



A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias

Lina Bo Bardi' expography as table of montage: transparencies, opacities and genealogies

Dra Vera Pugliese

Como citar:

PUGLIESE, V. A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias. *MODOS. Revista de História da Arte. Campinas*, v. 1, n.2, p. 145-168, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/747>>;

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.747>

Imagem: Espaço expositivo da sede própria do MASP na Av. Paulista, com expografia de L. B. Bardi; fonte: <<http://f.i.uol.com.br/fotografia/2014/10/23/449221-970x600-1.jpeg>>

A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias

Lina Bo Bardi' expography as table of montage: transparencies, opacities and genealogies

Dra Vera Pugliese

Resumo

O artigo investiga a relação entre a fisiologia e a eficácia da expografia da pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo – MASP (1968), confrontando a montagem da exposição com outros discursos com os quais o projeto expográfico dialoga. Sua hipótese é que a concepção do projeto de Lina Bo Bardi constitua um ponto de inflexão de diferentes noções de genealogia e historicidade, entre os pensamentos historiográfico-artístico e expográfico. Para tal, o texto discute a possibilidade de compreender este projeto como mesa de montagem, segundo a acepção de Georges Didi-Huberman e quais seriam possíveis desdobramentos e implicações desta associação.

Palavras-chaves

Mesa de montagem; genealogia; MASP; Georges Didi-Huberman, atlas.

Abstract

This article investigates the relation between the physiology and efficiency of the expography of the gallery of São Paulo Museum of Art - MASP (1968), confronting the exhibition installations with other discourses with which the project dialogs. Its hypotheses is that Lina Bo Bardi's conception of project constituted an inflection point between different notions of genealogy and historicity, between historiographic-artistic and expographic ways of thought. For such, this text discusses the possibility of comprehending this project as a table of montage, according to Georges Didi-Huberman's assessment, and what the possible developments and implications of these associations would be.

Keywords

Table of montage; genealogy, MASP, Georges Didi-Huberman, atlas.

Desde as vésperas do “retorno” dos chamados cavaletes de cristal ao segundo andar do Museu de Arte de São Paulo - MASP, em 2015, muito se tem escrito sobre a expografia de Lina Bo Bardi (1914-1992) inaugurada em 1968, sobretudo dos pontos de vista da arquitetura, museologia e curadoria. Por um lado, há uma homenagem à arquiteta e designer e uma crítica ao desmantelamento da montagem em 1996. Por outro, busca-se compreender o motivo da atualidade de seu projeto expográfico e estabelecer sua inscrição genealógica na história dos museus, das curadorias etc.

O presente trabalho compartilha alguns dos problemas que essas recepções suscitam, direcionando-as ao âmbito da história da arte e sua teoria. Desde a concepção expográfica da primeira sede do MASP, inaugurada em 1947 no Edifício dos Diários Associados em São Paulo, Lina Bo teve que trabalhar com um conjunto crescente de obras adquiridas para o acervo, a partir da escolha de seu marido, Pietro Maria Bardi. Se as eleições do crítico e curador da representação da arte europeia, frente às possibilidades de aquisição de obras no 2º Pós-Guerra, por meio das doações mediadas pelo empresário Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello em si são objeto de pesquisas preocupadas com questões institucionais, há que se refletir sobre o diálogo com essas escolhas por Lina Bo nas expografias do acervo do MASP.

Na história dos museus e curadorias, o modelo dos cavaletes vítreos de Lina Bo teria suas raízes no *allestimento*, o conceito de *design* de montagem italiano do período Entre-Guerras, além de ser tributário de Mies van der Rohe. Mas o modelo pretensamente neutro do cubo branco¹ assombraria o MASP nos anos 1990, diante de problemas de insolação e climatização da pinacoteca do segundo andar, que comprometeriam as obras, de modo que a nova direção do museu, após o afastamento de Bardi em 1996, substituiu a concepção de Lina Bo. Esta decisão, ao lado de outras modificações, sofreu ruidosas críticas no Brasil e no Exterior, enquanto sua concepção era valorizada por artistas contemporâneos (Agiar, 2015: 103-126) e por especialistas de diferentes áreas, da museologia à história da arte.

Paralelamente ao crescente interesse sobre essa expografia desde o final dos anos 2000 e ao surgimento de soluções técnicas que permitiriam expor as obras sem prejudicá-las, a direção do MASP eleita em 2014, tendo à frente Heitor Martins, decidiu, entre outras modificações, realizar uma montagem no segundo andar que revisita formal e conceptualmente a célebre montagem. Não se trata, contudo, de remontar a exposição original da arquiteta, transformada em diferentes níveis.

Este artigo se dedica a investigar a relação entre a fisiologia da expografia de Lina Bo e sua eficácia, confrontando a montagem da exposição como discurso com outros discursos – de ordens diversas – com os quais ela dialoga, de modo explícito ou não. Desdobrando-se em uma discussão teórica, a hipótese é que a concepção de 1968 constitua um ponto de inflexão do jogo entre diferentes noções de genealogia e historicidade; entre os pensamentos historiográfico artístico, expográfico e poético ou, ainda, da manifestação poética de um pensamento teórico.

Faz-se, portanto, necessário discutir a abertura heurística do projeto expográfico de Lina Bo frente à sua eficácia na história da arte, uma vez que ela se voltaria, segundo a missão formativa do MASP, à conscientização dos visitantes que não deveriam ser passivos, mas apreender as obras ativamente. Em diferentes dimensões, o Museu possibilitaria outras hierarquias entre valores ligados à arte e à cultura como um todo. Se Renato Anelli (2009) entende que o MASP afirmava a função didática mediante diferentes ações, das mostras aos cursos, isso “não significa uma doutrinação, mas sim uma formação de sujeitos capazes de elaborar um juízo de valor estético e cultural”. Missão, conseqüentemente, política, afim ao projeto de Bardi frente ao olhar moderno e latino-americano sobre o passado europeu. Mas caberia perguntar se a expografia de Lina Bo teria cumprido à risca tal papel

ou se teria havido, também, uma espécie de deslocamento desta função, para além de sua intenção consciente. Deste modo, seria possível compreender essa expografia como uma materialização poética de certa concepção de história da arte?

Por princípio, sua concepção não poderia ser desinteressada, tratando-se, também, de um discurso. Cabe, portanto, refletir sobre sua operacionalidade, seu alcance e sua eficácia. Mas se há algo de familiar entre o exercício do curador ao selecionar obras para uma exposição e a prática do historiador da arte em associar obras em sua produção textual, impõe-se questionar até onde iria a concepção curatorial de Bardi no Museu em relação à expografia de Lina Bo, limites que sua fortuna crítica não precisa. Tal questão reportaria à identidade ou não entre ambas as concepções, o que gera outro problema, de qual a natureza delas e de suas diferenças.

Neste sentido, o presente texto propõe uma aproximação entre o projeto expográfico da arquiteta e a concepção de “mesa de montagem”, conforme a conceituação de Georges Didi-Huberman (2011: 11). Essa aproximação envolve a reflexão sobre conceitos como genealogia, desierarquização e historicidade, estendendo-se à compreensão da expografia como um discurso historiográfico artístico. Daí a pertinência de discutir diferentes acepções de genealogia na teoria da arte contemporânea, levando-se em consideração conceitos como anacronismo e cadeia operatória em história da arte.

Transparências

Achilina Bo cresceu numa Itália arrasada pela 1ª Guerra Mundial, que assistiria à ascensão do Fascismo. Após se formar na Faculdade de Arquitetura de Roma em 1940, na época da 2ª Guerra, ela não se coadunava à orientação do pensamento arquitetônico na capital italiana, que se aliava ao ideário fascista, que ela que julgava conservador, inclusive do ponto de vista formal. Lina Bo se transferiu para Milão, onde começou a trabalhar com Gio Ponti, que liderava um movimento que valorizava o artesanato e a arte popular segundo uma acepção moderna do *design*. Esta questão atravessa uma complexidade histórica ao aliar elementos da tradição artística italiana com a modernidade.

Ela se casou com Bardi em 1946, ano em que partiram para o Rio de Janeiro, onde ele realizou três exposições que sua fortuna crítica trata recorrentemente como oportunidade de vender obras de sua coleção particular, e que, então, conheceram pessoas que se interessavam por arte, empresários e colecionadores como Assis Chateaubriand, intelectuais e artistas. Mas este movimento parece reportar a intenções que iriam além do crítico, pois as mostras foram organizadas por ele como membro fundador do Studio d'Arte de Palma para fins comerciais, começando pela *Exposição de Pintura Italiana Antiga do Século XIII ao Século XVIII*, no final de 1946. A mostra mesclava artistas menos conhecidos a nomes como Giunta Pisano, Andrea Schiavone, Guido Reni, Antonio Canaletto e Giambattista Tiepolo (Pozzoli, 2014: 8). Antes desta mostra seguir para Belo Horizonte no início de 1947, foi inaugurada a segunda exposição, no final de 1946, composta por objetos de arte decorativa. Em março de 1947, a mostra de artes aplicadas foi inaugurada em São Paulo, o que evidencia uma agenda agressiva de promoção da arte italiana, coroada pela *Exposição de pintura italiana moderna*, dois meses depois na mesma cidade, de onde seguiu para Petrópolis. Com mais de cinquenta artistas, a mostra se colocava como um painel da pintura italiana do século XX, de Carlo Carrà e Giorgio De Chirico a Renato Birilli e Afro Basaldela, apresentado ao público segundo o “gosto do colecionismo italiano” a partir dos anos 1920 (*idem*: 9).

Após se transferirem para São Paulo, Chateaubriand, que dirigia os Diários Associados, um dos mais importantes conglomerados de comunicação do país, convidou-os a permanecerem no Brasil para criarem o que seria a “maior galeria do mundo” (*apud* Aguiar, 2015: 33). Bardi escolheria as obras e

faria os contatos na Europa para adquiri-las por meio de doações negociadas por Chateaubriand, enquanto Lina Bo se responsabilizaria pelo projeto museográfico do MASP, inicialmente no segundo andar do edifício dos Diários, na Rua 7 de Abril e, depois, na sede da Avenida Paulista, que seria projetada por ela. Museu de arte e não galeria de arte moderna, por desierarquizar um conjunto de classificações e preconceitos que considerava a arte europeia erudita como superior à arte proveniente de outras culturas, assim como da arte insita. Tal propósito ainda derivava do interesse de Lina Bo “pelo primitivo e popular, entendido como fonte pura de um novo começo” (Anelli, 2009), além das preocupações com o *design*, que imporia a criação de cursos que, em 1951, se concentrariam no Instituto de Arte Contemporânea – IAC.

Chateaubriand arregimentava cotizações, frequentemente de aristocratas e empresas paulistas para obter as obras no exterior, que Bardi considerava referenciais para a coleção a preços privilegiados. Impõe-se ter em conta que o grande período de aquisições ocorreu entre 1947 e 1958, por meio de doações². Embora não fosse a primeira intenção de Chateaubriand, as aquisições de obras de artistas brasileiros também iniciam neste período, tendo primazia as obras de Candido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti. Nessa época, foram adquiridas pinturas de brasileiros como *O pintor Belmiro de Almeida*, de José Ferraz de Almeida Júnior, e *O poeta Alberto de Oliveira*, de Belmiro de Almeida, assim como de latino-americanos como *Las Ilusiones*, de Diego Rivera, e de pintores chamados populares como *Colheita de algodão*, de José Antônio da Silva. É digno de nota que a chegada das obras era noticiada massivamente pelos Diários Associados, o que foi criticado por seus inimigos políticos e comerciais, colocando em xeque a importância e legitimidade da coleção, impondo a promoção uma *tournée* de mostras do acervo na Europa, em 1953, para obter a certificação internacional do museu (Bardi, 1966: 25).



Fig.1.Espaço expositivo da primeira sede do MASP à época de sua inauguração, com expografia de L. B. Bardi; fonte: <http://www.fau.usp.br/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/112/a037img/006.JPG>

Inicialmente, Lina Bo criou estruturas metálicas tubulares que sustentavam as obras sem afixá-las às paredes, dando a impressão de que elas flutuavam no grande salão dedicado à pinacoteca [fig. 1], maximizando os recursos limitados para projetar um espaço que aliasse a tradição da história da arte,

a partir dos critérios de Bardi, a um pensamento moderno. Parte deste projeto eram os cursos e oficinas sobre arte ministrados no mesmo andar, para um público crescente. Assim, criava-se um espaço museal referencial na América Latina ao mesmo tempo em que ele se convertia em um centro de cultura e aprendizagem.

Em 1950, o MASP passava pela primeira reestruturação diante do aumento do acervo, cursos e oficinas, biblioteca e administração, passando a ocupar quatro andares e deixando a pinacoteca sem divisórias. Contudo, este desenvolvimento mostrava que o museu precisava de um edifício especialmente projetado, que simbolizasse os anseios de ruptura que o projeto museológico exigia. Em 1957, Lina Bo iniciou o projeto que pretendia concretizar o caráter moderno, democrático e inclusivo do MASP. Um museu pensado como lugar de aprendizado, voltado para a formação de um público jovem, aliado ao acesso a obras que seriam referenciais da história da arte europeia, mas sem excluir a produção visual de outros povos e da arte chamada de popular.

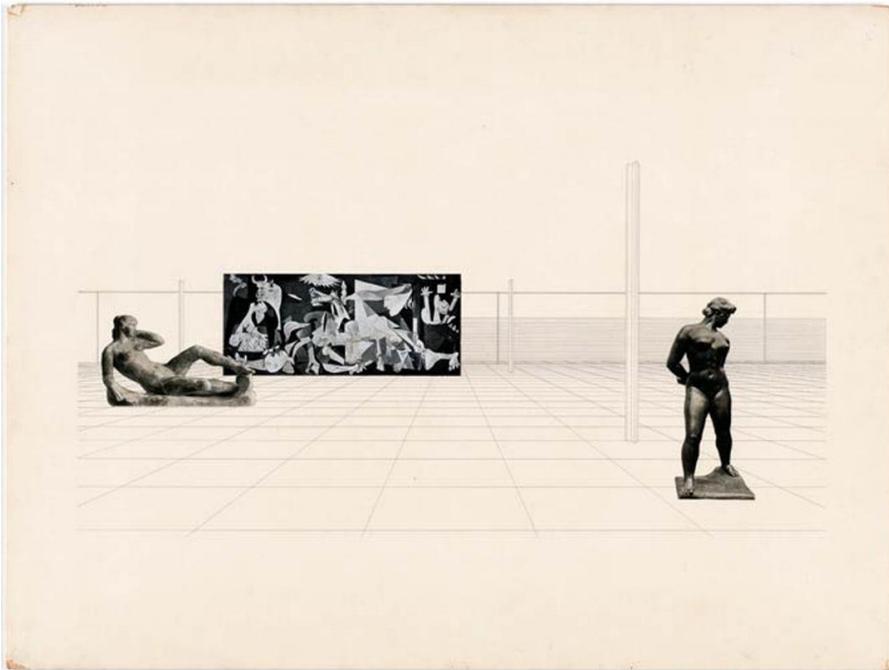


Fig.2. Mies van der Rohe, Perspectivas internas para Projeto *Museu para uma Cidade Pequena*, 1941-43, fotocoloragem e desenho; fonte: <https://architizer-prod.imgix.net/media/1376421719007Museum_small_city3.jpg?q=60&auto=format,compress&cs=strip&w=1080>

Características fundamentais da arquitetura moderna estavam presentes, despindo o edifício de quaisquer adornos supérfluos ou postiços, em prol da beleza dos elementos estruturais³. O projeto dialogava mais com o modelo do *Museu para uma Cidade Pequena* [fig. 2] de Mies van der Rohe, que provinha da Bauhaus, do que com a arquitetura moderna no Brasil de matriz corbusiana, adotada por Lucio Costa no Rio de Janeiro, com o edifício do antigo Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema).

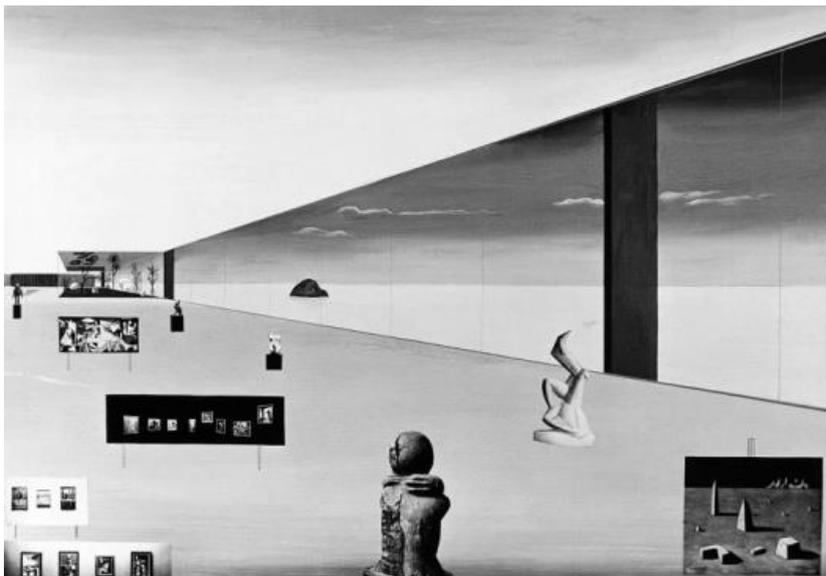


Fig.3. L. B. Bardi, Estudo para espaço expositivo do *Museu à Beira do Oceano*, fotocoloragem, 1951; fonte: <http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/6ee6_arq112-01-01.jpg>

O MASP foi dividido em dois conjuntos, o corpo quadrangular elevado, visível da Avenida Paulista e o corpo que “se amolda à encosta, constituindo um piso para a extensão do nível da avenida em forma de terraço” (Anelli, 2009). O edifício foi antecedido pelo projeto de Lina Bo para o *Museu à Beira do Oceano*, que seria construído na praia da cidade de São Vicente/SP, explorando a transparência proposta por Rohe, mas que foi primeiramente experimentada na *Casa de Vidro* (1951), a residência dos Bardi. Anelli destaca a relação com certas características da pintura de De Chirico e Mario Sironi com o desenho e as fotocoloragens de Lina Bo [fig. 3] para o museu de S. Vicente: “Ao acentuar o vazio, o espaço entre os objetos expostos, Lina recria a suspensão temporal da pintura metafísica” (*idem*).

Embora o MASP não seguisse formalmente o International Style promovido pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAM, a função do museu na cidade se alinhava ao conceito sustentado por Le Corbusier, como evidenciam os contatos de Bardi com o arquiteto francês no grupo dos CIAM desde anos 1930. Daí Bardi afirmar o museu como elemento integrante da cidade também quanto às ações programáticas relativas à missão do MASP, divergindo do modelo museológico considerado por ele como tradicional, cuja estrutura e seções reproduziriam as divisões dos saberes desde, ao menos, o século XIX e por ser voltado estritamente para a conservação de obras de arte. Deriva daí sua crítica ao modelo oitocentista do museu europeu e seu elogio a museus modernos, principalmente nos Estados Unidos, concernentes, de fundo, a um novo paradigma epistêmico no 2º Pós-Guerra, como o Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA, que também não estava arraigado à tradição europeia e enfatizava ações educativas (Canas, 2012).

Lina Bo perseverou no projeto do MASP, mesmo durante sua permanência em Salvador/BA, entre 1958 e 1964, quando também se dedicou aos estudos sobre artesanato e arte popular, discernindo o nacional do nacionalista a partir do pensamento de Antonio Gramsci (Bo Bardi, 1994: 7). Ela defendia que soluções sofisticadas deveriam ser adotadas pelo *design* e pela arquitetura contemporâneos, inclusive na concepção do MASP, como ocorreu com os acabamentos do edifício e o sistema cubo/cunha do apoio dos cavaletes.

O MASP despontaria no espigão da Avenida Paulista em São Paulo, dividindo centro e bairro, localizado no antigo Belvedere Trianon, cuja vista dava para a região central da cidade. Muitas das soluções pensadas para o edifício colocavam à baila questões debatidas nos CIAM e em outras ocasiões, quando da reconstrução de cidades europeias devastadas pela Guerra, tornando este edifício também uma obra-conceito. Ao lado disso,

É como se o espaço expositivo metafísico, vazio e transcendente, das perspectivas do Museu à Beira do Oceano fosse invadida pelo povo. Expandindo o espaço da pinacoteca para a cidade através das fachadas de vidro, essa miscigenação de imagens rompe com todas as regras consolidadas da museologia (Anelli, 2009).

A transparência não estaria apenas nas paredes externas do edifício. Ela sustentava um discurso desierarquizante da noção de estilo por meio dos cavaletes de cristal: uma espessa lâmina de vidro temperado apoiada em uma ou mais peças cúbicas de concreto, fixada por uma cunha de madeira, conforme a extensão a obra a ser afixada. Os imponentes cavaletes sustentariam pinturas basilares da história da arte, sem esconder o verso de suas molduras e *chassis*, visíveis na parte de trás das lâminas, onde também eram expostas fichas técnicas, comentários e eventuais fotografias, deixando a face com as obras livre de informações escritas. Assim, o visitante que entrasse na pinacoteca era tomado pela visão inquietante que entrecruzava obras da Antiguidade e Barroco, Renascimento e Impressionismo, Idade Média e Modernismo brasileiro, entre os cavaletes transparentes, revolucionando o olhar sobre a arte, a história da arte e as relações entre o presente e o passado [fig. 4]. Estas relações ainda eram complexificadas pela transparência dos vidros liminares do espaço museal de mais de 2000 m² – janelas com 5,3 m de altura –, através dos quais via-se a cidade: edifícios e parte do Parque Siqueira Campos (Trianon), constituído pela Mata Atlântica preservada, além da *veduta* para o centro da cidade.



Fig.4. Espaço expositivo da sede própria do MASP na Av. Paulista, com expografia de L. B. Bardi; fonte: <<http://f.i.uol.com.br/fotografia/2014/10/23/449221-970x600-1.jpeg>>

Mas esta configuração também criava problemas relativos à conservação das obras na arquitetura de concreto armado e vidro num país tropical, como a insolação e drásticas variações de calor e umidade que, embora não sejam exclusivos do MASP, tornavam-se dramáticos em um espaço museal. Se implementos como o *brise soleil* corbusiano simbolizavam uma arquitetura tida como brasileira, a escolha de Lina Bo pela cortina de vidro envolvia um afastamento de conceitos nacionalistas. Devido à inexistência de películas ou vidros capazes de conter os raios ultravioletas e infravermelhos à época, foi necessário introduzir persianas⁴ e ar condicionado para proteger as obras, o que prejudicava a transparência do espaço expográfico.

A transparência da arquitetura e o conceito dos cavaletes envolviam a concepção da arte e do museu como fator precipitador da consciência, portanto, tinham funções políticas, o que se tornava difícil por, no mínimo, dois motivos: a atmosfera de censura do período do regime militar e o diferente papel que o MASP passava a desempenhar na cidade após duas décadas de sua criação. Ainda que continuasse sendo um dos protagonistas da cena cultural da cidade, os anos 1990 assistiram a problemas de gestão, a morte de Lina Bo e o afastamento de Bardi, o que impunha uma nova administração. A diretoria de Julio Neves, a partir de 1996, introduziu um conjunto de modificações devido à necessidade de manutenção e ampliação da reserva técnica. Estas transformações envolveram a substituição radical do projeto expográfico de Lina Bo e, em parte, do projeto museológico de Bardi. Ainda que enfrentando reações de diferentes setores do meio cultural paulista, o segundo andar foi adaptado ao conceito do cubo branco, com paredes e divisórias que interditavam a visão das janelas de vidro internamente — também no bloco inferior —, enquanto a fachada passava a ser suporte de *banners* das megaexposições que então tinham lugar no Museu (Anelli, 2009). Uma das respostas a essa supressão foi a realização de exposições que supervalorizavam os cavaletes, o que deslocava sua função e retirava-lhes a transparência, fetichizando-os.⁵

Opacidades

É certo que o projeto museográfico do MASP deveria sofrer alterações em função das novas exigências da museologia após 30 anos da existência da sede da Av. Paulista. Mas a lacuna — afetiva, também — deixada pela expografia de Lina Bo dava visibilidade para as transformações do museu a partir de 1996, tornando-se o principal foco de discussões, além de questionamentos referentes à administração.

A fortuna crítica do Museu apresenta um problema significativo justamente quanto à expografia de Lina Bo, pois, se sua concepção é valorizada, não fica claro se e quanto ela teria efetivamente colaborado na curadoria no sentido da escolha das obras e de suas disposições na galeria, ou seja, o quanto curadoria e expografia foram compartilhadas. À época da construção da nova sede, em que ela residia parte do ano na Bahia, era a voz de Bardi que ecoava na mídia para afirmar a concepção museológica do MASP, assim como se sabe que foi ele o responsável pela política de aquisição, na direção do Museu por 50 anos. Contudo, é inverossímil que o projeto expográfico de Lina Bo, assim como o arquitetônico, fossem meramente servis às concepções de Bardi, até porque tais projetos são consistentes com a trajetória da arquiteta tanto em Milão quanto, posteriormente, na Bahia, quando restaurou o Solar do Unhão, tendo dirigido tanto o Museu de Arte Popular quanto o Museu de Arte Moderna — MAM/BA. Lina Bo (*apud* Anelli, 1990) sustentava um projeto no qual o moderno não destruiria o popular, mas o transformaria, donde a necessidade da destruição da aura da obra de arte, não numa atitude niilista, mas para evidenciá-la como “trabalho, altamente qualificado”, acessível aos não iniciados. Daí a necessidade de chegar às questões estruturais de arquitetura e *design*, abandonando o postíço e o ornamental, aproximando arte e vida, bem como suas pesquisas sobre o

que entendia como pré-artisanato no Brasil, afastando-se de concepções folcloristas, marcadas ideologicamente pelo fascismo (Bo Bardi, 1994: 15-16), além de evidenciar sua concepção de museu:

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. (Bo Bardi, 1950: 17)

Bardi conheceu Le Corbusier nos anos 1930, como mediador entre o grupo dos CIAM e os arquitetos racionalistas italianos, que buscavam conciliar o classicismo com o funcionalismo e cuja relação com o fascismo resta controversa. Esta questão evidencia a complexidade do debate sobre o moderno na Itália, além de revelar certas ambiguidades concernentes às ligações políticas de Bardi, que poderiam estar relacionadas à sua migração.

A partida dos Bardi para o Brasil frequentemente figura na fortuna crítica como a necessidade de deixar a Europa – com uma cultura riquíssima – destruída pela Guerra, unida ao anseio moderno de por em prática ideias revolucionárias diante da oportunidade de criar o MASP, a convite de Chateaubriand, surgida de um encontro fortuito. Muito mais verossímil é que tal oportunidade tivesse convergido para o projeto político, econômico e ideológico materializado pelo Studio d'Arte de Palma em 1944, integrado pelo próprio Bardi, e dos contatos diplomáticos e comerciais que antecederam sua migração. Segundo Viviana Pozzoli (2014: 1-2), a vinda de Bardi seria fruto de “um planejamento consciente e deve se concentrar em uma teia mais articulada de relações” concernente “a um projeto relativo ao comércio e à promoção da arte italiana na América do Sul”, o que evidencia a importância do motivo de mercado em detrimento de hipóteses sobre um exílio político. Assim, Pozzoli acredita que as três exposições promovidas por ele no Brasil seriam parte de uma estratégia planejada pelo Studio, visando “penetrar comercialmente no mercado na América Latina, (...) revelando um interesse significativo na exportação e na promoção da arte e do gosto italiano nos países de alta imigração e com oportunidades de mercado (...)” (*idem*).

Mas além dos objetivos comerciais, é necessário compreender que este projeto também estava imbuído de um espírito civilizatório, portador da intenção de introduzir um sentido humanista no tecido cultural e comercial do país, enquanto difundia a cultura italiana do passado e do presente, ligado à COREITAL (Comissão das Relações Econômicas Itália-América Latina), criada em 1945, cujo escopo se concretizaria sobretudo no Brasil, possivelmente devido às redes provocadas pela implantação do MASP em São Paulo. Bardi escreveu a outro fundador do Studio, Francesco Monotti, logo após sua chegada, em 1946: “O Brasil está em atividade, surpreendente atividade: é um grande país que precisa de um humanismo. A cultura italiana poderia fazer muito, aliás realmente deve fazer” (*apud* Pozzoli, 2014: 7), o que revela intenções ligadas à necessidade de divulgação da cultura italiana. Suas ideias convergiriam em seu encontro com Chateaubriand, cujas empresas lhe favoreceram grande influência política e sobre a opinião pública. Este contexto corrobora a concepção do MASP como polo catalisador e irradiador em um centro urbano em intenso desenvolvimento, bem como a valorização do viés formativo do Museu ao qual o crítico se dedicou inclusive após o encerramento do Studio, tendo o MASP, em certa medida, incorporado alguns de seus objetivos.

Paralelamente, Ciccillo Matarazzo (Francisco Matarazzo Sobrinho), oponente político de Chateaubriand, fomentou a criação do Museu de Arte Moderna – MAM/SP, criado em 1948 e a Bienal

Internacional de São Paulo, cuja primeira edição surgia em 1951, formando outro polo cultural divergente na mesma cidade, também voltado para a internacionalização.



Fig. 5. Exposição didática de História da Arte, 1947, expografia de L. B. Bardi, primeira sede do MASP, com expografia de L. B. Bardi; fonte: <http://www.fau.usp.br/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/112/a037img/001.JPG>

Anelli (2009) afirma a intenção dos Bardi de que “o repentino contato com vários séculos de arte européia, apresentada no Brasil pela primeira vez em grande escala” provocasse um olhar que “contribuísse para o florescimento de uma nova cultura”. Não obstante, receavam que tal estratégia poderia reforçar “o conservadorismo cultural paulista no embate com as novas gerações modernas”. Daí o sentido da adjetivação “didáticas” às exposições, reiterada por Bardi em textos veiculados no Brasil e no Exterior, para as quais Lina Bo desenvolveu *displays* com sustentações tubulares formando ortogonais, eventualmente em visões panorâmicas [fig. 5]. Daí, também, a necessidade, para Lina Bo (1950: 17), de oferecer ao “espectador a observação pura e desprevenida”, frente às hierarquias sedimentadas pela história da arte na Europa.

Segundo Francesco Tentori (2000: 190), as ações de ensino e exposição do MASP desde sua inauguração respondiam ao conceito de unidade das artes e sua função social se opunha à instituição do modelo setecentista do museu. A carta de princípios do MASP é reconhecida no ensaio “Museu fora dos Limites” de Bardi, explicitando o projeto museológico que conecta “a difusão feita pelo museu da produção artística, antiga e moderna” (Bardi, 1951: 50), envolvendo a colaboração de arquitetos e artistas; a criação da Revista *Habitat*; os cursos livres de história da arte e de várias linguagens artísticas, além do curso de *design* no IAC, favorecendo uma formação profissional voltada para novas frentes de trabalho abertas pela modernização da cidade. O projeto expográfico de Lina Bo integra este conjunto de ações, ao negar a compartimentação da história da arte por recortes nacionais ou cronológicos.

Mas a expografia dos cavaletes se restringe a esses propósitos conscientes ou teria um alcance ainda maior, diferente, impensado? Essa desierarquização seria de que ordem? Ela nos aproxima de que noções? Poderíamos compreender que sua eficácia deriva precisamente de um deslocamento do sentido da genealogia modernista de que provém ou de outras genealogias que suscitariam outras afinidades?

Se a exposição era concebida sob a “estratégia de chocar (no sentido moderno) o visitante, impedindo uma fruição passiva das obras e impelindo-o a estranhar, a criar seu próprio julgamento estético, mesmo que incompatível com os valores culturais europeus” (Anelli, 2009), estes eram sustentados, paradoxalmente, por parte do discurso *humanista* de Bardi. Mas os textos de Lina Bo afirmam o espaço museal como um ambiente, um espaço arquitetônico que geraria uma “atmosfera” na qual o visitante poderia experimentar sensorialmente, e não apenas intelectualmente, evocando outro senso “didático”. Até certo ponto, este sentido estaria na ascendência do *allestimento*, mas talvez o “choque” intencionado fosse além destes limites e objetivos políticos em direção a outra ordem de retorno ao passado.

O *allestimento* é definido por Anelli (2009) como um “campo experimental dos arquitetos e artistas italianos iniciado com as exposições industriais, comerciais e políticas”, disputado por acadêmicos e racionalistas, voltados para seu potencial de “introduzir o público leigo às qualidades estéticas dos espaços e formas modernas”, em plena ascensão do Fascismo. Ele se tornou conhecido por meio das grelhas tubulares de Edoardo Persico em uma exposição de propaganda política em Milão em 1934 [fig. 6], que permitia que as imagens ficassem suspensas no espaço.

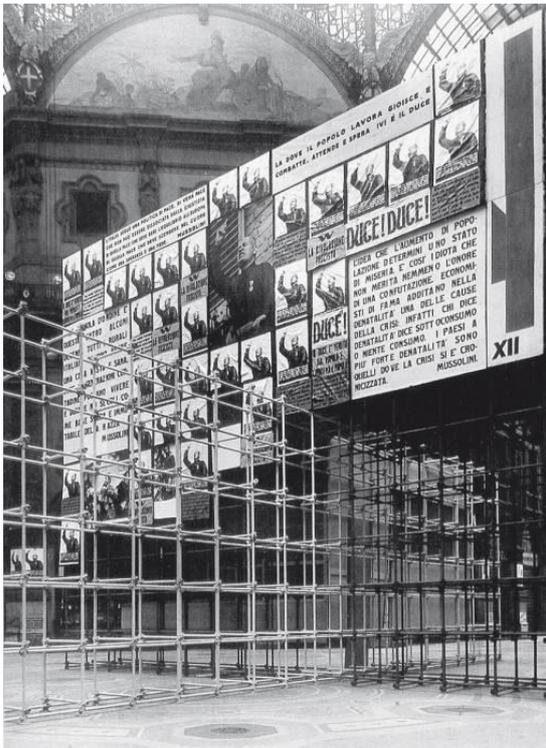


Fig.6. E. Pésico e Marcello Nizzoli, Instalação para o Plebiscito de 1934, Galleria Vittorio Emanuele, Milão; fonte: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3b/3c/81/3b3c81f812b91bd6dd51125653f4c1df.jpg>>



Fig.7. Exposição Il Scipione, com curadoria de F. Albini, 1941; fonte: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/4d/ea/7b/4dea7b5353184bcb01506b3d8938af1b.jpg>>

Este recurso aguardaria até 1941 para ser utilizado em uma mostra de arte moderna por Franco Albini [fig. 7]. Tal transposição se dirigia a um conceito moderno de curadoria no país mediante a constituição de um espaço expositivo vinculado plasticamente a uma historiografia da arte que não fosse sorvida pela tradição artística italiana. Tratava-se, também, de se opor à suposta neutralidade do cubo branco, que seria cada vez mais identificado como uma forma ideológica, em especial a partir de sua utilização na mostra nazista da “Arte Degenerada”, em 1937 (Aguiar, 2015: 70). O vínculo entre o modo de expor uma obra e afirmação de seu valor cultural passava a ser debatido diante da função formativa que esta obra assim exposta poderia repercutir em um público crescente, nos termos de uma função social da arte na sociedade moderna.

Ao lado dessa repercussão, Bardi (1954: 243-249) negava o modelo dos museus “tradicionais”, assim como a subserviência a modelos modernos. Ele vinculava a noção de museu moderno a uma compreensão revisionista da história da arte, que considerasse a importância da atualização do conceito de museu que transcendesse os recortes cronológicos ou por escolas, assim como valorações hierarquizantes, em direção a um “museu sem adjetivos” (Bardi, 1993: 84). Ele também defendia a “unidade das artes” e a “nova monumentalidade”, que retornavam ao tema do CIAM de Atenas (1933) dedicado à Cidade Funcional, tendo agora o problema da reconstrução de inúmeras cidades no Pós-Guerra. No entender de Le Corbusier a relação entre os museus e a cidade deveria ser orgânica, com espaços livres que possibilitassem a integração da população com o edifício em atividades culturais. Daí ele introduzir o conceito de “museu laboratório”, ligado à função museal de promover a experimentação por meio de ações, inclusive educativas, sem se limitar a conservar e expor obras de arte (Canas, 2012).

Adriano Canas afirma que a expressão museu laboratório surgiu nos textos de Bardi em 1957, a partir do desenvolvimento do projeto do edifício do MASP por Lina Bo, posto que as iniciativas da primeira sede só atingiriam sua plenitude no novo espaço arquitetônico, segundo os pré-requisitos do conceito corbusiano. Mas são os cavaletes de cristal que “possibilitam a continuidade do espaço expositivo conciliando diversos períodos históricos, à caixa suspensa em vidro e o belvedere, dissolvendo a arte reunida na continuidade do espaço da cidade, forma-se um só corpo, uma unidade que torna a arquitetura a cidade” (Canas, 2012).

Embora possa parecer que o projeto expográfico de Lina Bo esteja perfeitamente enquadrado neste programa, este não explica a eficácia da expografia ou, parafraseando Louis Marin, os “poderes da montagem” que parecem reverberar há 50 anos e são evocados pela atual curadoria do museu, o que requer ingressarmos em uma discussão teórica. Se há, eventualmente, suspeitas de superinterpretações ou supervalorizações da concepção expográfica de Lina Bo, especialmente quando do “retorno” dos cavaletes em 2015, deve-se creditar ao menos parte da celebração do público e pesquisadores ao reconhecimento de uma eficácia que, suspeita-se aqui, transcenda seu valor de uso político. Impõe-se, portanto, investigar outras genealogias da expografia, não restritas a Rohe ou ao *allestimento*, mas alhures, na tentativa de compreender esta eficácia em suas implicações epistemológicas. Mas, para tal, há que se deslocar o conceito de genealogia de sua acepção vertical, para buscar ancestralidades não mais em laços consanguíneos, mas em sobrevivências e no sentido de montagem de uma cadeia operatória.

Assim, contrariamente à visão incendiária do museu pelos futuristas⁶, a concepção do MASP demanda um modelo de tempo complexo, que teria certa afinidade com o da Pintura Metafísica. Ainda mais, ao afirmar que “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 (1993: 327) parece se remeter à estranha atmosfera de sua expografia, na qual diversos presentes reminiscentes flutuam em latência. Flutuam à espera de serem organizados e reorganizados pelos olhares do visitante ao caminhar neste espaço imersivo. Espaço que é arquitetônico e incorpora uma narrativa própria e diferentes temporalidades sincrônica, diacrônica e anacronicamente, múltiplas perspectivas, cujas genealogias remetem, também, a retornos e deslocamentos da Pintura Metafísica em relação ao antigo.

Genealogias

Retomando o indício de Anelli sobre um *je ne sais quoi* de De Chirico na expografia do MASP, suspeita-se da sobrevivência de um elemento da pintura italiana que remonta ao Renascimento. É a questão de fundo da quadratura (*quadratura*), que parte da quadrícula (*griglia*, *casella*) como procedimento de transferência de imagem para diferentes suportes por meio da quadriculação das superfícies, que teve seu uso disseminado a partir do Quattrocento florentino. Este procedimento deriva da retícula ortogonal dos meridianos e paralelos do planisfério da *Geographia* (século II d.C.) do alexandrino Claudio Ptolomeu, cuja tradução pelo o sábio bizantino Manuele Crisolora e seu discípulo toscano Jacopo Angelo di Scarperia começou a ser divulgada em c.1406 (Rosenfield, 2013: 315). Se as futuras edições gravadas deste códice concorreram para transformar o atlas em um gênero epistêmico a partir do Renascimento, ele também convergiu para seu uso em pintura, em especial ligado à nascente perspectiva linear matemática. Eric Pagliano (2011: 35, tradução nossa) afirma que, além de uma técnica de transposição, a quadrícula expressaria um pensamento gráfico que reside na base da concepção de uma obra de arte, e receberia outros nomes como “quadriculação, pequena grade

(*graticola*) em Pozzo, Félibien e Vasari, *rete* (rede) em Vasari e Baldinucci, *grata* (grade, grelha) em Armenini, *quadratura* em Cesare Vecellio (...)", o que releva certa flutuação semiológica, para além do vocabulário.



Fig.8. Anônimo [Atrib. Francesco di G. Martini], *Città Ideale*, c.1477, 124 x 234 cm, têmpera s/ painel, 80.33 x 219.8 cm, Gemäldegalerie, Berlin; fonte: <[https://it.wikipedia.org/wiki/Citt%C3%A0_ideale_\(dipinto\)#/media/File:Citt%C3%A0_ideale_di_berlino_2.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Citt%C3%A0_ideale_(dipinto)#/media/File:Citt%C3%A0_ideale_di_berlino_2.jpg)>

A quadratura teria derivado da prática da quadrícula no século XVI para cobrir áreas extensas em pintura parietal e principalmente em forros, crivada por elementos arquiteturais como colunas e arcos, com vários pontos de fuga. Como gênero decorativo, sua tônica seria a simulação ilusionista de um espaço real em uma estrutura virtual por meio da perspectiva e teria se espreado da Lombardia ao Vêneto, nos séculos XVII e XVIII. Mas na acepção de uma arquitetura pintada, é possível entender que o embrião da quadratura remontaria às primeiras vistas de cidades ideais do século XV [fig. 8], embora tenha posteriormente se complexificado por meio de camadas sobrepostas de perspectivas,

o que resulta também em um conjunto de grades compostas por linhas, que formam quadrados ou retângulos de tamanhos diferentes, provocados pelas interseções de linhas da própria perspectiva, as quais ficam em uma camada invisível ou subentendida da pintura (Rosenfield, 2013: 318).

Ao longo dos séculos, o jogo entre a teoria e a prática da perspectiva na arte, arquitetura, geometria, óptica e filosofia tornou-se um objeto privilegiado para abordar a verossimilhança como fundamento das artes plásticas no Ocidente. Além disso, a relação entre perspectiva e quadratura também promoveu a “ilusão prospetiva, que é quando o espectador, ao deslocar-se, faz a figura se mover” (Rosenfield, 2013: 321). Interessada no uso da grade como inversão da questão da representação no século XX, Rosalind Krauss entende que a concepção e o uso da grade sofrem diversos deslocamentos na arte moderna e contemporânea, ultrapassando seus gêneros históricos, e afirma que

Para proclamar a modernidade da arte contemporânea, a grade atua de duas maneiras: uma espacial e outra temporal. No campo espacial, a grade afirma a autonomia da arte. Aplanada, geometrizada e ordenada, ela é antinatural, antimimética e antirreal. É o que a arte parece quando vira as costas à natureza. Na monotonia de suas coordenadas, a grade permite repelir as dimensões do real, recolocadas pelo desdobramento lateral de uma única superfície. A onipresente regularidade de sua organização é o resultado, não de imitação, mas de uma determinação estética. (Krauss, 1996: 23, tradução nossa)

De Chirico explorou, a partir dos anos 1910, elementos da chamada arquitetura virtual ou ilusionista em outro eixo, não em função do *trompe l'oeil*, mas de um modelo de tempos heterogêneos desde as primeiras obras da Pintura Metafísica. Interessa aqui especificar o deslocamento da *arquitetura pintada*, mediante o uso da perspectiva em sua relação com a quadratura em De Chirico que trabalhou, no universo onírico, com o paradoxo do moderno e da remissão à tradição clássica, na qual a perspectiva está inerentemente conectada a um sentido de historicidade. Para Pierre Francastel (1990: 348), a identificação ideológica do ponto de vista da perspectiva renascentista com o sujeito que coloca a cidade, mas também a história diante de si, é uma reivindicação humanista por excelência. Em *Viagem Ansiosa* [fig.9], De Chirico parece problematizar a perspectiva tanto na dimensão da geometria, multiplicando seus pontos de fuga e elaborando projeções perspécticas distorcidas, como na dimensão histórica, justapondo as arcadas das praças italianas e elementos do moderno, como o trem, que surge ameaçador, numa espacialidade ambígua. Ao citar a quadrícula nesta pintura por meio de um vestígio, a deformação dos elementos arquiteturais e as sombras distorcidas, assim como em outras pinturas, ele perturba o ilusionismo das antigas quadraturas, criando vistas prospectivas que não se concretizam como ilusões, mas como impossibilidades inquietantes.



Fig.9. *Il viaggio angoscioso*, 1913, 74,3 x 106,7 cm, óleo s/ tela, Col. Particular; fonte: <<http://112.imagebam.com/download/2lyl2lasPigM8D8Lwupmpw/33756/337550448/Il-viaggio-inquietante.jpg>>

De Chirico materializa o paradoxo de uma Itália que enfrentava, na época do nascimento de Lina Bo, o embate entre a pressão por modernizar-se – expressa de modo radicalmente diferente pelo Futurismo – e o peso do passado cultural. Se pensarmos na relação da historicidade manifesta pela perspectiva renascentista, tendo o lugar do olho do ponto de vista e o lugar do mundo que se lhe é apresentado, a perspectiva deslocada de De Chirico pode produzir percepções de expansão, retração e suspensão do tempo.

Haveria aí uma sobrevivência da capacidade expressiva do procedimento da quadrícula na relação espaço-temporal deslocada de suas próprias regras, assim como pode haver tal sobrevivência na expografia de Lina Bo, rememorada pelo quase imperceptível quadriculado da borracha industrial negra do pavimento da pinacoteca do MASP. Os cavaletes surgem nesta grade como suportes essenciais que nascem do piso – ou da planta –, devido à sua própria transparência, como elevações invisíveis

dos tempos das obras que se entrecruzam sob olhares que não têm demarcado um único ponto de vista. A desierarquização não é apenas das obras, mas do olhar do visitante, portanto. Divergindo da perspectiva linear matemática em seu jogo com a quadrícula que organizava tempos e saberes, o que a arquiteta desaturatiza não são as obras, mas o olhar sobre elas, a relação entre sujeito e objeto cultural, sob um olhar antropológico. Mas dos vestígios do passado de cada imagem restam também nos versos dos cavaletes.

Uma planta com as marcações dos cavaletes: assim poderia Lina Bo ter pensado a pinacoteca como um mapa expográfico que não contemplasse o sentido da galeria linear de obras que tem como paradigma o percurso filiforme da Galleria degli Uffizi de Firenze. Cada sala mostrando um anel de uma longa corrente histórica, como as *Vite* (1550/1568) de Giorgio Vasari que fundaram a história da arte por meio de uma grande narrativa biográfica, regida pelas escolas⁷ que se sucedem no tempo, mostrando cada geração após seus antecessores e caminhando-se até seus descendentes em uma genealogia quase artificialmente clara. Diferentemente, Lina Bo opera a superfície do espaço expositivo livre, sem divisórias, como uma mesa de trabalho mais do que como a positividade um museu-laboratório, no qual dispõe as obras em cavaletes vítreos, que se embaralham e desembaralham enquanto o visitante caminha entre eles e elege diferentes pontos de vista da quadrícula, criando suas próprias quadraturas.

Desse modo, são percebidas – ou eleitas –, a cada passo do caminhante, semelhanças, similitudes, afinidades e até genealogias entre as obras, desenhando seu próprio mapa a partir de um imenso arquivo. Somem-se a isso as memórias do caminhante que jogam com sua visão das obras, operando, ele próprio, seu atlas de imagens entre transparências que se multiplicam, evocando seus próprios arquivos. Cada caminhante cria, conseqüentemente, sua própria cartografia e, como assevera Didi-Huberman não se lê um mapa como um livro do qual se espera a primazia da linguagem verbal, sendo constituído fundamentalmente por imagens, encerrando a visita ao labirinto quase sempre de modo errático. Mas o atlas, tal como o era o planisfério de Ptolomeu, é um objeto dúplice, malgrado a aparência inofensiva. “É uma forma visual do saber”, perigosa por implicar os paradigmas estético, da forma visual, e epistêmico, do saber, subvertendo “formas canônicas” que reportam à tradição platônica e seu modelo epistêmico fundamentado pela *Idea*. Ele “perturba quaisquer limites de inteligibilidade”, uma vez que introduz a sensibilidade no saber e, com ela, uma impureza epistêmica fundamental. O atlas introduz o múltiplo e a “hibridez de toda a montagem”, inventa “zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos”, sob uma “teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível e a uma estética exposta ao perigo da disparidade” (Didi-Huberman, 2011: 11-13)⁸ em um saber dinâmico que é irreduzível ao compendário.

É da potência e da inesgotabilidade das relações da montagem que Didi-Huberman (2011: 14) deduz o princípio-atlas, que aqui se suspeita estar na base da eficácia da expografia de Lina Bo. Este princípio se realiza ao diferenciar mesa (*table*) do quadro (*tableau*) e da idealidade de sua completude, sua narratividade, seu acabamento, deslocando a relação entre pintura e arquitetura, não mais como *arquitetura pintada*. É nesse sentido que Didi-Huberman (2011: 49-51) remonta às mesas divinatórias da Babilônia – presentes na Prancha 1 do *Bilderatlas Mnemosyne* (1924-29) de Aby Warburg – para compreender a potência heurística da mesa de trabalho, suas virtudes estruturais e operatórias relativas às formas primitivas de classificação estudadas por Émile Durkheim e Marcel Mauss. Daí ele chegar às noções de campo e de cadeia operatórias cunhados por André Leroi-Gouhan para investigar o surgimento dos grafismos na Pré-História, a fim de pensar modos de conexão do material de Warburg no *Bilderatlas*, entendidos como a materialização do aparelho concreto do pensamento do historiador da arte alemão. O campo operatório seria um “lugar de sobredeterminação (...) capaz de propiciar o

encontro de ordens de realidade heterogêneas” (*idem*, 2011: 61), um lugar propício para aproximar coisas díspares nas quais encontramos “relações íntimas e secretas”, dando a perceber vínculos com suas regras de disposição e transformação, que se tornariam “paradigmas de uma releitura do mundo”.

Didi-Huberman (*ibid*: 52-53) reconhece ainda a especificidade teórica do campo operatório na estrutura do *Bilderatlas*, considerando as “superfícies preparadas segundo uma regra prévia, cujo enunciado servirá de fundação para certo conceito do *quadro*” inserido no contexto humanista de Leon Battista Alberti: as quadraturas das construções perspécticas, ressaltando o contraste da abertura heurística do primeiro caso, em que aproxima ao conceito de altar e à “noção não-axiomática de mesa”. Não obstante, ele chama atenção para a eficácia da “superfície preparada” como campo operatório “à margem de regras previamente estabelecidas”, evocando a consideração da “origem” geométrica, e não histórica, da perspectiva, que Hubert Damisch (1993: 101-111) investiga nas pinturas de cidades ideais do Quattrocento.

A aproximação de elementos díspares numa mesa de trabalho como superfície receptora coloca em xeque antinomias da tradição socrático-platônica como razão/imaginação, introduzindo o sentido antropológico da impureza das regras classificatórias, perturbando hierarquias estabelecidas e revelando sua fecundidade dionisiaca. Mas a abertura heurística da mesa não estaria apenas em propiciar união por meio da associação. Ao não rejeitar a fragmentação do mundo, ela é também o lugar da repartição, da dissociação das coisas e imagens, para que possam ser redistribuídas e ressignificadas (Didi-Huberman, 2011: 54-55). A presente associação concerne à ideia de que haveria um desmonte do quadro clássico na montagem de Lina Bo, ainda que de modo diferente do *Bilderatlas*, uma vez que elementos que sobrevivem da ordem e racionalidade que a tradição humanista faz remontar à antiguidade clássica, também revelariam, subterraneamente, forças dionisiacas subversivas que corrompem a estabilidade da quadrícula, da perspectiva e da classificação, utilizando-a contra seu próprio princípio ordenador.

Essa perturbação também provém de preocupações antropológicas, como aquelas que vemos agir em relação ao que Lina Bo (1994) entendeu como uma situação de impasse, porque ela perturba o ideário o que o *design* contemporâneo procuraria, por princípio – o refinamento, a otimização e a pureza – por meio de elementos do pré-artisanato nordestino, pois, no mesmo período em que projetava o edifício e a expografia do MASP, ela

encontraria na cultura nordestina a reserva ética popular que procurava desde a Itália. Uma reserva permitida pela aparente estagnação econômica da região, se comparada com o acelerado desenvolvimento industrial do Sudeste. O arcaico, das várias culturas ali presentes, soma-se à essencialidade derivada da pobreza (como o aproveitamento do lixo para produção de utensílios) e aos objetos de credices e religiões (...). Arte, cultura e reorganização da produção compõem um esboço de projeto social e político que caracteriza essa sua estadia em Salvador (Anelli, 2009).

Se, por um lado, as fachadas e cavaletes transparentes do MASP são recursos dirigidos à popularização do museu, esta popularização seria pedagógica no sentido de ajudar a “despertar uma natural consciência” e, como lembra Lina Bo, “adquirir consciência é politizar-se” (*apud* Anelli, 2009). Mas nem tudo é transparência, pois haveria uma motivação humanista por trás do projeto do MASP, em certa medida derivado – ou aproximado – da missão comercial do Studio d’Arte de Palma, que parece provocar uma relação tensional entre as visões de Lina Bo e de Bardi. Essa questão se manifesta concretamente na leitura de que a montagem de Lina Bo também serviria para mascarar lacunas do

acervo que seriam evidenciadas por uma expografia linear. Mas, para além de uma solução de continuidade vinculada a uma grande narrativa, é possível cogitar outros motivos para a eleição dos cavaletes.

Se considerarmos a superfície retangular da pinacoteca a partir de sua entrada, em um dos lados menores, e os cavaletes formando linhas perpendiculares ao comprimento, as obras foram dispostas em direção ao fundo da sala (74 x 30 m), de modo a todos os cavaletes serem paralelos entre si e apresentarem as obras na direção da entrada. Assim, a distribuição das obras no sentido da largura da pinacoteca não evidencia uma linearidade ou progressão cronológica, não escravizando o olhar a uma linha do tempo. Há, portanto, uma intersecção de linhas nos sentidos diacrônico e sincrônico das obras. Poder-se-ia recorrer à arqueologia como um modelo operatório, utilizando-se de quadriculas para organizar o espaço enquanto esta organização as envolve no campo léxico da exposição, de modo a entender a colocação das obras dentro de uma modalidade de aparição na grade.

O caminhar pela mostra seria, então, um *mise au carreau*, que não é apenas o da perspectiva, mas da grade do *design*, na qual a *designer* dispôs elementos visuais em uma superfície, ou ainda, no sistema quadriculado da arqueologia, o *carroyage*, no qual se delimitam áreas para escavar. Este sistema, desenvolvido por Georges Laplace no 2º Pós-Guerra, é um método prospectivo no qual se delimitam quadrados, sendo a terceira dimensão determinada pelas camadas nas quais objetos são encontrados em um sítio, donde se cria um mapa tridimensional. Um mapa em que não apenas os artefatos, mas também sua localização é indicativa das relações que se podem estabelecer em um conjunto maior, colocado em perspectiva a um só tempo cronológica e espacial, histórica e geométrica. Um sistema, conseqüentemente, do próprio ato prospectivo de ver, e não apenas da prospecção. Um sistema, ainda, de autoreconhecimento no mundo, como a malha ou grade de referência no sistema de localização em cartografia.



Fig.10. Espaço expositivo do MASP atualmente; foto: V.Pugliese

Mas diante da pureza do olhar requerida por Lina Bo, temos também a memória do caminhante, que é imperiosa na escolha de suas perspectivas. Contudo, não se pode ignorar as demarcações e sistematizações da história da arte, que aparecem nos versos das obras em um percurso que também é tensional. Neste sentido, o *display* vítreo, a considerar as informações contidas em seu verso, poderia ser aproximado de um dispositivo de dominação institucional, tanto do museu quanto da própria história da arte? Ora, há que se pensar nestes versos para além das informações, no verso da tela que prova

que o espaço pictórico era mesmo uma ilusão [fig. 10]. Contudo, as distâncias incomensuráveis entre as obras, devido aos anacronismos que suas relações portam, rompem a regularidade da quadratura, esta trama reticular de referências que concerne a relações de retorno e repetição na mesa de montagem de Lina Bo. Este caminhar, sempre fragmentário, faz retornar, também, o discurso teórico sobre o poético e *vice versa* diante da condição de inacessibilidade do fenômeno estético pelo caminhante. Condição que reporta às possibilidades de constituição do discurso desejante do historiador da arte, sempre inacabável.

A mesa e o atlas

Se a mesa é o lugar da disrupção, é também uma superfície de encontros, que Didi-Huberman (2011: 18) aproxima da passagem do Comte de Lautréamont que suscitou o conceito de analogia psicomágica de André Breton: a associação entre um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação, cuja estranheza tem seu paradigma nas *piazze d'Italia* de De Chirico. Associação que é diferente daquelas que figuram na expografia do MASP inaugurada em 2015, como retorno deslocado da concepção de Lina Bo. Deslocado porque não procura reconstituir *ipsis literis* o projeto antológico, pois o visitante que hoje mergulha no espaço expositivo já encontra associações esboçadas pela curadoria. É o caso da *Angélica acorrentada* (1853) de Jean-Dominique Ingres e da *Moema* (1866) de Victor Meirelles [fig. 11], cuja aproximação induz o caminhante a uma série razoavelmente previsível de relações em uma cadeia interpretativa – e não operatória –, ainda que possam ser infinitas.



Fig.11. Espaço expositivo do MASP atualmente, Foto: V.Pugliese

Assim, é possível que o princípio organizacional aqui comece a fugir da mesa de Lina Bo, uma linha de fuga que se rompe de seu rizoma e poderá ser retomada em outro momento, a partir de qualquer ponto (Deleuze; Guattari, 1995: 17). Pois o rizoma da expografia de Lina Bo, como campo operatório, mais que um *mise au carreau* revelava-se como um *mise en abîme*, diferente da atual exposição e de seus convites a análises comparativas – procedimento de ordem diversa da associação. Mas, na montagem

atual, os cavaletes ainda transparecem quem e o quê está atrás deles, refletindo algum ângulo da pinacoteca, num jogo infinito de remissões, mas também de ocultações e opacidades. Já o espaço heterotópico, rizomático, de alteridades, estranhezas, anacronismos e incertezas da expografia de Lina Bo apresentava-se como um labirinto multicursal, uma vez que se multiplicavam as entradas e saídas de sua trama, assim como não havia percursos privilegiados por aproximações prévias.

No que concerne à estrutura da exposição, não há dúvida de que há heterotopia, assim como Didi-Huberman (2011: 70) considera o *Bilderatlas* como uma heterotopia da história da arte. Mas a arquiteta teve que trabalhar com um reserva limitada de obras. Diferentemente, portanto, de Warburg e André Malraux em seu *Museu imaginário* (1965), que trabalharam com reproduções fotográficas em suas mesas de montagem. Essa diferença se manifesta em vários níveis, que não cabe analisar neste momento. Mas pode-se mencionar brevemente desde a aproximação de fotografias de obras inteiras a seus pormenores até a associação de reproduções fotográficas de obras de dimensões, técnicas e proveniências díspares, sem as dificuldades que a aproximações das próprias obras acarretaria. Esta menção permite retomar o problema da escolha das obras do acervo do MASP por Bardi, em especial, entre 1947 e 1958, que parece se dever, em parte, à disponibilidade das obras no mercado, em parte, à aparente aceitação de um critério de autoridade de Bardi por Chateaubriand.

É evidente que Lina Bo teve que expor, fazer atlas, com obras de um arquivo limitado, marcado por escolhas e condições de aquisição sempre anunciadas como comercialmente vantajosas devido ao Pós-Guerra. Não se tratava, claramente, de uma variação qualquer de mercado, mas de obras que estavam disponíveis à venda, em grande medida, para permitir a reconstituição de famílias em sua nova vida após o desastre que havia dizimado milhões de lares dentro e fora da Europa. Obras que em outras condições teriam valores monetários muito mais elevados. Daí decorrem, ao menos, duas questões, além daquela da própria constituição do acervo, que não é aqui objeto. Se por um lado há um discurso mudo das obras em si como vestígios do desastre – desastre da cultura, também –, em termos da composição do acervo ao qual Lina Bo tinha acesso, por outro, há que se considerar a representatividade de uma mostra, uma amostragem eleita por Bardi segundo as condições de sua aquisição e de uma estratégia dita civilizatória, para fazer conhecer a “tradição da cultura europeia” pelo povo brasileiro. Mas Bardi pouco ou nada esclareceu em seus textos sobre os critérios de tal representatividade:

O museu começava com um plano museográfico ambiciosíssimo: a história, desde a pré-história, do mundo inteiro e a atualidade até os não-conformistas. (...) Tentamos sair de uma museografia manual-escolar para ir ao encontro duma fórmula diferente tendo em conta o usufrutuário do museu, em nosso caso pela primeira vez em presença da obra de arte original na intenção de tornar o contato um prazer-necessidade algo de útil, cordial e simpático, fora das becas e dos gestos áulicos dos que as vestem, permitindo um ar fino e desprendido. (Bardi, 1966: 24)

Não obstante, ou talvez devido à própria história da marcação do acervo, Lina Bo conseguiu constituir um espaço de crise, espaço crítico, de tempos heterogêneos, um espaço ilusório que não é, contudo, um espaço ilusionista à maneira das quadraturas também do *allestimento* que ela desloca. Neste sentido, o processo que a própria arquiteta considerou desierarquizante, teria outras raízes, ou melhor, formava um rizoma que se constituiria como mesa de montagem, ao desaturar os quadros que só podem ser acessados por um trabalho de cartografia do visitante. Uma cartografia possível por meio de regras operatórias como deslocamentos que negam o princípio arborescente que Bardi parece sustentar em seu discurso.

A expografia, portanto, era irredutível a um espaço de contemplação na acepção hedonista do termo, constituindo-se como um espaço de reflexão, que talvez fosse além da ordem da reflexão que Lina Bo intencionava expressamente provocar em seu público como espaço de sensibilidade e conscientização política. Procurando compreender o alcance do “choque” que ela mencionou, pode-se pensar, ainda, no espaço imersivo da exposição como um espaço de deslocamentos. Deslocamentos do próprio sujeito, em sua percepção do mundo e de si próprio diante do mundo, ultrapassando talvez, as fronteiras do político, não em direção a uma transcendência, mas a uma recolocação da relação sujeito/objeto que recusa sua simples dicotomização. Deste modo, este espaço seria também uma mesa de trabalho para o público, o caminhante. Trata-se de pensar a mesa de montagem em sua potência de inteligibilidade, como relação inquietante entre as obras e o público. Como provocação cujo retorno, requerido durante 20 anos, deu-se, talvez, com sua pujança arrefecida, com as aproximações já facilitadas, assim como a aspereza dos materiais de Lina Bo foram, de certo modo, domesticados nos novos suportes; mais palatável, mas com os poderes da memória da antiga mesa.

Interessa, pois, compreender que Lina Bo também perturbou fronteiras disciplinares, sendo que sua expografia rejeita a totalidade ou a unidade, evidenciando também uma crise da própria percepção de historicidade que Bardi sustentava, inclusive em sua visão da arte no Brasil.⁹ Essa expografia se constitui como tensão entre discursos, certamente não sob a acepção de genealogia como arborescência ou um esquema ascendente/descendente, uma vez que a fecundidade epistêmica do atlas aponta para o rizoma como uma “antigenealogia” (Deleuze; Guattari, 1995: 16, 20), mas do entrecruzamento de *genealogias* em sobrevivências emergem da grade deslocada como campo operatório. A expografia manifesta, conseqüentemente, um corte epistemo-crítico que ultrapassa a dimensão do projeto de Bardi. Sua eficácia parece estar em sua estrutura e em sua fisiologia como atlas, se concordarmos com a distinção de Didi-Huberman (2011: 290) de que o atlas seria o modo de apresentação do arquivo como acervo, oferecendo “os trajetos da sobrevivência no intervalo das imagens, onde o arquivo ainda não constituiu tais intervalos na espessura dos seus volumes (...)”. Poder-se-ia, então, compreender que a eficácia da expografia do MASP vem da inquietude de um saber que atravessa transparências, tempos, espaços e, talvez, opacidades.

Referências

AGUIAR, A. R. D. *Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal*. Dissertação (Mestrado – Design e Arquitetura – FAU/USP). São Paulo, 2015. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-07032016-143624/.../amandaruth.pdf>. Acesso em: 15/08/2016.

ANELLI, R. L. S. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. In: *Vitruvius*. São Paulo, 112.01, ano 10, set. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqui/textos/10.112/22>>. Acesso em: 12/08/2016.

BERNARDINI, A. F. (org.) *O Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BO BARDI, L., O Museu de Arte de São Paulo: Função Social dos Museus. In: *Habitat*, no. 1, out/dez de 1950, p. 17.

BO BARDI, L. Bela Criança. In: *Habitat*. São Paulo, n. 2, jan/mar 1951, p. 3.

BO BARDI, L. *Tempos de Grossura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BO BARDI, L. In: FERRAZ, M. C. (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

BARDI, P. M. Musée hors des limites. In: *Habitat*, n. 4., São Paulo, 1951, p. 50.

BARDI, P. M. Apresentação. In: *MUSEU de Arte de São Paulo*. Col. O Mundo dos Museus. Rio de Janeiro: Codex, 1966.

- BARDI, P. M. "Le Museu de Arte, São Paulo / The Museu de Arte, São Paulo". In: *Museum*, vol. VII, n.4. Paris, UNESCO, 1954, p. 243-249.
- BARDI, P. M. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- CANAS, A. T. MASP - museu laboratório: Museu e cidade em Pietro Maria Bardi. In: *Vitruvius*. São Paulo, 150.04 ano 13, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqui/textos/13.150/4450>>. Acesso em: 15/08/2016.
- DAMISCH, H. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. V. 1, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Minuit, 2011.
- FRANCASTEL, P. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KRAUSS, R. Retículas. In: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PAGLIANO, E. Formes, moments et fonctions de la graticulation du dessin : Exemples italiens du XVI siècle. In: MATTHIAS, B.; GLATIGNY, P. D. *Quadratura, Geschichte- Theorien- Techniken*. München: Deutscher Kunstverlag, 2011. p. 35-49. Disponível em: <https://www.academia.edu/7998300/Graticulation_texte_definitif>. Acesso em 15/08/2016.
- POZZOLI, V. 1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil? In: MAGALHÃES, A. G. (org.) *Anais do Seminário Internacional Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. São Paulo: MAC/USP, 2014. Disponível em: <www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/.../VIVIAN_PORT.pdf>. Acesso em: 20/11/2016.
- ROSENFELD, L. L. Da quadrícula à quadratura, à grade e ao pixel. In: *OuvirOUver*, Uberlândia, 30 out. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/29409/16288>>. Acesso em: 5/12/2015.
- TENTORI, F. P. M. *Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

Notas

* Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília – UnB.

¹ No qual “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz” (O’Doherty, 2002: 4).

² As aquisições poderiam envolver quase 40 doadores, como no caso do *Retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo*, de Tiziano, mas geralmente envolviam de 3 e 10 doadores como em *Ecce Homo*, de Jacopo Tintoretto, a *Ressurreição de Cristo*, de Raffaello Sanzio ou o lote de estatuetas em bronze de Edgard Degas. Mas poderia haver apenas um doador, como para o *Retrato de Leopold Zborowski*, de Amedeo Modigliani. Chateaubriand figurava em muitas doações coletivas, chegando a comprar obras como doador único, como o *Êxtase de São Francisco com os estigmas*, de El Greco.

³ A valorização do concreto armado, que permitia o vão livre de 74m de extensão, então inédito na América Latina, além do tratamento do concreto aparente; a cortina de vidro, que deixa a fachada transparente; linhas retas e ênfase nas estruturas, assim como nas escadas e na máquina do elevador.

⁴ “Um sistema de persianas-estores de alumínio gradua a luz diurna e protege dela. O Museu funcionará ao cair do dia e, dado o baixo grau de iluminação diurna (a Cidade de S. Paulo, situada no centro do planalto paulista, está quase sempre coberta de nuvens e o próprio verão é por regra geral, nebuloso e de céus esfumados) a iluminação artificial será a iluminação do Museu (...)” (Bardi, 1966: 33).

⁵ Foi o caso da mostra Lina Bo Bardi Arquiteto, em 2006 no subsolo do MASP, onde pontos de luz foram colocados sobre cavaletes de vidro, cuja refração criava desenhos geométricos que iluminavam o pavimento do ambiente mais escuro. Nesta mostra, o cavalete foi auratizado eclipsando a obra que serviria para mostrar, dissimulava sua

função de *display*, além da alusão ao simples cavalete do artista como suporte da obra durante sua fatura, que Lina Bo evocava.

⁶ Lê-se no Manifesto Futurista (1909) de Filippo Marinetti “Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza (...) Nós queremos libertá-la [a Itália] dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios. (...) Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos!” (*apud* Bernardini, 1980: 34-35)

⁷ O conceito de *scuola* surgiu com Michele Savonarola em *Notizia sopra gli ornamenti magnifiche della città de Padova* (c.1446) para reunir artistas ativos em meados do século XV e se torna, mesmo após outros termos para especificar estilos regionais em dada época, uma chave classificatória recorrente quando da instituição de museus entre os séculos XVIII e XIX.

⁸ Estes e os demais trechos transcritos deste autor foram traduzidos pela autora.

⁹ Em comentários que enfatizam hierarquias que Lina Bo se esforçava por suprimir: “(...) nas primeiras safras de obras [adquiridas para o acervo] estavam, por exemplo, modestas paisagens de pintores nacionais, que apesar de terem trabalhado em Paris vangloriavam-se de não se terem imbuído com as conversas do Sr. Cézanne ou do Sr. Van Gogh. (...) São Paulo tinha um velha Pinacoteca que reunia a brevíssima história dum Estado o qual não teve tempo de se interessar pela arte seriamente.” (Bardi, 1966: 24).

Artigo recebido em novembro de 2016. Aprovado em fevereiro de 2017.