibirapuera” (21 de setembro a 31 de dezembro de 1959), promovida pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com curadoria de Eros Martim Gonçalves e expografia de Lina Bo Bardi⁵⁰, foi apresentada durante à realização da V Bienal Internacional de Artes Plásticas e da II Bienal de Artes Plásticas do Teatro. Embora tenha sido proposta e organizada pela Escola de Teatro e os conteúdos expostos pudessem remeter aos temas da mostra de artes do teatro, tratava-se, de fato, de um evento paralelo a Bienal. A exposição não consta no catálogo de mostras especiais e seus organizadores da lista de participantes. A existência de um cartaz e de catálogo próprio (Fig. 37), evidencia o caráter de mostra paralela ao evento principal.

⁴⁸ Este tema das influências da cultura popular do Nordeste no pensamento e obra de Lina Bo Bardi, foi tratado em diversos estudos, a saber: CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. 1997. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997 / OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona: Gustavo Gili, 2006 / PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007 / ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura**. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002 / RUBINO, Silvana Barbosa. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na realização de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas, Campinas, 2002.

⁴⁹ Em 1986, a Prefeitura Municipal de Salvador e o Governo do Estado da Bahia convidam a arquiteta Lina Bo Bardi para elaborar um projeto de revitalização do centro histórico de Salvador como parte de uma estratégia de promoção turística internacional da cidade apoiada em iniciativas de valorização do patrimônio construído. Lina Bo Bardi constitui uma equipe com a participação dos arquitetos Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki. No período 1986-89, a equipe elabora um plano diretor de revitalização urbana e diversos projetos de reciclagem de edificações, a saber: o restauro do Teatro Gregório de Mattos, a Casa do Benin na Bahia, a Casa do Olodum, o projeto Ladeira da Misericórdia, a sede da Fundação Pierre Verger (não executado), e o Projeto Barroquinha, concluído nos anos 2000 (FERRAZ, 1993).

⁵⁰ A montagem da exposição também contou com a colaboração de Glauber Rocha, Luis Hossaka e Vivaldo Costa Lima. A coleta de objetos ficou ao encargo das seguintes instituições: Departamento de Turismo da Prefeitura de Salvador, Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, Emissoras Associadas de São Paulo, Diários Associados da Bahia, Universidade da Bahia, Escola de Teatro da Bahia, Centro de Estudos Afro-orientais, Museu do Estado da Bahia (RODRIGUES, 2008, p. 18).

FIGURA 37 – Catálogo da exposição Bahia no Ibirapuera



Fonte: Grinover (2010, p. 168)

A realização da mostra fazia parte do movimento de promoção da cultura regional em âmbito nacional e internacional empreendido pelo Departamento de Turismo da Prefeitura de Salvador com a colaboração da Universidade da Bahia e o apoio do governo do Estado e dos Diários Associados. Um acordo entre Lina Bo Bardi e Ciccillo Matarazzo, presidente da Bienal, viabilizou a montagem do evento paralelo.

Pelos termos do acordo, o governo baiano patrocinou parte da premiação da Bienal. Em troca a Fundação Bienal de Arte de São Paulo cedeu o espaço para a montagem externa da mostra e autorizou a realização como evento paralelo, ainda que a competência administrativa dos equipamentos do Parque não coubesse ao presidente da fundação.

O tema da exposição “Bahia no Ibirapuera” era a cultura popular e anônima da Bahia como expressão da criatividade e originalidade da população daquele estado ainda pouco conhecido no sul-sudeste do país. Os objetos apresentados eram coisas simples, de uso cotidiano, utilitários, simbólicos e de culto, como ex-votos, colchas, roupas, utensílios de cozinha, ferramentas, armas, brinquedos, objetos vinculados ao atendimento das necessidades materiais e espirituais produzidos a partir de saberes conservados pela tradição aproximando-se do que se qualifica, geralmente, como artesanato ou produção vernacular. Seus organizadores, no entanto, pretendiam demonstrar que mesmo estes objetos utilitários poderiam ser fonte de estímulos estéticos. Assim, a exposição propunha uma reflexão sobre a arte popular, questionando os próprios limites de definição da arte para incluir esta produção no seu universo. No texto de apresentação do catálogo os organizadores da exposição justificam a seleção de objetos apresentados e o propósito desta mostra⁵¹.

Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta Exposição. É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não “estetizante”, mas próximo da natureza, do “verdadeiro” humano. Não por acaso esta Exposição é apresentada por uma Escola de Teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético. (...) Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a América Central, Espanha, Itália meridional, ou qualquer outro lugar onde o que ainda chamamos de “cultura” não tivesse chegado (Lina Bo Bardi apud FERRAZ, 1993, p. 134).

⁵¹ BARDI, Lina Bo; GONÇALVES, Martim. Exposição Bahia. In: **BAHIA**. Exposição no Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil, 1959. [Bahia]: [s.n.], 1959. Folheto de Exposição. Textos de Jorge Amado, Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves. Documento depositado no Arquivo do Núcleo de Museologia do Museu de Arte Moderna da Bahia. Deste documento, tem sido reproduzida a capa, no entanto, não localizamos em nenhum trabalho que tenha se utilizado desta fonte, a reprodução integral do conteúdo do folheto.

Para Lina Bo Bardi a montagem desta exposição era a oportunidade de articular publicamente, na forma de uma exposição, um discurso a respeito da arte popular do Nordeste que passou a colecionar desde sua ida para a Bahia em 1958. No decorrer de sua permanência até 1964, a arquiteta reuniu cerca de 2000 peças coletados em feiras e mercados populares. A partir desta coleção foram montadas diversas exposições, das quais “Bahia no Ibirapuera” fora a primeira. O interesse sobre a produção popular de artefatos já se manifestava desde a abertura do MASP. Publicamente, pelo menos, desde a exposição apresentada em 1949 sobre a arte pernambucana e nos muitos artigos da revista *Habitat* (Fig. 38), nos quais defendia um outro modo de olhar para esta produção também como forma de arte, cujo valor estético se prende aos valores de uso⁵². Mas o interesse de Lina Bo ia além, via nos artefatos da produção popular uma alternativa para a criação de um *design* com modelos próprios e não europeus (Fig. 39). É neste sentido que o texto de apresentação se posiciona a favor da arte popular.

A mostra compunha um amplo panorama formado por sobreposição de objetos relacionados a diferentes facetas da vida da população baiana. Tratava-se de uma forma de imersão no universo popular da Bahia adensado no espaço de uma galeria com estímulos sensoriais múltiplos, não limitado à visão de objetos. Além dos objetos expostos e da ambientação, outras formas de expressão da cultura local reforçaram a experiência do público. Na abertura houve apresentação de roda de capoeira com tocadores de berimbau e foi servido acarajé ao público preparado no tabuleiro das baianas, como um *happening*, acrescentando sons, movimentos e odores ao contexto da exposição.

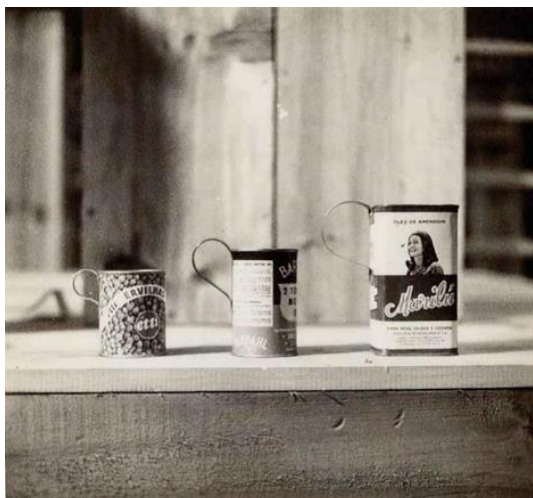
⁵² Mais tarde, quando Lina Bo Bardi faz uma revisão do seu período passado na Bahia nos textos reunidos no livro “Tempos de grossura: o design no impasse” (SUZUKI, 1994), também distingue o sentido de arte atribuído aqueles objetos que colecionou, muitos dos quais resultaram do reaproveitamento de lixo. Distingui do movimento que aconteceu nas décadas de 1960 e 70 conhecido como arte *povera* italiana, que recolhia material nas ruas e produzia uma forma de expressão crítica à sociedade de consumo explorando percepções estéticas a partir da reunião destes objetos. Nos objetos coletados no Nordeste, dava-se ao contrário. Não se tratava da utilização de restos para exercitar uma forma de expressão artística de denúncia, mas de satisfazer necessidades vitais com o que estava disponível. É no modo de fazer e no resultado da transformação que se percebe um valor estético.

FIGURA 38 – Página da revista Habitat com matéria sobre arte popular



Fonte: Ribeiro (2016, p. 79)

FIGURA 39 – Artefatos populares do Nordeste



Fonte: Cara (2013, p. 179)



Fonte: Suzuki (1994, p. 31)



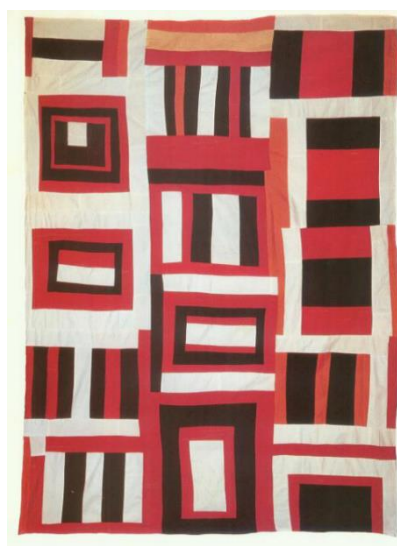
Fonte: Ortega (2008, p. 157)



Fonte: Ribeiro (2016, p. 74)



Fonte: Suzuki (1994, p. 13)



Fonte: Suzuki (1994, p. 24)

Como evento paralelo a Bienal, a exposição Bahia foi apresentada fora do pavilhão da mostra principal em uma galeria provisória montada sob a grande marquise do parque denominada Pavilhão Bahia (aproximadamente no local onde está localizado o Museu de Arte Moderna de São Paulo). A galeria de espaço único, sem divisões internas foi construída com paredes provisórias e desmontáveis feitas com pontalotes de madeira e painéis de compensado como um tapume de obra, de planta em forma de trapézio alongado medindo aproximadamente 16 x 68m com um ponto de acesso para entrada e saída (Fig. 40). Internamente, as paredes da galeria foram revestidas com tecido de algodão azul escuro estendido do piso ao teto ocultando os painéis de compensado e criando um fundo para as peças expostas. O teto foi forrado com um velário de tecido branco proporcionando iluminação difusa. Sobre o piso foram esparramadas folhas secas de eucalipto cobrindo toda a extensão da galeria. De acordo com relato de Luiz Hossaka a ideia era cobrir o piso com folhas de pitangueira como era usual nos terreiros de candomblé, mas como não se dispunha em São Paulo de quantidade suficiente para cobrir toda a superfície da galeria foi utilizada a folha de eucalipto coletada no próprio Parque do Ibirapuera (LATORRACA, 2014, p. 120). Este recurso de ambientação incluía cheiros e sons na exposição proveniente das folhas secas ao serem pisoteadas pelos visitantes.

A montagem da exposição não apresentava um percurso previamente definido a ser percorrido. Os expositores e objetos estavam dispostos de modo a possibilitar múltiplos percursos de visitação ao gosto do público. Ainda assim, as peças foram agrupadas pela finalidade dos objetos e colocados em setores dentro da exposição diferenciando-se os expositores em cada grupo. Circundando o interior da galeria junto às cortinas, um painel-varal apresentava 150 fotografias de Pierre Verger, Marcel Gautherot, Silvio Robatto e Enneas Mello de caráter etnográfico retratando a Bahia, seus tipos humanos e cenas do cotidiano, intercalado com pequenos objetos. Este varal era constituído por uma estrutura horizontal de madeira roliça com altura regulável em hastes verticais de madeira com seção retangular, fixadas por um perfil metálico chato em bases de concreto cônicas adornadas com conchas (LATORRACA, 2014, p. 32).

Diversos objetos relacionados a mitos e crenças religiosas ocupavam diferentes espaços. Próximo a entrada, duas imagens de santos barrocos dos séculos XVIII e XIX colocadas à frente de um painel revestido com folhas de papel metalizado

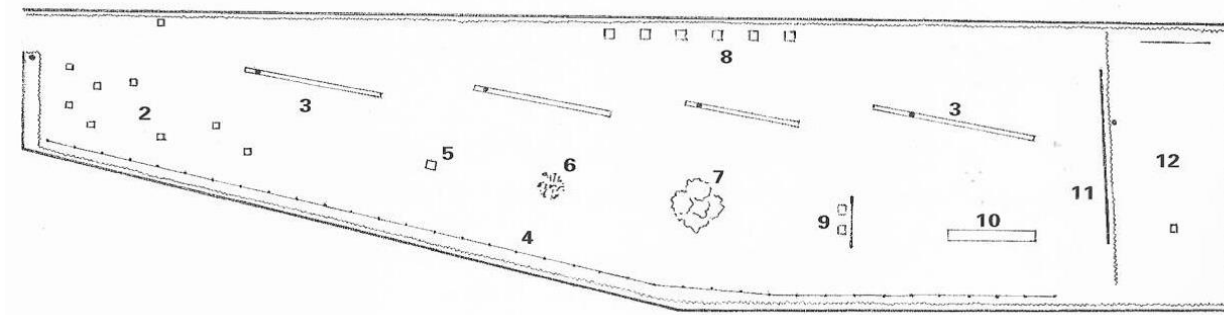
dourado faziam alusão ao interior das igrejas do período (LATORRACA, 2014, p. 124). No fundo da galeria, um painel branco de tijolos a vista exibia uma coleção de ex-votos, imagens de Cristo e crucifixos. Outro conjunto apresentava um grupo de manequins sobre pequenas bases com as vestes e objetos dos orixás do candomblé e ao lado os atabaques e outros instrumentos musicais utilizados nos terreiros e nas rodas de capoeira. Quatro grandes painéis de compensado pintados de preto e vermelho com uma das extremidades fixada nas colunas da marquise criando linhas diagonais e dividindo o espaço da galeria, apresentavam uma variedade de objetos utilitários de uso cotidiano, panos coloridos, colchas de retalhos e tapeçarias, redes, vasos e outros utilitários de cerâmica, chapéus, bolsas e cestas de palha. Acompanhando estes painéis, uma vitrine com todas as faces de vidro apoiada em cubos de madeira, apresentava pequenas figuras de arte afro-brasileira.

Finalmente, alguns objetos dispostos no espaço de modo isolado dos demais ganhavam destaque e importância no conjunto: um manequim vestido com a roupa de couro dos vaqueiros do Nordeste, duas árvores de tamanhos diferentes, a menor de cata-ventos, e a outra de flores de papel crepom, fixadas sobre bases de concreto com conchas e pedras incrustadas, estandartes com inscrições das confrarias e ordens religiosas e um conjunto variado de carrancas das embarcações do Rio São Francisco.

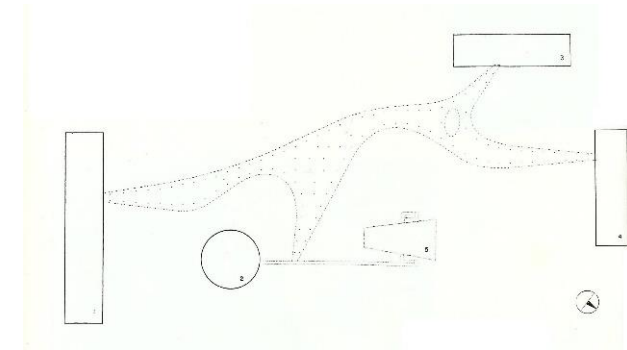
Figura 40 – Exposição Bahia no Ibirapuera, 1959



2. Carrancas. Fonte: Latorraca (2014, p. 74)



Planta da galeria instalada sob a marquise do Parque Ibirapuera. Fonte: Ferraz (1993, p. 137)



Localização da galeria sob a marquise (provável). Fonte: Mindlin (1956, p. 192)



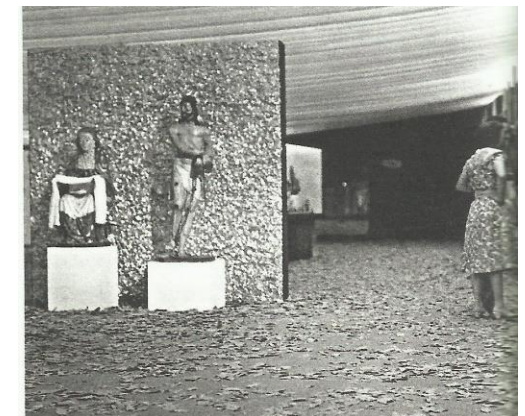
4. Fotografias e objetos. Fonte: Ribeiro (2015, p. 97)



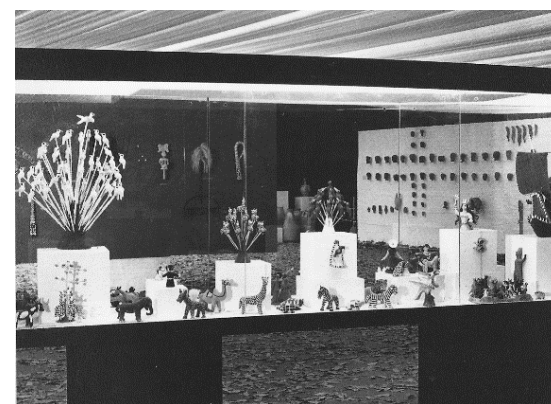
5/6/7. Vaqueiro e árvores de flores de papel. Fonte: Bardi (1978, p. 30)



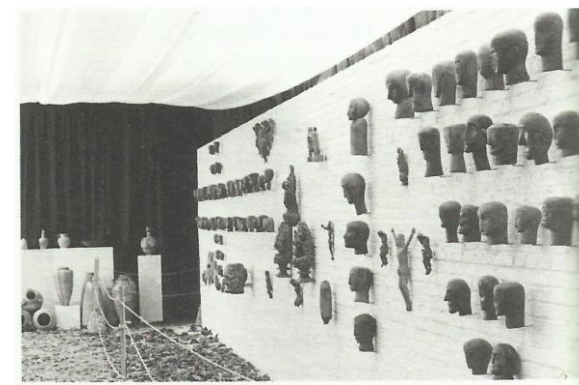
8. Orixás. Fonte: Campoy (2014, p. 30)



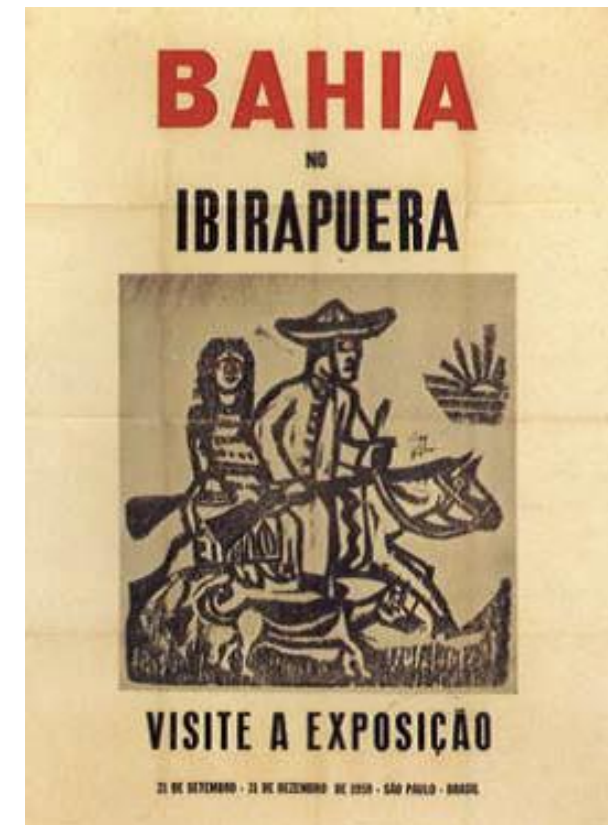
9. Paredes de ouro com santos. Fonte: Latorraca (2014, p. 32)



10. Vitrine de arte afro-brasileira. Fonte: Palma (2014, p. 69)



11. Ex-votos. Fonte: Latorraca (2014, p. 32)



Cartaz promocional da exposição. Fonte: Ferraz (1993, p. 135)

A exposição “Bahia no Ibirapuera” marcou um ponto de transição na trajetória expositiva de Lina Bo Bardi. A partir desta mostra a arquiteta passa a incluir nas montagens outros recursos sensoriais. Por outro lado, a simplificação estética limpa e idealizada própria das vanguardas modernistas europeias é substituída por uma abordagem teatral da montagem. A primeira estratégia adotada por Lina Bo Bardi inspirada nas experimentações da “nova expografia italiana” ainda terá prosseguimento até a instalação da Pinacoteca na nova sede do MASP. No entanto, a partir da montagem desta exposição é este novo caminho cultural que interessará a arquiteta. Aqui a contribuição curatorial e expográfica é original e criativa, fortemente inspirada no universo popular ao qual faz referência. Também, a partir da exposição “Bahia no Ibirapuera” e das leituras de Gramsci⁵³(RUBINO, 2002, p. 171), Lina Bo Bardi desenvolve um discurso próprio a respeito da natureza dos objetos apresentados naquela mostra. O ponto de partida é a negação da abordagem da arte popular como folclore e artesanato relacionado a imposição praticada pelos regimes totalitários no campo da cultura. Seu ponto de vista é ver estes objetos como testemunhos da potência criativa da população em dar respostas às necessidades cotidianas com poucos recursos, exemplos de um modo de pensar e fazer coisas com economia de meios e que, por isso mesmo, serviriam de base para o desenvolvimento de um *design* nacional baseado nos saberes populares. Tal produção não se caracteriza como artesanal pois, de acordo como Lina Bo, no Brasil não chegou a existir uma produção propriamente artesanal. O artesanato como produto corresponde ao resultado de uma forma particular de organização da produção e de trabalhadores especializados organizados em agremiações e corporações de ofícios, tal como ocorreu na Europa durante a Idade Média. Portanto, apesar da aparência artesanal, era inapropriado denominar de artesanato a produção popular de artefatos. Lina Bo passou então a denominar de pré-artesanato esta produção de objetos populares.

⁵³ A obra do teórico marxista Antônio Gramsci exerceu forte influência no discurso de Lina Bo Bardi, sobretudo quando trata do papel dos intelectuais e da organização da cultura (*Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*). A primeira edição italiana da obra de Gramsci é de 1948 a 1951 em volumes temáticos denominada Cadernos do Cárcere. Portanto Lina Bo conhece a obra deste autor a partir do Brasil. É a partir desta referência que Lina Bo Bardi deu sustentação política às ações que pretendia empreender com a criação do Museu de Arte Popular, do centro de documentação e estudos do Nordeste e da escola de desenho industrial do MAMBA.

4.2. Plano institucional

O Museu foi criado como um órgão da estrutura do estado da Bahia. Sua primeira direção foi empossada após a elaboração do estatuto do MAMBA. Mas o plano institucional, instrumento fundamental para a condução das atividades do Museu, não estava definido. Coube a Lina Bo fazê-lo, definir a vocação e a programação do Museu e colocá-lo em funcionamento. Em linhas gerais, o plano institucional do MAMBA repete na Bahia o modelo de museu polarizador de atividades culturais e didáticas já testado com sucesso no MASP. Aqui, no entanto, haviam duas diferenças importantes na institucionalização e condução do novo Museu. Por um lado, Lina Bo sabia da impossibilidade de compor um acervo de porte tendo como referência o MASP; por outro lado, o MAMBA contava com a adesão de amplos setores da Universidade da Bahia para apoiar as iniciativas culturais voltadas para atrair a população ao Museu. Tendo presente estes dois fatores o manifesto de apresentação do Museu explicita as suas diretrizes de funcionamento.

O Museu de Arte Moderna da Bahia, instalado provisoriamente no foyer do Teatro Castro Alves, pertence ao grupo de Museus-Escola e está sendo realizado com o sacrifício e o entusiasmo dos jovens estudantes e com o apoio do povo, encontrando às vezes, como é fácil prever, a resistência das classes intelectuais formalizadas num tipo de cultura ainda construída sobre bases de importação pseudomodernas. Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programada segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É neste sentido que adotamos a palavra Museu. (...) Começamos sem grandes peças ou grandes nomes. As obras que apresentamos são “doações” ainda não reguladas pelo critério de seleção didática. Não apresentamos todas as obras que possuímos, porque as obras de arte devem ser expostas, diremos, “lidas”, como os livros que se tomam aos poucos, na biblioteca. O nosso critério será o de rotação das obras expostas. Apresentaremos o mais possível obras emprestadas de museus ou de coleções particulares, assim como organizaremos uma parte dedicada à exposição temporária de obras de jovens. (...) Por estas razões consideramos impróprio o significado corrente da palavra Museu e lhe atribuímos um outro sentido. As escolas que em breve se instalarão no Museu de Arte Moderna definirão melhor seu caráter didático e útil (FERRAZ, 1993, p. 139).

Neste documento Lina Bo explicita as diretrizes do plano institucional para formação do acervo, “a futura coleção”, para a programação das mostras da coleção em formação e de exposições temporárias, e das atividades de natureza didática voltadas para a formação cultural do público. A diretriz para formação da coleção da pinacoteca dava ênfase aos artistas contemporâneos da Bahia e do Nordeste. A partir de mostras individuais ou coletivas de artistas como Mário Cravo Júnior, Hansen

Bahia, Carlos Bastos, Jenner Augusto, Emanuel Araújo, Rubem Valentim, Riolan Coutinho, Calasans Neto, José Maria de Souza, Juarez Paraíso, Sante Scaldaferrì, o MAMBA constituiu um panorama da arte moderna local e regional. As obras da pinacoteca em formação iam sendo apresentadas dentro de uma intensa programação de exposições temporárias alternando com mostras de peças emprestadas das coleções do MASP e outras itinerantes que passavam por aquele Museu e depois seguiam para a Bahia. Na inauguração do Museu foram apresentadas quatro exposições, com uma mostra individual dedicada ao artista cearense Antônio Bandeira, outra com obras emprestadas pelo MASP, contando com vinte esculturas de Degas, uma exposição denominada “Formas Naturais”, e uma sala com obras de artistas brasileiros e estrangeiros do acervo inicial.

Nos anos seguintes, o MAMBA apresentou uma série de mostras destinadas a levantar questões e propor perspectivas de abordagem dos problemas relativos ao universo das artes. Estas exposições de caráter fortemente didático buscavam atrair e instruir o público seguindo o exemplo do que fora feito no MASP. Aqui a programação de exposições temporárias foi ainda mais intensa com 33 mostras em 1960, atingindo a surpreendente marca de 103 exposições no transcurso dos quatro anos em que o Museu funcionou no TCA (24 em 1961; 23 em 1962 e 23 em 1963 / ver Apêndice E).

As iniciativas didáticas foram impulsionadas imediatamente após a abertura do Museu com a criação da Escola da Criança voltada para educar o público infantil para as artes com atividades manuais de desenho, pintura e modelagem. Também eram oferecidas atividades de dança e teatro e de treinamento da fala e da expressão corporal com o apoio da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Em julho do mesmo ano, foi inaugurada a Escola de Música Infante-Juvenil sob a direção do maestro Hans Joachim Koellreuter, professor da Escola de Música da Universidade da Bahia, com o objetivo de desenvolver nos jovens os dotes artísticos da música.

Em novembro de 1960, o MAMBA amplia sua abrangência como centro de atividades culturais dando início a duas novas iniciativas. Primeiro, firma uma parceria com o Clube de Cinema da Bahia dirigido por Walter da Silveira, responsável pela promoção do cinema nacional e internacional na Bahia. As mostras do Clube de Cinema foram apresentadas no auditório adaptado na rampa de acesso à plateia do TCA. Segundo, com a montagem de peças teatrais em parceria com o grupo da

Escola de Teatro da Universidade da Bahia (FERRAZ, 1993, p. 142-151). Foram encenadas as peças a Ópera dos Três Vinténs, de Bertold Brecht, e Calígula, de Albert Camus, dirigidas por Martim Gonçalves. Para estas peças Lina Bo desenhou os cenários e os figurinos dando início a uma atividade a qual se dedicou no seu retorno a São Paulo depois de 1964⁵⁴.

Além destas atividades, o plano institucional do MAMBA retomava outra iniciativa didática tentada no MASP com o IAC e que não rendera o esperado, a criação de uma escola de *design* industrial. A ideia central era criar as bases de um desenho industrial original, sem a importação de modelos internacionais, pensado a partir das raízes culturais brasileiras. A primeira iniciativa empreendida pelo MASP neste sentido, aconteceu de modo experimental no início dos anos de 1950 com a produção de estamparia para tecidos e desenho do vestuário adaptado às condições climáticas e culturais locais sem muito sucesso e repercussão na produção de moda subsequente (Bardi, 1978).

No início dos anos de 1960 o momento parecia ser mais promissor, pois esta iniciativa se aproximava das políticas do governo federal para a região. Em 1959 no governo Juscelino Kubitschek fora criada a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE, pelo economista Celso Furtado, para promover o desenvolvimento econômico da região a partir do incentivo a industrialização e ao fortalecimento do mercado interno. Em 1962, foi criada a Artesanato do Nordeste – ARTENE, como uma divisão da SUDENE, dedicada a fomentar o artesanato nordestino como atividade econômica através de programas de assistência técnica e financeira. Entre os objetivos da ARTENE estava a organização de centros de

⁵⁴ Sobre a atuação de Lina Bo Bardi na elaboração de cenografias e figurinos para teatro e cinema, ver os trabalhos de: LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012 / FELIZES, Pedro Vaz. **Lina Bo Bardi e o Teatro Oficina**. 2013. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitectura. Universidade do Porto, Porto, 2013 / LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro**. 2011. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011 / MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **Lina Bo Bardi na direção de arte do filme Prata Palomares: espaços e imagens sob a ótica cinematográfica**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010 / PINTO, Roberto Mello da Costa. **Extrapolação dos limites: arquitetura e espaço cênico revolucionário**. 2013. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013 / SILVA, Mateus Bertone da. **Lina Bo Bardi – arquitetura cênica**. 2005. Dissertação (Mestrado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

pesquisa, treinamento e aprendizagem. Lina Bo Bardi via neste programa governamental afinidades com os propósitos da criação de uma escola de *design* industrial a partir dos objetos populares coletados na região (LOURENÇO, 1999: 185). Assim, buscou apoio da SUDENE para criação da escola de *design* industrial do Unhão e para montagem das oficinas de mestres artesãos e aprendizes⁵⁵. No entanto, Lina Bo Bardi discordava da proposta de preservação de tradições artesanais. Para a arquiteta esta produção de objetos em pequena escala era uma decorrência da condição de miséria da população obrigada a esse tipo de trabalho em grupos de estrutura familiar isolados e ocasionais. Estes objetos traziam a marca das precárias condições materiais do meio e da experiência de quem os produzia e eram muito mais uma resposta às necessidades imediatas com o que se disunha do que o resultado de uma longa sedimentação de fazeres.

Capacidade criativa que se revela na transformação do lixo, do resto do objeto consumido, do descartado, em outra coisa, em objetos utilitários, em outra forma também portadora de qualidades estéticas e artísticas, ou pelo menos, portadora de expressão de capacidade criativa, como por exemplo, nas lamparinas feitas com latas e lâmpadas queimadas reaproveitadas (Fig. 41). Estes objetos, aos quais Lina Bo Bardi se reportará como emblemáticos desta capacidade criativa adaptativa, mostram a qualidade plástica de coisas feitas para atender necessidades com poucos recursos. A lâmpada elétrica queimada e jogada fora e que se transforma em lamparina a óleo para iluminar a casa onde não chega a energia elétrica expõe a desigual e perversa distribuição de renda no país e ao mesmo tempo a inventividade da população para suprir suas necessidades materiais.

⁵⁵ No período 1960-66, Lina Bo Bardi manteve diálogo com Celso Furtado sobre as possibilidades de desenvolvimento econômico com bases populares havendo sobre este tema pontos de convergência e de divergência. Ainda assim, Lina Bo devotava um profundo respeito e admiração pelo economista. Estas conversas sempre foram por carta não havendo um encontro pessoal. Nos anexos da tese "Lina e Lúcio", de Marcelo Suzuki (2010), estas cartas estão reproduzidas.

FIGURA 41 – Lamparina a óleo feita com lâmpada queimada



Fonte: Ortega (2008, p. 176)

Por isso, Lina Bo Bardi discordava da ideia de incentivo ao artesanato, pois na sua compreensão não se tratava de artesanato ligado a tradições folclóricas. Na sua defesa da capacidade criativa, Lina Bo evitou a apologia da pobreza ou discursos contra a miséria. Tampouco idealizava o que resulta da miséria. O objeto popular é visto como trabalho humano e como solução criativa diante de um certo problema e a

partir de determinados recursos materiais. Sua intenção era valorizar o que há de positivo na experiência de vida das classes populares e resgatar as soluções populares para contornar as precárias condições de existência. É o reconhecimento da capacidade de iniciativa e autonomia da população, e é nesta perspectiva de valorização da capacidade de invenção do povo que acentua a beleza que se mostra nos métodos de transformação do obsoleto à coisa útil.

O interesse na arte popular como fonte para o desenvolvimento de um desenho industrial nacional leva a criação de uma estrutura junto ao MAMBA constituída por um centro de documentação sobre arte popular, a escola de desenho industrial e o Museu de Arte Popular – MAP. O centro de documentação sobre arte popular reuniria os objetos vistos como artefatos culturais e não como produto do atraso e de credices populares como eram considerados na época (LOURENÇO, 1999, p. 182), para formar um centro de pesquisa sobre a manufatura popular. Aqui interessava mais o objeto tipo que serviria de referência para o desenvolvimento de produtos industriais que possuíssem afinidade original com a cultura autóctone. A escola de desenho industrial teria um conjunto de oficinas para promover a conversão do pré-artesanato nordestino em indústria visando o desenvolvimento da região. Nesta escola os alunos seriam estudantes de arquitetura, de engenharia e artesãos. A didática pretendida seria a troca de saberes dos ofícios e de conhecimentos das profissões a partir da assimilação dos saberes ligados à tradição da base manual de confecção de objetos no Nordeste. Estas oficinas trabalhariam madeira, cerâmica, metais ferrosos e não-ferrosos, vidro, couro, fibras vegetais, tipografia experimental, com 11 mestres artesãos e 44 aprendizes (LOURENÇO, 1999, p. 185). Nesta perspectiva, o MAP se constituía como um museu de documentação das capacidades presentes e potencialidades criativas da população e não como um museu para preservar heranças do passado ou da tradição ao modo dos museus que colecionam artesanato e folclore.

Em relação ao MAMBA, o MAP trazia seu próprio programa de investigação das matrizes da produção popular e de exposições denominado “Civilização Brasileira”. Este programa elaborado compunha-se de quatro mostras convergentes e complementares do qual somente foi realizada a primeira montagem apresentada na inauguração do Solar do Unhão, a exposição “Nordeste”. As outras seriam “O Índio”, “África-Bahia”, e “A Europa e a Península Ibérica” (LOURENÇO, 1999, p. 184).

Com o afastamento da arquiteta da direção do MAMBA em 1964, o MAP foi extinto junto com seu programa de atividades. Em parte, o conteúdo deste programa de exposições foi retomado na mostra permanente do Centro Cultural Casa do Benin a partir de 1987, e na exposição “África-Negra” apresentada no MASP em 1988, organizada em parceria com o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger, e os arquitetos Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

4.3. A expografia na sede do Teatro Castro Alves

O Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMBA foi instalado provisoriamente no *foyer* do Teatro Castro Alves – TCA⁵⁶, situado na Praça Dois de Julho (Campo Grande), na região central de Salvador. Esta parte do teatro estava desativada de sua função original devido ao incêndio que destruiu a plateia e o palco do teatro na véspera de sua inauguração em 1958 (Fig. 42). Como o *foyer* era um bloco separado do restante do edifício e não foi atingido pelo incêndio, ali se instalou o Museu enquanto não fosse resolvido o que fazer com o teatro e até se providenciar uma sede própria para o MAMBA.

O amplo *foyer* de planta retangular com paredes externas de vidro foi setorizado por cortinas brancas de algodão do piso ao teto para separar as salas de exposições e para isolar as fachadas envidraçadas. O espaço único foi dividido em quatro salas menores que possibilitavam a junção de duas ou mais salas quando as cortinas eram recolhidas (Fig. 43). Como as cortinas não barravam e entrada de luz natural, a galeria tinha uma iluminação natural filtrada e difusa pelo algodão branco sem projeção de sombras nos objetos expostos. O sistema de iluminação era complementado por três fileiras de lâmpadas embutidas no teto.

⁵⁶ Obra executada pela Construtora Norberto Odebrecht S.A., contratada em junho de 1957 até junho de 1958 quando os serviços de construção foram concluídos. O Teatro Castro Alves foi finalmente inaugurado em março de 1967.

FIGURA 42 – Teatro Castro Alves em 1959 após incêndio

Fonte: Leonelli (2011, p. 23)

A galeria instalada no Teatro Castro Alves foi preparada para uma intensa programação de exposições temporárias. Como a coleção do Museu estava em formação, não havia propriamente neste primeiro período de funcionamento uma galeria dedicada a mostras de longa duração do acervo. Três tipos de exposições eram apresentados concomitantemente no mesmo espaço: mostras do acervo, mostras temporárias, e exposições didáticas (LOURENÇO, 1999, p. 179). As exposições didáticas estavam voltadas a dar seguimento às ações educativas como acontecera no MASP utilizando o mesmo tipo de expositor e painel da montagem original.

Figura 43 – MAMBA no Teatro Castro Alves



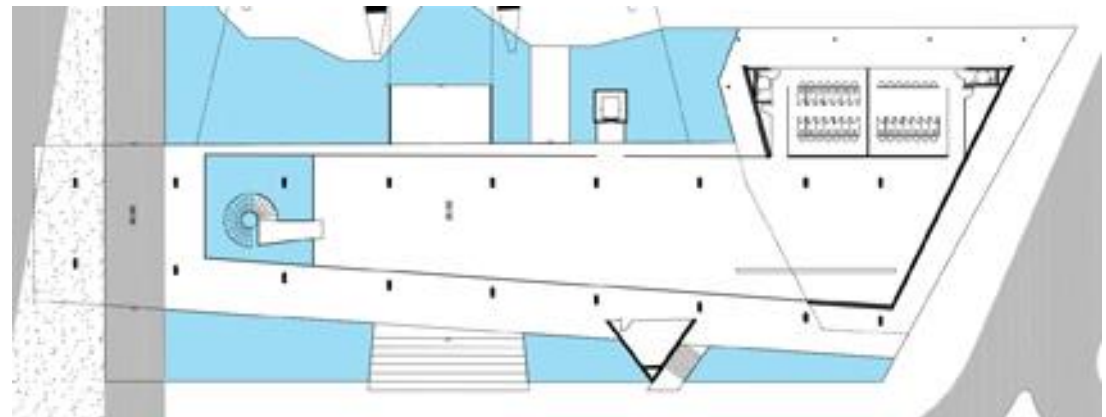
Fotografia 1 – Vista interna do foyer (atual). Fonte: Castro (2015, p. 240)



Fotografia 2 – Teatro Castro Alves em 1959. Fonte: Construtora Odebrecht (1958, p. 10)



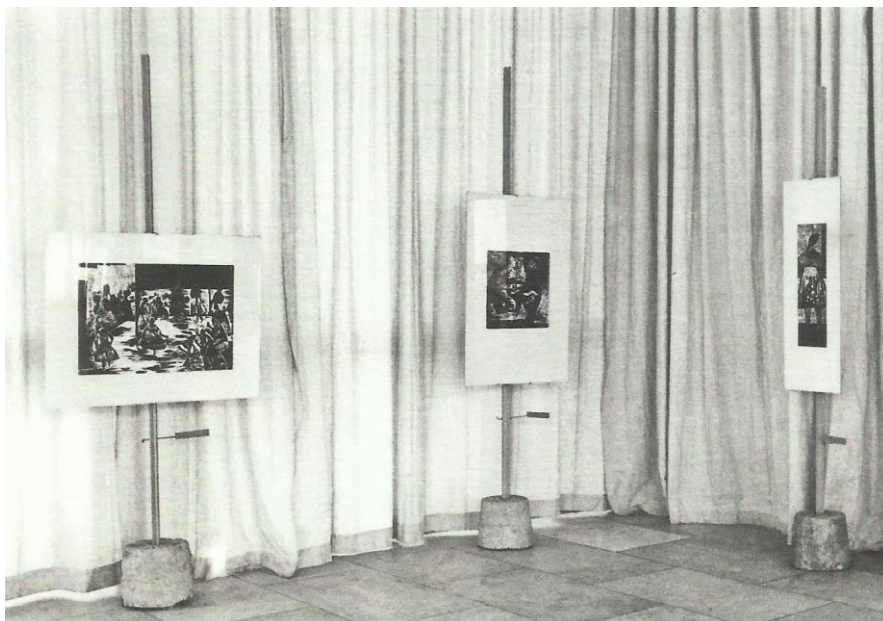
Fotografia 3 – Vista do foyer adaptado como galeria. Fonte: Castro (2015, p. 238)



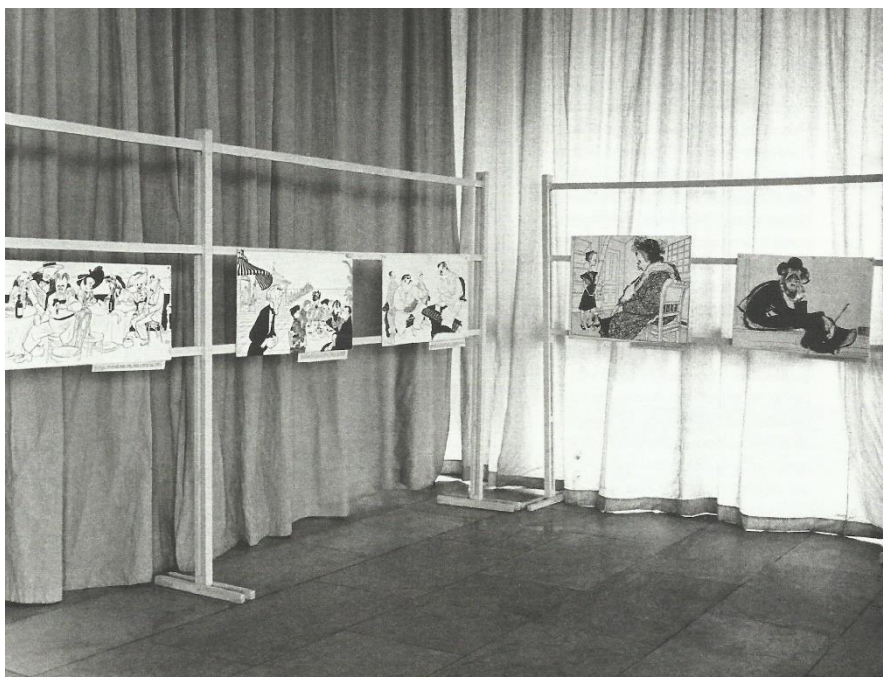
Planta do foyer do Teatro Castro Alves. Fonte: <http://www.tca.ba.gov.br/>

Para atender a intensa programação de exposições era necessário um conjunto de expositores de fácil montagem, adaptável aos mais variados objetos, e que fosse adequado à ausência de paredes no interior da galeria. Para as pinturas Lina Bo Bardi desenvolve em colaboração com Mário Cravo Jr., um cavalete que é uma variante daqueles desenvolvidos para a instalação do MASP em 1947. As obras eram fixadas em uma haste vertical metálica tipo cruzeta, concretada em bases cônicas com fôrma de balde, livre das fixações piso-teto. A legenda e os suportes de apoio dos quadros eram fixados de forma ajustável nesta haste. Esta base de concreto já havia sido experimentada na mostra Bahia no Ibirapuera. Para as exposições de gravuras e cartazes foi utilizado o expositor do tipo varal com perfis de madeira desenhado para a galeria de exposições periódicas do MASP (Fig. 44). Para os pequenos objetos foram desenvolvidos plintos constituídos por uma base plana com altura variável, suspensas por uma haste metálica fixada em uma viga deitada sobre o piso, um plinto com uma base superior alargada e cavaletes adaptados para fixação de carrancas (Fig. 45). Estes novos expositores mantêm os princípios gerais que orientaram o desenho dos expositores do MASP de dar transparência aos suportes e possibilitar a visualização simultânea do objeto e do espaço do museu. Mantém-se, também, a ideia de expor pinturas suspensas no ar e eliminar sempre que possível as molduras dos quadros. Mas a partir da exposição “Bahia no Ibirapuera” a expografia começa a refletir os elementos culturais do meio, quer na escolha dos materiais utilizados como madeira bruta ou mais explicitamente, no suporte dos cavaletes para pintura confeccionado com uma base de concreto com conchas incrustadas. Este recurso decorativo usual nas construções populares revela uma apropriação de elementos de linguagem estética da população local.

Figura 44 – Expositores para quadros e gravuras – MAMBA/TCA



Fonte: Latorraca (2014, p. 25)



Fonte: Latorraca (2014, p. 35)

Figura 45 – Expositores para objetos – MAMBA/TCA



Fonte: Latorraca (2014, p. 35)



Fonte: Latorraca (2014, p. 128)



Fonte: Latorraca (2014, p. 130)

4.4. A expografia na sede do Solar do Unhão

Em 1963, parte das atividades do MAMBA foram instaladas no Solar do Unhão, um conjunto arquitetônico do final do século XVI constituído de casa-grande, capela, galpões e depósitos, pátio de serviço e atracadouro, situado às margens da Baía de Todos os Santos. Em novembro daquele ano foi inaugurado o Museu de Arte Popular – MAP após o restauro do Solar, com a apresentação das exposições “Nordeste” e “Artistas do Nordeste”. Lina Bo Bardi desenvolve o projeto e conduz as obras de

restauro e adaptação do conjunto arquitetônico. Na intervenção, além de conservar e recuperar, Lina Bo demoliu muitas partes acrescentadas ao longo do tempo (Fig. 46). Na área onde havia uma fábrica de rapé e um depósito de combustível implantado pela Marinha os acréscimos foram removidos deixando uma praça atrás da capela com vista para a baía. O acréscimo colocado na frente da capela que estava sendo utilizada como moradia coletiva também foi retirado.

Ainda que o Solar do Unhão fosse um conjunto patrimonial tombado pelo SPHAN em 1943, sua existência, relevância histórica e arquitetônica estava esquecida. O conjunto foi revelado quando iniciaram as obras da construção da Avenida do Contorno ligando a cidade baixa aos bairros novos no entorno do Campo Grande. Esta avenida é uma extensa rampa inteiramente artificial, vencendo um desnível de cerca de 60m, construída sobre estruturas de concreto e aterros entre a borda da Baía de Todos os Santos e a encosta do altiplano onde foi fundada a cidade. Sua construção fazia parte de um conjunto de obras públicas implementadas para transformar Salvador em polo turístico nacional aproveitando os traços da cidade colonial e a disponibilidade de recursos financeiros oriundos da instalação da Petrobrás na Bahia. O projeto original da Avenida do Contorno desconsiderava a existência do Solar. Mesmo se tratando de um conjunto arquitetônico tombado, o primeiro traçado demolia as instalações do Unhão. O arquiteto Diógenes Rebouças, integrante dos quadros do Sphan-Ba propõe então outro traçado para a pista que preservava o conjunto histórico. Com esta solução o estado desapropriou o Solar e destinou-o ao MAMBA. As obras de restauro duraram oito meses e foram realizadas no mesmo tempo de execução da avenida utilizando parte dos recursos destinados a obra viária.

FIGURA 46 – Solar do Unhão



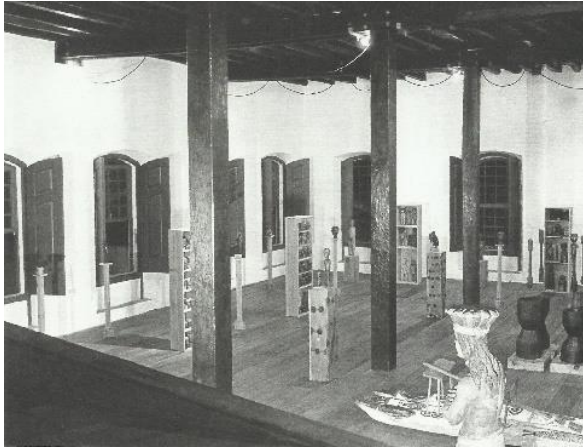
Fonte: Ortega (2008, p. 220)

O projeto de reciclagem elaborado por Lina Bo Bardi previa a adaptação dos edifícios existentes para a instalação do centro de documentação do Nordeste, do Museu de Arte Popular – MAP, e das oficinas de artesãos da escola de *design* industrial. Não se tratava, portanto, de adaptar o conjunto de edifícios para transferir o Museu de Arte Moderna. Assim, na casa-grande foi instalado o MAP. A intervenção retirou todas as paredes internas resultando em duas grandes galerias de exposições retangulares sobrepostas, medindo 18 x 26m (Fig. 47). O único elemento novo acrescentado foi uma escada de madeira de caráter escultórico ligando as duas

galerias, executada com a mesma técnica de encaixe de peças utilizada na confecção das carretas de boi usuais no interior da Bahia (Fig. 48).

No pavimento superior, a cobertura de telha-vã colabora na constituição do caráter de registro histórico do edifício reforçado pela recuperação do assoalho de tábuas largas usual nos edifícios do período colonial existentes em Salvador. A capela passou por um processo de limpeza com a retirada dos tabiques internos que dividiam o espaço da nave e da abside, restituindo a sua configuração original. Nos planos traçados por Lina Bo Bardi a capela foi restaurada para abrigar o centro de documentação sobre arte popular. Seria um repositório de objetos para estudo que ficariam guardados no espaço do coro e das alas laterais. A mesma intervenção de desobstrução e limpeza foi realizada em todos os galpões mantendo-se apenas os elementos necessários para conservar as características construtivas do ponto de vista estrutural. Nestes galpões seriam instaladas as oficinas ateliers de produção de protótipos.

Figura 47 – MAMBA-MAP no Solar do Unhão



Fotografia 1 – Galeria no primeiro pavimento. Fonte: Ferraz (1993, p. 162)

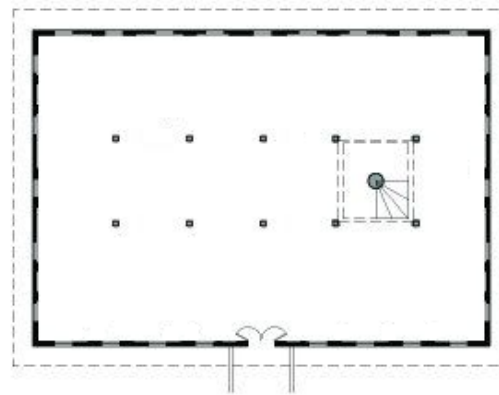


o solar em 1963, restaurado. Citação e janela semelhantes visto.

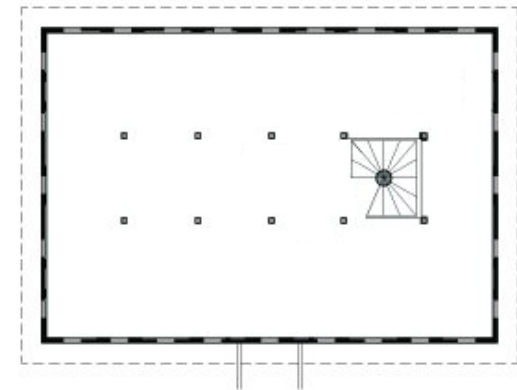
Fotografia 2 – Solar do Unhão – casa-grande. Fonte: Ferraz (1993, p. 156)



Fotografia 3 – Galeria no segundo pavimento. Fonte: Ferraz (1993, p. 163)



Planta do primeiro pavimento.
Fonte: Ribeiro (2015, p. 159)



Planta do segundo pavimento.
Fonte: Ribeiro (2015, p. 159)

FIGURA 48 – Escada na casa-grande do Solar do Unhão



Fonte: Ortega (2008, p. 218)

O Solar do Unhão foi aberto ao público em 1963 após a conclusão das obras de restauro com a apresentação de duas exposições. Uma mostra coletiva de arte denominada “Artistas do Nordeste”, com aproximadamente 200 trabalhos de 57 pintores, gravadores e desenhistas contemporâneos do Ceará, da Bahia e Pernambuco, apresentados em cavaletes constituídos por ripas de madeira sem acabamento que iam do piso ao teto, montada no galpão fronteiro ao casarão e nos pavilhões destinados às oficinas (Fig. 49). A outra, denominada “Nordeste” inaugurou o Museu de Arte Popular do Solar do Unhão. Apresentou cerca de mil objetos cotidianos de fatura popular coletados nestes estados a partir de um grande levantamento realizado por Lina Bo Bardi pela região nordestina com a colaboração de artistas e outros diretores de museu. Os objetos provenientes da Bahia foram adquiridos nas feiras populares de São Joaquim e Água de Meninos e do interior do estado. Os objetos provenientes do Ceará foram cedidos pelo Museu de Arte da Universidade do Ceará e os objetos de Pernambuco foram obtidos com o Movimento Popular de Cultura⁵⁷. As exposições contaram com a colaboração de Lívio Xavier e de Francisco Brennand na curadoria. A apresentação das duas mostras subvertia a hierarquia da arte ao expor a arte erudita nos galpões e os artefatos populares anônimos na casa-grande.

⁵⁷ O Movimento Popular de Cultura foi criado pela prefeitura municipal do Recife, na gestão de Miguel Arraes, contando com educadores, artistas e intelectuais empenhados em dinamizar as atividades culturais e diminuir o analfabetismo (LOURENÇO, 1999, p. 193. Nota 30).

FIGURA 49 – Exposição Artistas do Nordeste, 1963

Fonte: Oliveira (2007, p. 103)

A exposição “Nordeste” ganhou posição de destaque ao ser montada na casa-grande ocupando os dois pisos do Solar. A ênfase era decorrente de seu propósito. Enquanto a primeira mostra dava continuidade a divulgação e valorização dos artistas locais e regionais, a segunda se vinculava ao ato inaugural do Museu de Arte Popular e de instalação da escola de desenho industrial. Na abertura do Solar e das exposições não houve solenidade e discurso de inauguração, entretanto, o convite oficial já mostrava uma apropriação dos conteúdos da cultura popular para o qual se destinavam os novos edifícios e a nova instituição criada naquele ato (Fig. 50).

Tampouco foi editado um catálogo das mostras, apenas apresentado na entrada do Solar um contundente manifesto de natureza política redigido por Lina Bo chamando a atenção para a situação de miséria da população do Nordeste e destacando a luta humana pelo direito à vida, num esforço que, mesmo sendo realizado em condições adversas, ainda assim produz uma cultura artística singular.

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada

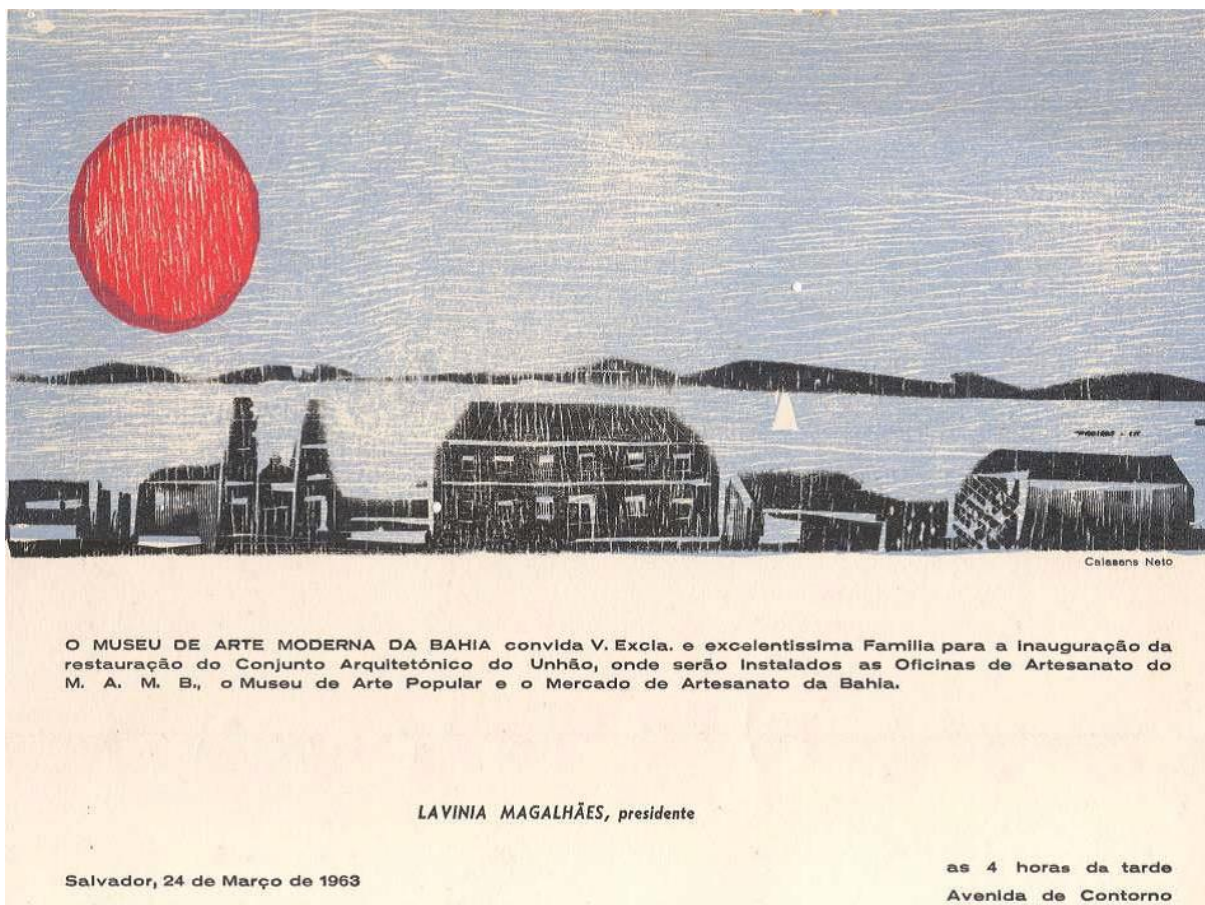
tecnicamente (mesmo se a palavra “técnico” define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas. É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser “demitidos”, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar.

Matéria prima: o lixo. Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do “útil” e “necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e à abstração formal folclórico-coreográfica. Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folclore por ser o folclore uma herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico, mas também no de fazer tecnicamente), define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.

Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética. Esta exposição é uma acusação. Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura (Lina Bo Bardi, *apud* FERRAZ, 1993, p. 158).

O tema da exposição dava continuidade a documentação da arte popular tratado na exposição de 1959, mas aqui, o conteúdo encaminha a discussão para o âmbito do *design*. Se na exposição anterior o Nordeste se apresentava à São Paulo reivindicando em meio à uma Bienal nos moldes tradicionais da Arte com A maiúsculo o seu direito a ser também arte, na exposição “Nordeste” os objetos já deixaram para trás a reivindicação do seu direito ao artístico. A tarefa era compor o discurso de criação junto ao MAMBA e ao Museu de Arte Popular, do Centro de Documentação sobre Arte Popular e de uma escola de desenho vinculada a um projeto de desenvolvimento industrial da região. Para isso, na concepção de Lina Bo Bardi, era fundamental que fosse compreendido nestes objetos o sentido de fazer técnico na gênese da palavra arte, oposto à ideia de arte pela arte.

FIGURA 50 – Convite para inauguração do conjunto arquitetônico do Unhão



Fonte: Oliveira (2007, p. 35)

A exposição tinha caráter de manifesto sobre a capacidade criativa da população da Bahia e do Nordeste presente nas soluções técnicas para problemas do cotidiano. Os objetos foram selecionados e apresentados não pelo valor estético, mas como testemunha cultural de resistência perante as condições precárias de pobreza e miséria da população que se vê obrigada a retirar do lixo a matéria-prima para tal produção. Objetos pobres e utilitários que revelavam a força criativa popular que poderia ser resgatada ao servir de modelo para o desenho industrial. A apresentação em ambiente de museu conferia dignidade a estes objetos portadores de uma estetização pragmática e política.

Os objetos expostos compunham conjuntos de peças classificados em utilitários, rituais, religiosos e de fruição e expostos por grupos acentuando seu caráter de série e exemplaridade com obras em trançados de palha, cerâmica, utensílios domésticos, roupas, armas, couro, latarias, brinquedos, flores, imaginário, baús,

carrancas, ex-votos, carros-de-boi. A exposição ocupou os dois pavimentos da sede do solar com ambientações distintas (Fig. 51). No térreo a forma de apresentação dos objetos se aproxima da exposição Bahia isolando os objetos e apresentando-os sobre suportes individuais e ressaltando a presença e as características de cada objeto. No entanto, a ambientação é despojada sem os recursos cenográficos daquela mostra. Nesta galeria foram apresentados os objetos de maior volume como as carrancas, pilões e jangadas tendo seu caráter escultórico destacado pelo projeto expográfico. O primeiro objeto apresentado era a estátua do Caboclo, símbolo da independência da Bahia, apoiada sobre um pequeno suporte de caixote ao lado de uma jangada sobre o piso. Ocupando a posição central nesta galeria seis pilões de madeira colocados sobre pequenas bases com os socadores suspensos presos a um fio por uma das extremidades destacam-se por seu caráter escultórico.

Outro objeto que ganha posição de destaque desde a exposição “Bahia” são as carrancas utilizadas na proa das embarcações que navegam no Rio São Francisco. São objetos entalhados em madeira medindo cerca de 1,50m de comprimento. Algumas das peças expostas dispunham de orifício na parte superior da cabeça para colocação de penacho. Foram expostas com a mesma inclinação com que se fixam na proa das embarcações sobre uma base feita de cubos de concreto das quais saiam uma haste metálica onde se encaixavam as peças. As carrancas assim expostas adquiriam um caráter escultórico. Suas formas e a economia de traços remetiam às esculturas africanas tão apreciadas pelas vanguardas modernistas por sua forte expressão geométrica.

Ainda no térreo, dois expositores apresentavam acumulações de objetos. O primeiro com uma coleção de pequenas imagens de barro provenientes de Itabaianinha (Sergipe), mostrados em uma grande estante horizontal apoiada em um pilar central de madeira. O segundo apresentava um conjunto de ex-votos esculpidos em madeira de tamanhos e formas variadas em uma estante vertical de madeira. Completando a expografia desta galeria um pano pendurado apresentava pequenos livros de literatura de cordel mostrados pela capa feita com a técnica da xilogravura.

No andar superior a expografia buscava reproduzir o ambiente das feiras e mercados populares. Os objetos foram apresentados em grandes expositores misto de estante e armário contendo muitas peças próximas entre si e dispostas lado-a-lado, de modo que o olhar abarca todo o conjunto exposto. Esta apresentação

assemelha-se ao que se via nos locais de venda destes objetos reproduzindo o ambiente das feiras e mercados populares de onde procederam parte dos objetos expostos. Neste espaço, apresentar o objeto isolado e ressaltar a peça única perde importância, ao contrário, interessa mostrar os objetos misturados, sobrepostos, repetidos, revelando seu processo de produção e as pequenas variações de forma, tamanho e coloração. Nesta galeria estavam expostos objetos de cozinha e outros utensílios como vasos, vasilhas, potes, panelas, cumbucas, tigelas, cestas, garrafas, conjunto de colheres de pau, conchas, batedores de carne, bules e canecas de lata, grelhas de ferro, abanos de palha de coqueiro (para abanar o fogo), fogareiros, peneiras, baldes, bacias. Diversas lamparinas feitas de folha de flandres, fifós, castiçais, candelabros em formatos variados alinhados em estantes com variações na forma final, mas todos trazendo na essência a referência a um, a existência de um mesmo tipo a partir do qual tais variações formais foram elaboradas. No vão acima da escada várias redes de deitar foram presas ao teto marcando o acesso desta galeria.

A expografia utiliza recursos simples com expositores que ganham densidade material: estantes rústicas compostas com caixotes de madeira; painéis de tábuas verticais onde estão penduradas colheres de pau e peneiras. Expositores que mantêm a separação tipológica dos objetos apresentados em grupos com peças repetidas, evidenciando o caráter anônimo e coletivo para que o visitante percebesse como conjunto, grupos, *corpus*, tipos.

Figura 51 – Exposição Nordeste, 1963



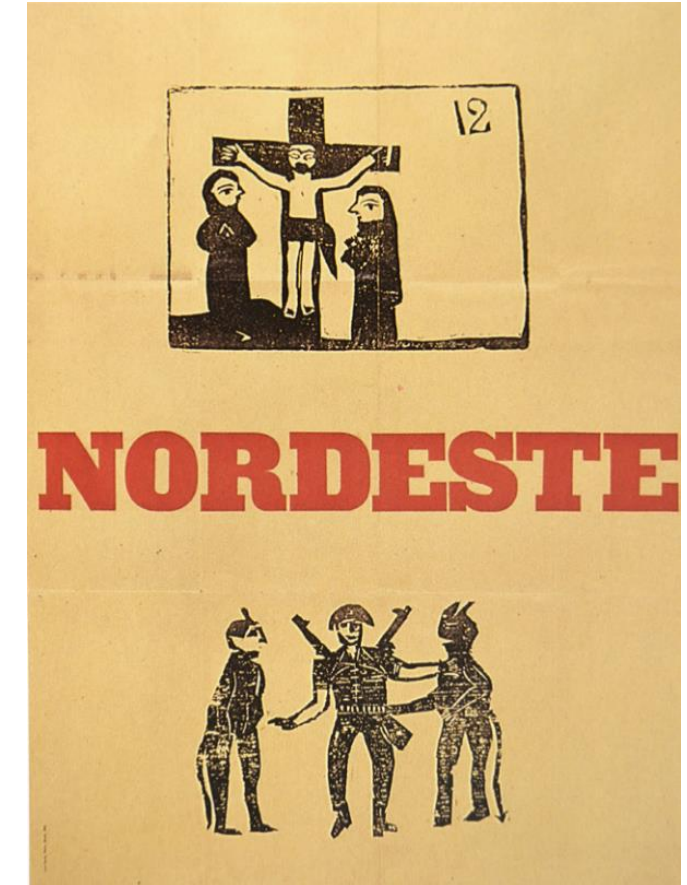
1/2/3. Pilões, índio. Fonte: Latorraca (2014, p. 139)



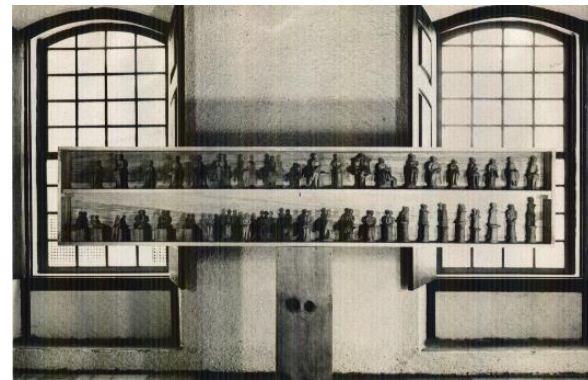
4. Carrancas. Fonte: Machado (2014, p. 79)



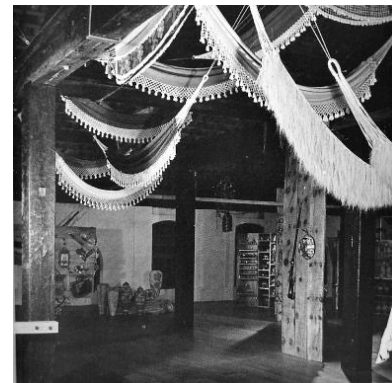
6. Armários com ex-votos. Fonte: Suzuki (1994, p. 30)



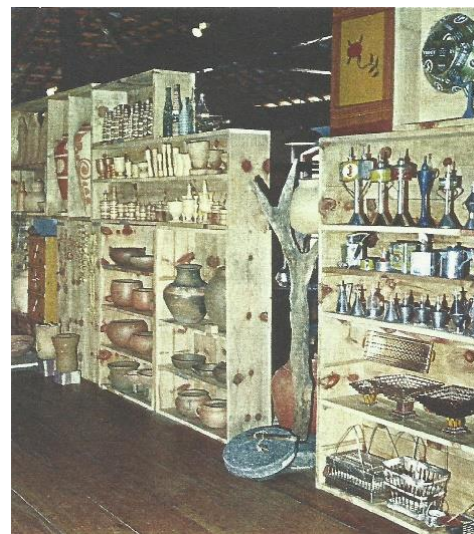
Cartaz promocional da exposição. Fonte: Ferraz (1993, p. 158)



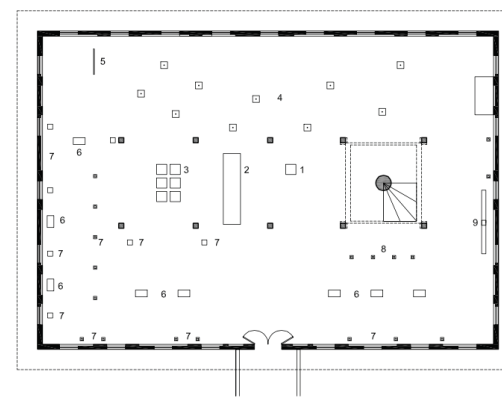
9. Armário com figuras de cerâmica. Fonte: Ferraz (1993, p. 160)



16. Redes penduradas. Fonte: Ribeiro (2016, p. 113)



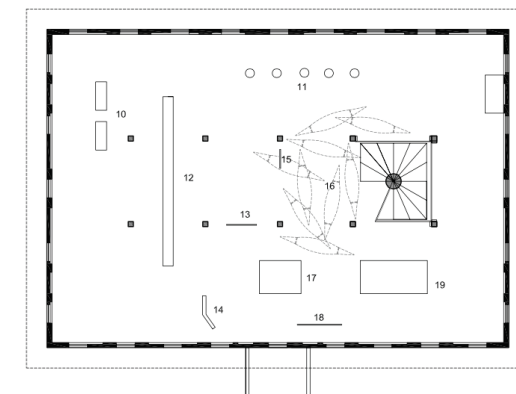
12. Grande armário dos objetos. Fonte: Latorraca (2014, p. 141)



- Térreo
- 1. Índio
 - 2. Jangada
 - 3. Pilões
 - 4. Carrancas do Rio São Francisco
 - 5. Painel da literatura de cordel
 - 6. Armários com ex-votos
 - 7. Suportes com ex-voto
 - 8. Suportes com figuras de Santos
 - 9. Armário com figuras de cerâmica

Exposição NORDESTE
Museu de Arte Popular - Solar do Unhão, Salvador, 1963

Planta do primeiro pavimento. Fonte: Ribeiro (2015, p. 159)

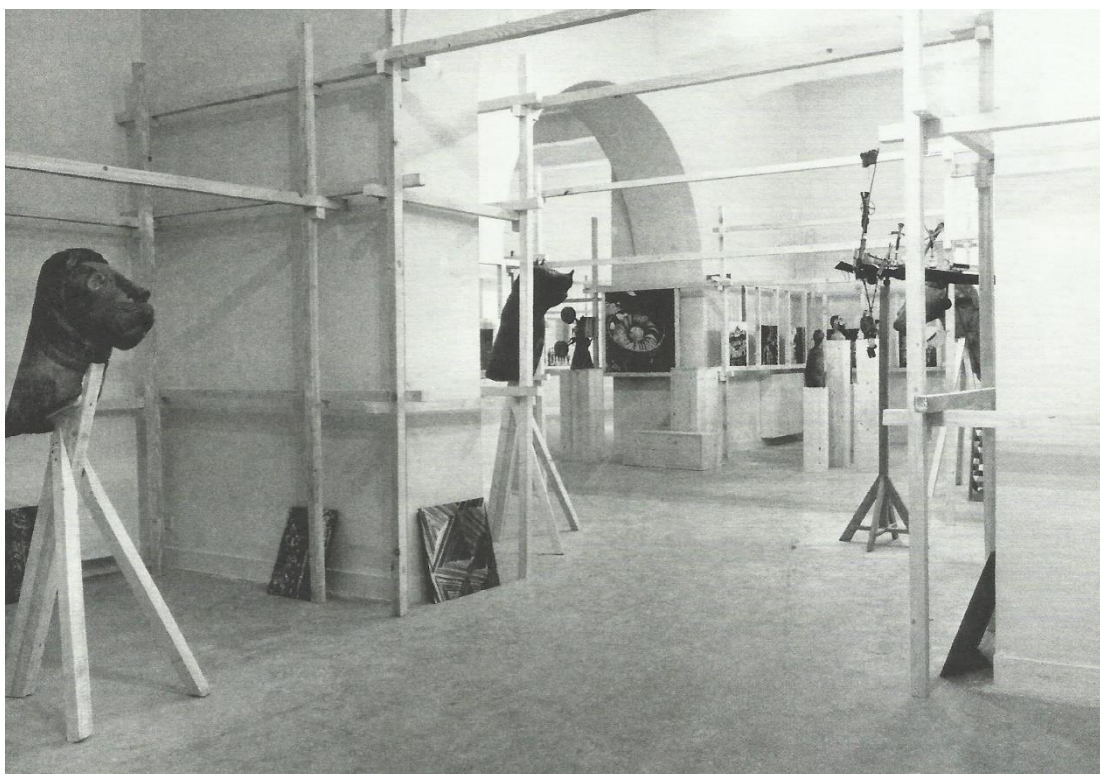


- Superior
- 10. Carro-de-boi
 - 11. Roupas de vaqueiros e colas
 - 12. Grande armário dos objetos
 - 13. Painel com objetos do candomblé
 - 14. Armário com utensílios
 - 15. Painel das armas
 - 16. Redes penduradas
 - 17. Vasos e pilões
 - 18. Armário com utensílios
 - 19. Vasos, vasilhas, cumbucas

Planta do segundo pavimento. Fonte: Ribeiro (2015, p. 159)

Parte da exposição “Nordeste” foi levada para Itália em 1965 para ser apresentada em Roma na *Galleria Nazionale d’Arte Moderna*. Lina Bo Bardi selecionou objetos representativos da primeira mostra reduzindo a quantidade e variedade dos conjuntos originais de cada tipo. A expografia também foi simplificada com expositores do tipo varal, cavaletes e plintos confeccionados com sarrafos de madeira sem pintura (Fig. 52). A exposição se chamava “Civilização do Nordeste”.

FIGURA 52 – Montagem da exposição Civilização do Nordeste, 1965



Fonte: Latorraca (2014, p. 38)

Ainda na fase de montagem a exposição teve sua apresentação cancelada pela Embaixada do Brasil na Itália cumprindo uma determinação do governo brasileiro sob a alegação de que tal mostra de objetos populares, pobres e grotescos, não poderia ser exibida no exterior pois comprometeria a imagem do Brasil nos países onde fosse apresentada. Na sequência dos acontecimentos os objetos foram encaixotados e enviados de volta para o Brasil. Na ocasião, o teórico e historiador de arquitetura Bruno Zevi, antigo sócio de Lina Bo Bardi na edição da revista “*A – Attualità, Architettura, Abitazione, Arte*”, na década de 1940, publicou o artigo “*L’Arte dei poveri fá paura ai generali*”, na edição de 14 de março de 1965 do jornal *L’Espresso*, de

Roma⁵⁸, denunciando o governo brasileiro por tentar esconder o “interior faminto do continente, à realidade do País (...), da miséria e da cultura”. A coleção de objetos reunidos por Lina Bo no período de 1958-64 ficou com destino incerto após retornar da Itália. No caminho de volta, alguns volumes retornaram para o Solar do Unhão. Uma pequena parte do material foi apresentada na mostra “A mão do povo brasileiro” montada no MASP na galeria situada abaixo da Pinacoteca (Fig. 53), complementada com peças obtidas em antiquários de São Paulo e do Rio de Janeiro. Esta mostra dá início a terceira fase da expografia desenvolvida por Lina Bo Bardi agora caracterizada pela retomada do repertório de recursos expositivos criados anteriormente. Deste ponto em diante as exposições com as quais se envolverá podem ser consideradas variações dos recursos criados até 1968.

FIGURA 53 – Exposição A mão do povo brasileiro, 1969

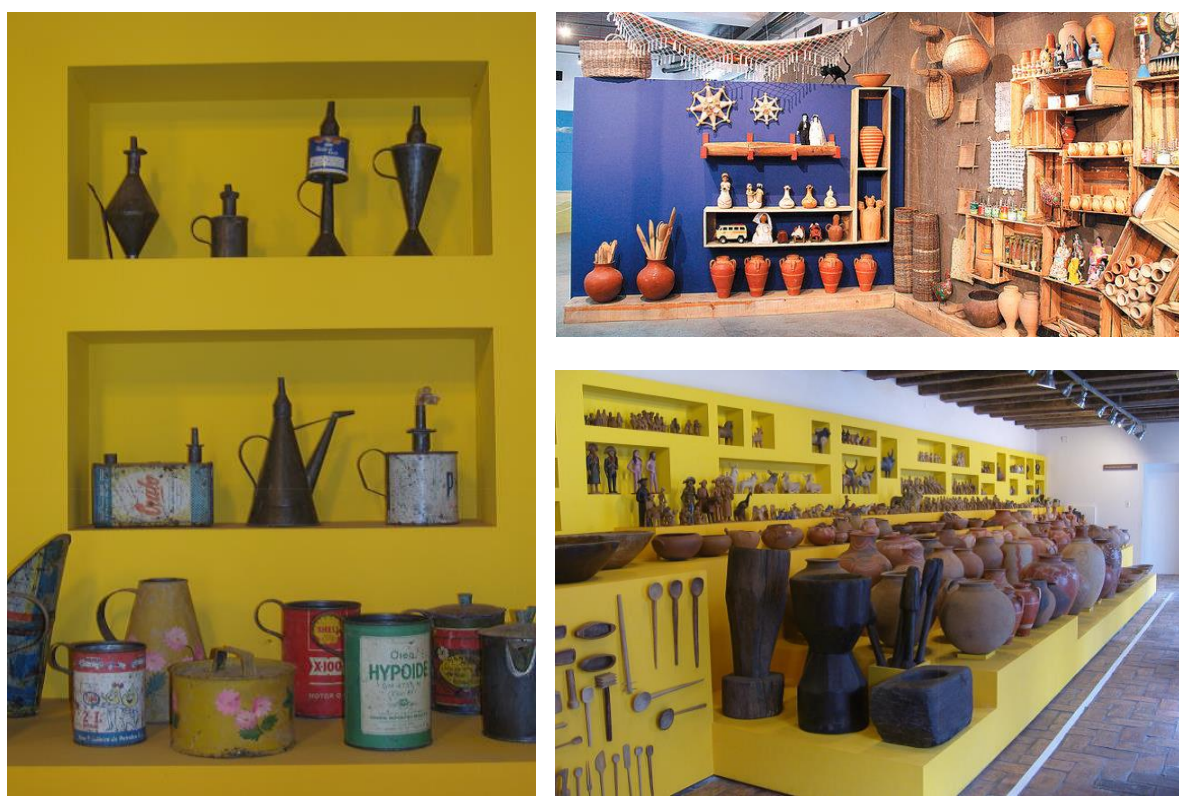


Fonte: Latorraca (2014, p. 158)

⁵⁸ Este artigo traduzido para o português foi publicado no livro *Tempos de Grossura: o design no impasse* (SUZUKI, 1994).

Outra parte da coleção com cerca de 800 peças, compôs em 2009 a exposição “Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi”, apresentada no Centro Cultural Solar Ferrão, no centro histórico de Salvador, com curadoria e expografia de André Vainer e Daniel Rangel (Fig. 54). Vainer conviveu com Lina Bo na década de 1980 quando ainda estudante de graduação em arquitetura iniciou sua colaboração com a arquiteta no projeto para o Centro de Lazer SESC – Fábrica da Pompéia. A exposição “Fragmentos” tem um duplo papel ao retomar os objetos populares reunidos pela arquiteta e por fazer uma interpretação de sua expografia fora das galerias do MASP, atualizando-a para o momento presente e demonstrando sua potencialidade para a expografia contemporânea.

FIGURA 54 – Exposição Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi, 2009



Fonte: <http://www.andrevainerarquitectos.com.br>

Finalmente, o arco do tempo trás de volta ao Parque Ibirapuera a curadoria e a expografia de Lina Bo Bardi, 45 anos depois da montagem de “Bahia no Ibirapuera”, com a inauguração em 2004 do Museu Afro-Brasil, de Emmanoel Araújo (Fig. 55). Aqui o mesmo olhar sobre a população e a cultura popular são retomados com uma

expografia fortemente inspirada nas criações da arquiteta. A nosso juízo, este museu demonstra toda potencialidade imaginativa da museografia desenvolvida por Lina Bo Bardi e sua contribuição para a museologia brasileira.

FIGURA 55 – Museu Afro-Brasil



Fonte: <http://www.museuafrobrasil.org.br/>

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo debruçou-se sobre as realizações museais da arquiteta italiana Lina Bo Bardi no período compreendido entre 1947 e 1968. O recorte temporal abarca o período no qual participou da criação e gestão do Museu de Arte de São Paulo – MASP, e do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMBA. Lina Bo fez este percurso através do universo dos museus no Brasil ao lado de Pietro Maria Bardi com quem compartilhou ideias e tarefas e um determinado pensamento sobre a arte, os museus de arte, a função destas instituições na sociedade contemporânea e o modo de se relacionar com o público.

As referências conceituais que fecundaram os dois museus já haviam sido postas em prática nas instituições norte-americanas, sobretudo no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, instituição a qual o casal frequentemente se referia nos seus escritos. Do mesmo modo, nas apresentações ao público o MASP trazia para o cenário brasileiro as experimentações da nova expografia italiana. Porém, nos dois aspectos, ainda se tratavam de experiências pioneiras. O plano institucional do MoMA, a curadoria e o programa de extroversão do seu acervo, ainda eram experiências recentes quando o MASP foi criado. Do mesmo modo, a nova expografia italiana se resumia a alguns experimentos isolados sem ter sido testada nos museus de arte italianos, resistente a tais inovações. Mesmo apoiando-se nestas referências, os museus brasileiros são criações originais que trouxeram para o cenário museal brasileiro uma concepção institucional moderna de museu de arte com uma expografia renovada e criativa.

O MASP e o MAMBA surgiram no momento de criação dos museus de arte moderna por todo o país como expressão do desejo de atualização das instituições culturais. A diferença surge na ideia de moderno presente nestes dois museus. Na concepção dos Bardi, tratava-se muito mais de modernizar a ideia de museu de arte

do que propriamente de aplicar a ideia de moderno como critério para a seleção de obras para a formação do acervo. Este princípio se refletiu na inclusão de outras formas de expressão, suportes e produtores no universo da arte, na ambientação do museu, e no tratamento da obra de arte consagrada pela historiografia. A modernização da ideia de museu de arte, neste aspecto, se refletiu na proposição de outra narrativa museal para a arte erudita que se efetivou com a dessacralização da arte, da alta cultura, e do espaço do museu. Estas ideias geratrizes mais próximas do aspecto museológico tiveram sua correspondência nos aspectos museográficos, na aproximação e convivência no mesmo espaço de obras de diferentes tempos. É aqui, que se deu a contribuição original de Lina Bo Bardi enfocada neste estudo. A narrativa museal com estes princípios museológicos implicou no desenvolvimento de práticas renovadas de expor para a qual a arquiteta desenvolveu expositores e ambientações constituindo um conjunto original de dispositivos expográficos que inaugurou a expografia moderna dos museus de arte no país.

Ao longo de 46 anos, a arquiteta Lina Bo Bardi teve intensa atuação no universo dos museus, período no qual planejou, exerceu a curadoria e montou mais de duas centenas de exposições. Dos muitos projetos arquitetônicos de museus que elaborou, apenas três foram realizados e destes, dois são importantes obras referenciais de arquitetura de museus no Brasil. Nestes dois, o MASP e o Solar do Unhão, também se envolveu com a implantação das instituições tendo os mesmos princípios gerais sobre arte e expografia a conduzir suas ações. Mas estes museus funcionaram com diferentes processos de musealização que se refletiram com diferenças importantes na inserção da expografia nos processos museais. No MASP, desde o princípio os processos de musealização estavam voltados para a formação da coleção de obras de arte da Pinacoteca. Ainda que ocorressem outras ações paralelas, o foco era a formação de uma coleção de obras de arte consagradas por uma narrativa canônica da história das artes que define artistas, obras e escolas através do tempo. Neste caso, a exposição se apresenta como evento de extroversão do que já está previamente instituído como valor de arte e, portanto, indiscutível enquanto conteúdo de museu de arte. Tratava-se de mostrar obras já notabilizadas por outro público supostamente mais informado para apreciação do público local. Aqui tratava-se de uma expografia renovada e versátil, adequada às condições ambientais e em transformação na qual o Museu foi criado e posto em funcionamento. Por outro lado,

esta expografia revela a postura do curador e do expógrafo em não tratar as obras expostas como relíquias do passado a serem vistas à distância com postura de respeitosa reverência frente a algo quase sagrado. Tratava-se de uma estratégia para reforçar a concepção de museu moderno voltado para ações de educar e atualizar a obra no tempo presente. De qualquer modo, não era o fato de mostrar no museu que instituía o objeto como objeto de museu e que, portanto, não necessita da exposição para se constituir como tal por que já está constituído assim. É a extroversão do que já está instituído como valor de arte, mas que pode ser mostrado de outra forma, de modo a “dessacralizar” a obra de arte. Aqui podemos pensar que a expografia se coloca ao serviço da curadoria, ao serviço da história da arte, ainda que se trate de expografia inovadora na qual a imaginação museal se revela nos dispositivos e nas ambientações. O sentido é dado do objeto para a exposição.

O segundo processo de musealização é o que se apresenta na instalação do Museu de Arte Popular na inauguração do Solar do Unhão com a apresentação da exposição “Nordeste”. Aqui não se tratam de objetos consagrados por uma narrativa canônica que lhes atribui um lugar e um valor no universo das artes. São apresentados objetos vulgares, cotidianos, objetos feitos com sucata, com restos. Alguns destes objetos, como as cerâmicas ou as carrancas, poderiam figurar em mostras de caráter folclórico, de artesanato ou etnográfico e compor o acervo de museus desta natureza. A exposição “Bahia no Ibirapuera” aproximava-se deste caráter. Mas, mostrar em ambiente de museu de arte objetos feitos com o reaproveitamento do lixo constituiu uma novidade que não era a da ruptura com padrões estéticos vigentes para instituir uma nova tendência no universo das artes, como a arte *povera*. Estes objetos mostravam a capacidade da população de satisfazer necessidades materiais com os recursos disponíveis e testemunhavam a criatividade nas soluções encontradas, soluções estas portadoras de uma estética própria e que, por isso, apresentava-se em ambiente de museu. Ao serem mostrados nestas condições estes objetos poderiam agora ser musealizados, pois uma narrativa já se constituira. É a exposição e a expografia, neste caso, que instituem o objeto de museu.

Se admitirmos que a exposição é um modo de ocupar o espaço dos edifícios e que a expografia é uma forma de mobiliar o espaço para este uso, então se um conjunto de objetos estiverem dispostos no espaço no modo de organização de exposições estes objetos serão vistos, percebidos, como objetos em exposição, com

todas as implicações sobre seu uso, valor simbólico etc. O ponto é: alguns objetos parecem ser “naturalmente” destinados a serem expostos em ambiente de museu e, por isso, não causam estranheza, pois já são objetos de museus, como as telas e autores consagrados na história das artes. Outros objetos são estranhos ao ambiente de museu. Mas ao serem mostrados nas galerias e exposições entram no universo museal. É certo que mesmo para estes outros objetos uma seleção curatorial precede a colocação em exposição. De qualquer modo, é necessária imaginação criadora para criar narrativas museais com estes objetos no espaço da exposição. Este processo inverso provoca o alargamento dos limites do museu e do museal. A exposição museal pode ser o dispositivo de musealização, o que parece ser uma prática corrente contemporaneamente, mas foi absolutamente pioneiro e inovador no início dos anos de 1960 na exposição “Nordeste”, para a qual contribuiu a expografia adaptada a fruição destes objetos que não sendo objetos de arte são apresentados em uma galeria e em um museu de arte. Deste modo, Lina Bo Bardi antecipou em mais de 50 anos, iniciativas museais como a que tem lugar no Museu da Maré, por exemplo.

Como vimos, a trajetória exográfica de Lina Bo Bardi teve duas linhas de desenvolvimento concomitantes que encontram seu ponto de convergência na abertura ao público da nova sede do MASP situada na Avenida Paulista em 1969. A primeira expografia foi aquela desenvolvida para a instalação deste Museu em 1947 e suas sucessivas transformações até 1968, tendo como referência direta as experimentações da “nova expografia italiana”. Esta linha de desenvolvimento se mantém vinculada ao modernismo europeu, a limpeza própria da sintaxe modernista, marcada pelo geometrismo e por uma redução ao essencial, ainda que com contornos próprios e originais. O ponto de culminância desta pesquisa expográfica é o expositor da nova Pinacoteca do MASP conhecido como cavalete de vidro. É uma criação original que não encontra paralelo em qualquer outro dispositivo da qual resulta uma expografia também original. Seu uso provocou controvérsias e ainda hoje parece não ter sido incorporado ao repertório de formas de expor nos museus brasileiros, embora seja utilizado em museus europeus como o Van Abbemuseum, da Holanda.

A segunda linha de desenvolvimento teve como referência o universo popular do Nordeste do Brasil a partir da expografia elaborada para a mostra “Bahia no Ibirapuera”, de 1959. Uma expografia que utiliza materiais e desenho dos expositores mais simples, marcada pela vibração e pela intensidade de sentidos, com recursos de

ambientação retirados dos locais de origem dos objetos, como os mercados e feiras populares, os terreiros de candomblé e as muitas igrejas de Salvador. Aqui, os painéis, plintos, cavaletes e vitrines são recriados com materiais mais simples apropriando-se de elementos da cultura popular, como a madeira de caixotes de frutas e as incrustações de conchas nas bases de concreto dos cavaletes confeccionados para o MAMBA. No conjunto, as experiências expográficas realizadas neste período constituíram um repertório original de recursos para montagem de exposições, que nos anos que se seguem ao período enfocado neste estudo, foram utilizados pela arquiteta em diferentes combinações e com a proposição de variações no desenho dos dispositivos criados anteriormente.

O desenho dos expositores criados pela arquiteta seguem duas direções. Uma que busca o isolamento da obra exposta, a redução das dimensões das partes do expositor e sua transparência, partindo de um tubo de aço fixado nas extremidades até chegar a uma placa de vidro fixado em uma pequena base de concreto. A outro movimento caminha no sentido contrário, de densificação material dos suportes e bases, com materiais em estado bruto, caixas e prateleiras, cuja simplicidade de confecção os aproxima dos assuntos e objetos expostos, mimetizando objeto e suporte. As ambientações dos espaços expositivos, ao contrário, mantêm as características gerais em todos os casos descritos neste estudo. As montagens não tinham divisão espacial fortemente marcada entre núcleos temáticos, ou focos sobre determinados objetos, ou objetos em espaços compartimentados. Não há, portanto, segmentação das galerias de exposição, tudo que está exposto fica reunido no mesmo espaço, de modo que, na primeira mirada o visitante tem uma visão total e abrangente da cena, apreendendo em conjunto todo o material exposto e a arquitetura que o contém. No projeto dos espaços de exposição, quer se trate da adaptação de edifícios existentes ou de projetos novos, o espaço das galerias de exposição projetados por Lina Bo Bardi é o grande salão, espaço único, aberto, sem divisões, simples, sem elementos decorativos construídos. Em parte das expografias, Lina Bo Bardi adotou a estratégia expositiva do acúmulo de coisas reunindo uma multiplicidade de objetos e comprimindo-as no espaço, adensando como nas feiras e mercados populares, como gabinetes de curiosidades (ou como nas cristaleiras das casas das avós). Em nenhum caso há percurso de visita previamente definido, e tampouco roteiros fixos, a visita é de livre percurso. A iluminação das galerias era

geral e uniformemente distribuída. Esta expografia, reveladora de uma imaginação museal voltada para a apresentação da arte, se apresentou como uma novidade no panorama dos museus brasileiros na época em que surgiram e em contribuição original para a expografia no país.

FIGURA 56 – Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, 1992



Fonte: Bardi (1992, p. 125)

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe de. **Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal**. 2015. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura (2 v.)**. São Paulo: ProEditores, 1997.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design**. In: ArqTexto. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Ano X, n. 1 (2009), p. 92-109. Porto Alegre: Departamento de Arquitetura; PROPARG, 2009.

BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. 2015. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BARDI, Pietro Maria. **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1973. (Mirador Internacional: Enciclopédia dos Museus)

BARDI, Pietro Maria (et alii). **MASP Assis Chateaubriand Ano 30**. São Paulo: MASP / Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1978.

BARDI, Pietro Maria. **A cultura nacional e a presença do MASP**. São Paulo: FIAT do Brasil; Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1982a.

BARDI, Pietro Maria. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1982b.

BARDI, Pietro Maria. **40 anos de MASP**. São Paulo: Crefisul / Raízes Artes Gráficas, 1986. (Série Biblioteca Crefisul)

BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante / Empresa das Artes, 1992. (Série: Pontos sobre o Brasil, 2)

BRAHM, José Paulo Siefert. **A musealidade no Museu Gruppelli, Pelotas/RS: entre o visível e o invisível**. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2017.

BRASIL – Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984. **Dispõe sobre a regulamentação da profissão de Museólogo**.

BRASIL – MINISTÉRIO DA CULTURA. **Política Nacional de Museus**. Brasília: MinC, 2007. Organização e textos José do Nascimento Júnior e Mário de Souza Chagas.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. 1997. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP museu laboratório: projeto de museu para a cidade 1947-1957**. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CARA, Milene Soares. **Difusão e construção do design no Brasil: o papel do MASP**. 2013. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009. (Coleção Museu, memória e cidadania)

CHAGAS, Mário de Souza; NASCIMENTO JUNIOR, José do (Orgs.). **Subsídios para a Criação de Museus Municipais**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais / Departamento de Processos Museais, 2009.

CHAGAS, Maurício de Almeida. **Salvador, 1958-1967: o edifício Urpia, o Teatro Castro Alves e Lina Bo Bardi**. In: ARQUITEXTOS, Portal Vitruvius, n. 100.01, ano 09, set. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.100/108>. Acesso em: 12 de julho 2016.

CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT S.A., COMÉRCIO E INDÚSTRIA. **Subsídios para o Relatório Final da Obra do Teatro Castro Alves**. Salvador: Construtora Norberto Odebrecht, 1958.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **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.

DIAS, Carla da Costa. **O Museu Nacional: formando e conformando o patrimônio nacional**. In: ILHA Revista de Antropologia, v. 8, n. 1, 2, p. 339-357. Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18314>. Acesso em: 5 de janeiro de 2014.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. **Museología y museografía**. 3 ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2006. (Coleção Cultura Artística, 16)

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Empresa das Artes, 1993.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1997. (Blau Portifolio Series).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GIANNECCHINI, Ana Clara. **Técnica e estética no concreto armado: um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP**. 2009. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GOMES F^o, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 9 ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2015.

GRUNOW, Evelise. **Sertão no cais**. In: Revista Projeto Design, n. 414, set. 2014, p. 76-81. São Paulo: Arco Editorial, 2014.

HUNTER, Gemma. **Museos y galerias de arte**. In: TUTT e ADLER (1985), p. 289-295.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **Museus em Números**. Brasília: IBRAM, 2011a. 2 v.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: IBRAM, 2011b.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA – IPAC. **Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi**. Salvador: Centro Cultural Solar Ferrão, 2009.

INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI / UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA. **Lina Bo Bardi Arquiteto**. São Paulo: MASP / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2006.

JULIÃO, Letícia; BITTENCOURT, José Neves (Orgs.). **Cadernos de diretrizes museológicas 2. Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008.

KIEFER, Flávio. **MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MASP Museu de Arte de São Paulo: paradigmas brasileiros na arquitetura de museus**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura / PROPAR. Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

LATORRACA, Giancarlo (Org.). **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LIMA, Zeuler Rocha de Almeida. **Lina Bo Bardi, curadora: uma vida em montagem**. In: LATORRACA (2014). p. 81-97.

LITTLEFIELD, David (Org.). **Manual do arquiteto: planejamento, dimensionamento e projeto**. 3 ed. Porto Alegre: Bookman, 2011.

LOBÃO, Luna Villas-Bôas. **A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP**. 2014. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999. (Acadêmica, 26)

MAROEVIC, Ivo. **O papel da musealidade na preservação da memória**. Rio de Janeiro: UNIRIO, Centro de Ciências Humanas, Escola de Museologia, 2006. Trad. Tereza Scheiner (texto apresentado no Congresso Anual do ICOFOM, em 1997, e traduzido para uso da disciplina Museologia 01). Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/o-papel-da-musealidade-ivo-maroevic.html>. Acessado em: 16 de janeiro de 2017.

MATTHEWS, Geoffrey. **Museus, galerias de arte e espaços para exposições temporárias**. In: LITTLEFIELD, David (2011), p. 399-404.

MELO, Chico Homem de. **Lina: uma gráfica a contrapelo**. In: LATORRACA (2014). p. 53-61.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico**. In: Anais do Museu Paulista. Nova Série, São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

MIDANT, Jean-Paul (Org.). **Diccionario Akal de la Arquitectura del Siglo XX**. Madri: Ediciones Akal, 2004.

MINDLIN, Henrique. **L'architecture moderne au Bresil**. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris, 1956.

MIYOSHI, Alex. **Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo**. Campinas: Armazém do Ipê, 2011. (Coleção Florada das Artes)

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOURA, Luanda de. **Mecenato: atores, objetos e práticas**. 2012. Dissertação (Mestrado). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAM. **Catálogo da 5ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: MAM-SP, 1959.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. **A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: obra construída**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. **Invenções museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)**. 2014. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza. **Concreto e cristal: o acervo do Masp nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

PEREIRA, Maíra Teixeira. **As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de *Habitat***. 2014. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

POLITANO, Stela. **Exposição didática e Vitrine das Formas: a didática do Museu de arte de São Paulo**. 2010. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

POLO, Maria Violeta. **Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistanas do século XX**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RIBEIRO, Aline da Silva Escórcio. **Elementos da cultura popular na obra de Lina Bo Bardi: SESC Pompéia e Igreja do Espírito Santo do Cerrado**. 2016. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 2015. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. (Série Pontos sobre o Brasil).

RODRIGUES, Mayara de Camargo. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 2008. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquitetura em transe. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960-85)**. 2007. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RUBINO, Silvana Barbosa. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na realização de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas, Campinas, 2002.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

SABINO, Paulo Roberto. **Arquitetura e expografia: um estudo de suas relações em museus e instituições culturais**. In: Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo FAU Mackenzie, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 195-219, 2011. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/dhtm/seer/index.php/cpgau>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

SALLES, Joana Pedrassoli. **As roupas de Lina: uma biografia**. 2008. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte). Centro Universitário Senac, São Paulo, 2008.

SARTORELLI, César Augusto. **As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura**. 2014. Tese (Doutorado – Área de concentração: Projeto, espaço e cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SAYEGH, Simone. **Preservação da vida**. In: Revista AU, ano 20, n. 130, jan. 2005, p. 48-51. São Paulo: PINI, 2005.

SERAPIÃO, Fernando. **Anexos semelhantes têm materialidade e uso diversos**. In: Revista Projeto Design, n. 337, mar. 2008, p. 42-51. São Paulo: Arco Editorial, 2008.

SILVA, Fernando Fernandes da. **Mário e o patrimônio, um anteprojeto ainda atual**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 30, p. 129-137. Brasília-DF: Iphan, 2002.

SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos. **MASP 60 anos: a história em 3 tempos**. São Paulo: Prêmio, 2008.

STRADIOTTO, Tariana Maici de Souza. **Sociomuseologia e acervos museológicos: novos olhares sobre algumas coleções do MASP**. 2011. Dissertação (Mestrado em Museologia). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2011.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista *Habitat*: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. 2007. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos)

SUZUKI, Marcelo (Org.). **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

SUZUKI, Marcelo. **Lina e Lúcio**. 2010. Tese (Doutorado – Área de concentração: Teoria e história da arquitetura e do urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado, 2000.

TUTT, Patricia; ADLER, David (Orgs.). **Proyectos**. Madri: Hermann Blume Ediciones, 1985. (Serie Manuales AJ)

FONTE DAS IMAGENS

AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe de. **Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal**. 2015. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BARDI, Pietro Maria (et alii). **MASP Assis Chateaubriand Ano 30**. São Paulo: MASP / Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1978.

BARDI, Pietro Maria. **A cultura nacional e a presença do MASP**. São Paulo: FIAT do Brasil; Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1982.

BARDI, Pietro Maria. **40 anos de MASP**. São Paulo: Crefisul / Raízes Artes Gráficas, 1986. (Série Biblioteca Crefisul)

BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante / Empresa das Artes, 1992. (Série: Pontos sobre o Brasil, 2)

CAMPOY, Carlos Quedas. **A superação da modernidade por Lina Bo Bardi**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2015.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP museu laboratório: projeto de museu para a cidade 1947-1957**. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CARA, Milene Soares. **Difusão e construção do design no Brasil: o papel do MASP**. 2013. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CASTRO, Lygia Pinheiro. **O pensamento romântico em Lina Bo Bardi: mediações e desdobramentos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

COELHO, Teixeira (Org.). **Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil, 1911-1980**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT S.A., COMÉRCIO E INDÚSTRIA. **Subsídios para o Relatório Final da Obra do Teatro Castro Alves**. Salvador: Construtora Norberto Odebrecht, 1958.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Empresa das Artes, 1993.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1997. (Blau Portfolio Series)

GRINOVER, Marina Mange. **Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi**. 2010. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LATORRACA, Giancarlo (Org.). **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro**. 2011. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LOBÃO, Luna Villas-Bôas. **A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP**. 2014. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 60 e 70**. 2014. Tese (Doutorado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

MINDLIN, Henrique. **L’architecture moderne au Bresil**. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris, 1956.

OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. **A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) interlocuções entre moderno e local**. 2008. Tese (Doutorado – Área de concentração: Arquitetura e Design). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. **Invenções museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)**. 2014. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

POLITANO, Stela. **Exposição didática e Vitrine das Formas: a didática do Museu de arte de São Paulo**. 2010. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

RIBEIRO, Aline da Silva Escórcio. **Elementos da cultura popular na obra de Lina Bo Bardi: SESC Pompéia e Igreja do Espírito Santo do Cerrado**. 2016. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 2015. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SUZUKI, Marcelo (Org.). **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

APÊNDICES

APÊNDICE A – CRONOLOGIA

1914

Nasce Achillina di Enrico Bo, em 5 de dezembro, natural de Roma, filha de Enrico e Giovanna; posteriormente, nasce Graziella.

1920-24

Cursa a *Scuola Primario Pinciari*, em Roma.

1933

Gradua-se no *Liceo Artistico Terenzio Mamiani*, em Roma.

1934-39

Forma-se arquiteto na Escola Superior de Arquitetura da *Università degli Studi di Roma*, apresentando o projeto Núcleo Assistencial da Maternidade e da Infância, como trabalho de graduação.

1940

Muda-se para Milão onde constitui com o arquiteto Carlo Pagani o estúdio Bo e Pagani. Nos anos de guerra sua atividade está voltada para a editoração de revistas especializadas na área de arquitetura e do desenho de mobiliário. Colabora com Giò Ponti na revista *Lo Stile – nella casa e nell'arredamento* (até 1943); também colabora nas revistas *Grazia*, *Vetrina* (até 1942), *L'illustrazione Italiana*, e *Belleza* (até 1943). Para estes periódicos realizou ilustrações e escreveu inúmeros artigos de autoria própria e outros em parceria com Carlo Pagani. Desenvolve algumas montagens de estandes comerciais onde aplica os princípios da nova expografia italiana dos anos de 1930. Estas atividades iniciais são a base que possibilitam a atuação inicial de Lina Bo Bardi no Brasil.

1943

Em agosto o estúdio da *Via Gesù* foi destruído pelos bombardeios aéreos dos aliados que atingiram a cidade de Milão. Lina Bo passa a atuar junto a intelectuais e arquitetos simpatizantes da resistência. Encerra a colaboração com Giò Ponti.

1944

Divide com Carlo Pagani a vice direção e a editoria da revista *Domus*.

1945

Funda e dirige em parceria com Carlo Pagani a revista *Quaderni di Domus*. Participa da fundação da Organização dos Arquitetos Associados, posteriormente transformado no núcleo milanês de reconstrução racionalista denominado *Movimento Studi Architettura*. Viaja pela Itália acompanhada por Carlo Pagani e o fotógrafo Federico Patellani documentando para a revista *Domus* o estado de destruição do país. Colabora como crítica de arquitetura no jornal cotidiano *Milano Sera*, dirigido por Elio Vittorini. Participa, em Milão, do Primeiro Encontro Nacional para a Reconstrução. Registra o desinteresse da opinião pública sobre este assunto que, na sua opinião, envolve a reconstrução física e moral do país.

1946

Funda em parceria com Carlo Pagani, Raffaele Carrieri e Bruno Zevi a revista semanal *A – Attualità, Architettura, Abitazione, Arte*. Publicam nove edições, de fevereiro a julho. A convite de Carlo Pagani realiza sua primeira exposição, um estande de produtos *Rodoïd* na feira de móveis de baixo custo na Trienal de Milão. Retorna para Roma onde casa-se com Pietro Maria Bardi. No mês de outubro o casal viaja para a América do Sul. Na chegada no Rio de Janeiro são recebidos no Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB. Lina Bo conhece Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Alcides da Rocha Miranda, Marcelo, Milton e Maurício Roberto, Athos Bulcão, Roberto Burle Marx e outros. Conhece também Candido Portinari, o escultor Landucci e Marcos Jaimovitch. Realizam três exposições no Rio de Janeiro: “Exposição de Pintura Italiana Antiga” (séculos XIII-XVIII), no Ministério de Educação e Saúde, “Exposição de Objetos de Arte para Decoração de Interiores”, no salão de mostras do Hotel Copacabana Palace, e “Exposição de Pintura Moderna Italiana”, novamente na sede do Ministério, em maio de 1947.

1947

O jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, proprietário da rede de comunicação Diários Associados, convida Pietro Maria Bardi para fundar e dirigir um museu de arte. Após especulações decidem sediá-lo na cidade de São Paulo. Em

2 de outubro é inaugurado o Museu de Arte de São Paulo – MASP, instalado provisoriamente no segundo andar da sede paulistana em construção dos Diários Associados, no Edifício Guilherme Guinle na Rua 7 de Abril, nº 230. O Museu é inaugurado com a mostra da coleção iniciada, uma exposição didática, e as mostras temporárias “Série Bíblica”, de Candido Portinari, e Ernesto de Fiori. Lina Bo projeta a adaptação de um pavimento deste edifício para abrigar o Museu. Projeta outra sede para os Diários Associados na Rua Álvaro de Carvalho em São Paulo. Elabora design de joias com pedras brasileiras. Projeta inúmeras exposições no Museu até sua ida para a Bahia, em 1958.

1948

Associa-se ao arquiteto Giancarlo Palanti e funda o *Studio d'Arte e Architettura Palma*, dedicado ao desenho industrial de mobiliário, com a participação de Pietro Maria Bardi e Valeria Piacentini Cirell, esta responsável pela secção de antiquário. Realiza diversos projetos de interiores, vitrines, estandes e lojas. Palanti permanece na sociedade até 1951. Participa da organização da série de mostras previstas para artes industriais em colaboração com Giancarlo Palanti e o pintor Eurico Camerini.

1949

Elabora estudos para o projeto de arquitetura da Casa Guilherme Krausz.

1950

Cria e dirige até 1952, junto com Pietro Maria Bardi, a revista “*Habitat – Revista das Artes no Brasil*”, publicação que expande a difusão das temáticas tratadas no MASP. Sob sua direção foram editados os números 1 ao 9, 14 e 15. As edições 10 a 13 ficaram sob a responsabilidade de Flávio Motta. Publica na revista uma coluna de crônicas sob o pseudônimo Alencastro. Projeta outra sede para os Diários Associados em São Paulo. Contando com a colaboração de Giancarlo Palanti amplia as instalações do MASP que passa a ocupar dois andares no Edifício Guilherme Guinle. Projeta e constrói sua residência conhecida como Casa de Vidro no então novo bairro do Morumbi, na cidade de São Paulo. Este será seu primeiro projeto construído.

1951

Naturaliza-se brasileira. Em parceria com Pietro Maria Bardi, cria e dirige o Curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea – IAC, ligado ao MASP, a primeira escola de design no país. Neste curso lecionam Jacob Ruchti, Lasar Segall, Eduardo Knesse de Melo, Roberto Burle Marx, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Giancarlo Palanti, Elizabeth Nobling, Alcides da Rocha Miranda, Thomas Farkas, Rudolf Klein e Clara Hartoch. Elabora os seguintes projetos não construídos: Edifício Taba Guaianases com a colaboração de Pier Luigi Nervi, estudos para casas econômicas e o projeto do Museu à Beira do Oceano para a cidade de São Vicente no litoral paulista. O partido transparente deste projeto será retomado anos depois no projeto do MASP na Avenida Paulista. Desenvolve a ideia para apreciação de arte em um museu giratório. Cria a poltrona *Bardi's Bowl*. Promove ações para atualizar a moda brasileira em relação às tendências internacionais, organizando palestras e desfiles das coleções de estilistas europeus. Em parceria com Luiza e Roberto Sambonet desenvolve pesquisas para a criação de uma moda brasileira. O MASP promove o “1º Desfile de Costumes Antigos e Modernos” com o “Desfile Dior”.

1952

Promove o “Primeiro Desfile de Moda Brasileira” apresentando confecções com tecidos adaptados ao clima e estampas de Roberto Sambonet, Burle Marx e Caribé, para comercialização nos grandes magazines da época. Iniciativa pioneira de criação de uma moda adequada ao país.

1953

Participa da organização e montagem da exposição das obras do MASP no *Orangerie des Tuileries-Louvre*, em Paris. Esta mostra circula na Europa, passando por Utrecht, Bruxelas, Düsseldorf, Berna e Milão até 1957. Neste ano segue para os Estados Unidos.

1954

O casal Bardi encerra sua colaboração na Revista *Habitat*.

1955

Atua como docente na cadeira de Teoria e História da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU-USP, até 1957.

1956

Viaja para a Espanha. Em Barcelona visita o Parque Güell e outras obras de Antônio Gaudi.

1957

Prepara a tese de magistério “Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura”, apresentada no concurso para a Cátedra de Teoria da Arquitetura na FAU-USP. Inicia o projeto para a segunda sede do MASP no terreno do Trianon na Avenida Paulista. Participa de concurso para mobiliário em Cantú, Itália. Projeta o consultório do médico Felloni Mattos em São Paulo.

1958

Projeta e constrói a casa Valéria Piacentini Cirell em São Paulo. Em abril, viaja para Salvador onde profere palestras na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Em agosto retorna a Salvador para atuar como docente na Cadeira de Teoria e Filosofia da Arquitetura no Curso de Arquitetura e Urbanismo junto ao arquiteto Diógenes Rebouças. Conhece Eros Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Projeta a Casa do Chame-Chame e a residência do escultor Mario Cravo. Passa a colaborar no Diário de Notícias de Salvador, jornal baiano dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, dirigido pelo jornalista e colecionador de arte Odorico Tavares. Neste jornal escreve a página dominical Crônicas de Arte, de História, de Costume, de Cultura da Vida, Arquitetura, Pintura, Escultura, Artes Visuais. O editorial desta coluna denominava-se Olho sobre a Bahia.

1959

Realiza em parceria com Martim Gonçalves a exposição Bahia no Ibirapuera, sob a marquise do parque, apresentada durante a V Bienal de Arte de São Paulo. A montagem da exposição contou com a colaboração de Glauber Rocha, Luiz Hossaka, Mario Cravo Jr. e Vivaldo da Costa Lima. É convidada pelo governador da Bahia para

dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMBA, em Salvador. Projeta o restauro do Solar do Unhão para sede do museu.

1960

Inauguração das instalações provisórias do MAMBA no foyer do Teatro Castro Alves, em janeiro, expondo a coleção em formação, esculturas de Degas e pinturas emprestadas pelo MASP, além de mostra individual do pintor Antônio Bandeira. Neste espaço são realizadas diversas exposições até 1963 com parte do acervo do MASP, artistas locais e arte popular. Neste período, contou com a colaboração de Mario Cravo Jr. O museu funcionava como um centro de atividades culturais que incluía seminários de música, cursos, conferências, apresentações de cinema e peças de teatro, para as quais Lina Bo desenvolveu suas primeiras cenografias. O maestro Koellreutter realiza os Seminários Livres de Música, e Walter da Silveira organiza o Clube de Cinema da Bahia. Em novembro estreia a peça Ópera de Três Tostões, de Bertolt Brecht, dirigida por Martim Gonçalves, com cenografia e figurinos de Lina Bo Bardi, encenada no interior das ruínas do teatro.

1961

Realiza a cenografia e figurinos da peça Calígula, de Albert Camus, dirigida por Martim Gonçalves, apresentada no Teatro Castro Alves.

1962

Concebe o Museu de Arte Popular – MAP, como um desdobramento do MAMBA. Inicia as obras de restauro do Solar do Unhão para transferência do Museu e liberação do Teatro Castro Alves a ser recuperado. Idealiza a Bienal Nacional de Artes Populares. Projeta o Conjunto das Artes, em São Paulo, com teatro e ateliês de artistas.

1963

As obras de restauro do Solar do Unhão são concluídas e é instalado o Museu de Arte Popular do Unhão – MAP. O Solar é inaugurado com a exposição Nordeste, apresentando a produção de objetos populares de uso cotidiano dos estados de Pernambuco, Ceará e Bahia, e de artistas contemporâneos destes estados. Elabora

o estudo preliminar para o Museu do Mármore em Monte Altíssimo, em Carrara, na Itália, não construído.

1964

O MAMBA ainda instalado no Teatro Castro Alves é invadido pelos militares que montam no espaço do museu a Mostra da Subversão. Lina se demite da direção do museu e retorna para São Paulo. Projeta a ampliação da Casa Cirell com a construção de um anexo para hóspedes denominado *La Torracia*.

1965

Prepara a apresentação da exposição “Civilização do Nordeste” na *Galleria Nazionale* de Roma, cancelada durante a montagem pelo governo brasileiro. Elabora três projetos não construídos: o Museu do Instituto Butantã, o Pavilhão de Exposições no Parque Lage no Rio de Janeiro, e um estudo de urbanização para a Praia de Itamambuca em Ubatuba.

1966

Retoma o acompanhamento das obras do MASP na Avenida Paulista desenvolvendo adaptações e detalhamentos do projeto.

1967

Dirige a revista *Mirante das Artes*.

1968

Inauguração oficial da sede do MASP na Avenida Paulista, no mês de novembro, com a presença da Rainha Elizabeth da Inglaterra. O acervo da Pinacoteca é apresentado nos cavaletes de vidro desenhados por Lina Bo. Elabora a cenografia do filme *A Compadecida*, dirigido por George Jonas. Desenvolve o projeto Trem de Arte, museu itinerante proposto pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, para transportar mostras de arte em vagões de carga pelas ferrovias do estado, não realizado. Neste ano é detida e passa uma noite na prisão sob a acusação de envolvimento com o grupo de arquitetos ligados ao partido comunista.

1969

Realiza a exposição A Mão do Povo Brasileiro, e a mostra Playgrounds, de Nelson Leiner na praça do belvedere, na abertura do MASP ao público no mês de abril. Até 1975, participa da montagem de diversas exposições temporárias para as quais concebeu diferentes sistemas expositivos e painéis que foram utilizados até meados dos anos de 1990. Concebe carrossel sonoro e brinquedos infantis para o belvedere realizados por Maria Helena Chartuni e Carlos Blane. Inicia sua colaboração com o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa realizando a cenografia e o figurino da peça Na Selva das Cidades. Elabora a cenografia do filme Auto da Compadecida.

1970

Realiza a direção de arte e a cenografia do filme Prata Palomares, dirigido por André Farias e José Celso Martinez Corrêa. Realiza a cenografia de uma grande arena em tábuas de pinho localizada no espaço expositivo abaixo do belvedere para o 5º Congresso Internacional de Psicodrama e 1º Congresso de Comunidades Terapêuticas (Lina empenhou-se na realização do congresso nos espaços do Museu).

1971

Realiza a cenografia para a peça *Gracias Señor*, do grupo Oficina, encenada no Teatro Tereza Rachel no Rio de Janeiro.

1975

Elabora estudos para o assentamento da comunidade cooperativa Camurupim em Propriá, Sergipe. Em maio viaja à Marrakesh.

1976

Projeta a igreja Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia. Neste projeto inicia a colaboração de André Vainer e Marcelo Ferraz, então estudantes de arquitetura. A obra é concluída em 1982. Publicação do artigo "Desenho no impasse" na Revista Malasartes nº 2.

1977

Projeta as instalações da Fábrica de Perfumes Rastro em Santana de Parnaíba (SP), não construída. Inicia o projeto do Centro de Lazer Sesc – Fábrica da Pompéia, com a colaboração de André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

1978

Projeta a Capela Santa Maria dos Anjos, em Vargem Grande Paulista, em parceria com André Vainer e Marcelo Ferraz. Em outubro viaja ao Japão acompanhando Pietro Maria Bardi na montagem de mostras do acervo do MASP.

1980

Inicia os estudos para recuperação do Teatro Oficina com Marcelo Suzuki.

1981

Participa do concurso de reurbanização para o Vale do Anhangabaú com o projeto Anhangabaú Tobogã, elaborado em equipe com a participação de André Vainer, Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, Paulo Fecarotta, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Marcelo Suzuki e Uchoa Carvalho.

1982

Inaugurada a primeira etapa das obras de restauro e reciclagem do Centro de Lazer Sesc – Fábrica da Pompéia. Inicia a segunda etapa do projeto com as obras do bloco destinado a abrigar o centro esportivo. Passa a dirigir esta unidade do SESC. Ainda neste ano organiza as exposições Design no Brasil: História e Realidade, apresentada na inauguração do centro, Mil Brinquedos para a Criança Brasileira, e O Belo e o Direito ao Feio, apresentadas no Sesc – Fábrica da Pompéia. Até 1985, organiza diversas exposições em parceria com Glaucia Amaral e grande equipe de colaboradores. Em parceria com André Vainer e Marcelo Ferraz realiza o projeto para as novas instalações do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, sob a marquise do Parque Ibirapuera, parcialmente executado. Projeta o restauro da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, para instalação de um museu do trabalho, não realizado.

1984

Elabora o projeto de restauro para o Teatro Oficina em parceria com Edson Elito.

1985

Elabora a cenografia e figurinos para a peça Ubu – Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes, de Alfred Jarry e direção de Cacá Rosset com o Grupo Ornitorrinco. Elabora os primeiros estudos para restauro do Teatro Politheama em Jundiáí.

1986

Inauguração do Centro Esportivo do Centro de Lazer Sesc – Fábrica da Pompéia, concluindo as obras de adaptação da antiga fábrica. Idealiza a mostra Futebol – futebol, não realizada. Em parceria com André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki inicia o projeto de restauro do Teatro Politheama de Jundiáí (concluído em 1995), e o projeto para um Teatro e Bar no Morro da Urca, Rio de Janeiro. Projeta e constrói seu próprio estúdio no terreno da Casa de Vidro, em parceria com André Vainer e Marcelo Ferraz. Lina Bo é convidada pela Prefeitura de Salvador para elaborar um conjunto de projetos para a cidade. Elabora em parceria com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki o Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador. Este plano não foi implementado na sua totalidade tendo sido executadas as obras do Belvedere da Sé e o Teatro da Fundação Gregório de Mattos. Com Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer realiza estudos para o projeto da equipe de Joaquim Guedes para o concurso de Bicocca, Milão.

1987

Continuidade dos trabalhos no centro histórico de Salvador com o projeto da Casa do Benin na Bahia em parceria com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Elabora um conjunto de projetos com a colaboração de João Filgueiras Lima para a Ladeira da Misericórdia, constituído pelo Restaurante do Coati, pelo Bar dos Três Arcos e pelas Casas Um, Três e Sete, concluídas em 1990.

1988

Participa do concurso do Centro Cultural de Belém, em Lisboa. Projeta o Centro Comunitário da Legião Brasileira de Assistência – LBA, em Cananéia, com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Projeta com Marcelo Suzuki a Grande Vaca Mecânica para

o café do Centro de Lazer Sesc – Fábrica da Pompéia. É condecorada com a comenda Dois de Julho em Salvador.

1989

Elabora o projeto da sede da Fundação Pierre Verger em Salvador, o projeto da Casa do Brasil no Benin e o Teatro das Ruínas em uma fazenda em Campinas. Estes projetos foram elaborados em parceria com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Abre a Casa do Olodum em Salvador feita em parceria com os arquitetos Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Inaugura o Centro Comunitário da LBA em Cananéia.

1990

Projeta para a Unicamp o Centro de Convivência na antiga Estação Guanabara em Campinas (SP), com a colaboração de Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Inicia o projeto da Nova Prefeitura de São Paulo composto pelo restauro do Palácio das Indústrias e a construção de um novo edifício substituindo um dos viadutos no Parque Dom Pedro II, com a colaboração de André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. A transferência da Prefeitura para o Palácio das Indústrias restaurado foi concluída em 1992, mas a demolição do viaduto e a construção do novo edifício não se efetivaram. Inicia as obras do Teatro Oficina.

1991

Elabora uma proposta para o concurso de projetos para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha de 1992, em parceria com André Vainer, Francisco Fanucchi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Elabora a proposta do Centro de Convivência Vera Cruz convertendo os pavilhões desativados da antiga empresa de cinema em São Bernardo do Campo (SP), em parceria com André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Recebe o Prêmio Latino Americano da IV Bienal de Arquitetura de Buenos Aires.

1992

Lina Bo Bardi morre em 20 de março, aos 77 anos de idade, por embolia pulmonar decorrente de fratura na perna.

Fontes

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Empresa das Artes, 1993.

INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI / UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA. **Lina Bo Bardi Arquiteto**. São Paulo: MASP / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2006.

LATORRACA, Giancarlo (Org.). **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: obra construída**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquitetura em transe. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960-85)**. 2007. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SALLES, Joana Pedrassoli. **As roupas de Lina: uma biografia**. 2008. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte). Centro Universitário Senac, São Paulo, 2008.

APÊNDICE B – BIBLIOGRAFIA SOBRE LINA BO BARDI

O levantamento das fontes escritas (livros, teses e dissertações) foi realizado a partir do site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD⁵⁹ e do Banco de Teses da CAPES⁶⁰. As duas bases de dados são complementares dadas a natureza da inserção das informações disponíveis. Os trabalhos apresentados a partir de 2013 foram localizados no Banco de Dados da Capes, outros anteriores a esta data estão disponíveis na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Também foram consultados os bancos de dados *on-line* dos programas de pós-graduação em arquitetura e urbanismo localizados nas cidades que possuem obras da arquiteta⁶¹, do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo – MASP⁶², os catálogos *on-line* das bibliotecas universitárias e os sites de editoras e livrarias.

Utilizou-se o seguinte conjunto de palavras-chave relativas a obra e personagens ligados a Lina Bo Bardi nos dispositivos de busca de documentos destes *sites* e bancos de dados: Museu de Arte de São Paulo ou MASP, Museu de Arte Moderna de São Paulo ou MAM-SP, Centro de lazer SESC – Fábrica da Pompéia, Solar do Unhão, Museu de Arte Moderna da Bahia ou MAMBA, Museu de Arte e Tradições Populares, Casa de Vidro, Centro Histórico de Salvador ou Pelourinho, Ladeira da Misericórdia, Casa do Benin, Casa do Olodum, Casa Valéria Cirell ou Casa do Jardim de Cristal, Casa do Chame-Chame, Igreja do Espírito Santo do Cerrado, Capela Santa Maria dos Anjos, Teatro Oficina, Teatro Gregório de Mattos, Centro de

⁵⁹ Portal de acesso a banco de dados lançado em 2003, pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação. Publica em meio eletrônico as dissertações e teses defendidas no país e por brasileiros em programas no exterior (<http://bdttd.ibict.br/vufind/>). A inserção de dados no portal é aberta a todos os programas de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) por adesão voluntária. O catálogo da BDTD apresenta o título, autor, resumo e, palavras-chave dos trabalhos e estabelece uma conexão com a biblioteca digital das instituições nas quais os trabalhos foram desenvolvidos.

⁶⁰ Banco de Teses da Capes (<http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>), mantido pelo Ministério da Educação, é um banco de informações que disponibiliza dados da Plataforma Sucupira a partir de 2013. A inserção dos arquivos das monografias apresentadas nos programas de pós-graduação na Plataforma Sucupira é obrigatória para o regular funcionamento dos cursos.

⁶¹ Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

⁶² Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP: <http://masp.art.br/masp2010/>.

Convivência da LBA, Nova Prefeitura de São Paulo, Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Assis Chateaubriand, Revista *Habitat*.

As teses e dissertações citadas no Banco de Tese da Capes disponibilizam o arquivo com o texto integral para *download*. O mesmo não se aplica para todas as monografias citadas no BDTD. Algumas monografias, sobretudo aquelas defendidas antes de 2003, apresentam apenas o resumo e a referência bibliográfica. Os arquivos com texto integral foram copiados para posterior avaliação do conteúdo; das outras monografias anotou-se o resumo e as referências.

Os títulos da bibliografia foram extraídos, inicialmente, das referências e da bibliografia citada nas monografias. Posteriormente, consultaram-se os sites das editoras, e quando os títulos não estavam mais disponíveis no catálogo buscou-se a referência bibliográfica na base de dados das universidades através dos instrumentos de consulta das bibliotecas⁶³. O levantamento de monografias e de livros foi concluído quando a referência citada no último documento localizado não acrescentou nenhum novo título à listagem até ali constituída.

Ao final obteve-se uma relação de 81 títulos, cobrindo um período de tempo de 60 anos. Este levantamento, na sua especificidade – livros sobre as obras e

⁶³ Neste levantamento consultei no local a Biblioteca do Campus das Ciências Sociais da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, a Biblioteca Central da Universidade Católica de Pelotas – UCPEL, a Biblioteca Pública Pelotense, a biblioteca do Centro de Lazer SESC – Fábrica da Pompéia, a biblioteca do Museu de Arte de São Paulo – MASP, e a biblioteca do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Nas bibliotecas locais das universidades são poucos os títulos específicos disponíveis no acervo. Na UFPEL, encontram-se os volumes “Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Moderna da Bahia, e Pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso”, da coleção Museus Brasileiros, patrocinada pelo Banco Safra, e o volume “Museu de Arte de São Paulo”, da coleção Enciclopédia dos Museus – Mirador Internacional. Na biblioteca da UCPEL encontram-se as obras “Tempos de Grossura: o design no impasse” (SUZUKI, 1994), “História do MASP” (BARDI, 1992), e “Avant-garde na Bahia” (RISÉRIO, 1995). A Biblioteca Pública Pelotense também dispõe de um exemplar do MASP da coleção Enciclopédia dos Museus – Mirador Internacional. Na biblioteca do Centro de Lazer SESC – Fábrica da Pompéia, encontram-se as obras “*Lina Bo Bardi architetto*” (GALLO, 2004), “Cidadela da Liberdade” (LATORRACA e NOSEK, 1999), “Jardim da Casa do Jardim de Cristal” (SOARES, 2014), e “A Cidadela: o Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi” (VACARO, ALMEIDA e TRENTINI, 2015). Curiosamente, esta biblioteca não tem exemplares dos catálogos das exposições montadas por Lina Bo na unidade Pompéia do SESC. A biblioteca do Museu de Arte de São Paulo – MASP, possui todos os volumes que tratam do seu acervo e de sua história, além dos catálogos das exposições. Na biblioteca do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, encontram-se os volumes editados pelo Instituto na sua atual denominação e pelo seu antecessor o Instituto Quadrante. Nenhuma destas bibliotecas, possui a coleção completa dos títulos já publicados sobre a obra de Lina Bo Bardi.

Nota: as obras citadas nos Apêndices não estão todas relacionadas nas Referências consultadas para a elaboração da tese. No entanto, a referência completa destes documentos pode ser localizada no Apêndice B para a bibliografia e no Apêndice C para as monografias.

realizações Lina Bo Bardi, é quantitativamente mais extenso que outros apresentados nos livros e monografias relacionadas neste Apêndice⁶⁴.

O primeiro livro localizado é o panorama de arquitetura moderna brasileira intitulada *L'architecture moderne au Bresil*, organizado por Henrique Mindlin e publicado originalmente em francês e inglês (MINDLIN, 1956). Nesta coletânea estão assinaladas as duas obras da arquiteta realizadas até aquele momento: o projeto de interiores da sede do jornal Diários Associados para instalação da primeira sede do Museu de Arte de São Paulo e a residência do casal, conhecida como Casa de Vidro, concluída em 1951. Os títulos mais recentes são de 2017 (CORNELL e LIMA, 2017; CRICONIA, 2017). A maior parte dos títulos (65) foi publicada a partir dos anos 1990. Os títulos anteriores a esta data são dedicados a história e a documentação do acervo do MASP, aos catálogos das exposições apresentadas no SESC Pompéia, e obras panorâmicas de arquitetura. Até o final dos anos de 1980, não localizamos publicações que tratem da totalidade da obra projetada e construída ou que realizem ensaios analíticos sobre a atuação da arquiteta e sua contribuição para a arquitetura brasileira.

A partir deste levantamento elaborou-se o catálogo dos livros sobre Lina Bo Bardi, com a referência bibliográfica e o resumo acompanhado da reprodução da capa. Os livros foram classificados em sete grupos de acordo com a natureza da publicação nas seguintes categorias:

1. Catálogo de exposição organizada por Lina Bo Bardi, apresentadas no Centro de Lazer SESC – Fábrica da Pompéia.
2. Compilação da obra, agrupando os livros que reproduzem textos, desenhos e obras. Consideram-se estas obras de caráter autoral.
3. Análise da obra e discussão do percurso profissional, agrupa os livros que trazem ensaios analíticos sobre a trajetória profissional, as ideias e obras, e seus desdobramentos para a profissão e a prática da arquitetura.

⁶⁴ A referência fundamental para os levantamentos da bibliografia e das monografias aqui apresentados está na tese de doutorado de Maíra Teixeira Pereira (2014), intitulada “As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos do *Habitat*”, apresentado na Universidade de Brasília. Além do habitual destaque de estudos precedentes, Maíra Pereira apresenta um precioso quadro onde coloca lado a lado sobre uma linha do tempo (1950-2010), os livros, dissertações e teses com ilustração da capa dos documentos (p. 31-38). Foi deste quadro que surgiu a inspiração para o catálogo ilustrado apresentado a seguir, atualizando os dados até 2017.

4. Museu de Arte de São Paulo – MASP, agrupa os livros que tratam do acervo da pinacoteca, da história do museu, e dos projetos de arquitetura de suas duas sedes.

5. Panorama da arquitetura brasileira, agrupa os livros nos quais são incluídas as obras de Lina Bo Bardi como realizações exemplares do período abrangido no texto.

6. Outros, agrupa os livros que tratam de fatos e pessoas relacionados a trajetória profissional e a história de vida da arquiteta.

7. Outros sem imprensa.

Complementa o catálogo a listagem dos títulos ordenados por autor. Os números iniciais entre parênteses antes da referência bibliográfica indicam o grupo no qual a obra foi incluída no catálogo.

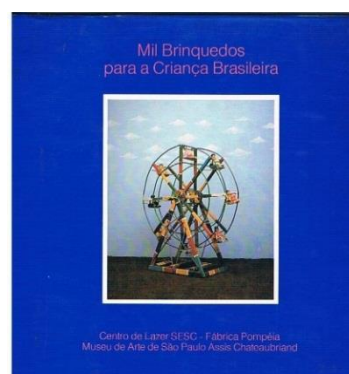
1. Catálogo de exposição organizada por Lina Bo Bardi



Sobre capa

SESC-SP. **O design no Brasil: história e realidade.** São Paulo: Centro de Lazer SESC – Fábrica Pompéia / Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

Catálogo da exposição realizada na inauguração do SESC Pompéia em 1982. Apresenta os objetos expostos fotografados em estúdio.



Sobre capa

SESC-SP. **Mil brinquedos para a criança brasileira.** São Paulo: Centro de Lazer SESC – Fábrica Pompéia / Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

Catálogo da exposição realizada no SESC Pompéia de dezembro de 1982 a julho de 1983. Apresenta os objetos expostos fotografados em estúdio.



SESC-SP. **Caipiras, capiaus: pau-a-pique.** São Paulo: Centro de Lazer SESC – Fábrica Pompéia, 1984.

Catálogo da exposição realizada no SESC Pompéia de junho a outubro de 1984, editado após a abertura da exposição. Apresenta fotos da montagem e da exposição terminada.



SESC-SP. **Entreato para crianças.** São Paulo: Centro de Lazer SESC – Fábrica Pompéia, 1985.

Catálogo da exposição realizada no SESC Pompéia em 1985.

2. Compilação da obra



Capa original (1957)



Sobrecaça (2002)

BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / SESC São Paulo, 2002.

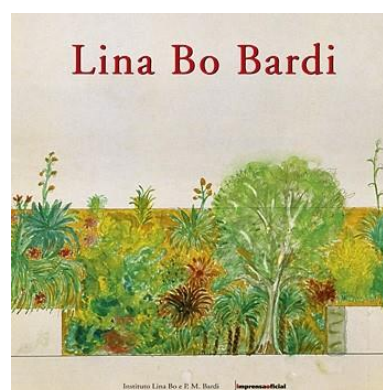
Publicação da tese apresentada em 1957 ao concurso para preenchimento da Cadeira de Teoria de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.



Capa e sobrecaça

DIEGOLI, Leila Regina (Coord.). **Palácio das Indústrias, memória e cidadania: o restauro para a nova prefeitura de São Paulo**. São Paulo: PMSP / Método Engenharia – Departamento de Patrimônio Histórico, 1992.

Histórico do local e do edifício, e memorial das obras de restauração para a instalação da nova sede da Prefeitura Municipal de São Paulo. Apresenta desenhos de Lina Bo Bardi para o bloco das secretarias municipais (não construído).



FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Empresa das Artes, 1993.

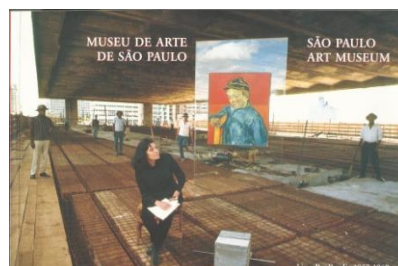
2ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1996.

3ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Imprensa Oficial, 2008.

Obra panorâmica sobre a produção gráfica, textual, expositiva e de arquitetura de Lina Bo Bardi. Contém desenhos elaborados na Itália, até esboços de seu último projeto de arquitetura de 1990, com fotos pessoais e de suas obras construídas. Também editado em italiano e inglês.



FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Sesc Fábrika da Pompéia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1996. (Blau Portfolio Series).



FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1997. (Blau Portfolio Series).



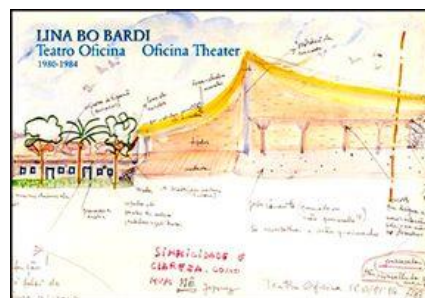
FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Casa de Vidro**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999. (Blau Portfolio Series).



FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Igreja do Espírito Santo do Cerrado**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999. (Blau Portfolio Series).



FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Solar do Unhão**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999. (Blau Portfolio Series).

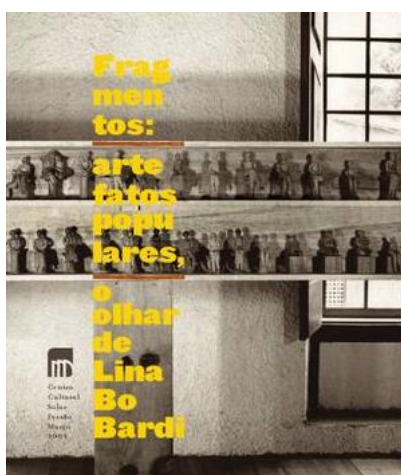


FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Teatro Oficina: 1980-1984**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999. (Blau Portfolio Series).



FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Coleção Lina Bo Bardi**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, IPHAN, 2015. 6 volumes.

Reedição dos seis títulos publicados pela Editorial Blau, entre 1996 a 1999. As capas desta edição são diferentes da edição anterior (acima). Os livros desta coleção trazem textos de Lina Bo Bardi e de outros autores a respeito da obra enfocada em cada volume. A maior parte do conteúdo (mais da metade das páginas) é de fotos e desenhos das obras.



INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA – IPAC. **Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi**. Salvador: Centro Cultural Solar Ferrão, 2009.

Livreto da exposição de longa duração apresentada no Centro Cultural Solar Ferrão, em Salvador (a partir de março de 2009), com parte da coleção de objetos populares dos estados da Bahia, Pernambuco e Ceará reunidos por Lina Bo Bardi no período de 1958 a 1964.



LATORRACA, Giancarlo (Org.). **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

Catálogo da exposição “Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi”, apresentada no Museu da Casa Brasileira (agosto a novembro de 2014), em São Paulo, com curadoria de Giancarlo Latorraca. Relaciona as exposições organizadas por Lina Bo Bardi e descreve os aparatos expositivos criados pela arquiteta.



Capa da primeira edição



Capa da segunda edição (2010)

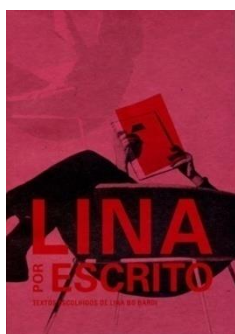
OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi – Builtwork**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (2G – Revista Internacional de Arquitetura, n. 23/24).

Publicação que reúne todas as obras de arquitetura projetadas e construídas por Lina Bo Bardi. Apresenta desenhos de arquitetura legendados, fotos dos edifícios e textos explicativos. A base da publicação é a dissertação de mestrado da autora apresentada na Universidade Politécnica da Catalunha em 1994.



OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: obra construída**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

Edição em português da obra Lina Bo Bardi – Builtwork (Gustavo Gili, 2002). Descrição e ficha técnica das obras construídas acompanhada de desenhos (plantas e cortes) e fotos.



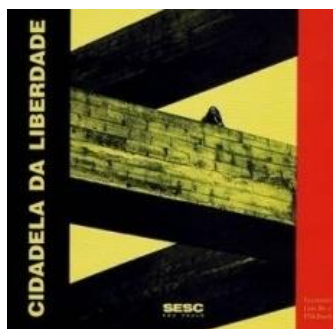
RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

Seleção de 34 textos de Lina Bo Bardi elaborados entre 1943 e 1991, para publicação em revistas e jornais. O sumário é ilustrado com a capa do periódico no qual o texto foi originalmente publicado.



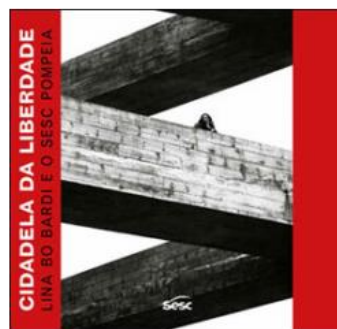
RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito. Textos escogidos 1943-1991**. Cidade do México: Alias Editorial, 2014.

Edição em espanhol do livro editado em 2009. Apresenta desenhos e fotos que não constam na edição brasileira.



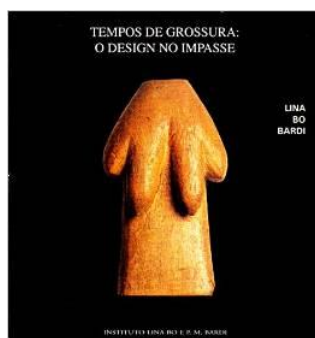
LATORRACA, Giancarlo; NOSEK, Victor (Eds.). **Cidade da liberdade**. São Paulo: Sesc São Paulo / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.

Documentário histórico da fábrica e de sua conversão no Centro de Lazer SESC – Fábrica da Pompéia, lançado na exposição comemorativa dos 17 anos de inauguração desta unidade do Sesc (novembro a dezembro de 1999), com curadoria de André Vainer, Giancarlo Latorraca e Marcelo Ferraz (evento paralelo a IV Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo). Apresenta desenhos, projeto, fotos da fábrica em funcionamento, das obras de reforma, dos usos atuais.



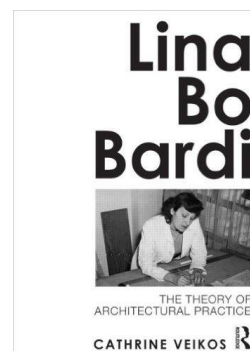
VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (Orgs.). **Cidade da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

Reedição revista e ampliada do livro-documentário de 1999. Lançado na remontagem da mesma exposição apresentada de fevereiro a junho de 2013, para celebrar os 30 anos de abertura do SESC Pompéia. Contém fotos da antiga indústria, das obras de adaptação para o novo uso e desenhos de Lina Bo Bardi.



SUZUKI, Marcelo (Org.). **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

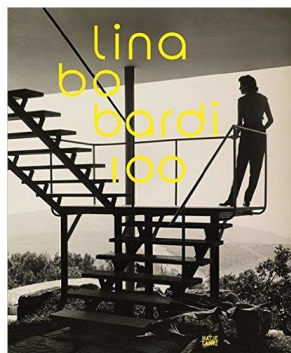
Reunião de textos de Lina Bo Bardi sobre o artesanato e o design brasileiros a partir de sua experiência no primeiro período de residência na Bahia (1958-1964). Também editado em italiano.



VEIKOS, Cathrine (Comp.). **Lina Bo Bardi: the theory of architectural practice**. Abingdon (Inglaterra): Routledge, 2014.

Publicação em inglês da tese apresentada em 1957 ao Concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

3. Análise da obra e discussão do percurso profissional



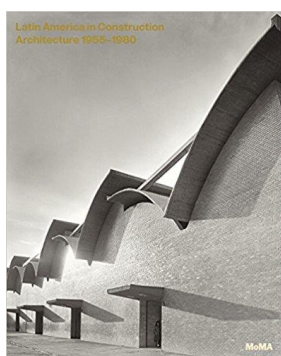
ANELLI, Renato; VEIKOS, Cathrine; BADER, Vera. **Lina Bo Bardi: 100 Brazil's alternative path to modernism**. Berlim: Hatje Cantz Publishers, 2014.

Livro lançado na exposição apresentada no Architektur Museum der TU – Pinakothek der Moderne, Munique, de novembro de 2014 a fevereiro de 2015, com curadoria de Andres Lepik e Simone Bader. Textos de autores brasileiros. Edição bilíngue em alemão e inglês.



ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Alóisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora / FAPERJ, 2014.

Publicação da tese de doutorado apresentada na UFRJ em 2011, que trata do desenvolvimento do design no Brasil e destaca as contribuições de Lina Bo Bardi e Alúisio Magalhães.



BERGDOLL, Barry (et al). **Latin America in Construction: Architecture 1955-1980**. Nova Iorque: MoMA, 2015.

Livro lançado na exposição apresentada no Museum of Modern Art, Nova Iorque, de março a julho de 2015, com curadoria de Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Dias Comas, Jorge Francisco Liernur e Patricio del Real.



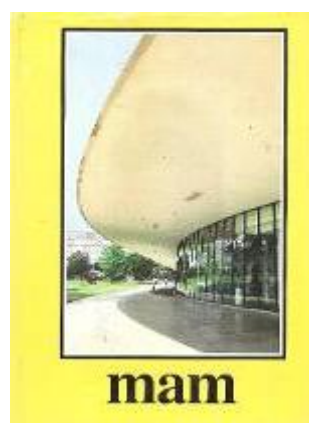
CÁRDENAS, Alexandra Silva. **MASP: estrutura, proporção, forma**. São Paulo: Editora da Cidade, 2015. (Coleção obras fundamentais)

Publicação da pesquisa de mestrado da autora apresentada na Universidad de Cuenca (Equador). O texto registra o histórico do projeto e da construção do edifício. Apresenta desenhos em camadas e seções perspectivadas. Contém ficha técnica com dimensões e áreas construídas do museu.



CERÁVOLO, Ana Lúcia. **Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil**. São Carlos: EduFSCar, 2013.

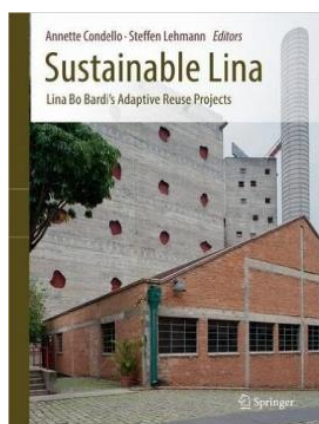
Publicação da tese de doutorado apresentada na EESC-USP em 2010. Estudo sobre as intervenções arquitetônicas no patrimônio a partir da criação do SPHAN. Apresenta como estudo de caso as obras realizadas no Solar do Unhão por Lina Bo Bardi.



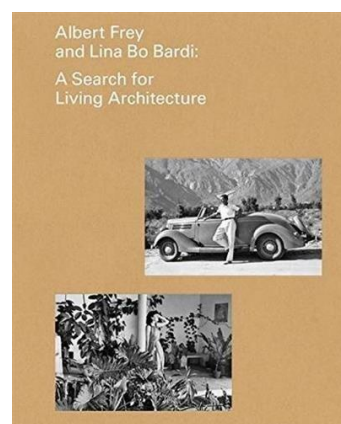
Sobre capa

CHIARELLI, Tadeu (Org.). **O Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1998. (Coleção Museus Brasileiros).

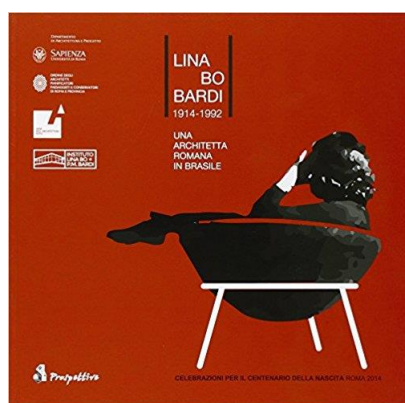
Catálogo do acervo. Contém histórico da instituição e desenhos arquitetônicos do museu.



CONDELLO, Annette; LEHMANN, Steffenn (Eds.). **Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's adaptative reuse projects**. Heidelberg (Alemanha): Springer, 2016.



CORNELL, Daniell; LIMA, Zeuler Rocha Mello de Almeida. **Albert Frey and Lina Bo Bardi**. Londres: Prestel Publishing, 2017.

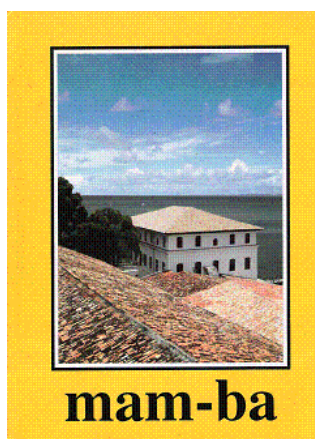


CRICONIA, Alessandra (Org.). **Lina Bo Bardi 1914-1992. Una architetta romana in Brasile. Celebrazioni per il centenario della nascita.** Roma: Prospettive Edizioni, 2014.

Descrição no catálogo eletrônico da editora: “Questo catalogo vuole contribuire alla ricostruzione della figura di Lina Bo Bardi, complessa e multiforme, per promuovere a Roma, città che le há dato i natali, un ciclo di eventi il cui scopo è far conoscere agli studenti e al pubblico italiano questa donna architetto”.



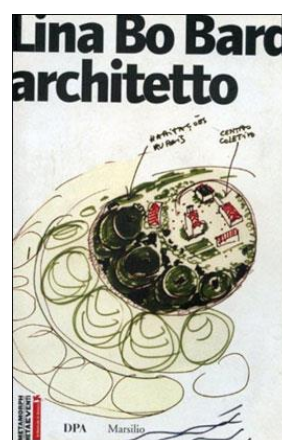
CRICONIA, Alessandra (Org.). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile.** Milão: Franco Angeli, 2017.



Sobrecapa

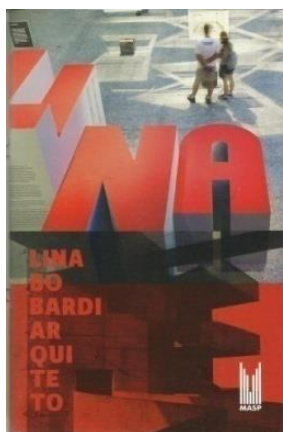
FARKAS, Solange Oliveira (Org.). **O Museu de Arte Moderna da Bahia.** São Paulo: Banco Safra, 2008. (Coleção Museus Brasileiros).

Catálogo do acervo. Contém histórico da instituição e desenhos arquitetônicos do museu.



GALLO, Antonella (Org.). **Lina Bo Bardi architetto.** Venezia: Marsilio Editori, 2004.

Relato da obra e trajetória da arquiteta, lançado na 9ª Mostra Internacional de Arquitetura na Bienal de Veneza. Editado em italiano.



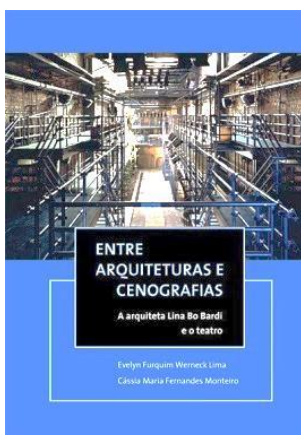
INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI / UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA. **Lina Bo Bardi Arquiteto**. São Paulo: MASP / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2006.

Livreto lançado na exposição apresentada no Museu de Arte de São Paulo, de janeiro a fevereiro de 2006, com curadoria de Luciano Semerani, Antonella Gallo e Giovanni Marras.



LEON, Ethel. **IAC: primeira escola de design do Brasil**. São Paulo: Editora Blucher, 2014.

Publicação da dissertação de mestrado apresentada na FAUUSP em 2006. Trata da escola de desenho industrial inaugurada em 1951 no Museu de Arte de São Paulo. Leon discute as origens e debate seus dilemas e os entraves à sua continuidade.

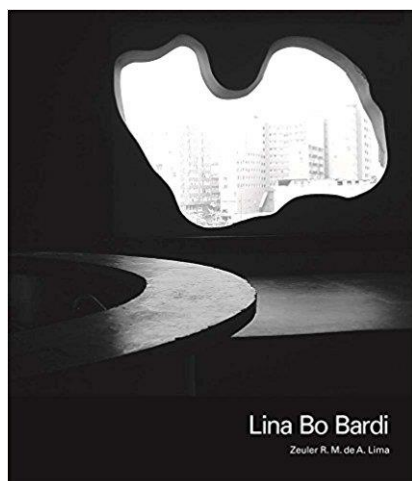


LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

O livro trata dos projetos de teatros e as cenografias desenvolvidos por Lina Bo Bardi. Analisa os projetos do Teatro Oficina, do Sesc Pompéia, do Teatro Gregório de Mattos e do Theatro Polytheama.

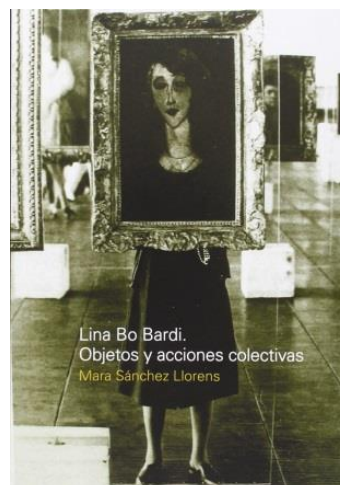


LIMA, Zeuler. **Verso un'architettura semplice**. Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007.



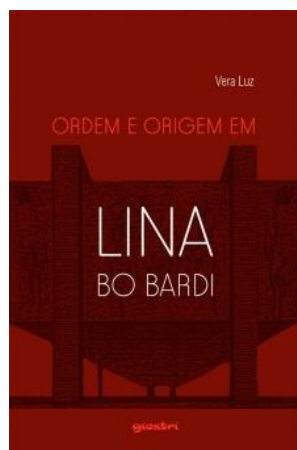
LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi**. New Heaven: Yale University Press, 2013.

Descrição no catálogo eletrônico da editora: "The book examines how considerations of ethics, politics, and social inclusiveness influenced Bo Bardi's intellectual engagement with modern architecture and provides an authority active guide to her experimental, ephemeral, and iconic works of design".



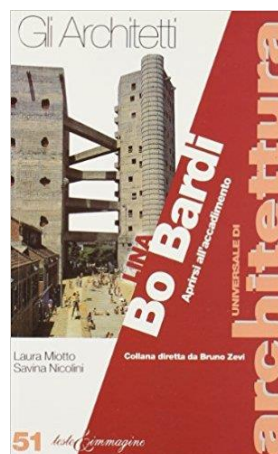
LLORENS, Mara Sanchez. **Lina Bo Bardi: objetos y acciones colectivas**. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015.

Descrição no catálogo eletrônico da editora: "Lina Bo Bardi Objetos y acciones colectivas nos redescubre la arquitectura de Lina Bo Bardi desde una nueva óptica nacida de su experiencia vital, con una clara vocación didáctica que hace posible la relación con los demás y el aprendizaje".



LUZ, Vera Santana. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi**. São Paulo: Giostri Editora, 2014.

Publicação da tese de doutorado apresentada na FAUUSP em 2003. O texto aborda os métodos de trabalho de Lina Bo Bardi a partir das noções de mito da ordem e mito da origem. Analisa os projetos do MASP e do Sesc Pompéia.

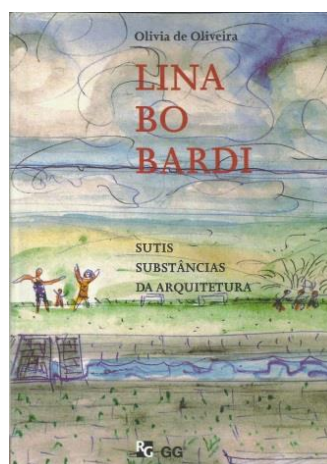


MIOTTO, Laura; NICOLINI, Savina. **Lina Bo Bardi. Aprirsi all'accadimento**. Turim: Testo & Immagine Editore, 1999.



MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo**. Campinas: Armazém do Ipê, 2011.

Publicação da dissertação de mestrado apresentada na UNICAMP em 2007. Trata da arquitetura do museu, das decisões de projeto e das alterações durante o processo de construção que resultaram na atual configuração do edifício.



OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Ensaio interpretativo sobre a obra de Lina Bo Bardi. O estudo se detém na análise da Casa de Vidro e Casa do Chame-Chame, no SESC Pompéia e no Museu de Arte de São Paulo. O texto foi originalmente apresentado como tese de doutorado na Universidade Politécnica da Catalunha em 2000. Também editado em inglês.



Sobrecapa

PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza (Orgs.). **Concreto e cristal: o acervo do Masp nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

Registro da recuperação da expografia original da Pinacoteca do MASP. Contém ensaios de diferentes autores sobre os cavaletes de cristal, seus aspectos históricos, conceituais e técnicos. Na segunda parte, o livro reúne mais de 300 imagens das obras da coleção expostas na apresentação dos novos cavaletes, ao lado de fotografias históricas dos cavaletes originais e documentos relacionados ao tema.



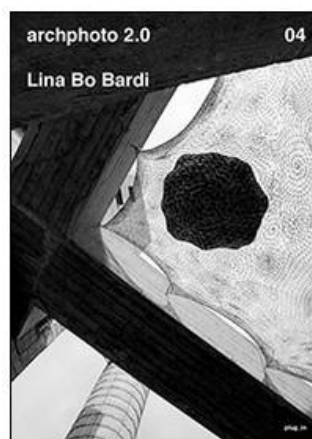
PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.

Catálogo da exposição apresentada no MASP de setembro de 2016 a janeiro de 2017. Esta exposição é a remontagem da que foi apresentada na inauguração da atual sede do museu na Avenida Paulista, em 1969. O conteúdo do livro é o registro fotográfico das duas edições da exposição, precedido de textos sobre as exposições organizadas por Lina Bo Bardi.

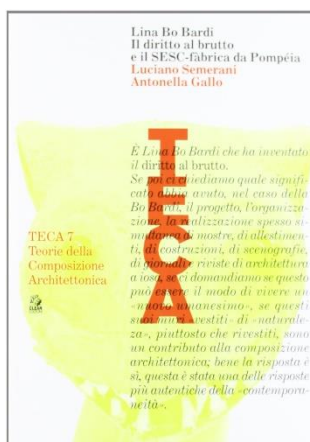


PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

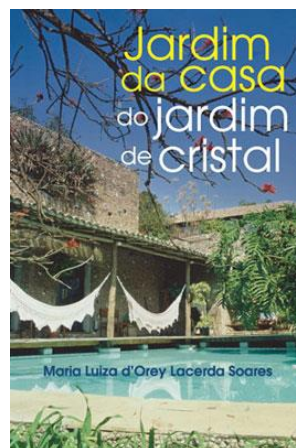
Publicação da dissertação apresentada na EESC-USP em 2001. O texto trata do período de Lina Bo Bardi em Salvador, da criação do Museu de Arte Moderna da Bahia e da recuperação do Solar do Unhão para implantar o Museu de Arte Popular.



PICCARDO, E. (Coord.). **Lina Bo Bardi**. Busalla (Itália): (s. e.), 2014.

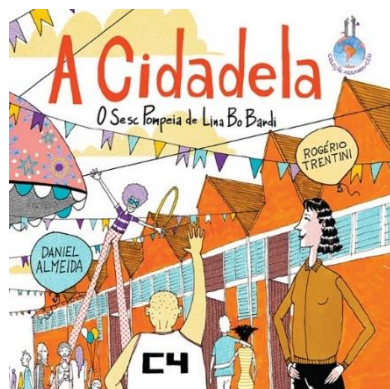


SEMERANI, Luciano; GALLO, Antonella. **Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-Fàbrica da Pompéia**. Nápoles: CLEAN Edizioni, 2012. (Teorie della Composizione Architettonica, 7).



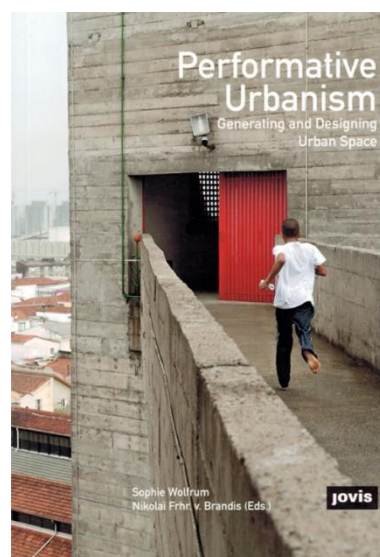
SOARES, Maria Luíza d'Orey Lacerda. **Jardim da Casa do Jardim de Cristal**. São Paulo: Scortecci Editora, 2014.

Crônica sobre habitar a Casa do Jardim de Cristal, por sua atual moradora que adquiriu a casa em 1973.



VACARO, Baba; ALMEIDA, Daniel; TRENTINI, Rogério. **A Cidadela: o Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi**. Editora C4, 2015. (Coleção Arranha-Céu, v. 1).

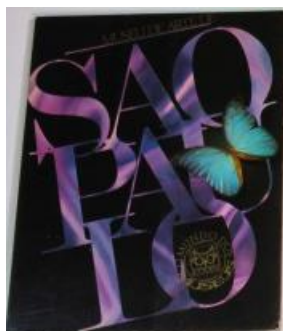
Narrativa da história e as histórias do centro de lazer Sesc Pompéia para o público infantil.



WOLFRUM, Sophie; BRANDIS, Nikolai (Eds.). **Performative urbanism: generating designing urban space**. Berlim: Jovis Verlag, 2015.

Trata do conceito de espaço relacional no urbanismo e sua interdependência com a arquitetura.

4. Museu de Arte de São Paulo – MASP



BARDI, Pietro Maria. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro, Buenos Aires, Madri: Editora Codex, 1968.

Fascículos publicados a partir de 1967, formando a série “O Mundo dos Museus”, dirigida por Nicolás J. Gibelli.



Sobrecapa

BARDI, Pietro Maria. **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1973. (Mirador Internacional: Enciclopédia dos Museus).

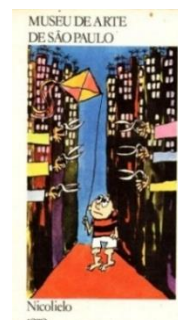
2ª edição, 1978.

Iconografia da pinacoteca. No final, descreve as instalações do edifício. Apresenta plantas e cortes.

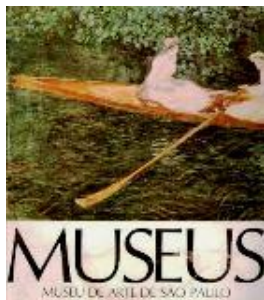


Sobrecapa

BARDI, Pietro Maria (et alii). **MASP Assis Chateaubriand Ano 30**. São Paulo: MASP / Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1978.



NICOLIELO, Antônio Carlos. **Museu de Arte de São Paulo**. (s. l. n. ed.), 1979.



BARDI, Pietro Maria; CARBONCINI, Anna; FIALDINI, Romulo. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. (Coleção Museus Brasileiros, v. 3).



BARDI, Pietro Maria. **A Pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso**. São Paulo: Banco Safra, 1982. (Coleção Museus Brasileiros)

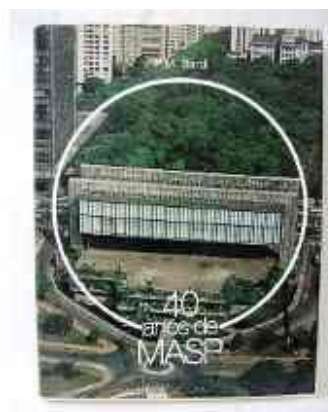
Catálogo do acervo. Contém histórico da instituição e desenhos arquitetônicos do museu.



Sobrecaça

BARDI, Pietro Maria. **A cultura nacional e a presença do MASP**. São Paulo: FIAT do Brasil; Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1982.

Crônica da instituição, a partir de sua fundação. Reúne fotos das instalações do museu, dos eventos e exposições realizadas e apresenta iconografia do acervo.



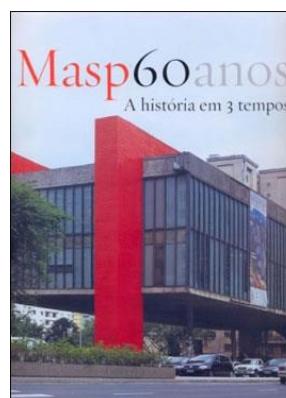
Sobrecaça

BARDI, Pietro Maria. **40 anos de MASP**. São Paulo: Crefisul / Raízes Artes Gráficas, 1986. (Série Biblioteca Crefisul).



BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante / Empresa das Artes, 1992. (Série: Pontos sobre o Brasil, 2)

Livro lançado no centenário de Assis Chateaubriand, com depoimento de Pietro Maria Bardi sobre sua trajetória de vida no Brasil, seu relacionamento com Assis Chateaubriand e a parceria que resultou na criação do MASP. Ilustrado com fotos pessoais de Bardi. Apresenta iconografia do acervo da pinacoteca.



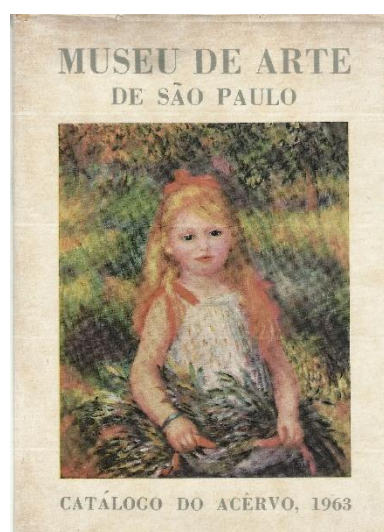
Capa e sobrecaça

SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos. **MASP 60 anos: a história em 3 tempos**. São Paulo: Prêmio, 2008.

Apresenta a evolução do Museu de Arte de São Paulo em três tempos em função dos espaços ocupados pelo museu - Rua 7 de Abril (1947-1968), Avenida Paulista (1968-1995) e o terceiro, relativo ao processo de revitalização iniciado em 1996.



FOLHA DE SÃO PAULO. **Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP: São Paulo.** São Paulo: Folha de São Paulo, 2009. (Coleção Folha Grandes Museus do Mundo, v. 8)



Sobrecapa

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO – MASP. **Catálogo do Acervo, 1963.** São Paulo: MASP, 1963.

5. Panorama da arquitetura brasileira

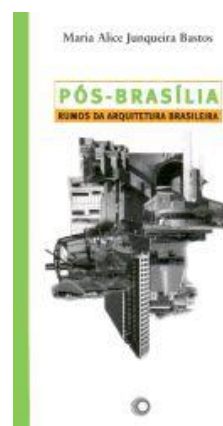


Edição fac-simile

ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo: 1947-1975**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.

Primeira edição em 1983.

Estudo sobre a habitação unifamiliar moderna na cidade de São Paulo. Contém desenhos arquitetônicos e levantamento fotográfico das obras. Apresenta a Casa de Vidro, residência do casal Lina Bo e Pietro Maria Bardi, construída em 1951.



Sobre capa

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso prático e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003. (Estudos, 190).

Discussão crítica da produção de arquitetura do período 1960-2000. Entre as obras analisadas está o Sesc Fábrica da Pompéia como obra exemplar de intervenção em estruturas urbanas consolidadas.



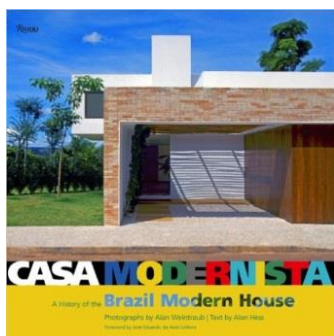
BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Panorama histórico da arquitetura no Brasil no período 1950-2000. Destaca a contribuição de Lina Bo Bardi: revista *Habitat*, Casa de Vidro, Museu de São Vicente, Sesc Pompéia, Teatro Oficina, projeto de intervenção no centro histórico de Salvador.



BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Panorama histórico da arquitetura no Brasil no período 1930-1965. Destaca o edifício do Museu de Arte de São Paulo na Avenida Paulista.



Sobre capa

HESS, Alan; WEINTRAUB, Alan. **Casa modernista: a history of the Brazil modern house**. Nova York: Rizzoli International Publications, 2010.

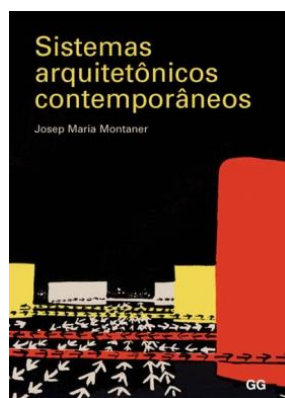
Livro de fotografias com seleção de casas unifamiliares representativas da produção de arquitetura modernista. Inclui a Casa de Vidro, residência do casal Lina Bo e Pietro Maria Bardi, construída em 1951.



Sobre capa

MINDLIN, Henrique. **L'architecture moderne au Brésil**. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibris, 1956.

Livro catálogo da produção de arquitetura moderna no Brasil. Apresenta a Casa de Vidro, e a primeira sede do Museu de Arte de São Paulo, instalado no edifício dos Diários Associados. Contém textos, fotos e desenhos.



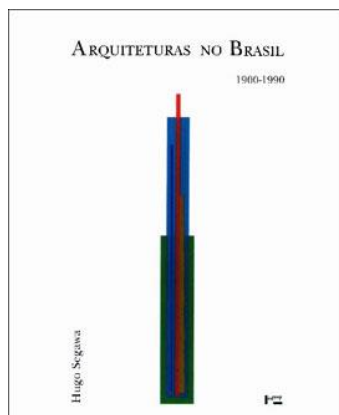
MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

Texto teórico sobre a arquitetura contemporânea. Destaca a obra do Sesc Pompeia e de restauro do Solar do Unhão como exemplares de apropriação do existente para novos usos sem, no entanto, descaracterizar esta pré-existência e seu entorno.



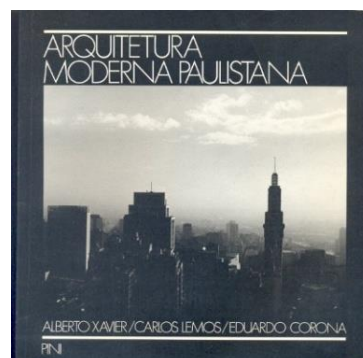
SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. **Arquitetura italiana em São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Coleção Debates).

Texto escrito em meados dos anos de 1950. Registra a presença dos arquitetos de origem italiana na cidade de São Paulo. Apresenta histórico de vida e principais realizações. A respeito de Lina Bo Bardi, destaca sua participação na criação do Museu de Arte de São Paulo e da revista *Habitat*.



SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1997.

Abordagem histórica da arquitetura no Brasil a partir do início do século XX. O autor destaca fatos e personagens que impulsionaram a modernização e o desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo. Sobre a participação de Lina Bo Bardi destaca a Casa do Chame-Chame, a criação do Museu de Arte de São Paulo e a editoração da Revista *Habitat* nos anos de 1950.



XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: PINI, 1983.

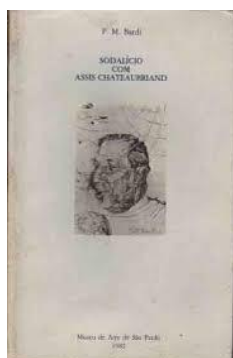
Primeiro volume de uma série de catálogos de obras exemplares da arquitetura moderna no Brasil. Neste volume destaca a Casa de Vidro, a nova sede do Museu de Arte de São Paulo e o Sesc Pompéia. Cada obra é apresentada com pequeno texto descritivo, fotos e desenhos esquemáticos.



ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura**. Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis; São Paulo: ProEditores, 2001.

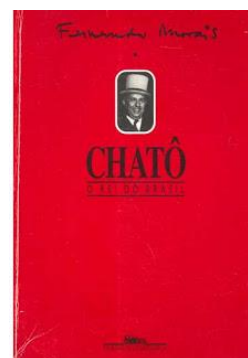
Coletânea de textos da autora publicados na Revista Projeto. Sobre Lina Bo Bardi incluem-se os textos “Salvador, descendo a ladeira do Pelô”, e “Fábrica da Pompéia, para ver e aprender”.

6. Outros



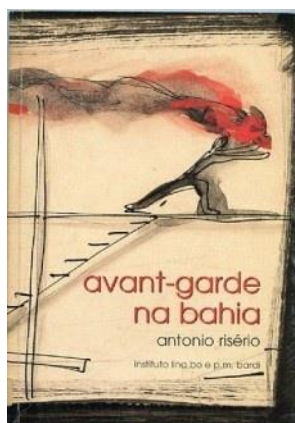
BARDI, Pietro Maria. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1982.

Livro de memórias de Pietro Maria Bardi, onde relata episódios vividos com Assis Chateaubriand relacionados ao Museu de Arte de São Paulo.



MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Biografia de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, jornalista, proprietário da rede de comunicação Diários Associados, e criador do Museu de Arte de São Paulo.



RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. (Série Pontos sobre o Brasil).

Este texto relata o movimento de renovação cultural ocorrido em Salvador no final dos anos de 1950. A partir da realização destacada da Universidade da Bahia no campo das artes e humanidades, outros atores sociais somaram-se a esta iniciativa mesmo não tendo vínculo com a universidade. Entre estes, Risério destaca a participação de Lina Bo Bardi à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia.



TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano" 1930-1933**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Relato da atividade profissional de Bardi, enfatizando o período vivido na Itália. A primeira edição da obra foi publicada na Itália pela editora Mazzotta, em 1990.

Título original: TENTORI, Francesco. Pietro Maria Bardi: con la cronache artistiche de "L'Ambrosiano" 1930-1933. Milan: Mazzotta, 1990.

7. Outros sem imprenta (dados não localizados)

 <p>NUMITOR, Gerd (E.). Lina Bo Bardi. (s. l.): Flu Press, (s. d.).</p>	 <p>ADRIAAN, Germain (E.). São Paulo Museum of Art. (s. l.): Brev Publishing, (s. d.).</p>
 <p>Dados não encontrados. Possivelmente trate-se do catálogo da exposição "<i>Lina Bo Bardi – the most loved architect of Brazil</i>", apresentada no <i>Watari-um</i> – Museu de Arte Contemporânea, de Tóquio, em 2015, com curadoria de Etsuko Watari e Kazuyo Sejima.</p>	

Listagem dos títulos do catálogo ordenados por autor

- (5) ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo: 1947-1975**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.
- (7) ADRIAAN, Germain (E.). **São Paulo Museum of Art**. (s. l.): Brev Publishing, (s. d.).
- (3) ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora / FAPERJ, 2014.
- (3) ANELLI, Renato; VEIKOS, Cathrine; BADER, Vera. **Lina Bo Bardi: 100 Brazil's alternative path to modernism**. Berlim: Hatje Cantz Publishers, 2014.
- (2) BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / SESC São Paulo, 2002.
- (4) BARDI, Pietro Maria. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro: Editora Codex, 1968.
- (4) BARDI, Pietro Maria. **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1973. (Mirador Internacional: Enciclopédia dos Museus).
- (4) BARDI, Pietro Maria (et alii). **MASP Assis Chateaubriand Ano 30**. São Paulo: MASP / Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1978.
- (4) BARDI, Pietro Maria; CARBONCINI, Anna; FIALDINI, Romulo. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. (Coleção Museus Brasileiros, v. 3).
- (4) BARDI, Pietro Maria. **A Pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso**. São Paulo: Banco Safra, 1982. (Coleção Museus Brasileiros)
- (4) BARDI, Pietro Maria. **A cultura nacional e a presença do MASP**. São Paulo: FIAT do Brasil; Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1982.
- BARDI, Pietro Maria. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1982.
- (4) BARDI, Pietro Maria. **40 anos de MASP**. São Paulo: Crefisul / Raízes Artes Gráficas, 1986. (Série Biblioteca Crefisul).
- (4) BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante / Empresa das Artes, 1992. (Série: Pontos sobre o Brasil, 2)
- (5) BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso prática e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003. (Estudos, 190).
- (5) BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- (3) BERGDOLL, Barry (et al). **Latin America in Construction: Architecture 1955-1980**. Nova Iorque: MoMA, 2015.
- (5) BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- (3) CÁRDENAS, Alexandra Silva. **MASP: estrutura, proporção, forma**. São Paulo: Editora da Cidade, 2015. (Coleção obras fundamentais)
- (3) CERÁVOLO, Ana Lúcia. **Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil**. São Carlos: EduFSCar, 2013.

- (3) CHIARELLI, Tadeu (Org.). **O Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1998. (Coleção Museus Brasileiros).
- (3) CONDELLO, Annette; LEHMANN, Steffenn (Eds.). **Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's adaptive reuse projects**. Heidelberg (Alemanha): Springer, 2016.
- (3) CORNELL, Daniell; LIMA, Zeuler Rocha Mello de Almeida. **Albert Frey and Lina Bo Bardi**. Londres: Prestel Publishing, 2017.
- (3) CRICONIA, Alessandra. **Lina Bo Bardi 1914-1992. Una architetta romana in Brasile. Celebrazioni per il centenario della nascita**. Roma: Prospettive Edizioni, 2014.
- (3) CRICONIA, Alessandra (Org.). **Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile**. Milão: Franco Angeli, 2017.
- (2) DIEGOLI, Leila Regina (Coord.). **Palácio das Indústrias, memória e cidadania: o restauro para a nova prefeitura de São Paulo**. São Paulo: PMSP / Método Engenharia – Departamento de Patrimônio Histórico, 1992.
- (3) FARKAS, Solange Oliveira (Org.). **O Museu de Arte Moderna da Bahia**. São Paulo: Banco Safra, 2008. (Coleção Museus Brasileiros).
- (2) FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Empresa das Artes, 1993.
- (2) FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Sesc Fábrica da Pompéia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1996. (Blau Portfolio Series).
- (2) FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1997. (Blau Portfolio Series).
- (2) FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Casa de Vidro**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999. (Blau Portfolio Series).
- (2) FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Igreja do Espírito Santo do Cerrado**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999. (Blau Portfolio Series).
- (2) FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Solar do Unhão**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999. (Blau Portfolio Series).
- (2) FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). **Teatro Oficina: 1980-1984**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999. (Blau Portfolio Series).
- (2) FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Coleção Lina Bo Bardi**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, IPHAN, 2015. 6 volumes.
- (4) FOLHA DE SÃO PAULO. **Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP: São Paulo**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2009. (Coleção Folha Grandes Museus do Mundo, v. 8).
- (3) GALLO, Antonella (Org.). **Lina Bo Bardi architetto**. Veneza: Marsilio Editori, 2004.
- (5) HESS, Alan; WEINTRAUB, Alan. **Casa modernista: a history of the Brazil modern house**. Nova York: Rizzoli International Publications, 2010.
- (2) INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA – IPAC. **Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi**. Salvador: Centro Cultural Solar Ferrão, 2009.
- (3) INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI / UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA. **Lina Bo Bardi Architetto**. São Paulo: MASP / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, s.d.

- (2) LATORRACA, Giancarlo (Org.). **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.
- (2) LATORRACA, Giancarlo; NOSEK, Victor (Eds.). **Cidadela da liberdade**. São Paulo: Sesc São Paulo / Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
- (3) LEON, Ethel. **IAC: primeira escola de design do Brasil**. São Paulo: Editora Blucher, 2014.
- (3) LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.
- (3) LIMA, Zeuler. **Verso un'architettura semplice**. Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007.
- (3) LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi**. New Heaven (EUA): Yale University Press, 2013.
- (3) LLORENS, Mara Sanchez. **Lina Bo Bardi: objetos y acciones colectivas**. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015.
- (3) LUZ, Vera Santana. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi**. São Paulo: Giostri Editora, 2014.
- (4) MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO – MASP. **Catálogo do Acervo, 1963**. São Paulo: MASP, 1963.
- (5) MINDLIN, Henrique. **L'architecture moderne au Bresil**. Rio de Janeiro / Amsterdam: Colibrís, 1956.
- (3) MIOTTO, Laura; NICOLINI, Savina. **Lina Bo Bardi: aprirsi all'accadimento**. Turim: Testo & Immagine Editore, 1999.
- (3) MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo**. Campinas: Armazém do Ipê, 2011.
- (5) MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- (6) MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- (4) NICOLIELO, Antônio Carlos. **Museu de Arte de São Paulo**. (s. l. n. ed.), 1979.
- (7) NUMITOR, Gerd (E.). **Lina Bo Bardi**. (s. l.): Flu Press, (s. d.).
- (2) OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi – Builtwork**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (2G – Revista Internacional de Arquitetura, n. 23/24).
- (2) OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: obra construída**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- (3) OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- (3) PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza Orgs.). **Concreto e cristal: o acervo do Masp nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.
- (3) PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.
- (3) PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

- (3) PICCARDO, E. (Coord.). **Lina Bo Bardi**. Busalla (Itália): (s. e.), 2014.
- (6) RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. (Série Pontos sobre o Brasil).
- (2) RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- (2) RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito. Textos escogidos 1943-1991**. Cidade do México: Alias Editorial, 2014.
- (5) SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. **Arquitetura italiana em São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Coleção Debates).
- (5) SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 1997.
- (3) SEMERANI, Luciano; GALLO, Antonella. **Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-Fábrica da Pompéia**. Nápoles: CLEAN Edizioni, 2012. (Teorie della Composizione Architettonica, 7).
- (1) SESC-SP. **O design no Brasil: história e realidade**. São Paulo: Centro de Lazer SESC – Fábrica Pompéia / Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.
- (1) SESC-SP. **Mil brinquedos para a criança brasileira**. São Paulo: Centro de Lazer SESC – Fábrica Pompéia / Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.
- (1) SESC-SP. **Caipiras, capiaus: pau-a-pique**. São Paulo: Centro de Lazer SESC – Fábrica Pompéia, 1984.
- (1) SESC-SP. **Entreato para crianças**. São Paulo: Centro de Lazer SESC – Fábrica Pompéia, 1985.
- (4) SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos. **MASP 60 anos: a história em 3 tempos**. São Paulo: Prêmio, 2008.
- (3) SOARES, Maria Luíza d'Orey Lacerda. **Jardim da Casa do Jardim de Cristal**. São Paulo: Scortecci Editora, 2014.
- (2) SUZUKI, Marcelo (Org.). **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- (6) TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- (3) VACARO, Baba; ALMEIDA, Daniel; TRENTINI, Rogério. **A Cidadela: o Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi**. Editora C4, 2015. (Coleção Arranha-Céu, v. 1).
- (2) VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (Orgs.). **Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.
- (2) VEIKOS, Cathrine (Comp.). **Lina Bo Bardi: the theory of architectural practice**. Abingdon (Inglaterra): Routledge, 2014.
- (5) XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: PINI, 1983.
- (5) ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura**. Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis; São Paulo: ProEditores, 2001.
- (3) WOLFRUM, Sophie; BRANDIS, Nikolai (Eds.). **Performative urbanism: generating designing urban space**. Berlim: Jovis Verlag, 2015.

APÊNDICE C – MONOGRAFIAS SOBRE LINA BO BARDI

O levantamento de monografias resultou na listagem de 94 documentos, constituída por 23 teses de doutorado, 64 dissertações de mestrado, seis trabalhos de conclusão de curso de graduação e um relatório de pesquisa, relativo a 28 anos de produção acadêmica. Este levantamento, como o que foi apresentado no Apêndice B, também é quantitativamente mais extenso que outros apresentados nos estudos relacionados a seguir. O primeiro documento localizado é o relatório da pesquisa “Dossiê Lina Bardi” (TELLES, 1989). As monografias mais recentes são de 2017 (BECHARA, 2017; e COSTA, 2017)⁶⁵.

Deste conjunto, 61 monografias dispõem os arquivos para *download* (16 teses, 43 dissertações, 2 trabalhos de conclusão de curso de graduação). Entre os demais, cinco foram publicados em livro a saber: a tese de doutorado intitulada “Ordem e origem em Lina Bo Bardi”, de Vera Santana Luz, defendida em 2003 e publicada em 2014 (Giostri Editora); a dissertação de mestrado intitulada “Arquitetura em suspensão”, de Alexander Gaiotto Miyoshi, defendida em 2007 e publicada em 2011 (Armazém do Ipê); a dissertação de mestrado intitulada *Hacia Lina Bo Bardi*, de Olívia Fernandes de Oliveira, defendida em 1994 e publicada em 2002 (Gustavo Gili); a tese de doutorado “Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi”, de Olívia Fernandes de Oliveira, defendida em 2000 e publicada em 2006 (Romano Guerra / Gustavo Gili); e a dissertação de mestrado intitulada “A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)”, de Juliano Aparecido Pereira, defendida em 2001 e publicada em 2007 (Editora da Universidade Federal de Uberlândia – EDUFU).

Também foram publicadas as seguintes monografias: a tese de doutorado “Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil”, de Zoy Anastassakis, defendida em 2011 e publicada em 2014 (Lamparina Editora); a tese de doutorado “Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60”, de Ana Lúcia Cerávolo, defendida em 2010 e publicada em 2013 (EdUFSCar); e a dissertação de mestrado “IAC Instituto de Arte Contemporânea,

⁶⁵ Os procedimentos adotados para o levantamento de monografias são os mesmos descritos para o levantamento da bibliografia no Apêndice B.

Nota: os títulos relacionados acima, relativos a publicação das monografias relacionadas a seguir estão listadas com a referência completa no Apêndice B.

Escola de desenho Industrial do MASP (1951-1953)”, de Leon Ethel, defendida em 2006 e publicada em 2014 (Blücher). Estas monografias estão com o arquivo disponível para *download*, portanto o texto pode ser acessado de duas formas.

Ao longo deste período de 28 anos, nota-se o crescente interesse na personagem Lina Bo Bardi e suas obras como objeto de estudo, o que se constata pela concentração de monografias a cada década. Nos anos de 1990, foram elaboradas 13 monografias incluindo-se aqui, o já citado relatório de pesquisa de 1989. A partir de então intensificaram-se os estudos com 45 monografias no período de 2001 a 2010, e 36 monografias de 2011 a 2017. Esta quantidade de monografias e a extensa bibliografia disponível demonstram a consolidação de uma temática de estudos em torno da obra e da personagem Lina Bo Bardi.

Assuntos tratados nas monografias

As monografias com arquivos disponíveis para download foram classificadas de acordo com o objeto de estudo em cinco grupos, a saber:

- 1) produção escrita: tratando dos textos elaborados por Lina Bo Bardi.
- 2) *design*: tratando da produção gráfica de comunicação visual, design industrial e da produção de peças de mobiliário.
- 3) teatro: tratando dos projetos de cenários e figurinos desenvolvidos pela arquiteta.
- 4) arquitetura: tratando de procedimentos de projeto, obras de restauro e de renovação urbana, e conjunto da obra construída.
- 5) museus: tratando dos museus criados e projetados, da atividade de curadoria, da expografia e das exposições planejadas e montadas pela arquiteta.

A listagem de monografias apresentada a seguir está ordenada por autor, com a referência bibliográfica e o endereço eletrônico para acessar o documento. O resumo das monografias com arquivo disponível para *download* foi por nós elaborado. Nas outras incluiu-se o resumo do autor quando disponível. O número inicial entre parênteses corresponde às categorias da classificação acima.

(5) AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe de. **Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal**. 2015. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_0693776f95edbae7669255008a453b8e. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o estudo enfoca o expositor denominado cavalete de cristal projetado por Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo. Demonstra que este dispositivo fazia parte de uma concepção unificada que envolvia a arquitetura e a curadoria para um museu de arte inovador. De acordo com a autora, estes elementos criaram uma gramática expográfica singular que deve ser reavaliada e retomada na sua expressão original. **Fontes:** apresenta fotos da nova museografia italiana dos anos de 1930; fotos da primeira sede do MASP; fotos antigas do belvedere Trianon.

(4) ALMEIDA, Eneida de. **O “construir no construído” na produção contemporânea: relações entre teoria e prática**. 2009. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-26042010-150955/pt-br.php>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: estudo comparado sobre a arquitetura de Lina Bo Bardi e Aldo Rossi no restauro de bens culturais. De acordo com a autora da tese, os dois arquitetos atuaram com critérios de projeto assemelhados em relação à análise das preexistências e a observação da cidade histórica. Em relação à realização de Lina Bo Bardi, o estudo destaca a referência à Carta de Veneza de 1964 e as noções de restauro científico e restauro crítico.

(4) ALMEIDA, Lutero Proscholdt. **Dobras deleuzianas, desdobramentos de Lina Bo Bardi**. 2011. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/13075>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: a partir do conceito de dobra de Gilles Deleuze, este estudo analisa o processo de projeto de Lina Bo Bardi nos projetos do Teatro Oficina e do Sesc Pompéia. O autor demonstra que Lina Bo assumia uma postura sensível aos múltiplos fatores ambientais da arquitetura e do urbanismo considerando a totalidade dos aspectos envolvidos nas decisões de projeto.

(1) AMARAL, Luíza Batista. **Experiência e pobreza em Lina Bo Bardi**. 2016. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura). Centro de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/28089/28089.PDF>. Acesso em: 22 de outubro de 2016.

Resumo: esta dissertação trata das questões e dos conceitos abordados por Lina Bo nos seus escritos elaborados no período de 1943 a 1991. Destaca os conceitos de experiência e pobreza e os discute a partir da obra de Walter Benjamin, para analisar algumas das realizações da arquiteta. **Fontes:** desenhos para montagem da exposição Bahia, de 1959 (pág. 110); desenhos para montagem da exposição A mão do povo brasileiro, de 1969 (pág. 116-7).

(2) ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. 2011. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social). Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/4108647/Triunfos_e_Impasses_Lina_Bo_Bardi_Aloisio_Magalh%C3%AAs_e_a_institucionaliza%C3%A7%C3%A3o_do_design_no_Brasil. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o objeto de estudo da tese é a história do design no Brasil e suas relações com as ideias de modernidade e brasilidade. Recupera os principais personagens e escolas do design e situa neste contexto as contribuições de Lina Bo Bardi e Aluísio Magalhães. Para a autora, estes personagens conformaram outra vertente do design brasileiro, mais comprometida com a ideia de identidade nacional e enraizada na cultura popular, divergindo das escolas de design mais próximas das orientações europeia e norte-americana. **Fontes:** nos anexos apresenta um quadro cronológico com

personagens e eventos relativos a história do design no Brasil, a partir de 1900; apresenta listagem dos textos, projetos e obras realizadas por Lina Bo Bardi, a partir de sua vinda para o Brasil, indicando a fonte onde estão documentados. **Nota:** esta tese foi publicada em 2014 pela Lamparina Editora / FAPESP.

AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. **A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947-1992)**. 1995. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. **Arquivo não disponível para download.**

(5) BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. 2015. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281319>. Acesso em 22 de julho de 2017.

Resumo: esta tese trata da formação das redes culturais de São Paulo, após a Segunda Guerra Mundial, a partir do processo de criação do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna, enfocando a realização de Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Francisco Matarazzo Sobrinho, idealizadores destas instituições. O estudo se detém no período que inicia na fundação à reabertura nas sedes atuais. **Fontes:** apresenta conjunto de fotos de eventos no MASP e no MAM (pág. 245-66).

(4) BECHARA, Renata Carneiro. **A realização de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)**. 2017. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-11042017-111444/en.php>. Acesso em: 22 de outubro de 2016.

Resumo: esta dissertação trata do processo de construção do SESC Pompéia, tendo como referência o discurso prévio da arquiteta sobre as relações entre a autoria do projeto e a contribuição criativa do homem do povo e as condições técnicas das obras. Utiliza como base de dados os diversos registros de comunicação entre os agentes envolvidos na execução das obras. **Fontes:** reprodução de desenhos de Lina Bo Bardi, fotos das instalações do SESC na antiga fábrica Pompéia antes da intervenção de Lina Bo (pág. 77), fotos das obras de intervenção no SESC Pompéia, quadro cronológico com fotos da evolução das obras de construção do teatro (pág. 85), quadro cronológico com fotos da evolução das obras de construção da caixa d' água (pág. 108), quadro cronológico com fotos da evolução das obras de construção do deck (pág. 114), quadro cronológico com fotos da evolução das obras de construção da sala de leitura (pág. 121). Nos anexos apresenta quadros de imagens no tempo, no Anexo A, da rua interna-piso (pág. 150), no Anexo B, do bloco de serviços do restaurante (pág. 151), no Anexo C, do galpão de atividades gerais (pág. 152), no Anexo D, dos ateliers (pág. 153). No Anexo E, transcrição de entrevista realizada pela autora com o arquiteto Marcelo Ferraz (pág. 154). No Anexo F, transcrição de entrevista realizada pela autora com Luiz Carlos Chichierchio (pág. 174). No Anexo G, transcrição de entrevista realizada pela autora com o arquiteto Marcelo Suzuki (pág. 182). No Anexo H, listagem dos relatórios anuais de atividades do SESC São Paulo (pág. 194). No Anexo I, listagem de teses e dissertações sobre o tema (pág. 196).

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da história**. 2001. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Conservação e restauro). Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001. **Arquivo não disponível para download.**

Resumo: o objetivo desta dissertação é desvendar o modo como a arquiteta Lina Bo Bardi se apropria da história e como isso se reflete nas suas restaurações. Analisa os textos escritos pela arquiteta no Brasil e as obras de restauro do Solar do Unhão em Salvador, do Sesc Pompéia em São Paulo e do Palácio das Indústrias também em São Paulo. A partir da filosofia da história de Walter Benjamin, interpreta a concepção da história presente em Lina Bo Bardi e que orienta a sua produção de arquitetura.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **El caracol y el lagarto: abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi**. 2006. Tese (Doutorado). Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona. Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2006. [Arquivo não disponível para download.](#)

(1) BONADIO, Flávia. **Lina em Projeto: trajetória de Lina Bo Bardi na revista Projeto – 1979 a 2007**. 2008. Dissertação (Mestrado – Área de concentração em Mídia e Cultura). Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo. Universidade de Marília, Marília, 2008. Disponível em: <http://www.unimar.br/pos/trabalhos/arquivos/8FB6A24AC518F54ED6335938EF7AC7FB.pdf>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o trabalho enfoca a cobertura jornalística dada a obra de Lina Bo na Revista Projeto. No primeiro capítulo a autora apresenta uma biografia da arquiteta. Nos dois capítulos seguintes recupera os textos e imagens publicados na revista, edição por edição. O texto é ilustrado com as capas das edições da revista Projeto nas quais foram publicadas matérias sobre as obras de Lina Bo Bardi. **Fontes:** apresenta as ilustrações – fotos e desenhos –, das matérias sobre a obra de Lina Bo Bardi publicadas na Revista Projeto.

CABRAL, Maria Cristina Nascentes. **O racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi**. 1996. Dissertação (Mestrado). Departamento de História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. [Arquivo não disponível para download.](#)

(4) CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. 1997. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-30052016-104837/pt-br.php>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: o objeto deste estudo é a habitação de caráter espontâneo ou popular, no conjunto da obra de Lina Bo Bardi no período de 1939 a 1958. O tema é abordado sob dois enfoques: o primeiro, de caráter teórico, trata da produção escrita de Lina publicada em revistas; o segundo, de caráter prático, analisa os projetos da Casa de Vidro e da Casa Valéria Cirell. Nesta parte a autora reúne os desenhos elaborados durante o processo de projeto para daí extrair as referências culturais, os princípios e procedimentos de projeto utilizados pela arquiteta. **Fontes:** no texto apresenta diversos desenhos de Lina Bo elaborados na Itália; fotos de Lina Bo nas obras de Antonio Gaudí em 1956 (pág. 30); relação dos artigos de editoria nas revistas sob a direção de Lina Bo Bardi (pág. 160-71).

(4) CAMPOY, Carlos Quedas. **A superação da modernidade por Lina Bo Bardi**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2015. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2382106. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: a dissertação trata dos procedimentos de projeto de Lina Bo a partir da análise conjunta de seus desenhos e textos, considerados como um conjunto inseparável e complementar para compreensão destes procedimentos. Na segunda parte do trabalho o procedimento de análise é aplicado aos projetos do Sesc Pompéia e do Concurso do Vale do Anhangabaú, como estudos de caso. **Fontes:** desenhos realizados na Itália, ilustrações de revistas para as quais colaborou na Itália.

(5) CANAS, Adriano Tomitão. **MASP museu laboratório: projeto de museu para a cidade 1947-1957**. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-17062010-092757/pt-br.php>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o estudo trata do primeiro período do Museu de Arte de São Paulo a partir de sua fundação em 1947. Enfoca a inserção do museu na cidade como polo de ação cultural do moderno. Ao longo do trabalho trata do processo de formação e implantação do museu e dos seus setores vinculados: a

escola de propaganda e o instituto de arte contemporânea. A curadoria e a museografia inovadoras implantadas por Lina Bo e Pietro Maria Bardi também são abordados no estudo. **Fontes:** apresenta fotos das oficinas de artes e de exposições no primeiro MASP; fotos da exposição Cerâmica do Nordeste. Nos anexos apresenta notas biográficas de Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti, Roberto Sambonet, Leopoldo Haar, Gastone Novelli e Bramante Buffoni.

(2) CARA, Milene Soares. **Difusão e construção do design no Brasil: o papel do MASP.** 2013. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-09082013-161051/pt-br.php>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o estudo tem como objetivo reunir fontes para o debate do design no país a partir da atividade expográfica do Museu de Arte de São Paulo, no período de 1949 a 1989. O texto está organizado em sete ensaios que tratam das temáticas abordadas nas exposições do MASP, a saber: artes industriais, artes gráficas, produção de moda (vestuário), design gráfico e o design e a arte popular brasileira. **Fontes:** fotos de objetos, expositores e exposições no primeiro MASP. Nos anexos, apresenta ficha técnica das exposições apresentadas no MASP, no período 1949 a 1989 (pág. 209-364), anotando a data da inauguração, o tema, o material exposto e a responsabilidade pela curadoria.

(4) CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. **Arquitetura alternativa: 1956-1979.** 2012. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12042013-141721/pt-br.php>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o estudo trata da arquitetura paulista realizada entre os anos de 1956 a 1979, definida como paralela a produção hegemônica do período. Esta arquitetura qualificada como alternativa se distinguiu das demais tendências do período pelas soluções plásticas inovadoras no uso dos materiais e na escolha de técnicas construtivas vernaculares. Lina Bo Bardi está entre os arquitetos inseridos nesta produção como representativa do nacional popular. Na tese são analisadas as obras da Casa de Vidro e Valéria Cirell, a Capela Santa Maria dos Anjos e o Teatro Oficina. **Fontes:** fotos da Casa de Vidro. No Apêndice A, transcrição de entrevista da autora com o arquiteto Carlos Lemos (pág. 285); no Apêndice B, transcrição de entrevista da autora com o arquiteto Paulo Bruna (pág. 293). Mapa conceitual e cronológico dos acontecimentos que convergiram para a formação de uma arquitetura alternativa (pág. 303). No Anexo A, parecer de Flávio Império para o tombamento do Teatro Oficina.

(4) CASTRO, Lygia Pinheiro. **O pensamento romântico em Lina Bo Bardi: mediações e desdobramentos.** 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2805955. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o foco deste estudo são as ligações entre as teses de John Ruskin e William Morris, enunciadas no século XIX, e os fundamentos teóricos da realização profissional de Lina Bo Bardi. A autora busca compreender de que modo o pensamento romântico se desdobra como referência dos procedimentos projetuais da arquiteta. **Fontes:** desenhos de Lina Bo realizados na Itália, capas de revistas italianas, fotos de objetos populares, capa da revista Quadrante nº 1 (pág. 118), fotos do popular em Lina Bo.

(4) CENNI, Roberto. **Três centros culturais da cidade de São Paulo.** 1991. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-02092015-090526/pt-br.php>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: estudo comparado entre os centros culturais São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura, do Museu Lasar Segall, e do SESC Pompéia, este de autoria de Lina Bo Bardi. O estudo recupera o histórico de implantação e compara as arquiteturas e a estrutura organizacional destas instituições.

(4) CERÁVOLO, Ana Lúcia. **Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60**. 2010. Tese (Doutorado – Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-04052011-151700/pt-br.php>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o foco desta tese é a formação no Brasil de um campo cultural próprio de intervenção arquitetônica em bens patrimoniais, a partir da criação do SPHAN. A análise está centrada na relação entre preservação e modernidade evidenciando a contribuição modernista para a atualização das teorias e tendências sobre preservação e intervenções. Como estudo de caso são analisados o projeto de restauro do Solar do Unhão de Lina Bo Bardi para implantação do Museu de Arte da Bahia, e o projeto de restauro do Convento de Santa Teresa de Wladimir Alves de Souza e Geraldo Câmara para implantação do Museu de Arte Sacra da Bahia. **Fontes:** fotos do Solar do Unhão antes e depois do restauro. No anexo é apresentado o memorial elaborado por Lina Bo Bardi com os critérios propostos no final dos anos de 1950 para restauração do Solar do Unhão. **Nota:** esta tese foi publicada em 2013 pela EduFSCar.

CHAGAS, Maurício de Almeida. **Modernismo e tradição: Lina Bo Bardi na Bahia**. 2002. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Urbanismo). Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. **Arquivo não disponível para download.**

Resumo: este estudo tem como objeto o projeto Ladeira da Misericórdia, elaborado nos anos de 1980, inserido no conjunto de obras do Centro Histórico da cidade de Salvador. Analisa o discurso teórico e confronta com as realizações profissionais de Lina Bo Bardi. Verifica como se articulam estas teorias com procedimentos, acordos e decisões, buscando desvelar os possíveis vínculos com a concepção, o desenvolvimento e a execução do projeto.

(4) COLLARES, Júlio Ramos. **Exoesqueletos no modernismo brasileiro nas décadas de 40 e 50 do século XX**. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura – PROPAR). Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/3837>. Acesso em: 10 de agosto 2016.

Resumo: este estudo aborda um conjunto de obras projetadas e construídas na primeira metade do século XX que apresentam como característica comum à exposição dos elementos de sustentação estrutural em concreto armado. Entre as obras selecionadas, o autor analisa o projeto do Museu de Arte de São Paulo de autoria de Lina Bo Bardi. Nos anexos, lista outros projetos construídos no Brasil e nos países da América Latina.

COSTA, Frederico Vergueiro. **MASP e a cidade: alternativa de espaço urbano coletivo na metropolização de São Paulo**. 2017. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. (arquivo indisponível para acesso público, obtido através de contato com o autor).

Resumo: a sede do Museu de Arte de São Paulo, constitui importante episódio de experimentação entre arquitetura e cidade. O trabalho procura compreender as propostas do projeto, que contém aspectos da arquitetura moderna italiana e internacional com as condições particulares da modernização brasileira. A pesquisa explicita o impulso da solução e os sentidos decorrentes das estratégias de projeto para uma reflexão acerca de novas possibilidades de interação entre os conteúdos disciplinares da arquitetura e o paradigma urbano brasileiro. **Fontes:** diversas fotos das obras de Lina Bo. Nos Anexos transcrição de Carta Aberta, datada de 05/04/1970, intitulada “Explicações sobre o Museu de Arte”, a respeito do projeto do MASP; seguem-se transcrições

parciais de diversos documentos escritos por Lina Bo Bardi, depositados no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

COSTA NETO, Achilles. **A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi**. 2004. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura). Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. **Arquivo não disponível para download.**

Resumo: este trabalho demonstra que Lina Bo Bardi utilizava vários tipos de representação. Elas são vistas sobre seis aspectos: biografia, cultura popular, desenhos dos projetos para teatros, aquarelas, *collages* e miniaturas. Esses três últimos procedimentos são identificados não só como técnicas, mas como estratégia de criação do projeto arquitetônico. A poesia e a transcendência da representação de Lina são reveladas a partir da leitura de sua produção gráfica, evidenciando as características, o vocabulário e todo o exercício gramatical da construção de seus projetos.

(2) COSULICH, Roberta Daniela de Marchis. **Lina Bo Bardi: do pré-artisanato ao design**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/IPM_368e764af5e12442e2568eaff36862f2. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o estudo trata, principalmente, da produção de mobiliário e demais objetos desenhados por Lina Bo Bardi. Discute a influência da arte popular do nordeste na produção da arquiteta. O texto é ilustrado com fotos dos móveis e de exposições e desenhos dos objetos. **Fontes:** fotos e desenhos de móveis projetados por Lina Bo; desenhos de joias com pedras brasileiras; transcrição de carta de Lina Bo de 1986 intitulada “Pedras contra brilhantes” endereçada ao jornal Folha de São Paulo; fotos de roupas em couro do Nordeste; fotos de ex-votos; fotos de cerâmicas; fotos de lamparinas de sucata; fotos da exposição Bahia, de 1959; fotos da exposição Nordeste, de 1963; fotos da montagem da exposição Nordeste em Roma, de 1965; cronograma dos projetos de Lina Bo.

FARIA, Alessandro dos Santos. **Uma janela na história do design e das artes visuais na Bahia: Lina Bo Bardi e a Escola de Artesanato e Desenho Industrial**. 2009. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. **Arquivo não disponível para download.**

Resumo: esta dissertação aborda os aspectos da cultura popular e do artesanato nordestino e a influência exercida sobre as artes visuais e o desenho industrial no Brasil. Os estudos foram concentrados na ação de Lina Bo Bardi na montagem do Museu de Arte Popular e da Escola de Desenho Industrial e Artesanato no complexo arquitetônico do Solar do Unhão. A dissertação teve como objetivo trazer à luz dos fatos o movimento cultural gerado em Salvador na segunda metade do século XX.

(4) FELIZES, Pedro Vaz. **Lina Bo Bardi e o Teatro Oficina**. 2013. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura. Universidade do Porto, Porto, 2013. Disponível em: https://sigarra.up.pt/faup/pt/teses.tese?p_aluno_id=99687&p_processo=16880. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o estudo aborda a relação entre a arquitetura e o teatro no projeto do Teatro Oficina desenvolvido por Lina Bo Bardi e Édson Elito.

(5) FIGUEIREDO, Fernando Stankuns de Paula. **Novo mundo do espaço: Le Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura**. 2012. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16112012-151004/pt-br.php>. Acesso em: 25 de outubro 2016.

Resumo: o estudo trata da exposição intitulada “Novo mundo do espaço: Le Corbusier”, apresentada na reabertura do MASP na sede da Rua 7 de Abril, em 1950. Detalha a montagem, os expositores e a galeria no novo pavimento no qual a exposição foi montada. Recupera acervo de fotografias da montagem pouco divulgados a respeito desta exposição.

(4) FIORINI, Juliana. **A casa do arquiteto: residências de arquitetos como paradigmas da arquitetura moderna 1927-1964**. 2014. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Projeto de Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-30072014-164700/pt-br.php>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: o estudo parte do levantamento e classificação de obras residenciais de arquitetos, projetadas e construídas para uso próprio. A autora se detém na análise das casas projetadas por Vilanova Artigas, Oswaldo Bratke, Paulo Mendes da Rocha e Lina Bo Bardi, comparando os elementos do programa e do processo de projeto dos arquitetos.

(4) FRANÇA, Eduardo Oliveira. **Complexidade, lugar e cultura: a arquitetura de Lina Bo Bardi como mediadora entre os sujeitos e suas manifestações**. 2009. Dissertação (Mestrado). Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/RAAO-83PNM8>. Acesso em: 12 de maio 2016.

Resumo: a produção de arquitetura de Lina Bo Bardi é estudada na sua complexidade em oposição à produção contemporânea que a autora caracteriza como excessivamente especializada. Esta complexidade decorre da apropriação de elementos da produção cultural brasileira. Na dissertação são analisadas sob esta ótica o projeto do Museu de Arte de São Paulo, o SESC Fábrica da Pompéia, o Teatro Oficina e a Igreja do Espírito Santo do Cerrado. **Fontes:** fotos da construção do MASP.

(4) FUENTES SUÁREZ, María Belén. **Intervenção em edificações preexistentes: o projeto de Lina Bo Bardi para o Sesc Fábrica da Pompéia**. 2016. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Projeto de Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-05092016-141106/pt-br.php>. Acesso em: 10 de abril 2017.

Resumo: o objeto deste estudo é o procedimento de projeto empregado por Lina Bo Bardi nas intervenções em preexistências. Detém-se no caso da instalação de uma unidade do Sesc em uma antiga fábrica desativada. Compara o procedimento projetual da arquiteta com as práticas usuais da denominada escola paulista de arquitetura. **Fontes:** foto aérea da fábrica Pompéia (pág. 35).

(5) GIANNECCHINI, Ana Clara. **Técnica e estética no concreto armado: um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP**. 2009. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12032010-163544/pt-br.php>. Acesso em: 13 de maio 2016.

Resumo: estudo comparado de duas obras de grande porte realizadas na mesma época na cidade de São Paulo. Os edifícios em pauta – a sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo de autoria de João Baptista Vilanova Artigas, e a sede do Museu de Arte de São Paulo de autoria de Lina Bo Bardi – foram executados em concreto armado. O autor investiga os aspectos técnico-construtivo e expressivo-estético destas obras a partir da análise dos projetos e do uso dos edifícios a partir do ponto de vista dos seus usuários. **Fontes:** reproduz croquis de Lina Bo Bardi, desenhos e fotos da maquete do MASP.

(1) GRINOVER, Marina Mange. **Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi**. 2010. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-01062010-113936/pt-br.php>. Acesso em: 13 de maio 2016.

Resumo: este estudo se detém na produção escrita de Lina Bo Bardi. A autora catalogou 450 textos publicados em revistas e jornais no Brasil e fora do país entre 1940 e 1990, utilizando como fonte o acervo reunido no Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. O material está agrupado por assunto tratando de trabalho artístico, desenho industrial, escola de arte popular, cultura urbana e obra de arquitetura.

Fontes: reprodução do texto “Cultura e não cultura”, de 1958; reprodução do cartaz da exposição Bahia, de 1959; texto de abertura da Exposição “Nordeste”, de 1963; reprodução do texto “Artes menores: notas para criação duma cadeira de desenho industrial” de 1960; reprodução do texto “Planejamento ambiental, desenho no impasse” de 1977. Nos anexos, apresenta um quadro no qual estão listados todos os textos levantados com o registro dos periódicos em que foram publicados e o assunto de que tratam. **Nota:** parte desta pesquisa foi apresentada antes da conclusão da dissertação no livro “Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi”, publicado em 2009 pela Cosac & Naify.

GUIMARAENS, Maria da Conceição. **Dois olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia**. 1993. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993. [Arquivo não disponível para download.](#)

(1) GUSMÃO, Sara Lima Nobre de. **Escritos de Lina Bo Bardi: confronto e diálogo para uma arquitetura de liberdade**. 2013. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitectura). Faculdade de Arquitectura. Universidade do Porto, Porto, 2013. Disponível em: https://sigarra.up.pt/faup/pt/TESES.TESE?P_ALUNO_ID=99718&p_processo=16880. Acesso em: 13 de maio 2016. **Fontes:**

Resumo: o estudo apresenta um panorama geral da obra de Lina Bo Bardi inserida no contexto da arquitetura moderna no Brasil. Embora o título anuncie um estudo focado na produção textual, o resultado final da dissertação se apresenta como uma introdução à totalidade da obra da arquiteta.

JORGE, Luís Antônio. **O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América**. 1999. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 1999. [Arquivo não disponível para download.](#)

(5) KIEFER, Flávio. **MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MASP Museu de Arte de São Paulo: paradigmas brasileiros na arquitetura de museus**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura / PROPARG. Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1313?locale=pt_BR. Acesso em: 13 de maio 2016.

Resumo: estudo comparado dos edifícios-sede do Museu de Arte de São Paulo, de autoria de Lina Bo Bardi, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de Affonso Eduardo Reidy, apontados como realizações que estabeleceram um paradigma para a implantação de museus no Brasil. A arquitetura dos museus é analisada a partir da história de suas construções, da inserção no contexto urbano, funcionalidade, estrutura, materiais e técnicas construtivas. A dissertação contém um capítulo com a história da evolução da arquitetura de museus na primeira metade do século XX. **Fontes:** nos anexos apresenta desenhos e fotos da construção e do edifício terminado do MASP; apresenta a biografia de Affonso Eduardo Reidy e de Lina Bo Bardi.

LAMBERT, Virgínia Stela Bueno. **Lina Bo Bardi e o centro de lazer Sesc Fábrica da Pompéia (1977-1986)**. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2005. [Arquivo não disponível para download.](#)

(4) LAZZARIN, Ariel Luís. **A igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira**. 2015. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da

Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-31072015-101029/pt-br.php>. Acesso em: 13 de maio 2016.

Resumo: esta obra de Lina Bo Bardi é escolhida como representativa do processo de revisão crítica da produção da arquitetura moderna brasileira. A autora destaca a vontade da arquiteta de realizar uma produção de arquitetura condizente com a identidade nacional. A obra escolhida é analisada em seu processo de projeto, na sua apropriação de uso e na sua condição de patrimônio histórico.

Fontes: fotos de candeeiros de sucata, fotos da exposição Repassos, fotos da construção da igreja.

LAURENTIZ, Luiz Carlos de. **Salvador como fato de cultura e comunicação: representações da cidade da Bahia nos produtos, nas imagens e nas linguagens de Lina Bo Bardi e Caetano Veloso.** 2006. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. **Arquivo não disponível para download.**

(2) LEON, Ethel. **IAC Instituto de Arte Contemporânea. Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953). Primeiros estudos.** 2006. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03052007-125721/pt-br.php>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: dissertação de caráter histórico. Resgata a trajetória da Escola de Desenho Industrial que funcionou na primeira sede do Museu de Arte de São Paulo. Recupera documentos primários com dados sobre o currículo do curso, o registro de alunos e textos didáticos elaborados pelos professores da escola. **Fontes:** fotos da Vitrine das Formas (pág. 116). No Anexo 1, lista dos alunos inscritos para a primeira seleção do IAC; no Anexo 2, transcrição de cartas de Pietro Maria Bardi tratando de assuntos do IAC; no Anexo 3, notas biográficas de Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, Jacob Ruchti, Oswaldo Bratke, Roberto Sambonet, Roberto José Goulart Tibau, Flávio Lichtenfels Motta, Leopoldo Haar. No Anexo 4, relação de anunciantes da revista *Habitat*; no Anexo 5, apostila de composição do IAC, elaborada por Jacob Ruchti. **Nota:** esta tese foi publicada em 2014 pela Editora Blucher.

LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi: arquiteturas cênicas.** 2007. São Paulo, SP: 2007. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. **Arquivo não disponível para download.**

(3) LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro.** 2011. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-16042012-113440/pt-br.php>. Acesso em: 13 de maio 2016.

Resumo: o estudo enfoca a produção de cenários e figurinos para teatro no período de 1960 a 1985. A autora confronta os textos de Lina e suas premissas teóricas com a obra construída para apreender os procedimentos projetuais e os partidos adotados, e como estes se rebatem nas cenografias. O texto é ilustrado com desenhos originais dos projetos de cenários e de sua montagem nos palcos, e dos figurinos elaborados por Lina Bo Bardi. **Fontes:** fotos do Teatro Castro Alves incendiado (pág. 23), desenhos para cenografia, fotos de expografias e cartazes, desenhos de figurinos para teatro. Nos Anexos, apresenta fichas técnicas das peças teatrais para as quais Lina Bo elaborou a cenografia, reprodução das anotações pessoais para cada cenografia, reprodução de carta de Lina Bo de 1945 para Bruno Zevi sobre a criação Da revista “*A cultura de la vita*”.

LÉPORI, Ana Paula de Oliveira. **Lina Bo Bardi: um olhar sobre as possibilidades populares do Brasil.** 1997. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Crítica e Projeto). Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona. Universidade Politécnic da Catalunha, Barcelona, 1997. **Arquivo não disponível para download.**

(5) LOBÃO, Luna Villas-Bôas. **A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP**. 2014. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000936403>. Acesso em: 10 de maio 2016.

Resumo: esta dissertação trata da concepção museológica de Pietro Maria Bardi que orientou a fundação do Museu de Arte de São Paulo em 1947. Contextualiza estas ideias no plano internacional e destaca a função educativa da arte e o compromisso das instituições culturais. Discute a realização do Instituto de Arte Contemporânea – IAC, até o encerramento de suas atividades em meados dos anos de 1950. A base do estudo são os escritos de Bardi do período 1940-50, iconografia, entrevistas e documentos do IAC. **Fontes:** apresenta nos anexos um conjunto de fotografias das instalações e das aulas dos cursos oferecidos na primeira sede do MASP; apresenta documentos que descrevem a estrutura e o funcionamento do IAC e a listagem dos alunos dos cursos oferecidos no Instituto; descreve as revistas *Habitat* e *Mirante das Artes*; transcreve cartas de Pietro Maria Bardi à direção da Fundação Armando Álvares Penteado; transcreve entrevistas realizadas pelo autor com Alexandre Wollner, Sérgio Ferro e Renato Magalhães Gouvêa.

LUCCHINO, Mariana Arruda Camargo. **MASP 7 de Abril (1947-1955): a concepção de museu escola**. 2003. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003. **Arquivo não disponível para download.**

LUZ, Vera Santana. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi**. 2003. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. **Arquivo não disponível para download.**

Resumo: o estudo se desenvolve em torno da tese de que na arquitetura de Lina Bo Bardi existe a permanência de dois conceitos denominados Mito da Ordem e Mito da Origem. O primeiro, se mostra na permanência de um núcleo de base pitagórico-platônico, e o segundo mito na permanência da ideia de tempo circular, onde se funda, revive e atualiza, de tempos em tempos, uma origem ideal e paradigmática (a partir do Prólogo, págs. 11-55, do livro “Ordem e origem em Lina Bo Bardi”, de Vera Luz, 2014). **Nota:** esta tese foi publicada em 2014 pela Giostri Editora.

(1) MACHADO, Vanessa Rosa. **Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 60 e 70**. 2014. Tese (Doutorado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/en.php>. Acesso em: 13 de maio 2016.

Resumo: nesta tese a autora trata das transformações ocorridas no conceito de popular na passagem dos anos 1960 para 1970, quando a noção de produção de raiz, que até então estava na base da ideia de cultura popular, se fragmenta na cultura de massa. O estudo enfoca as relações entre artes plásticas, arquitetura e o popular na produção de Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lina Bo Bardi. Neste contexto, as relações entre popular e modernismo são discutidas a partir das propostas e textos de Lina Bo Bardi produzidos naquele período. **Fontes:** fotos de objetos expostos e expositores no Solar do Unhão, 1963.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo, museologias e museografias**. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. **Arquivo não disponível para download.**

Resumo: o estudo trata da história dos edifícios que serviram de sede para o MASP, abordando as questões técnicas e funcionais da arquitetura deste museu. Busca assim compreender seus usos e histórias, esboçando reflexões sobre a prática histórica e o fazer arquitetônico (a partir da Introdução, págs. 1-8, do livro “Arquitetura em suspensão: o edifício do Museu de Arte de São Paulo”, de Alexander Miyoshi, 2011). **Nota:** esta dissertação foi publicada em 2011 pela editora Armazém do Ipê.

MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **Lina Bo Bardi na direção de arte do filme Prata Palomares: espaços e imagens sob a ótica cinematográfica**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. [Arquivo não disponível para download](#).

Resumo: este trabalho discute o procedimento criativo de Lina Bo Bardi no filme Prata Palomares dirigido por André Faria no ano de 1970, envolvendo o espaço teatral, a visualidade cinematográfica e suas relações com questões históricos-sociais. Desenvolve duas hipóteses: 1) a presença de conceitos do Surrealismo e do Movimento Tropicalista no Cinema Novo; e 2) o cinema e as relações híbridas entre teatro e produção imagética na novo Teatro Oficina.

MOTTA, Renata Vieira da. **O MASP em exposição: mostras periódicas na 7 de Abril**. 2003. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. [Arquivo não disponível para download](#).

Resumo: este trabalho parte do contraponto da instituição consolidada e reverenciada, com a crise institucional em que submergiu. Detêm-se no conjunto das exposições periódicas realizadas nos dez primeiros anos, e ocupou a primeira sede na rua 7 de Abril. Descreve o processo de formação da instituição e da adaptação do edifício e o espaço expositivo do museu nesses anos iniciais. O esclarecimento do processo institucional e sua explicitação nas mostras periódicas indicam novos aspectos para a atualização da discussão em torno do Museu de Arte de São Paulo.

(5) MOURA, Luanda de. **Mecenato: atores, objetos e práticas**. 2012. Dissertação (Mestrado). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10132/mecenato%20atores%20objetos%20e%20praticas.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: o Museu de Arte de São Paulo foi fundado com a coleção de obras trazidas para o Brasil por Pietro Maria Bardi em 1946, e adquirida pelos Diários Associados. Nos anos seguintes, este acervo foi sendo ampliado a partir do mecenato. A dissertação, de caráter histórico, recupera o processo de formação do acervo do MASP a partir das doações feitas no período 1947 a 1953. Relaciona os nomes dos doadores e as obras adquiridas. **Fontes:** nos anexos apresenta reproduções das telas expostas no *Musée de l'Orangerie* em 1953-4, com ficha técnica da obra e nome dos doadores. Apresenta a listagem dos mecenas que consta no catálogo desta exposição.

(5) NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. 2003. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-12012005-122318/.../MAM.pdf. Acesso em: 25 de abril de 2016.

Resumo: esta dissertação trata do período inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instalado no centro expandido da cidade. Resgata a história do desenvolvimento da cidade e a participação dos arquitetos neste processo de modernização e verticalização. A autora afirma que o MAM estava inserido neste conjunto de iniciativas transformadoras da cidade de São Paulo no qual se insere, no mesmo período, a criação do MASP. **Fontes:** apresenta fotos do primeiro MASP (pág. 93); quadro cronológico com acontecimentos em torno da criação do MAM de 1929 a 1960.

OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. **Hacia Lina Bo Bardi**. 1994. Dissertação (Mestrado em História, Arte, Arquitectura, Ciudad). Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politécnica da Catalunya, Barcelona, 1994. [Arquivo não disponível para download](#).

Resumo: catálogo ilustrado com fotos e desenhos da obra construída de Lina Bo Bardi com textos descritivos da origem dos projetos. **Nota:** esta dissertação foi publicada em 2002 pela Gustavo Gili de Barcelona, e em 2014 pela Gustavo Gili de São Paulo.

OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. **Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi**. 2000. Tese (Doutorado em História da Arquitetura). Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona. Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2000. Arquivo não disponível para download.

Resumo: abordagem da obra de Lina Bo como um todo, como conjunto de dados, materiais, restos, detritos e detalhes inadvertidos do projeto de edifícios. A autora busca analisar e interpretar a obra da arquiteta a partir de vestígios da sua imaginação poética (a partir da Introdução, págs. 11-23, do livro “Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura”, de Olívia de Oliveira, 2006). **Nota:** esta tese foi publicada em 2006 pela Romano Guerra / Gustavo Gili.

(4) OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. **A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007. Disponível em:

<http://projedata.grupoprojetar.ufrn.br/dspace/handle/123456789/367>. Acesso em: 13 de maio 2016.

Resumo: o estudo aborda o processo de constituição do centro de lazer e esportes do SESC unidade da Pompéia, com projeto de restauro de Lina Bo Bardi. No texto é descrito o processo criativo e os fundamentos teóricos que sustentam as decisões do projeto para intervenção no patrimônio industrial e que foram aplicados na reciclagem daquela fábrica desativada. **Fontes:** fotos antigas da Fábrica Pompéia, fotos das obras, fotos dos edifícios reciclados, fotos do mobiliário desenhado por Lina Bo, fotos das exposições apresentadas no SESC Fábrica da Pompéia, foto do convite para inauguração do Solar do Unhão (pág. 35). Nos Anexos, transcrição de entrevistas da autora com Rubens Gerchman, Júlio Neves, Cilene Canoas, André Vainer, Hans Günther Flieg, Marcelo Ferraz, Tadeu Jungle, desenhos arquitetônicos do SESC Fábrica da Pompéia.

(4) OLIVEIRA, Raíssa Pereira Cintra de. **Permanência e inovação: o antigo e novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi**. 2008. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-04052010-095336/pt-br.php>. Acesso em: 13 de maio 2016.

Resumo: o tema da dissertação é o modo como Lina Bo Bardi relaciona o antigo e o novo nas intervenções em espaços urbanos representativos da memória coletiva. No estudo são analisados dois casos: a proposta no concurso para urbanização do Vale do Anhangabaú em São Paulo, e o projeto para o Centro Histórico de Salvador. A autora considera estes projetos de renovação do espaço urbano emblemáticos, favorecendo os modos de apropriação pela população. **Fontes:** fotos de expositores no Solar do Unhão (pág. 69), fotos da Casa do Benin após a conclusão das obras de restauro (pág. 141).

(2) ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) interlocuções entre moderno e local**. 2008. Tese (Doutorado – Área de concentração: Arquitetura e Design). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-20092010-092353/pt-br.php>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: a tese trata da produção de móveis e de interiores projetados por Lina Bo Bardi no período de 1947 a 1968. Localiza os fundamentos desta produção na experiência anterior da arquiteta na Itália e no posterior contato com a arte e o artesanato popular do nordeste do Brasil. **Fontes:** fotos e desenhos de mobiliário e interiores de Lina Bo, fotos de cerâmicas e lamparinas (pág. 176). No apêndice apresenta um repertório iconográfico de 160 cadeiras desenhadas e produzidas entre 1858 e 1994, com fotos e fichas técnicas, entre as quais situa a produção de Lina Bo Bardi. Nos Anexos reproduz textos de Lina Bo escritos na Itália.

(5) PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. **Invenções museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)**. 2014. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-24042015-171943/pt-br.php>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: estudo comparativo de dois museus instalados na cidade de São Paulo no período de 1960 a 1970, a partir das concepções e práticas curatoriais de seus dirigentes. Destaca as concepções de arte e de museu a partir da análise das exposições realizadas no período nas duas instituições.

Fontes: apresenta fotos do primeiro MASP, das mostras didáticas, da Vitrine das Formas e das exposições Bahia e Nordeste.

(1) PEDRO, Caroline Gabriel. **Pietro Maria Bardi, cronista em revista: 1976-1988**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Área de concentração em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-01092016-154401/en.php>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: esta dissertação trata dos textos de Pietro Maria Bardi publicados nas revistas brasileiras. Bardi divulgou amplamente suas ideias sobre arte e desenho industrial na imprensa local. Alguns destes textos foram escritos em parceria com Lina Bo, portanto registram, em parte, as ideias da arquiteta que eram compartilhadas com seu companheiro. **Fontes:** no Apêndice apresenta linha do tempo dos títulos, contribuições e colaborações de Pietro Maria Bardi. No Anexo transcrição dos textos publicados.

(4) PEREA, Silvia (Silvia Perea Garcia). **Resistencia y progreso: el proyecto político de Lina Bo Bardi (1944-1964)**. 2013. Tese (Doutorado). Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politecnica de Madrid, Madrid, 2013. Disponível em: <http://oa.upm.es/19956/>. Acesso em: 18 de maio 2016.

Resumo: esta tese elabora um extenso relato de vida de Lina Bo Bardi destacando o aspecto da realização política da arquiteta e como sua postura ideológica se rebate sobre a obra construída. A narrativa inicia na filiação de Lina Bo a resistência italiana ao fascismo e vai até o evento do golpe militar de 1964, quando então é afastada da direção do Museu de Arte Moderna da Bahia. Os fatos relatados estão ancorados em fontes escritas. **Fontes:** no Anexo 1, apresenta transcrição de entrevista com Lina Bo Bardi realizada em 1960; no Anexo 2, apresenta transcrição de memorial elaborado em 1963, para adaptação de um antigo presídio de Recife em centro de atividades culturais.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. 2001. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2001. **Arquivo não disponível para download.**

Resumo: o estudo contribui para compreensão de algumas questões apontadas por Lina Bo Bardi buscando recuperar seus conceitos para que possam se apresentar como novos pontos de partida (a partir da Introdução, págs. 15-17, do livro “A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)”, de Juliano Pereira, 2007). **Nota:** esta dissertação foi publicada em 2007 pela Editora da Universidade Federal de Uberlândia.

(4) PEREIRA, Máira Teixeira. **As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de Habitat**. 2014. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/16420>. Acesso em: 05 de maio 2016.

Resumo: o estudo trata do tema casa no conjunto da produção de Lina Bo Bardi, a partir da análise de documentos (projetos, textos e fotos). Separando as partes da tese, são apresentadas duas linhas do tempo. A primeira com a cronologia das publicações (livros) e monografias (teses e dissertações) que tratam da obra de Lina Bo Bardi. A segunda com a biografia da arquiteta. **Fontes:** variado conjunto de fotos e reprodução de desenhos. No segundo volume apresenta um dossiê das casas projetadas por Lina Bo reproduzindo desenhos da arquiteta e fotos das obras acabadas, acrescentando redesenhos da autora da tese.

PINTO, Dariane Bertoni. **Interlocação entre arquitetura e design na obra de Lina Bo Bardi**. 2001. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2001. [Arquivo não disponível para download.](#)

Resumo: esta dissertação analisa a relação entre Arquitetura e Design na obra de Lina Bo Bardi. A interlocação é revista em dois momentos: no campo de ação dos arquitetos e artistas designers da primeira geração moderna brasileira, e no campo de ação de Lina Bo Bardi, na produção do Studio de Arte de Palma, no projeto da Casa de Vidro e na cadeira Bardi's Bowl. As diferentes qualificações do design na interlocação com a obra de Lina Bo Bardi são propostas a partir da aproximação do ideário moderno internacional e da incorporação de condicionantes brasileiras.

(3) PINTO, Roberto Mello da Costa. **Extrapolção dos limites: arquitetura e espaço cênico revolucionário**. 2013. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19092013-103543/pt-br.php>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: esta tese analisa a relação entre a arquitetura para teatros e a produção cenográfica de Lina Bo Bardi, tendo como foco do estudo o projeto do Teatro Oficina e as cenografias para este teatro. O texto é ilustrado com esboços das cenografias elaboradas por Lina. **Fontes:** fotografias da Bahia (pág. 56). No Apêndice, apresenta transcrição de entrevista da autora com Luís Fernando Guimarães. No Anexo, transcrição do artigo “Na Europa a casa do homem ruiu”, “Cinco anos entre os brancos”, “Desenho e emancipação”, escritos por Lina Bo.

(5) POLITANO, Stela. **Exposição didática e Vitrine das Formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo**. 2010. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000478049>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: o estudo trata das duas primeiras exposições apresentadas no Museu de Arte de São Paulo, em 1947. Discute a curadoria e a expografia inovadora implantada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi e ressalta o caráter didático da abordagem museográfica do novo museu. **Fontes:** apresenta fotos das exposições do primeiro MASP; da galeria de Pietro Maria Bardi na Itália; cópias de documentos do arquivo do MASP; cartas em italiano e em português escritas por Pietro Maria Bardi e Emiliano Villa sobre as mostras didáticas; diversos artigos de jornal com notícias sobre a fundação do MASP.

(5) POLO, Maria Violeta. **Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistanas do século XX**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/mariapolo.pdf>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: a dissertação trata de quatro exposições que, de acordo com a autora, apresentam expografia inéditas no panorama brasileiro. Entre estas se inclui a expografia de Lina Bo Bardi para a atual sede do Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 1968. **Fontes:** apresenta fotos de exposições na Itália na década de 1930 e da Pinacoteca do MASP, do período 1968 a 1997.

RESENDE, Ricardo. **MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia**. 2003. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. [Arquivo não disponível para download.](#)

Resumo: o tema desta dissertação é a arquitetura de museus em Lina Bo Bardi, com foco no projeto para a reforma do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O texto está composto por dois capítulos. O primeiro trata da história recente da museografia; o segundo, trata da reforma do edifício do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 1982. Na conclusão, traçarei um paralelo entre a proposta de Mies van der Rohe e de Lina Bo Bardi, em especial, o projeto da arquiteta italiana para o MAM-SP no contexto museográfico contemporâneo.

RETTMANN, Julia. **Exposições didáticas no MASP**. 2011. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Arquivo não disponível para download.

(4) RIBEIRO, Aline da Silva Escórcio. **Elementos da cultura popular na obra de Lina Bo Bardi: SESC Pompéia e Igreja do Espírito Santo do Cerrado**. 2016. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-02092016-160313/en.php>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: a dissertação trata dos fundamentos teóricos e de suas aplicações na produção de arquitetura. Na primeira parte, de caráter teórico-histórico, a autora resgata as referências sobre cultura popular na Itália. É esta bagagem teórica que Lina traz para o Brasil a partir da qual vai atuar de forma original. Na segunda parte do estudo, são analisados dois projetos desenvolvidos nos anos 70 nos quais Lina Bo Bardi sintetiza as referências de formação com suas vivências a partir da estada na Bahia. **Fontes:** apresenta conjunto de fotos de objetos populares e de construções vernaculares brasileiras; reprodução de páginas do artigo *Documenti di architettura rurale*, publicado no nº 95 da revista *Casabella* (1935); apresenta páginas de diversas revistas italianas com artigos e ilustrações de Lina Bo Bardi.

(5) RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 2015. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000950662>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: o estudo investiga as transformações da expografia de Lina Bo Bardi no período de 1947 a 1985. A pesquisa usou como fonte de dados às plantas e fotografias das exposições organizadas pela arquiteta. A autora destaca a relação entre arte popular, design e arte erudita, o papel pedagógico das instituições museais e a influência das inovações expográficas italianas trazidas por Lina Bo Bardi. **Fontes:** apresenta fotos da nova expografia italiana da década de 1930; lista as viagens realizadas por Lina Bo Bardi de 1953 a 1978 a partir da transcrição de dados dos passaportes; confronta dados biográficos a partir da transcrição de informações obtidas em documentos civis; reproduz trechos de cartas e outros papéis; reproduz anotações para a exposição Bahia no Ibirapuera; reproduz documentos relacionados a ida de Lina Bo para Salvador; reproduz documentos do instalação do MAMBA e do MAP; reproduz documentos sobre o afastamento de Lina Bo da direção do MAMBA; reproduz documentos sobre a exposição Civilização do Nordeste a ser apresentada em Roma; reproduz documentos sobre os antecedentes do projeto do SESC Pompéia; reproduz documentos sobre exposições apresentadas no SESC Fábrica da Pompéia e de outras exposições; reproduz documentos sobre o projeto de reforma do MAM.

(5) RODRIGUES, Mayara de Camargo. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 2008. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.fau.usp.br/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/082/a044.html. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: o trabalho descreve as exposições Bahia, Nordeste, A mão do povo brasileiro, Design no Brasil, Mil brinquedos para a criança brasileira, Caipiras e Capiaus, e Entreato para crianças. Estas exposições tiveram curadoria e expografia inovadoras no panorama brasileiro. **Fontes:** apresenta fotos e desenhos das exposições organizadas por Lina Bo Bardi a partir de 1959; transcreve entrevista da autora com Marcelo Suzuki.

(2) ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura**. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFBA_45c583b812f5720b6978c825bc9e521c. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: esta dissertação se detém na discussão moderno e cultura popular, conceitos estes sempre presentes na produção de Lina Bo Bardi. Como foco específico, trata das bases do desenho industrial a partir da manufatura popular que Lina Bo encontra no nordeste do Brasil. **Fontes:** nas referências lista os trabalhos da arquiteta elaborados no período de 1947 a 1992, entre exposições, projetos e obras construídas. Nos Anexos, apresenta transcrição dos seguintes textos publicados no jornal Diário de Notícias, de Salvador, em 1958: Cultura e não cultura, Olho sobre a Bahia, Documentos, Carta do país da seca, arquitetura ou Arquitetura, Carta do Rio, Turrís Eburnea?, Inatualidade da cultura, Carta a um médico, Exposição didática da Escola de Teatro, A escola e a vida, Crítica de arte, Reunião de mestres, Casas ou museus?, A invasão, Nova carta do país da seca, Qual dos dois você escolheria?, A Lua, A intolerância, Arte industrial.

(4) ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquitetura em transe. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960-85)**. 2007. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/index.php>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: estudo comparativo da obra destes arquitetos produzida no período 1960 a 1985. Na abordagem do autor, a produção destes arquitetos define os vetores do desenvolvimento da arquitetura brasileira do período pós-Brasília. Nos anexos apresenta a cronologia dos projetos e obras de Lina Bo Bardi. **Fontes:** nos Anexos, apresenta uma cronologia de Lina Bo Bardi a partir de 1958.

(5) RUBINO, Silvana Barbosa. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na realização de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000246423>. Acesso em: 14 de maio 2016.

Resumo: o contexto deste estudo é a modernidade enquanto prática vista através do estudo da realização da arquiteta Lina Bo Bardi. O objeto de análise são os dois grandes museus projetados pela arquiteta: o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte da Bahia. **Fontes:** apresenta 42 páginas no final da tese com fotos de pessoas, obras, exposições e desenhos de Lina Bo Bardi.

(2) SALLES, Joana Pedrassoli. **As roupas de Lina: uma biografia**. 2008. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte). Centro Universitário Senac, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/11339681/As_roupas_de_Lina_uma_biografia. Acesso em: 10 de maio 2016.

Resumo: esta dissertação não trata exatamente de iniciativas da arquiteta na área do design. Como indicado no título, uma biografia, trata de aspectos da vida enfocando o vestuário da arquiteta. O estudo trata da transferência de 130 peças de vestuário da casa da arquiteta, após a sua morte, para o Teatro Oficina onde foram incorporadas ao figurino teatral. Baseando-se em levantamento fotográfico das peças a autora busca definir a personagem a partir de suas escolhas pessoais reveladas nas roupas inserindo-a no tempo e no espaço. **Fontes:** fotos de peças de vestuário de Lina Bo Bardi, e de peças confeccionadas para o figurino de peças teatrais. Apresenta cronologia de Lina Bo (pág. 101).

(5) SARTORELLI, César Augusto. **As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura**. 2014. Tese (Doutorado – Área de concentração: Projeto, espaço e cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-10072014-154205/pt-br.php>. Acesso em: 15 de maio 2016.

Resumo: estudo comparado das exposições organizadas pelas arquitetas curadoras. Destaca as exposições de Lina Bo Bardi realizadas no SESC Pompéia. O foco da análise é o modo como a expografia utiliza o espaço no qual as exposições são apresentadas. **Fontes:** apresenta fotos das exposições organizadas por Lina Bo Bardi e desenhos dos expositores; fotos da “1ª Exposição de

Arte Popular Pernambucana”, no primeiro MASP, e desenhos de Lina para a montagem desta exposição.

SCHINCARIOL, Zuleica. **Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril**. 2000. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Arquivo não disponível para download.

SERRANO, Cinthia Lobato. **Arquitetura e gênero: o resgate de pioneiras no cenário profissional**. 2013. Dissertação (Mestrado em Produção e Gestão do Espaço). Curso de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal Fluminense, 2013. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=92406. Acesso em: 15 de maio 2016.

Resumo: esta dissertação faz um estudo sobre a presença feminina no ambiente universitário na primeira metade do século XX, e a conquista do mercado de trabalho por estes profissionais no Brasil. Acompanha a carreira da engenheira Carmem Portinho e das arquitetas Déa Paranhos e Lina Bo Bardi. Trata-se de um estudo sobre a história de vida destas personagens. **Fontes:** fotos pessoais de Lina Bo Bardi.

(5) SERTORIO, Patrícia Valéria. **Relações entre arte e público no MASP: um olhar do presente em direção a 1970**. 2012. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-28022013-090611/pt-br.php>. Acesso em: 10 de maio 2016.

Resumo: o objeto de estudo desta dissertação são as relações entre arte e público mediadas pelos museus de arte. A partir da análise de documentos e de entrevistas, o estudo discute as ações empreendidas no Museu de Arte de São Paulo no decorrer dos anos de 1970 e a contribuição destas iniciativas para a mediação do serviço educativo da instituição no presente. Nos anexos apresenta recortes de jornais e revistas daquele período, com matérias sobre a programação de atividades de arte-educação promovidas no museu. **Fontes:** apresenta nos anexos recortes de jornais com notícias sobre o MASP; reprodução de carta de Pietro Maria Bardi; reprodução de carta de Najna Craide.

SILVA, Mateus Bertone da. **Lina Bo Bardi – arquitetura cênica**. 2005. Dissertação (Mestrado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005. Arquivo não disponível para download.

(4) SILVA, Natália Achcar Monteiro. **Um olhar sobre a igreja Divino Espírito Santo do Cerrado**. 2014. Dissertação (Mestrado). Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MMMD-9SQLMN>. Acesso em: 15 de maio 2016.

Resumo: o estudo contextualiza a obra de Lina Bo Bardi nas relações entre memória coletiva e cultura popular. Analisa o projeto da Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado e verifica através de entrevistas com os usuários como ocorre a apropriação deste templo católico. **Fontes:** fotos da obra em uso, de objetos populares e expositores; desenhos de Lina Bo. No Apêndice, apresenta transcrição de entrevistas da autora com os párocos da igreja, com o arquiteto Marcelo Ferraz, com o mestre de obras e com pessoas da comunidade.

SIQUEIRA, Andréa Carvalho. **Aspiração à realidade na trajetória de Lina Bo Bardi, da Itália ao Brasil**. 2004. Tese (Doutorado em Arquitetura). Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona. Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2004. Arquivo não disponível para download.

(5) STRADIOTTO, Tariana Maici de Souza. **Sociomuseologia e acervos museológicos: novos olhares sobre algumas coleções do MASP**. 2011. Dissertação (Mestrado em Museologia). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2011. Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/mestrados/tariana_stradiotto.pdf. Acesso em: 15 de maio 2016.

Resumo: esta dissertação apresentada na Universidade Lusófona de Humanidades, de Lisboa, tem como objeto de estudo as coleções kitsch, de vestuário e de arte dos alienados do acervo do MASP. A autora propõe a criação de um laboratório de experimentação museológica para revitalização destas coleções. Nos anexos apresenta as fichas de registro das peças do acervo. **Fontes:** apresenta fotos de exposições nas duas sedes do MASP; reproduz fichas de registro de peças do acervo.

(1) STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista *Habitat*: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. 2007. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-14052010-102629/pt-br.php>. Acesso em: 15 de maio 2016.

Resumo: o objeto deste estudo são os primeiros quinze números da revista *Habitat*, editada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi, entre os anos de 1950 a 1954. Através da revista o casal Bardi divulga sua particular visão da cultura moderna veiculada no Museu de Arte de São Paulo. Os temas relacionados à arquitetura são desenvolvidos em editoriais e artigos assinados por Lina Bo Bardi.

Fontes: reprodução das capas e de páginas internas da revista. Nos anexos um índice classificado de todos os artigos publicados na revista com a identificação de seus autores.

STURLINI, Francesco. **Lina Bo Bardi**. 1992. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Facoltà di Architettura, Dipartimento di Storia e Restauro delle Strutture Architettoniche. Università degli Studi di Firenze. Florença (Itália), 1992. Arquivo não disponível para download.

SUGAYA, Régis Yassuda. **MASP: museu de arte para a metrópole**. 2008. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Arquivo não disponível para download.

(4) SUZUKI, Marcelo. **Lina e Lúcio**. 2010. Tese (Doutorado – Área de concentração: Teoria e história da arquitetura e do urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-05012011-151425/es.php>. Acesso em: 15 de maio 2016.

Resumo: estudo comparativo das trajetórias de Lúcio Costa e Lina Bo Bardi que, mesmo tendo diferentes princípios de realização profissional, tem muito em comum no resultado de suas obras. O texto se desenvolve a partir da descrição e análise de obras específicas para explicar os processos técnicos e fatos históricos relacionados. Da produção de Lina Bo Bardi o estudo se detém na análise do Solar do Unhão e do SESC Fábrica da Pompéia. **Fontes:** fotos e desenhos do SESC Fábrica da Pompéia. O Anexo V reproduz o estatuto para implantação do Museu de Arte da Bahia no Solar do Unhão. No Anexo VII, cópia da carta de Lina Bo Bardi a Celso Furtado em 1964, e cópia da carta-resposta de Celso Furtado a Lina Bo.

(2) TAKAKI, Juliana Yoko. **Lina Bo Bardi e a produção artesanal: a trajetória de um pensamento de vanguarda**. 2010. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos). Centro de Estudos Latino-Americano sobre Cultura e Comunicação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/220-695-1-PB.pdf>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

Resumo: o objetivo deste estudo é analisar o pensamento de Lina Bo Bardi a respeito da produção artesanal brasileira a partir dos anos em que viveu na Bahia entre 1958 e 1964 e através dos textos reunidos no livro *Tempos de Grossura: o design no impasse*, editado 1994.

(4) TANNURI, Fabiana Luz. **O processo criativo de Lina Bo Bardi**. 2008. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Design e arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-27042010-144717/pt-br.php>. Acesso em: 15 de maio 2016.

Resumo: o estudo investiga os conceitos incorporados no processo criativo de Lina Bo a partir da análise de seus croquis e *collages*. Demonstra como estes instrumentos gráficos foram aplicados na apreensão de elementos da cultura popular e aplicados nas suas obras. **Fontes:** fotos de mobiliário, do MASP Paulista, fotos da exposição Nordeste (pág. 62).

TELLES, Sophia da Silva (Coord.). **Dossiê Lina Bo Bardi**. 1989. Relatório de pesquisa (Departamento de Fundamentos Teóricos). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 1989. (3 Volumes). Arquivo não disponível para download.

Resumo: dossiê em três volumes sobre a obra de Lina Bo. No primeiro e segundo volumes relaciona o material publicado sobre a arquiteta e da arquiteta em revistas nacionais e internacionais, no terceiro volume o material publicado em jornais, catálogos e artigos em livros (informação extraída da nota 4, pág. 12, do livro “Ordem e origem em Lina Bo Bardi”, de Vera Luz, 2014).


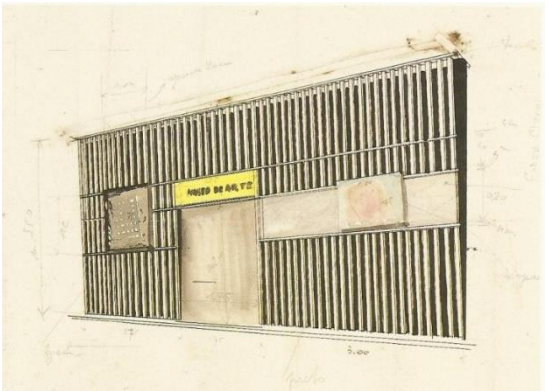
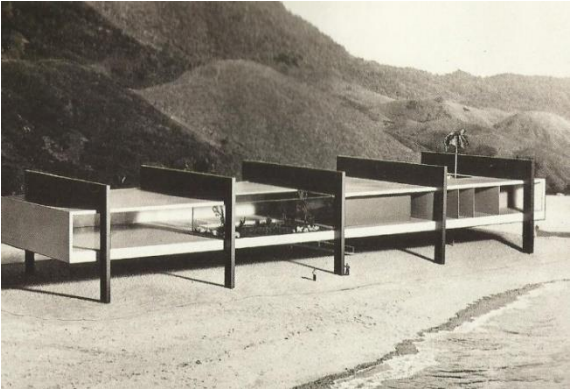
(4) TRAMONTINO, Vania Silva. **O espaço livre na vida cotidiana: usos e apropriações nos espaços livres na cidade de São Paulo, nas áreas do Terminal Intermodal da Barra Funda e do SESC Fábrica Pompéia**. 2011. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16135/tde-12012012-134233/pt-br.php>. Acesso em: 15 de maio 2016.



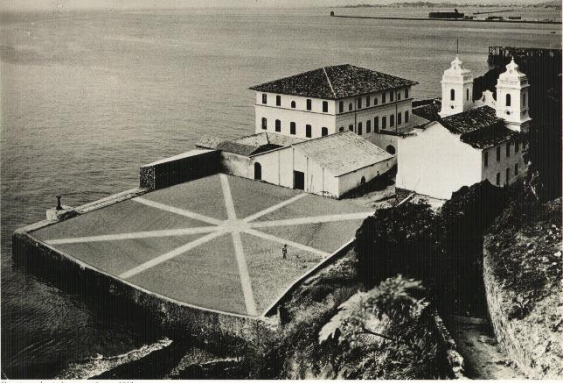
Resumo: o tema de fundo desta dissertação são as transformações urbanas ocorridas a partir da década de 1960 que repercutiram nos modos de vida e na disponibilidade de espaços livres para lazer esportivo, recreativo e cultural nas cidades. A autora estuda o caso de renovação urbana da Barra Funda e da Vila Pompéia na cidade de São Paulo, com a implantação de um terminal de transporte urbano e do centro recreativo e de lazer SESC Pompéia. A respeito desta obra trata do processo de projeto e de sua implantação. Ao final, analisa a apropriação dos espaços abertos pela população e sua influência nos espaços livres do entorno. **Fontes:** fotos do SESC Fábrica Pompéia.


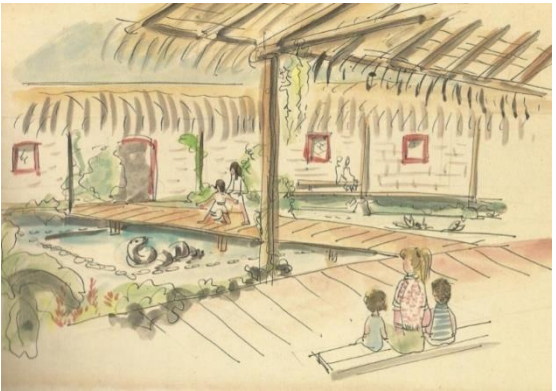
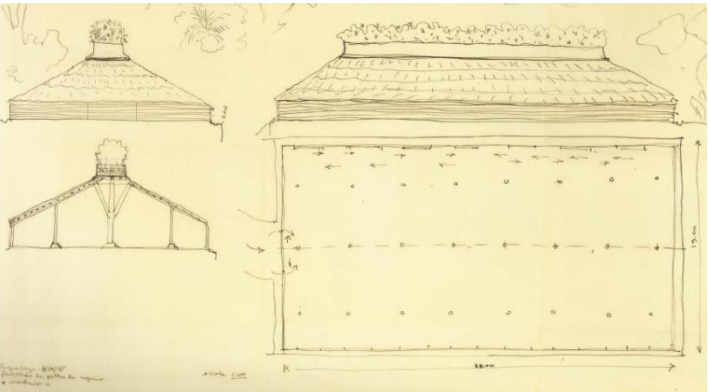
ZOLLINGER, Carla Brandão. **Lina Bo Bardi: a casa do administrador do Unhão**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona. Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2001. Arquivo não disponível para download.




ZOLLINGER, Carla Brandão. **Lina Bo Bardi: o museu-teatro-escola no Conjunto do Unhão**. 2011. Tese (Doutorado em Composición Arquitectonica). Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona. Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 2011. Arquivo não disponível para download.


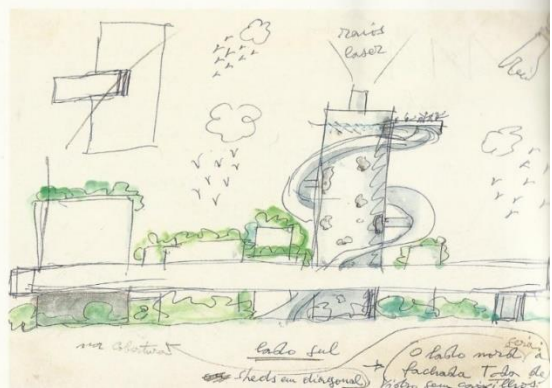

APÊNDICE D – ESPAÇOS EXPOSITIVOS PROJETADOS POR LINA BO BARDI

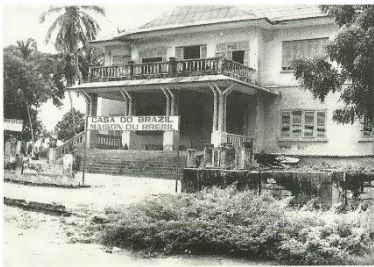


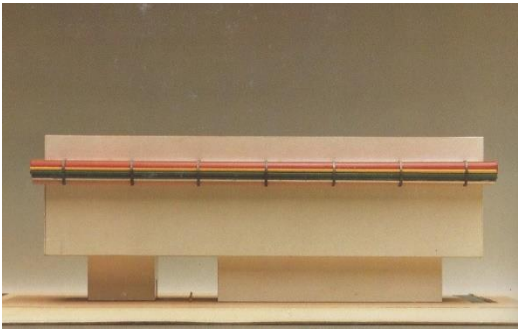
DATA/LOCAL	OBRA / ICONOGRAFIA
<p>1947</p> <p>Rio de Janeiro</p> <p>- estudo preliminar para instalação de um museu de arte no Rio de Janeiro na Rua do Ouvidor.</p>	<p>Museu de Arte</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 43)</p>
<p>1947</p> <p>São Paulo</p> <p>- estudo preliminar para instalação de um museu de arte em São Paulo, na Rua 7 de Abril.</p>	<p>Museu de Arte</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 44)</p>
<p>1951</p> <p>São Vicente</p> <p>- estudo preliminar para construção de um museu na cidade de São Vicente, no litoral de São Paulo.</p>	<p>Museu à beira do oceano</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 90)</p>

<p>1957-1968</p> <p>São Paulo</p> <p>- projeto e construção da sede no belvedere da Avenida Paulista.</p>	<p>Museu de Arte de São Paulo – MASP</p>  <p>Fonte: do autor (2015)</p>
<p>1959</p> <p>Salvador</p> <p>- adaptação do foyer do Teatro Castro Alves para instalação de uma galeria de exposições.</p>	<p>Museu de Arte Moderna da Bahia</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 139)</p>
<p>1959-1963</p> <p>Salvador</p> <p>- projeto e obras de restauro e reciclagem para instalação de museu e escola de arte e design.</p>	<p>Solar do Unhão, Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte e Tradições Populares</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 153)</p>

<p>1963</p> <p>Carrara</p> <p>- estudo preliminar para projeto de museu na localidade de Monte Altissimo, em Carrara na Itália.</p>	<p>Museu do Mármore</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 173)</p>
<p>1965</p> <p>São Paulo</p> <p>- estudo preliminar para adaptação de edifícios existentes.</p>	<p>Museu do Instituto Butantã</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 177)</p>
<p>1965</p> <p>Rio de Janeiro</p> <p>- estudo preliminar para construção de um pavilhão de exposições.</p>	<p>Pavilhão no Parque Lage</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 179)</p>

<p>1977-1986</p> <p>São Paulo</p> <p>- projeto de restauro e reciclagem de pavilhões industriais para instalação de conjunto cultural, esportivo e de lazer.</p>	<p>Centro de Lazer SESC – Fábrica da Pompeia</p>  <p>Fonte: Vainer e Ferraz (2013)</p>
<p>1982</p> <p>São Paulo</p> <p>- projeto de inclusão do museu sob a marquise do Parque Ibirapuera.</p>	<p>Museu de Arte Moderna – MAM.</p>  <p>Fonte: http://mam.org.br/ (acessado em: 28 de maio de 2015)</p>
<p>1986</p> <p>Salvador</p> <p>- estudo preliminar de restauração e reciclagem para instalação de um centro cultural na Igreja da Barroquinha.</p>	<p>Projeto Barroquinha</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 276)</p>

<p>1987</p> <p>Salvador</p> <p>- projeto e construção de restauro e reciclagem para instalação de centro cultural.</p>	<p>Casa do Benin na Bahia</p>  <p>Fonte: http://www.culturafgm.salvador.ba.gov.br/ (acessado em: 28 de maio de 2015)</p>
<p>1988</p> <p>Lisboa</p> <p>- estudo preliminar de centro cultural.</p>	<p>Centro Cultural de Belém</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993)</p>
<p>1989</p> <p>Salvador</p> <p>- projeto de restauro e reciclagem para instalação de memorial e centro cultural.</p>	<p>Fundação Pierre Verger</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 300)</p>

<p>1989</p> <p>Uidá</p> <p>- estudo preliminar para reciclagem de uma residência na cidade de Uidá, na República do Benin.</p>	<p>Casa do Brasil no Benin</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 288)</p>
<p>1990</p> <p>Campinas</p> <p>- estudo preliminar para reciclagem de uma estação ferroviária e instalação de um centro cultural e de convivência.</p>	<p>Estação Guanabara</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 313)</p>
<p>1990-1992</p> <p>São Paulo</p> <p>- projeto e construção de restauro e reciclagem para instalação de centro cultural e memorial.</p>	<p>Nova Prefeitura de São Paulo</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 318)</p>
<p>1991</p> <p>Sevilha</p> <p>- estudo preliminar para construção de pavilhão na Exposição Universal de Sevilha.</p>	<p>Pavilhão do Brasil</p>  <p>Fonte: Ferraz (1993: 314)</p>

Fontes

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Empresa das Artes, 1993.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: obra construída**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

APÊNDICE E – EXPOSIÇÕES ORGANIZADAS POR LINA BO BARDI

1946

Exposição “Pintura Italiana Antiga – séculos XIII – XVIII”, apresentada no Ministério da Educação e Saúde, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Objetos de Arte para Decoração de Interiores”, apresentada no salão de exposições do Hotel Copacabana Palace, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1947

Exposição “Pintura Moderna Italiana”, apresentada no Ministério da Educação e Saúde, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

“Exposição Didática de História da Arte”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Acervo da Pinacoteca do MASP”, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Lúcio Costa”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Série Bíblica de Cândido Portinari”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Ernesto de Fiori”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Ardengo Soffici”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1948

Exposição “A Cadeira na História”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e colaboração de Giancarlo Palanti e Eurico Camerini.

Exposição “Anita Malfatti”, mostra retrospectiva apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Alexander Calder”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Samson Flexor”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Cândido Portinari”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Arte dos Alienados, dos internos da Instituição Engenho de Dentro”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Nós e o Antigo”, apresentada no Studio Palma, organizada em parceria com Giancarlo Palanti.

1949

Exposição “Flávio de Carvalho”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

“Exposição Didática de Artes Gráficas”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Giorgio Morandi”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Arte Popular Pernambucana”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Emigdio de Souza”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Alberto Cavalcanti”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Roberto Sambonet”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1950

Exposição “Vitrine das Formas”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “1º Salão Nacional de Propaganda”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e Geraldo Wilda.

Exposição “Richard Neutra”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Novo Mundo do Espaço de Le Corbusier”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Victor Brecheret”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Mário Cravo Junior”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Arte Indígena”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1951

Exposição “Agricultura Paulista”, apresentada no Parque da Água Branca, organizada em parceria com Alexandre Wollner, Flávio Motta e equipe do MASP.

Exposição “Max Bill”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Primeiro Desfile de Costumes Antigos e Modernos”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e Paulo Franco.

Exposição “Lasar Segall”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Cartazes Suíços”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Fotoforma”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Geraldo de Barros”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1952

Exposição “Roberto Burle Marx”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Saul Steinberg”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “1º Desfile de Moda Brasileira”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e Clara Hartoch.

1953

“Exposição das obras da Pinacoteca do MASP no *Orangerie des Tuileries-Louvre*”, apresentada em Paris, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Badia Vilató”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1957

Exposição “Bramante Buffoni”, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1958

“Exposição da coleção do MASP na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP”, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1959

Exposição “Bahia no Ibirapuera”, apresentada sob a marquise do Parque Ibirapuera durante a V Bienal de Arte de São Paulo, organizada em parceria com Martim Gonçalves, e colaboração de Glauber Rocha, Luiz Hossaka, Mario Cravo Junior e Vivaldo da Costa Lima.

1960

Exposição “Antônio Bandeira”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Vinte Bronzes Originais de Edgar Degas”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Flávio Shiró Tanaka”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Manabu Mabe e Iwakishi Tsukaka”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Ver a Pintura – mostra didática enfatizando as diferenças de estilos, escolas e gêneros através de obras”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Mário Cravo em Veneza”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Jorge Amado – Os Velhos Marinheiros”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Käte Kollwitz”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Três Pintores: Renoir, Cézanne e Van Gogh”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Sete Artistas Baianos: Calazans, Jacyra, José Maria, Juarez, Riolan, Oswald e Sante Sacaldaferrì”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Aldemir Martins”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Acervo e Empréstimo Didático do MASP”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Desenho Concreto”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Georges Mathieu”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Stanley Willian Hayter”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Bertold Brecht e o Expressionismo Alemão”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Genaro de Carvalho”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Paolo Rissone”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Teatro Inglês”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Montez Magno”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Roberto Burle Marx – Arquitetura e Jardins”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Fernando Odriozola”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Formas como Escultura: Ex-votos e Pilões”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Formais Naturais”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Jenner Augusto”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Cinco Pintores Argentinos: José Muro, Sarah Grillo, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Adam Firnekaes”, apresentada no MAMBA.

“Exposição do Livro Alemão de Arte”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Nós e o Passado – Móveis Holandeses”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Semana da Asa”, apresentada no MAMBA.

Exposição “A cadeira na História”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Cartazes Suíços”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Carrancas do São Francisco”, apresentada no MAMBA.

1961

Exposição didática “Arte como História”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Riolan”, apresentada no MAMBA.

Exposição “História do Calçado”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Olly Reinheimer”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Artistas de Israel”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Carlos Magno e Tana”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Felícia Leiner”, apresentada no MAMBA.

Exposição “João Alves e Agostinho da Silva”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Francisco Brennand”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Moderno Teatro Norte Americano”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Betty King”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Hélio Oliveira”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Sante Scaldaferri”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Emanuel Araújo e Sônia Castro”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Aldo Franceshini”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Lula Cardoso Ayres”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Ann Kendal”, apresentada no MAMBA.

Exposição “I Salão Nacional de Arte Fotográfica”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Agnaldo dos Santos”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Käthe Kollwitz”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Rosário Moreno”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Eugenie Smythe”, apresentada no MAMBA.

Exposição didática “Vida e Obra de Van Gogh”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Artistas Holandeses”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Ivan Freitas”, apresentada no MAMBA.

1962

Exposição “Renato Guttuso”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Daniel e Renee Sasson”, apresentada no MAMBA.

Exposição “René Brochard”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Leonardo Alencar”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Cândido Portinari”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Clara Barreto Melro: vegetação de Brasília”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Hélio de Oliveira”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Osvaldo Goeldi”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Calasans Neto”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Mário Cravo Junior”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Cândida Jorge dos Santos”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Sérvulo Esmeraldo”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Alda Maria Armagni”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Sara Piñeiro”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Cartazes Publicitários Ingleses”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Marcelo Grassmann”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Prêmio Leiner”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Artesanato e Desenho Industrial”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Arte da União Soviética”, apresentada no MAMBA.

“Exposições Cartográficas”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Carybé”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Hélio Oliveira”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Educação pelo Trabalho”, apresentada no MAMBA.

1963

Exposição “Nordeste”, apresentada na inauguração do Museu de Arte Popular no Solar do Unhão.

Exposição “Artistas do Nordeste”, apresentada na inauguração do Museu de Arte Popular no Solar do Unhão.

Exposição “José Guadalupe Posada”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Marysia Portinari”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Juarez Paraíso”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Marina Caram”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Desenhos de Le Corbusier”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Betty King”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Fotografias dos Repórteres Fotográficos de O Cruzeiro”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Jesuíno Ribeiro”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Artistas do Ceará”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Joseph Ruffo”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Maria Célia Calmon”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Antônio José Pinheiro”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Antônio Rebouças”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Ruth Cardoso”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Domênico Calabrone”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Gravadores Espanhóis”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Cartazes Japoneses”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Emanoel Araújo”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Mostra de Desenho em Tecido”, apresentada no MAMBA.

Exposição “10º Aniversário da Petrobrás”, apresentada no MAMBA.

Exposição “Aurélio e Ieda Maria”, apresentada no MAMBA.

1965

Exposição “Civilização do Nordeste”, a ser apresentada na *Galleria Nazionale di Roma*, cancelada durante a montagem.

Exposição “Desenho Industrial Sueco”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1966

Exposição “Mostra coletiva Olivetti”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1968

Exposição do “Acervo da Pinacoteca”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1969

Exposição “A Mão do Povo Brasileiro”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Playgrounds de Nélon Leiner”, apresentada na praça do belvedere do MASP.

1970

Exposição “Cem obras Primas de Portinari”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Desenho Industrial da Escandinávia”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1971

Exposição “Mobiliário Brasileiro: Premissas e Realidade”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e Ernesto Hauner.

Exposição “Retrospectiva Lasar Segall: sua vida, sua obra”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Warchavchik e as Origens da Arquitetura Moderna no Brasil”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1972

Exposição “Salão Paulista de Arte Contemporânea”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “*Push Pin Studio*”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Cinquentenário da Semana de 22”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi, com instalação do Circo Piolin na praça do belvedere do MASP.

1973

Exposição “Martim Gonçalves”, apresentada no MASP, organizada em parceria com o cenógrafo Helio Eichbauer.

Exposição “Quatro Mestres Contemporâneos: Giacometti, Bacon, Dubuffet e De Kooning”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Desenho industrial da Argentina”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1974

Exposição “Costa do Marfim”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Emilie Chamie – Trabalhos Gráficos, Fotográficos e Programação Visual”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Mostra Retrospectiva de John Graz”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “História em Quadrinhos”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi, realizada paralelamente ao Congresso Internacional de História em Quadrinhos.

Exposição “Rubens Gershman”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Roberto Sambonet – Ricerca e Strutture 49-74”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Tempo dos Modernistas”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “A Ideia Braun”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Bauhaus”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1975

Exposição “Repastos: exposição-documento sobre o trabalho das tecedeiras do Triângulo Mineiro”, apresentada no MASP, organizada em parceria com o pintor Edmar José de Almeida, e comunicação visual e filme super-8 de Flávio Império.

“Exposição Didática 75 no IADÊ”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Rhodia”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “José Zanine Caldas”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Desenho Industrial Italiano”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1976

Exposição “Desenho Industrial Finlandês”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Os Artistas e a Olivetti”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1977

Exposição “De Stijl”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Gráfica Italiana Contemporânea”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Panorama da Identidade Nacional”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e Marco Antônio Amaral Rezende.

Exposição “Arte Gráfica Dinamarquesa”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Firma Itália: arte, cinema, gráfica, publicações, televisão e comunicação industrial italiana”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1978

Exposição “Linha de Móveis *Innovator*”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1979

Exposição “*British Posters*”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1980

Exposição “*Liberty* e *Deco* na Itália (1890-1945)”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Alexandre Wollner – designer gráfico”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e Alexandre Wollner.

1981

Exposição “Fantasias de Carnaval da Escola de Samba Pérola Negra”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi, Maria da Conceição Cahuo, Luiz Osaka e Eugênia.

Exposição “Arte Popular no Brasil”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Mark Mc Donnell – vidros”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e Raquel Arnaud.

Exposição “Desenho Industrial – A Pesquisa da Qualidade: o terminal da Caixa em tempo real”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1982

Exposição “Tecidos de Minas”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “A Arte do Cartaz Contemporâneo no Japão”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Criando Papéis do Artista Otávio Roth”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Design no Brasil: História e Realidade”, apresentada no SESC – Fábrica da Pompéia, organizada com a colaboração de André Vainer, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, equipe do SESC e NDI/FIESP.

Exposição “Mil Brinquedos para a Criança Brasileira”, apresentada no SESC – Fábrica da Pompéia, organizada com a colaboração de André Vainer, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, Dulce Maia e equipe do SESC.

Exposição “O Belo e o Direito ao Feio – I Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS”, apresentada no SESC – Fábrica da Pompéia, organizada com a colaboração da equipe do SESC.

1983

Exposição “Trabalhos dos Alunos da Faculdade de Desenho Industrial de Mauá”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Cartazes Históricos da Comunidade Europeia”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Cristais da Tchecoslováquia”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Itália, um país modelado pelo homem”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Porcelana e Cerâmica Chinesa Contemporânea”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1984

Exposição “Artesanato em Couro”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Projeto Feito em Casa (exposições: bonecos de pano, artesanato em madeira, joias artesanais, exposição batik)”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique”, apresentada no SESC – Fábrica da Pompéia, organizada com a colaboração de Glaucia Amaral, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e equipe do SESC.

Exposição “Bramante Buffoni”, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1985

Exposição “Trançado Brasileiro”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi, Jacob Klintowitz, Paulo Figueiredo e Alice Lunardelli.

Exposição “Obras do *Type Directors Club de New York*”, Trançado brasileiro, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Entreato para Crianças”, apresentada no SESC – Fábrica da Pompéia, organizada com a colaboração de Marcia Benevento, Marcelo Ferraz e equipe do SESC.

1986

Exposição “Vidros de Murano”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e Eduardo Antônio da Silva Prado.

Exposição “Arte do Povo Brasileiro – Coleção Jacques Van de Beuque”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Roupas Bordadas de Gláucia Amaral de Souza”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Cartazes Obras-primas do Cinema Francês”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Retrospectiva do Relógio”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Máscaras Brasileiras”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1987

Exposição “Le Corbusier e o Brasil”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Traje – um objeto de arte?”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “A arte do Automóvel”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Épopeia Editorial: uma história da informação e cultura”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Pierre Verger”, apresentada na Casa do Benin na Bahia, organizada com a colaboração de Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Exposição “Retrospectiva da obra de Bramante Buffoni”, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

1988

Exposição “Primeira Mostra Internacional de Posters Ecológicos”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Artesanato Indígena – A Maloca Maraúbo”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Produto – Forma – História, 150 anos de Design Alemão”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi, Heinz Fuchs, François Buckhardt e Karl George Bitterberg.

Exposição “Artesanato do Benin”, organizada para a inauguração da Casa do Benin na Bahia, em Salvador, com a colaboração de Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

Exposição “África Negra”, apresentada no MASP, organizada com a colaboração de Pierre Verger, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki.

1989

Exposição “Mostra do Produto Brasileiro: Design e Tecnologia”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi.

Exposição “Alvar Aalto – Arquiteto e Designer Finlandês 1898-1976”, apresentada no MASP, organizada em parceria com Pietro Maria Bardi e Elisa Aalto.

Fontes

CARA, Milene Soares. **Difusão e construção do design no Brasil: o papel do MASP**. 2013. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Empresa das Artes, 1993.

LATORRACA, Giancarlo (Org.). **Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999. (Acadêmica, 26)

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

RIBEIRO, Ana Luisa Carmona. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 2015. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

RODRIGUES, Mayara de Camargo. **Exposições de Lina Bo Bardi**. 2008. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.