



## A Preservação do Edifício do Museu de Arte de São Paulo

Marcos José Carrilho (carrilho@terra.com.br)

Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – MACKENZIE

### Resumo

Um breve histórico apresenta a formação do MASP, desde a sua criação em 1947, com o objetivo de identificar as origens conceituais que viriam caracterizar o edifício da Avenida Paulista. Vários aspectos envolvidos na concepção da nova sede são discutidos a seguir, a começar pela escolha do sítio – “o único lugar” – capaz de abrigar a instituição, em presença da – “mata brasileira” – e as implicações do terreno, tais como a obrigação de assegurar a vista desimpedida para o Vale do Anhangabaú, bem como os precedentes de projetos anteriormente realizados e a influência de outras obras e arquitetos, a fim de estabelecer as principais referências que conduziram ao projeto final.

A proposição de certas inovações museográficas são identificadas quanto a sua origem, notadamente aquelas desenvolvidas pelos arquitetos italianos na década de trinta. Tais proposições têm como pressuposto fundamental a flexibilidade de organização museográfica, condição que vem de encontro com um dos preceitos mais caros ao movimento moderno, isto é, a capacidade dos edifícios de se adaptarem às constantes mudanças da vida moderna.

Esta condição é o pretexto para a discussão final que confronta a contradição entre a necessidade de preservação de estruturas supostamente projetadas para a mudança.

Palavras-chave: arquitetura moderna, preservação, museu, museografia

### Abstract

A brief historical profile of MASP, since its creation in 1947, is provided in order to point out the conceptual sources that are in the origins of the design of the new building at Paulista Avenue. Those aspects are then discussed along with the conditions of the chosen site, “the only place” – capable to shelter the institution, facing – “mata brasileira” – and its implications, such as the deed to secure undisturbed sightseeing to Anhangabaú valley, as well as the previous designs carried out and the influence from other works and architects, aiming to establish the main references that lead to the final design.

Some of the proposed museographical innovations are also identified as its sources, especially those developed by Italian architects of the thirties. Those propositions fundamentally aim flexibility on museographical lay-outs, condition that matches to one of the most important principles of modern movement, that is to say, the capacity of modern building to fulfill the constant changes in modern life.

The final discussion confronts contradictions on the intent of preservation of structures designed for change.

Keywords: modern architecture, museum, museography, preservation

## Introdução

As intervenções realizadas no edifício sede do Museu de Arte de São Paulo, nos últimos anos, têm suscitado intensa polêmica. O objeto da controvérsia é amplo, compreendendo tanto obras civis quanto a ocupação de seus espaços e as mudanças nos princípios de organização museográfica que orientaram sua concepção. Mas a discussão, que poderia ser promissora na medida em que toca contradições peculiares ao problema da preservação de obras do Movimento Moderno, acabou por se polarizar em dois extremos, de um lado os defensores intransigentes da integridade da concepção original, de outro os administradores do museu, enfrentando os desafios da execução de obras de conservação do edifício – nem sempre realizadas com o melhor critério – além das severas exigências quanto às condições mínimas indispensáveis para receber exposições de acervos de museus europeus e norte-americanos.

Em tais disputas todos os recursos disponíveis têm sido mobilizados, sejam as campanhas públicas pela imprensa, sejam as denúncias aos órgãos de preservação. Neste último caso, o tombamento estadual do CONDEPHAAT, parece não ter sido suficiente, tendo sido encaminhada proposta de tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Embora a preocupação com a preservação de obras do Movimento Moderno seja recente, tais iniciativas desde muito cedo foram praticadas pelo IPHAN, como atestam os tombamentos da Capela de São Francisco de Assis, em Belo Horizonte, do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (atual Palácio Gustavo Capanema) ou da Catedral de Brasília, esta última tombada antes mesmo de ser concluída.

No entanto, apesar de pioneiras, as iniciativas do IPHAN, nesse campo, se restringiram a um universo relativamente circunscrito de obras consagradas da Arquitetura Moderna Brasileira. Não abrangem uma amostragem mais ampla, capaz de contemplar um conjunto mais representativo das manifestações do Movimento Moderno no país, e que incorporasse, em particular, a diversidade característica dessa produção. Assim, é mais que oportuna a discussão do tombamento a nível federal tanto por sua importância como obra representativa da Arquitetura Moderna em São Paulo, como das implicações do que seja preservar obras concebidas para a mudança.

O problema de preservar ou proteger uma dada obra pelo instituto do tombamento não se reduz ao aspecto da mera salvaguarda do bem – embora esta seja uma de suas dimensões essenciais – mas pressupõe a o estabelecimento de juízos de valor, a fim de identificar quais são os aspectos essenciais a serem contemplados e quais são aqueles acessórios, dos quais se pode prescindir, face aos imperativos de atualização do mundo moderno, nomeadamente no campo das atividades culturais. Este é o propósito da discussão a seguir desenvolvida.

## A Criação do Museu

O Museu de Arte de São Paulo surgiu em 1947, por iniciativa de Assis Chateaubriand. Reuniu em curto espaço de tempo um expressivo acervo de obras de arte de importância internacional. Para tanto, Chateaubriand contou com a competência de um refinado *connoisseur*, Pietro Maria Bardi, com a conjuntura favorável à aquisição de obras na Europa empobrecida do pós-guerra e com métodos pouco ortodoxos de doações e obtenção de fundos, conforme se sabe das crônicas sobre o tema.

A primeira sede do Museu, cujo projeto foi elaborado por Lina Bo Bardi, ocupava dois andares do Edifício dos Diários Associados, na Rua 7 de abril. Já naquele local, foram ensaiadas algumas inovações museológicas que viriam, mais tarde, a contribuir para distinguir a trajetória do casal Bardi no campo da renovação artística e cultural do país. **“De fato – afirmaria Bardi – organizou-se um museu de tipo diferente (...) Pensou-se, logo quando da formação da Pinacoteca, também uma sessão didática, com a função de esclarecimento histórico-crítico dos objetos apresentados aos visitantes, visando integrá-lo, com as analogias e referências possíveis, depois do Quinhentos, à arte brasileira.”** (Bardi, 1967: 20) Mas, além do propósito de buscar estabelecer os eventuais vínculos entre as obras do acervo e o contexto da produção artística brasileira, o museu propunha ainda a expansão do arco de abrangência do universo das artes considerado, contemplando, como atividades rotineiras, **“ ... um programa de caráter educacional: com as exposições didáticas para os moços, com cursos dedicados a matérias artísticas... O industrial design teve sua primeira escola no Museu, assim como a da Propaganda, o curso de professores de desenho, o de floricultura (...) de escultura de manequim, e assim por diante (...) O Museu com sua sala de conferências, seu palco de teatro, seus projetores de cinema, se propunha a entrelaçar as artes num único conjunto e cultura , superando o sistema da repartição em tantas especialidades. (...) A música, a mais complexa a ser incorporada, entrou sob a forma de uma Orquestra Sinfônica Juvenil. Com a música, e com os cursos de história da música funcionava também a Escola de Danças, iniciação, clássica e expressionista...”** (Bo Bardi, 1967: 20) Portanto, o museu não foi pensado somente como depositário de obras significativas, mas era entendido como centro de produção artística. Não bastava apenas ser o local de exibição de um acervo importante. A exposição de um acervo ou a organização de uma mostra determinada, pressupõe estudo, pesquisa, projeto, enfim um conjunto de atividades que dependem da existência de vários colaboradores, compreendendo um contingente razoável de profissionais, de formação diversificada, abrangendo desde o crítico até o conservador de obras de arte, incluídos aí o artista gráfico, o designer e o arquiteto. O acervo do museu, por sua vez, não ficou, desde o início, limitado ao espectro da arte consagrada, mas buscou incorporar toda a amplitude da produção cultural. Assim, compareciam com a mesma consideração tanto a arte consagrada quanto a arte ingênua ou primitiva, tanto os produtos mais notáveis da indústria como as formas mais espontâneas do artesanato local. As manifestações artísticas ali reunidas não se limitavam àquelas dotadas de suporte material definido, mas contemplavam as artes performáticas como a música, a dança e o teatro. Assim, por si só, a proposta museológica do MASP já o distinguia como museu particularmente importante no panorama cultural brasileiro.

## **A nova Sede do Museu**

O rápido crescimento do acervo e a diversidade das atividades do museu, consolidaram a presença do museu, tornando-o uma instituição reconhecida que despertava crescente interesse no meio cultural e artístico. Esse contínuo desenvolvimento logo começaria a exigir a expansão das suas instalações. Algumas alternativas então cogitadas, como a associação do Museu com a Fundação Armando Álvares Penteado, não prosperaram. E foi, talvez, como resultado de uma atitude intempestiva, que ocorreu à Lina Bo Bardi, a idéia de propor a realização de sua nova sede no terreno do antigo Trianon. **“(...) passando numa daquelas tardes pela Avenida Paulista, pensei – dirá mais tarde Lina Bo Bardi – que aquele era o único lugar onde o Museu de Arte de São Paulo podia ser construído; o único digno, pela projeção popular, de**

**ser considerado a ‘base’ do primeiro Museu de Arte da América Latina”** (Bardi, 1967: 20). Bem antes porém, houve outros precedentes de ocupação da área para destinação semelhante, tendo sido ali realizada, em construção provisória, a 1ª Bienal de São Paulo. Houve também, em 1952, um concurso de projetos para a sede do Museu de Artes Visuais de São Paulo, vencido por Afonso Eduardo Reidy (1985: 82). Tais precedentes, revelam a disputa que permeou os setores mais atuantes à época no meio cultural paulistano. São freqüentes as críticas e as discussões ocorridas, quer na grande imprensa, quer em periódicos especializados como a revista Habitat. Entre os temas recorrentes, cabe destaque para os debates em torno da criação da Bienal de Arte de São Paulo e dos festejos para as comemorações do IV Centenário da cidade.

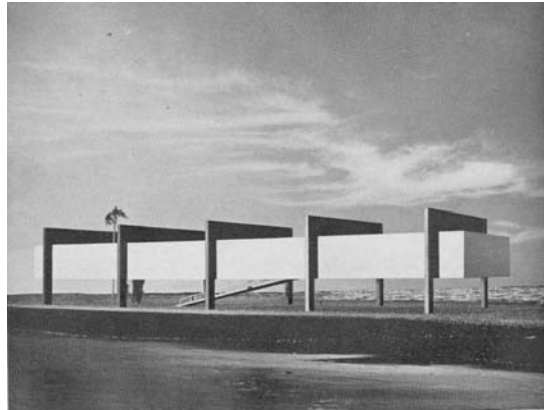
De todo modo, a intuição da arquiteto em estabelecer o local como **‘único lugar’** adequado para o Museu se revelaria acertada, pois além de desfrutar de uma posição privilegiada – tendo de um lado a **‘mata brasileira’** e, de outro, amplas vistas para o vale do Anhangabaú – detinha a carga simbólica de ter sido o ponto de encontro das elites paulistanas no início do século XX.

Sítio e projeto se associavam ao propósito de expressar o sentido da obra pretendida. Ao explicar sua concepção, Lina Bo Bardi afirmou ter buscado **“uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar, de imediato, aquilo que no passado se chamou de monumental, isto é, o sentido ‘coletivo’ de Dignidade Cívica”** (Bo Bardi, 1993: 100). A proposta arquitetônica surgia, antes de mais nada, com o propósito de afirmar a função pública do empreendimento, de destacar seus atributos e fazer com que suas formas, pela simplicidade, pela austeridade, mas também pela natureza do espaço criado, fossem capazes de transmitir ao observador o sentido particular da instituição ali instalada. Não só a imponência da estrutura suspensa sobre o grande vão, mas a própria extensão da vasta área livre resultante, constituem os principais aspectos que emprestam à obra seu caráter monumental.

Se esta foi a condição buscada desde o início, outros fatores interagiram de forma convergente àquele propósito, pois a concepção do edifício é conseqüência da necessidade de atender a condicionamentos que iriam se refletir diretamente na forma arquitetônica final. O terreno do antigo Trianon foi doado à Prefeitura por Joaquim Eugênio de Lima, construtor da Av. Paulista. A referida área fora preservada por dominar toda a vista do Vale do Anhangabaú. O ato de doação estabelecia o compromisso expresso de que jamais fosse construída obra que prejudicasse o desfrute das amplas perspectivas que se descortinavam daquele ponto do espigão, que à época se estendiam até o centro da cidade. Decorre daí a necessidade de suspender o edifício sobre o terreno, de modo a formar uma grande esplanada de livre acesso público.

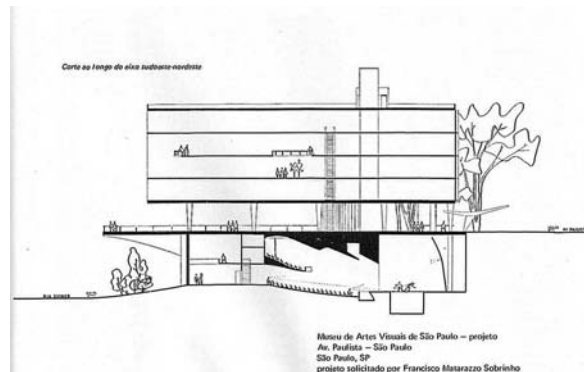
Mas, apesar dos propósitos manifestos e dos condicionamentos mencionados, a solução arquitetônica adotada já existia, embrionária, em outros estudos de Lina Bo Bardi, como projeto do Museu de Arte de São Vicente. Neste caso, a caixa arquitetônica suspensa por meio de pórticos é claramente o prenúncio do que viria a ser desenvolvido posteriormente no MASP. Os sistemas estruturais de sustentação dos edifícios – apesar de distintos no funcionamento – reproduzem a mesma forma. A semelhança é ainda mais nítida quando confrontamos a primeira versão do projeto do MASP com o Museu de São Vicente, ambos concebidos como caixa fechada, embora este último tivesse uma das faces – aquela voltada para o mar – totalmente aberta. Tais formas, além disso, dada a clara definição geométrica, vinculam-se ou dão continuidade a heranças precedentes, particularmente aquela de origem italiana. Nas palavras da autora, **“o conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas hoje tão impopulares do racionalismo”** (Bo Bardi, 1993: 100). Esta concepção se manifesta tanto no despojamento do edifício, como no rigor da forma e na explicitação clara de seus componentes. Assim, os materiais se apresentam na sua

feição natural e sem artifícios – **o concreto como sai das formas** – materiais simples e despretensiosos como vidro para o fechamento dos vãos, pisos de pedra-goiás e borracha industrial, pintura constituída de simples caiação e, por fim, as redes de distribuição das instalações à mostra. A forma é clara e direta: **“eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando por soluções diretas, despidas.”** (Bo Bardi, 1993: 102)



Museu de São Vicente

Por outro lado, a simplicidade e a economia de meios, resultando numa construção quase ascética, lembra também a influência das realizações de Ludwig Mies Van der Rohe. Aliás, a ênfase dada à expressão estrutural do conjunto é a tradução em concreto armado, de soluções estruturais experimentadas por aquele arquiteto em obras como o Crown Hall, em Chicago. A semelhança entre as obras se acentua quando se verifica a adoção do conceito de planta livre na pinacoteca do museu. Mas, diferentemente do rigor e da busca obsessiva da forma mais simples e da proporção mais apurada, característicos de Van der Rohe, há, no projeto do MASP, diferenças que convém explicitar. **“O racionalismo tem de ser retomado – defendia Bo Bardi – mas é necessário eliminar do racionalismo todos os elementos ‘perfeccionistas’, herança metafísica e idealista, e enfrentar, dentro da realidade, o incidente arquitetônico...”** (Bo Bardi, 1967). Em outras palavras, Lina Bo Bardi buscava uma racionalidade construída a partir do ambiente onde trabalhava, com todas as limitações de um país no qual o desenvolvimento tecnológico convive com o improvisado e a falta de planejamento e com a intensa utilização de mão de obra não qualificada. Neste quadro, a incorporação de episódios contingentes como fatores integrantes da obra, ou o interesse em um certo sincretismo entre a habilidade do operário e a solução de projeto adotada, passaram a constituir parte integrante de suas realizações. Ao invés de ocultar os eventuais **‘erros’** de execução, este compromisso com o contexto em que atuava, permitia reverter de forma positiva as condições adversas à realização da obra, o que imprimia um notável sentido crítico ao seu racionalismo de Bo Bardi.



Primeiro Projeto do Museu de Arte de São Paulo na Av. Paulista

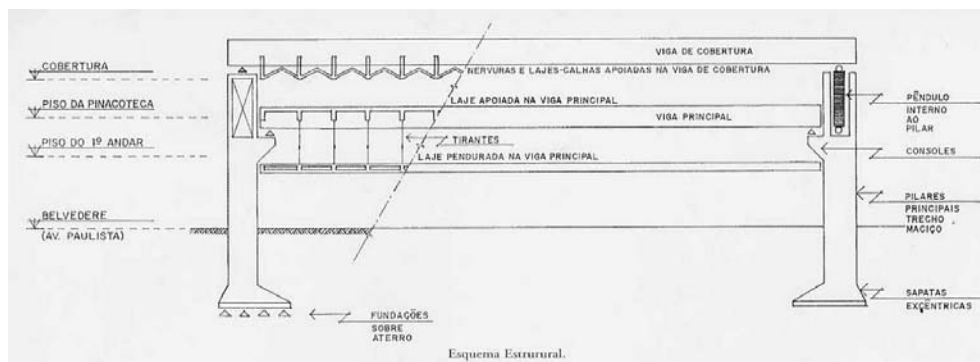
Tal busca, contudo, esbarra muitas vezes num excesso retórico, que acaba por prejudicar ou enfraquecer a proposta inicial, tão enfaticamente afirmada. O racionalismo manifesto na obra, também não é, rigorosamente, aquele que resulta da observância estrita das exigências funcionais ou da assim chamada '**verdade estrutural**'. Esta última, no presente caso, não foi alcançada na forma estrutural adotada, uma vez que ela não corresponde, rigorosamente, ao comportamento estrutural de seus elementos. Aquilo que aparenta ser um pórtico é antes uma estrutura composta de vigas simplesmente apoiadas, que repousam sobre pilares ocultos, que abrigam pêndulos estruturais em seu interior. Tal solução, bastante mais complexa e elaborada do que aparenta sua forma, foi adotada a *posteriori*, em virtude da enorme extensão dos vãos e dos efeitos de deformação decorrentes do uso do sistema de protensão. Sob este aspecto, o pretendido racionalismo, parece se situar no âmbito de uma particularidade característica da arquitetura moderna italiana, que buscava, mais do que a racionalidade dos sistemas construtivos e das soluções estruturais, a racionalidade da forma.



Crown Hall – Chicago

Se há semelhanças, há diferenças marcantes em relação à referida obra de Mies Van der Rohe. Apesar da forma prismática absolutamente despojada, apesar da disposição rigorosamente simétrica de seus elementos, o que também sugere certos vínculos de filiação classicizante do Racionalismo Italiano e, finalmente, apesar do uso do *pan de verre*, que atenua a pesada massa (da caixa suspensa) do museu, fatores que aproximam claramente este edifício do exemplo norte-americano, há outros que rompem nitidamente com os parâmetros de ordem e contenção daquela arquitetura. O sistema de circulação correspondente aos vestíbulos de acesso situados numa das extremidades do edifício é evidência de que não houve observância integral de parâmetros supostamente clássicos. Os primeiros estudos, conforme pode ser observado nos croquis iniciais, previam uma entrada centralizada. Porém, a solução afinal adotada, terá sido o resultado

das implicações que um acesso central traria, não apenas ao pavimento da pinacoteca e a outras dependências, mas, com toda a certeza, em decorrência da interferência no vão central. Assim, a disposição da circulação não tem tanto o propósito de quebrar uma organização simétrica, mas atende à necessidade de preservar o vão livre da presença de elementos que interrompessem a continuidade do vazio. Aliás, sempre que foi possível, a disposição simétrica e centralizada foi utilizada, como bem demonstram as escadas de acesso ao salão inferior.



Corte do Museu de Arte de São Paulo mostrando o sistema estrutural

Por outro lado, é possível notar certas concessões, ou pelo menos contradições, em relação a alguns de seus princípios, sempre afirmados com muita ênfase. Em contraste com a apregoada assimilação de alguns 'incidentes' de obra, (Bo Bardi, 1993: 102)<sup>1</sup> houve, de fato, como se observa em várias pontos do edifício, a intenção clara de imitar, nas paredes de alvenaria, a textura característica do concreto **como sai das formas**. E é paradoxal que isso aconteça no MASP, dado o radicalismo com que se pretendeu afastar todo e qualquer artificialismo. Por outro lado, o interesse que a autora sempre manifestou em relação a contribuição do trabalhador anônimo da construção civil, permitiu incorporar muitas vezes, como soluções construtivas, os procedimentos praticados pelos 'peões', mesmo os mais toscos. São estes procedimentos, é essa mistura, mais intensamente desenvolvidos na obra do SESC-Pompéia, que dão atributo particular às obras de Lina Bo Bardi. É essa característica, como foi destacado, que reformula e contextualiza o seu racionalismo.

O museu se organiza em dois corpos principais separados pelo grande vazio do belvedere, a caixa suspensa e o embasamento. O primeiro abriga a pinacoteca, uma grande sala de exposições e os escritórios administrativos. Já no segundo, correspondente ao embasamento, se distribuem áreas de recepção ao público, os auditórios, um grande salão – o salão de baile conforme queria Ademar de Barros – a biblioteca, o restaurante e demais dependências subsidiárias. Este conjunto de dependências atende ao programa museológico inovador do museu. O museu não era voltado apenas para as artes visuais, mas buscava reunir de forma mais ampla o conjunto das manifestações artísticas, agregando além das artes plásticas, a música, o cinema, o teatro, o balé e o design.

Deliberadamente ou não, a dissociação do Museu em duas partes opõe dois aspectos de sua atividade. De um lado, na parte superior, situa-se o local destinado à arte consagrada, o recinto que abriga o acervo ex-

cepcional da pinacoteca e as grandes exposições que periodicamente ocorrem no museu. De outro, na parte inferior, transcorrem as atividades previstas no projeto museológico mais amplo, compreendendo a produção artística contemporânea. Entre estes dois polos, o vazio do belvedere se oferece como local potencialmente propício a abrigar as mais variadas manifestações populares, tanto aquelas relacionadas à produção artística como o circo, as festas populares, as feiras, como as manifestações políticas, enfim o espaço cívico como queria Bo Bardi.

Destaque particular deve ser feito à estrutura deste edifício. Os falsos pórticos, concebidos para superar o enorme vão de setenta metros de extensão, são dotados de uma engenhosa solução construtiva. São, na verdade, um conjunto de quatro vigas simplesmente apoiadas, trabalhando de forma distinta, duas a duas. As vigas superiores servem apenas para sustentar a cobertura. Devido, porém, à extensão do vão e à necessidade de permitir a movimentação das peças e promover vínculos com o conjunto estas vigas são dotadas, em sua extremidade, de pêndulos, situados no interior do pilar. As vigas inferiores, suportam as cargas do pavimento da pinacoteca e sustentam, ainda, pendurado por meio de tirantes, o pavimento inferior. Nestas últimas, o dispositivo de apoio é diferente. Em decorrência dos efeitos de deformação que poderiam ser gerados sobre os pilares, devido à protensão, estas vigas repousam sobre bolsas de óleo confinado em neoprene. Nas palavras de Figueiredo Ferraz, autor do projeto estrutural, a estrutura respira.

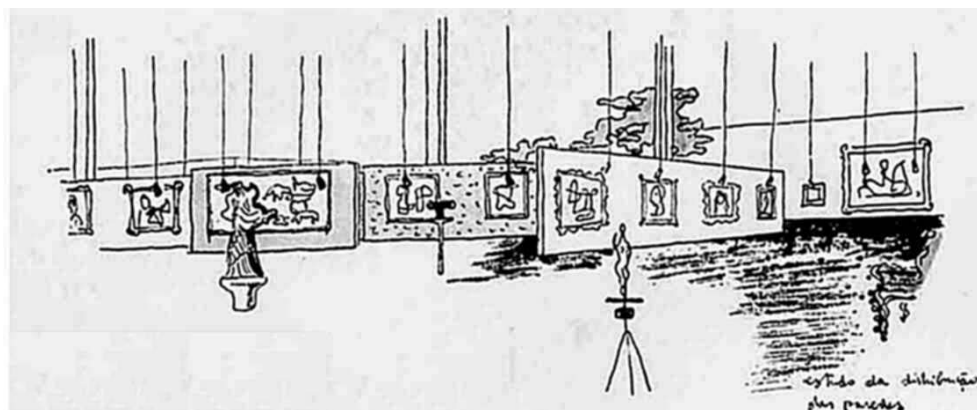
Este verdadeiro **tour de force**, é característico da época em que foi concebido o projeto. Havia então uma verdadeira apologia aos desafios tecnológicos que, muitas vezes, justificavam-se por si mesmos. O propósito de promover tais desafios alimentava intenções um tanto ingênuas, de que tais expedientes contribuíam para o desenvolvimento da tecnologia nacional. Parte desta crença, estes desafios ofereciam recursos formais à expressão arquitetônica, os quais, via de regra, eram enfatizados ao limite. Muito da expressão que veio a caracterizar o assim chamado “brutalismo paulista” estava associado à solução estrutural adotada.

## **Museologia e Museografia**

A concepção museológica não surgiu, como tem sido sugerido, concomitante ao projeto da nova sede do MASP. Tal concepção museológica já estava plenamente desenvolvida nas antigas instalações da Rua Sete de Abril, como se pode constatar no artigo publicado na Revista Habitat, nº 1 de 1950: **“As paredes da exposição são montadas sobre pés de tubo de ferro e mantidos fixos por meio de fios de aços com esticadores, de maneira a dar maior continuidade de espaço possível ao ambiente, ao mesmo tempo maior flexibilidade.”** (...) **“...a única mancha escura é a parede sobre a qual se acham expostas esculturas gregas.”** (Bo Bardi, 1950: 32) Verifica-se, pois, desde a origem da criação do MASP, o uso da fórmula inovadora para a exposição das obras. Entre os equipamentos de exposição, já estavam presentes, na sede pioneira, soluções bastante sofisticadas como a assim chamada “Vitrina das Formas”, dispositivo de divisão entre ambientes usado como recurso para exposição de peças do acervo.

Tais soluções museográficas, na verdade, surgiram com os avanços e transformações promovidos pelo Racionalismo Italiano na década de 30. Eduardo Persico foi quem primeiro imaginou a





Figura

possibilidade de organizar uma exposição sem se valer das paredes como suporte para as obras. A Sale delle Medaglie d'Oro, de 1934, elaborada em conjunto com Marcello Nizzoli é o exemplo pioneiro na transformação dos recursos de suporte e ambientação de exposições. Tratava-se, nas palavras de Zevi, de negar as paredes como forma de exaltar espaço e conteúdo. **“Com que instrumento senão a luz? Alinhando, medindo a largura e a profundidade, dividindo-as com delgados canos metálicos, claramente não estruturais. Sobre tal retícula que vertebra nervosamente a transparência se pode projetar com placas suspensas, diafragmas, divisórias e cortes”**(Zevi, 1996: 36). Franco Albini<sup>2</sup>, por sua vez, desenvolveria intensamente o uso destas estruturas e dos dispositivos de exposição dissociados dos muros e paredes. Não apenas as grelhas feitas de tubos, mas vários outros equipamentos onde comparecem recursos como cabos tensionados, tecidos translúcidos, caixas transparentes, uso controlado da luz, de modo a criar no espaço vazio ambientes especialmente concebidos para a exposição, de acordo com o conteúdo e a natureza das obras. Tais avanços, porém, eram partilhados por outras correntes, a exemplo dos estandes das exposições alemãs realizadas por Mies Van Der Rohe e Lilly Reich.

Lina Bo Bardi, em seus projetos de museus, não fará outra coisa senão dar continuidade às idéias inovadoras de seus colegas italianos. Aqui, porém, dadas as diferenças entre o ambiente europeu e o Brasil, algumas posturas museológicas seriam radicalizadas. **“O fim do museu é – desse ponto de vista – 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”** (Bo Bardi, 1950:17). Assim, obras de arte de origem diversa, antigas ou contemporâneas, eruditas ou populares são apresentadas simultaneamente sem que haja, necessariamente, o critério da separação ou diferenciação entre a arte culta e a arte popular, a arte abstrata e a arte das culturas então ditas primitivas. **“Abandonam-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 coladas 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 na vida de hoje, o quanto possível" (Bo Bardi, 1950: 17). Eis o que era defendido como programa museológico à época da abertura do museu na Rua Sete de Abril.

Mais tarde, esse mesmo texto será repetido literalmente na argumentação apresentada para justificar a concepção do projeto da Av. Paulista (Bo Bardi, 1997). Portanto, não se trata de projeto que tenha sua origem na concepção do novo edifício da Av. Paulista, mas de uma solução já experimentada, que não se alterou na essência, alcançando apenas maior elaboração no novo edifício. Em vidro, os suportes de fixação das pinturas quase se desmaterializam, apresentando as pinturas como se estivessem suspensas no ar. Reverberam, desse modo, a forma do edifício que os contém.

Essa reinterpretação mais refinada dos suportes expositivos, surge para Bo Bardi, como peças que, inspiradas **"nos cavaletes, restituem as pinturas à posição que ocupavam no momento de sua criação"** (Bo Bardi, 1981). Mas, se há um inegável sentido poético, nesta condição de pinturas sobre o cavalete, quanto tomadas individualmente, o efeito é extremamente perturbador diante do ambiente tomado pelo conjunto das pinturas **"suspensas no ar"**. Se de um lado se trata de recusar a parede, o muro e o ambiente intimista como postura museográfica convencional ultrapassada, de outro, é necessário buscar alcançar a situação adequada para que a fruição da obra não seja perturbada. Por mais provocativo ou radical que seja o sistema expositivo criado por Lina Bo Bardi, dada a superposição de telas em perspectiva, esse mesmo sistema não deixa, paradoxalmente, de reproduzir a condição de saturação característica dos tão execrados salões acadêmicos, com suas paredes inteiramente tomadas por quadros.

Essa transparência buscada não apenas nos cavaletes, mas na própria alteração da primeira versão do projeto, abrindo a pinacoteca para as vistas da **"mata brasileira"** e do Vale do Anhangabaú, ao mesmo tempo em que amplia o ambiente de exposição das obras e as relaciona com a paisagem, proporciona uma transparência à caixa suspensa, sem a qual dificilmente o edifício alcançaria a leveza e o conseqüente resultado expressivo de que é dotado. Desnecessário afirmar que há uma intensa troca, uma verdadeira simbiose entre dispositivo de exposição e arquitetura. Isto não significa que o resultado expressivo buscado, notavelmente eloqüente, não se faça sem considerável prejuízo para a fruição das obras de arte e, mesmo para a sua conservação, uma vez que é extremamente difícil controlar as condições térmicas e de incidência de luz no interior do edifício.

Por outro lado, os avanços das formas de expressão artísticas contemporâneas, vêm trazendo novos desafios e requisitos ao projeto das salas de exposição antes impensáveis. As exposições e não só elas, as próprias manifestações artísticas, tem adquirido uma condição que transpôs, há muito, os limites dos suportes convencionais. Por sua vez, as curadorias e o tratamento museográfico não só têm assumido um crescente sentido cenográfico, como tem se valido dos mais variados recursos tecnológicos para destacar as características do acervo a ser exposto. Não se pode, face a isso, condenar o funcionamento de um museu à uma única forma de organização museográfica. Nunca é demais lembrar o que Lina Bo Bardi afirmou sobre a questão: **"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 do**

**nosso tempo**” (Bo Bardi, 1997). Uma vez compreendidos estes pontos, resta o desafio de preservar o espírito que orientou a sua proposta museográfica e, sem comprometer tais aspectos, permitir a flexibilidade necessária capaz de acomodar tanto a diversidade da produção artística contemporânea, como os novos arranjos museográficos, buscando reinterpretar e revolorizar as notáveis qualidades do edifício. Mas isso tudo certamente dependerá menos das medidas de salvaguarda do edifício que dos projetos museográficos que o Museu vier a abrigar.

## Notas

<sup>1</sup> Bo Bardi, Lina, op., cit., p. 102: “Uma solda mal executada e um corte excessivo nos ferros de armação dos quatro pilares obrigaram a uma protensão vertical que não tinha sido prevista, e o ulterior acréscimo dos pilares ficará como ‘incidente aceito’ e não como um contratempo a ser disfarçado, alisado, escondido.”

<sup>2</sup> ver a propósito Prodi, Fabrizio R., Franco Albini, Roma, Officina Edizioni, 1996

## Referências Bibliográficas

Bo Bardi, Lina, Marcelo Carvalho Ferraz, org., São Paulo: Empresa das Artes, 1993;

Habitat nº1, São Paulo, out.-dez., 1950, p. 32;

Mirante das Artes, São Paulo, nº 5, set./out., 1967;

Museu de Arte de São Paulo, textos de Lina Bo Bardi e Aldo Van Eyck, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997;

Reidy, Afonso Eduardo, Rio de Janeiro, PUC Solar Grand Jean de Montigny, Rio de Janeiro: O Solar/ Index, 1985;

Revista Visão, 14 dez. 1981

Zevi, Bruno, *Controstoria dell'Architettura in Itália – Otcento Novecento*, Roma: Tascabili Economici Newton, 1996.

## Fontes das ilustrações

Projeto do Museu de Artes Visuais de São Paulo: Reidy, Afonso Eduardo, Rio de Janeiro, PUC Solar Grand Jean de Montigny, Rio de Janeiro: O Solar/ Index, 1985;

Primeiro projeto MASP: Bo Bardi, Lina, Marcelo Carvalho Ferraz org., São Paulo: Empresa das Artes, 1993

Museu de São Vicente: Revista Habitat nº 8

Crown Hall: Mies in America / Lambert, Phyllis editor, Montreal / New York, Canadian Centre for Architecture / Whitney Museum of American Art, 2001

Corte do edifício do MASP mostrando o sistema estrutural: Bo Bardi, Lina, Marcelo Carvalho Ferraz org., São Paulo: Empresa das Artes, 1993

Sistema de Exposições MASP 7 de Abril: Habitat nº1, São Paulo, out.-dez., 1950