

EXPOGRAFIA DE LINA BO BARDI: UMA ABORDAGEM DO DESENHO À ARQUITETURA EXPOSITIVA

EXPOGRAPHY OF LINA BO BARDI: AN APPROACH FROM DESIGN TO EXPOSITIVE ARCHITECTURE

Gêgela S. Penarotti de Lima¹

Eneida de Almeida²

Resumo

Este artigo é um estudo sobre o desenho da arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi, artista italiana que escolheu o Brasil para viver e desenvolver seu trabalho. Pretende-se investigar sua produção, legado e influências do modernismo europeu que contribuíram significativamente não somente para a sua formação, mas também para a ampliação do conhecimento no campo museográfico. Interessa compreender as particularidades dos desenhos de suas experimentações e arranjos expositivos nos quais concilia sua formação aos processos de criação, em contato com o repertório e os meios de expressão popular. Foi realizada uma seleção de espaços expositivos idealizados, projetados e desenhados por ela contemplando desde a organização do acervo da primeira sede do Museu de Artes de São Paulo, o MASP, passando pela proposta dos célebres cavaletes de vidros projetados para o acervo permanente. Os resultados apontam para a compreensão dos caminhos percorridos pela arquiteta pautados no compromisso com o moderno e a cultura popular.

Palavras-chave: arte; arquitetura; expografia; exposição

Abstract

This article is a study about the design exhibition architecture of Lina Bo Bardi, Italian artist who chose this country to live and develop their work. Intended to investigate the production, legacy and influences of European modernism that contributed not only to her formation but also for enlargement of knowledge in the museographic field. Interesting to understand the peculiarities and particularity of her design experiments and exhibition arrangements in which conciliate the modernism formation to the creation processes in contact with the repertory and the means of popular expression. A selection of exhibition spaces idealized by her representative of the initial production in Brazil contemplating since the organization of the first headquarters of the São Paulo Museum of Arts passing through the proposal of the famous glass trestles designed for the permanent collection. The results point to an understanding of the traveled paths by the architect based on the commitment to the modern and popular culture.

Keywords: art; architectures; Expographics; exhibition

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu (PGAUR/USJT), São Paulo, SP, Brasil, geigelas@hotmail.com

² Professora Doutora, Graduação e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, SP, Brasil, eneida.almeida@saojudas.br

1. Introdução

O prestígio de Lina Bo Bardi para a arquitetura brasileira é inegável. Sua obra tornou-se referência para diversas frentes de atuação, do design à museografia, e suas experimentações contribuíram para difundir e estabelecer o gosto pelo moderno no Brasil, além de terem ampliado os horizontes sobre o modo de fazer exposições. Verdadeiramente firmaram as bases da museografia nacional.

Lina Bo Bardi inovou ao propor uma transformação na relação do espectador diante das obras de arte, ao remodelar a disposição do objeto artístico, extraíndo-o da parede e rearranjando-o de novas maneiras. Assim, modificou a sua função, atribuindo uma dimensão não mais de elemento consagrado, mas sim de artefato, fruto da ação criativa humana.

Embora se reconheça a proeminência da arquitetura em relação às demais áreas em que atuou, este artigo dará enfoque especial a outro aspecto relevante da carreira da arquiteta: a expografia. Tem como objetivo aprofundar o conhecimento sobre as particularidades e sutilezas do modo de expor tão próprio desta arquiteta italiana, naturalizada brasileira, que escolheu este país para viver e dar continuidade ao trabalho. Revisitar origens, formação e influências que contribuíram para o desenvolvimento da arquitetura expográfica, possibilita compreender questões culturais, pedagógicas e, sobretudo, sociais do trabalho realizado.

Neste ponto inicial cabe então questionar: Quais experimentações e arranjos marcaram a produção de Lina Bo Bardi especificamente ligada às exposições por ela concebidas?

Qual o principal legado para os estudos dessa área? De que forma as influências europeias e o movimento moderno contribuíram para constituir sua obra expográfica?

Em que medida a produção expográfica da arquiteta, vinculada às referências do movimento moderno, transformou-se absorvendo influências da cultura brasileira de raízes populares?

Para embasar as respostas a essas questões, o estudo se apoiará em referencial teórico próprio do campo da história da arte, especialmente nesta etapa da pesquisa, terá como principais fontes os estudos das seguintes publicações: *Maneiras de Expor - Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi* (2014), realizada pelo Museu da Casa Brasileira, por ocasião da mostra de mesmo nome, na qual textos de diferentes autores discorrem a respeito dos processos de produção de mostras empreendidos pela arquiteta; e *Lina Bo Bardi* (1996), registro realizado pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi com a coordenação editorial de Marcelo Ferraz, uma publicação póstuma que reúne um apanhado geral e conceitual de toda a produção artística, com trechos de depoimentos da própria autora entrelaçando a elaboração das obras e projetos com o contexto vivido, sentimentos e percepções pessoais, entre outras fontes bibliográficas.

Cabe lembrar ainda que este artigo compõe uma das fases iniciais da pesquisa, portanto, outros desdobramentos poderão ser gerados a partir desta investigação.

2. Trajetória Pessoal e Profissional e Lina Bo Bardi

Para obter um panorama a respeito das influências que a conduziram na criação e desenvolvimento de suas formas de expressão, é importante compreender os caminhos que Lina Bo Bardi percorreu até chegar ao Brasil: desde a formação, passando pelas experiências de viver e trabalhar durante o período da Segunda Guerra Mundial, além das influências do modernismo europeu, e abarcando todas as mudanças advindas do casamento com Pietro Maria Bardi (Figura 1).

Figura 1: Lina Bo. Courtesy Instituto



Fonte: <<http://www.artribune.com/progettazione/architettura/2015/03/lina-bo-bardi-esperimenti-di-editoria>>. Acesso em: 22 de setembro 2018

Em 1939, após concluir os estudos na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, Lina Bo Bardi mudou-se para Milão, cidade que se industrializou rapidamente e por isso propiciava um ambiente culturalmente mais arrojado, favorável para dedicar-se ao trabalho, distante das correntes conservadoras romanas. Lá se uniu a um grupo de arquitetos que apresentavam novas práticas museográficas e arranjos expositivos inovadores (Figura 2).

Figura 2: Mostra de Franco Albini, Il Sicipione, Milão, 1941



Fonte:<http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/04_RA_gosto%20moderno_070210.pdf>Acesso em 24 fevereiro 2018.

Nesse período, o contato de Lina Bo Bardi com o arquiteto Giò Ponti e Franco Albini, em Milão tornou-se responsável pelo desenvolvimento de uma visão mais ampla a respeito do campo da arquitetura. Ao atuar em seu escritório, aprendeu a incorporar determinados elementos em seus trabalhos que viriam a se tornar características marcantes em sua prática arquitetônica.

Destaca-se aqui um traço bastante característico da cultura arquitetônica italiana: a busca por um modelo moderno que agregasse tradição histórica e identidade nacional. Seria a procura por um modelo ideal de abrigo universal, uma construção feita pelo homem do campo, um produto natural, fruto da simplicidade e espontaneidade da arquitetura. (LATORRACA, 2014 p. 14).

Durante esse momento também manteve um escritório com o arquiteto Carlos Pagani. Trabalhou em meio à dificuldade e escassez de materiais, características da conjuntura social do período. Após o início a Segunda Guerra, vislumbrou no mercado editorial uma alternativa de trabalho, passando a colaborar com diversas revistas. Essa experiência foi decisiva para desenvolver um posicionamento muito claro em relação ao que julgava realmente imprescindível: encontrar o essencial, eliminando o supérfluo. Apresentou-se a influência do racionalismo moderno e a consolidação da objetividade como elemento primordial aos trabalhos.

Segundo Latorraca (2014), é possível definir o lema das atividades desse momento como uma aproximação da simplicidade inteligente dos meios necessários à reconstrução, associada à expressão vernacular encontrada na observação do conhecimento popular.

Em 1946 casou-se com Pietro Maria Bardi, jornalista, crítico de arte e influente *marchand* no mundo das artes. Juntos decidiram partir para o Brasil – país considerado como esperança de vida nova para imigrantes fugidos da guerra. O motivo inicial da viagem foi organizar três exposições no país – uma no salão de mostras do Hotel Copacabana Palace e outras duas na sede do Ministério de Educação e Saúde: Pintura italiana antiga (séculos XIII-XVIII) e Pintura Italiana Moderna.

Em uma dessas exposições, o casal Bardi recebeu o convite de Assis Chateaubriand – proprietário de grande rede de comunicações, jornalista influente na sociedade da época, para realizar um grandioso museu de arte na cidade de São Paulo. Dessa forma, decidiram construir a sede dos Diários Associados e um museu de artes, que daria origem ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

O início da participação de Lina Bo Bardi na organização de exposições deu-se ainda na Itália, por meio de sua parceria com um grupo de arquitetos preocupados em disseminar o gosto Moderno naquela sociedade de classe média, recém-industrializada, ainda muito marcada pela herança da cultura tradicional. Contudo, foi a parceria com Pietro Maria Bardi que realmente a introduziu ao circuito artístico paulistano, apresentando-a aos principais profissionais responsáveis por exposições museográficas, compartilhando seus interesses, referências históricas, pedagógicas e culturais.

3. Influência do Design de Artistas Italianos

Ao deixar a cidade de Roma e se mudar para Milão Lina Bo entrou em contato com designers e arquitetos participantes das vanguardas modernistas e foram essas as referências que a sensibilizaram de modo contundente toda a sua atuação, especialmente no campo museológico.

Esses intelectuais foram muito presentes na formação do gosto moderno na Itália e também na difusão desses valores para outros países da Europa. Houve uma preocupação no sentido de aprimorar no público visitante de museus a educação e sensibilidade ao novo estilo. Dentre essas personalidades, é legítimo mencionar aquele que se tornou um de seus grandes mentores, Giò Ponti, arquiteto de grande prestígio com o qual Lina Bo colaborou no escritório assim que se formou.

Giò Ponti atuou com uma visão abrangente a respeito da atividade profissional. Lina Bo Bardi afirmou que desde o mobiliário, os utensílios, até a concepção espacial das cidades, em tudo, ele procurava abarcar o conhecimento e agregar valores culturais provenientes da produção artesanal do país.

O trabalho: desde o design de xícaras e cadeiras, desde a moda, isto é, roupas até projetos urbanísticos, como o projeto de “Abano” (estação termal do Veneto). A atividade do escritório se estendia da construção da “Montecatini” à organização das Trienais de Artes Decorativas e à redação de revistas. Assim entrei em contato direto com os reais problemas da profissão (Lina Bo Bardi, 1993, p.14).

Como consta em Latorraca, outros nomes como Edoardo Persico, Lionello Venturi, Marcello Nizzoli, Franco Albini, Giancarlo Palanti e o próprio Pietro Maria Bardi foram decisivos para estabelecer a formação teórica e prática da arquiteta. Os pensamentos desses autores não apenas se tornaram grande inspiração, mas também moldaram a concepção e construção da dos valores que pautam a prática de Lina Bo Bardi (Figura 3).

Figura 3: Detalhe da exposição “Os trinta anos da Trienal de 1924-54”, desenho de Franco Albini e Franca Helg.³



Fonte: < http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico/esposizione/21408-xtrn?filter_catphoto=21646&cat=21646&filter_type=image>. Acesso em: 22 de setembro 2018.

³ Para conhecer melhor a produção de design italiano relacionado a exposições que exerceu influência no trabalho de Lina Bo Bardi, consultar o texto *Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design*, de Renato Anelli, publicado na revista ARQUITEXTO, n. 14, jun. 2009.

Pode-se observar a aplicação de suas referências quando ela chega ao Brasil. As primeiras exposições que realizou, em parceria com Pietro Maria Bardi, demonstram essa combinação de referências.

Segundo Renato Anelli (2014), Franco Albini – considerado um dos maiores produtores museográficos da época – já lidava com novas possibilidades de composição e arranjos relacionados à apreciação de pinturas. O trabalho realizado por ele colocou em prática o princípio da suspensão de imagens que pareciam flutuar no espaço. Uma solução aparentemente simples, entretanto, de grande relevância, como ressalta o autor: “(...) ao promover seu deslocamento das paredes, extraindo a condição inicial de janela ou buraco para inserção de sua presença física no tempo e espaço presente” (ANELLI, 2014, p.12).

Paralelamente, em 1941 Albini realizou uma emblemática exposição em Milão onde aplicou toda a sua experiência em conceber exposições comerciais e inovou ao propor o que ficou conhecido como “Espacialidade Moderna Abstrata” - uma nova estética para o desenho expográfico:

Albini soltou os quadros no espaço das salas, estruturando-os em delgados perfis metálicos, apoiados com a extremidade inferior no chão e a superior em uma grelha de canos em aço, impedindo que eles encostassem no teto. Uma segunda moldura envolveu os quadros, criando uma espécie de auréola ao seu redor. Havia um equilíbrio entre a interferência do arquiteto no projeto expográfico e a pretensa neutralidade tão defendida pelos profissionais do campo museológico, uma sutileza no desenho de cada suporte e ao colocar as peças (ANELLI, 2014, p. 70).

Essa solução é de grande relevância, pois permite que obras de arte de diferentes estilos, artistas e períodos históricos possam dialogar e estarem próximas de forma harmônica no mesmo espaço. Outro aspecto muito presente na museografia da época é a inversão na forma de pensar, conceber e realizar exposições de arte. A experiência sensorial passa a exercer papel protagonista enquanto a fruição intelectual ocupou lugar secundário.

Por um lado, a exposição interpreta os objetos expostos, evitando uma apresentação neutra exclusivamente na aparência. Por outro, a variação das interpretações é delimitada pelo objetivo comum de construção de uma espacialidade moderna, gerando uma tensão entre a figuratividade, a temporalidade do objeto exposto e o caráter abstrato do espaço expositivo. Em comum, comparece a decisão de privilegiar a experiência espacial e visual do visitante, contribuindo para formar e difundir o gosto moderno (LATORRACA, 2014, p. 68).

4. Princípios do Design Expográfico

Segundo Latorraca (2014, p.82), o primeiro momento em que Lina Bo começou a desenvolver seus princípios curatoriais foi a convite de Carlos Pagani, com quem projetou um showroom para a Trienal de Milão, em 1946. Ali a arquiteta já aplicava um dos recursos que mais empregou no decorrer da carreira: a separação entre obra e parede; o uso de suportes simples, e configurações sistemáticas. Assim sinaliza o autor, “A grande diferença estava no caráter não meramente informativo, mas também cenográfico”. Latorraca (2014, p. 83). Ao longo de sua trajetória ela utilizou tal recurso amplamente, de modo a se tornar uma recorrência característica, uma marca de sua produção.

Neste ponto da pesquisa é pertinente retomar os questionamentos realizados inicialmente: Afinal, quais são as características de Lina Bo Bardi que a identificam e posicionam como uma das maiores referências do design expositivo brasileiro? Quais são as

particularidades de seu desenho e projeto expográfico? Qual é a maneira de expor própria de seu repertório?

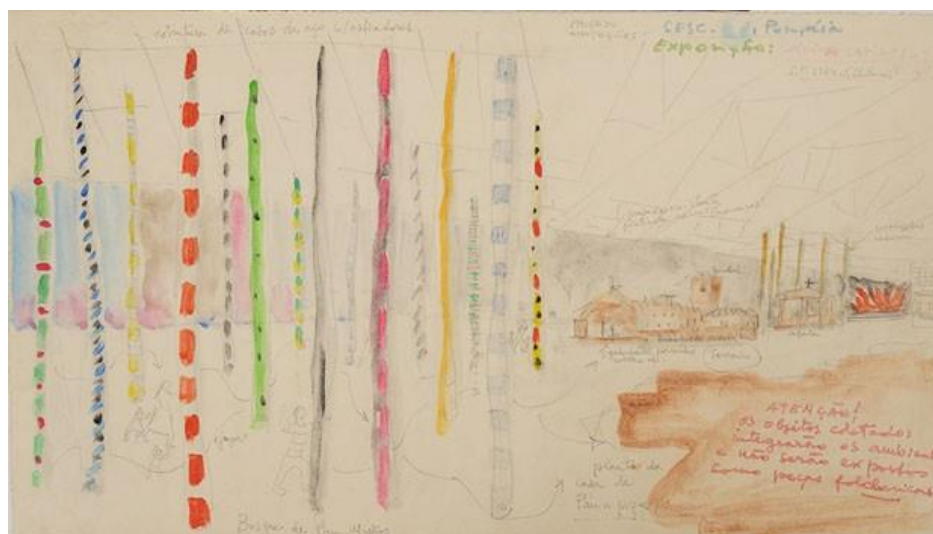
Por meio de estudo comparativo e revisão bibliográfica de publicações especializadas, este estudo examinará as indagações e buscará respondê-las.

É notável a maneira como Lina Bo Bardi absorveu e aplicou determinados princípios ideológicos, de autores que se tornaram referência para a sua forma de atuação, nas exposições de arte que idealizou. Ela possuía um posicionamento muito claro e convicto a respeito do entendimento sobre a disposição de objetos artísticos em ordem não linear e cronológica.

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 obra antiga e moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositalmente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação. [...] Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte da vida de hoje, no quanto possível (BARDI, 1994, p.17 apud FERRAZ, 1996, p. 46).

Ao analisar suas palavras nota-se (além da clara intenção de produzir uma espécie de choque social) a firmeza em relação à finalidade do novo museu para a sociedade, assim com a importância de se propiciar ao público tanto o acesso ao espaço museal quanto à compreensão das obras. A arquiteta acredita ser completamente dispensável a disposição das obras em ordem cronológica. Ela situa lado a lado obras de diferentes momentos históricos e reafirma a noção de que os objetos artísticos podem ser ressignificados e reinterpretados no momento presente (Figuras 4 e 5).

Figura 4: Croquis da exposição Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique, de 1984, coleção do Instituto Lina Bo e P M Bardi



Fonte: <<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arquitetura/noticia/2014/08/faceta-de-curadora-de-lina-bo-bardi.html>>. Acesso em 22 de setembro 2018.

Figura 5: Vista da exposição Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique, de 1984, coleção do Instituto Lina Bo e P M Bardi. Foto de Claudia Amaral.



Fonte: <<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arquitetura/noticia/2014/08/faceta-de-curadora-de-lina-bo-bardi.html>>. Acesso em 22 de setembro 2018.

De acordo com Latorraca (2014), o propósito era tornar o museu além de um espaço de comunicação, democrático, aberto ao diálogo e à livre discussão de ideias, também um lugar de experiências onde se pudessem realizar vivências.

5. A Expografia Poética - o Modo de Expor de Lina Bo Bardi

Alguns princípios nortearam toda a sua carreira, tornaram-se símbolo da trajetória profissional. As soluções expositivas criadas por Lina Bo Bardi representam um desses modelos. Até hoje são reconhecidas como pioneiras em diversos aspectos museológicos. Soluções como incluir recursos sensoriais para intensificar a experiência de imersão sensorial, tão habitual nos dias de hoje, foram inéditas para a época.

Pode-se relacionar os anos vividos em meio ao caos e ao horror da guerra com tendência a evitar o desperdício, pautar-se pela sobriedade. Diante das incertezas do cenário econômico, político e social ela aprende a viver e a trabalhar tão somente com o que é primordialmente importante, o essencial. A procura pela essencialidade guiou sua forma de pensar e fazer arquitetura. No mundo das artes esta postura se traduziu em uma busca por desmistificar a relação do espectador com as obras de arte. Lina Bo Bardi enxerga o fazer artístico não como algo fruto de genialidade, mas sim da atividade manual do artesão (LATORRACA, 2014, p. 11).

Segundo Anelli (2014), o desejo da arquiteta era exibir simplesmente a obra humana. É possível notar isto, pois suas exposições convidam o observador não à postura de quem contempla um objeto sagrado, em vez disso, instigam a interação com os sentidos, a repensar o que é e como pode ser a criação artística, feita por todos nós (Figura 6).

Figura 6: Exposição Bahia no Ibirapuera, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1959



Fonte: <<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arquitetura/noticia/2014/08/faceta-de-curadora-de-lina-bo-bardi.html>>. Acesso em 22 de setembro 2018.

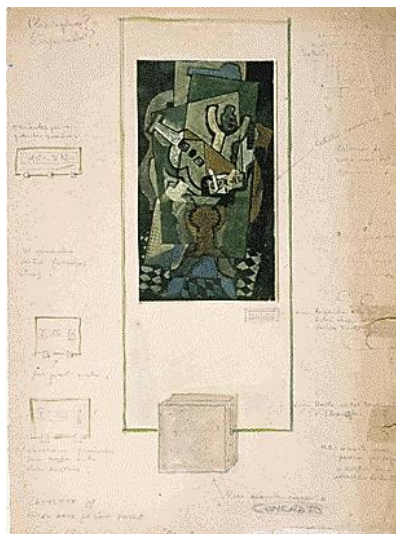
Lina Bo Bardi queria documentar a capacidade criativa que o ser humano tem de produzir artefatos manualmente, e questionava veementemente o lugar reservado para a arte popular, as ditas folclóricas, espontâneas ou primitivas, no circuito oficial das Artes. Ainda segundo Latorraca (2014), ela relutava em aceitar o entendimento do “museu” convencional. Dizia que os espaços que projetava deveriam se chamar Escola, Centro ou Movimento.

Houve também uma aproximação com a criação de cenários para peças teatrais e essa experiência com as artes cênicas, aliada à formação, conhecimento e ao rigor técnico, propiciava a suas apresentações atributos muito próprios, arranjos poéticos que mais tarde se tornaram uma assinatura de sua forma de expor.

Os principais aspectos destacáveis dessas apresentações são as tipologias que passaram a aparecer com frequência. Certos sistemas expositivos pensados como suporte para apresentação de ideias; alicerces para construir novos discursos, aproximar e harmonizar os objetos em relação ao observador por meio de isolamentos, de modo a possibilitar maior autonomia na percepção e interpretação por parte do público e menor interferência da mediação.

Uma dessas elaborações chamou a atenção da arquiteta e transformou a apresentação dos objetos artísticos: Tratava-se da suspensão das obras de arte. A disponibilização dos objetos que parecem flutuar no espaço. Essa solução aparentemente singela foi de grande relevância, pois permitia que obras de arte de diferentes estilos, artistas e períodos históricos pudessem dialogar e estarem próximas de forma harmônica em um mesmo espaço. Essa foi uma das principais referências que Lina Bo Bardi assimilou e aplicou em seus trabalhos de concepção de exposições de arte. Pode-se afirmar que tenha sido a inspiração para o desenvolvimento dos cavaletes de vidro – o mais emblemático elemento de sua obra expositiva. Neles as obras foram estabilizadas por base-lastro de concreto, a fixação concebida em uma lâmina de vidro vertical, ajustada através de parafusos e cunhas de madeira junto à base. A furação do vidro para prender os quadros foi detalhada, conforme as dimensões das molduras (Figuras 7 e 8).

Figura 7: Desenho de um painel do espaço da Pinacoteca do MASP.



<http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2004/2004-09/Lina-Bo-Ba/Lina-Bo-Ba2/41.gif>. Acesso em 22 de setembro 2018.

Figura 8: Vista frontal de um painel do espaço da Pinacoteca do MASP



Fontes: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/653>>.

O intuito desta ação era justamente privilegiar o discurso e não o meio onde as obras estavam expostas. O mais emblemático símbolo de sua expografia – o cavalete –, está diretamente relacionado à concepção de deslocamento do objeto pictórico no tempo e no espaço.

Neste momento da análise serão destacadas hipóteses que podem responder aos questionamentos levantados inicialmente. Duas das principais marcas da arquitetura expográfica de Lina Bo Bardi podem ser consideradas: a recontextualização do objeto histórico no presente histórico; o reconhecimento de raízes culturais a configurar uma matriz da qual descendem identidades múltiplas que compõem o diversificado panorama nacional pautado na valorização cultural da produção artesanal regional.

A noção de “Presente Histórico” é relevante para situar sua forma muito peculiar de compreensão acerca da passagem do tempo, o modo como ela entendia e lidava com tempo e, especialmente, como o aplicava em suas exposições. Ela passou a compreender o tempo como algo interno, intrinsecamente relacionado à consciência humana sobre o momento presente, e não mais como externo, encerrado em uma caixa de lembranças, seguindo ordem cronológica, alheia ao pensamento e aos fatos atuais. Essa concepção de “presente histórico” considera que não há ruptura entre os tempos históricos, mas sim uma estreita ligação entre eles, passado e presente não estão pré-determinados, podem ser ressignificados a qualquer instante. Lina Bo Bardi olha para o passado, extrai dele o que julga relevante e o reanima no momento presente.

É preciso se liberar das “amarras”, não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as arapucas... Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar outro presente, “verdadeiro”, e para isso não é necessário um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês e tudo isso não se aprende somente nos livros. [...] Na prática, não existe o passado, o que existe é o presente histórico (BARDI, 1994, p. 61. Grifo nosso).

Essas colocações sugerem uma estratificação de tempos que o articula ao passado, a concepção de um tempo dilatado que não se situa no átimo, mas, ao contrário, subentende um acúmulo de experiências passadas. Trata-se de uma noção que sugere uma aproximação com aquela enunciada por Cesare Brandi⁴ em seu livro, *Teoria da restauração*⁵, ao apresentar a história e a estética como os elementos centrais da obra de arte⁶ a serem assegurados em toda ação de conservação. Por isso mesmo o entendimento do *presente histórico*, formulado por Brandi, é fundamental para a definição do momento adequado para situar a intervenção de restauro.

(...) o único momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente da consciência observadora, em que a obra está no átimo e é presente histórico, mas também é passado e, a custo, de outro modo, de não pertencer à consciência humana, está na história. A restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história. A ação de restauro, ademais, (...) não se deverá colocar como secreta e quase fora do tempo, mas deverá ser pontuada como evento histórico tal como o é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro. (BRANDI, 2004, p. 61. Grifo nosso)

Impossível afirmar com toda certeza que o *presente histórico* de Lina Bardi tem por

4 Para aprofundar a compreensão de Lina Bo Bardi acerca da dimensão do tempo e esclarecer em que medida é plausível a aproximação entre a locução “presente histórico”, empregada por ela, e a aceção brandiana, consultar o capítulo “Lina Bo Bardi: um olhar voltado ao patrimônio” em DE ALMEIDA, E. *O ‘construir no construído’ na produção contemporânea*. Tese de doutorado, FAU-USP, São Paulo 2010.

5 BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz M. Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. A tradução do livro para o português permitiu a maior divulgação dessa obra fundamental no Brasil, bem como a ampliação e atualização das discussões, conforme os debates mais recentes do panorama internacional.

6 A referência de Brandi à obra de arte deve ser contextualizada. Na atualidade essa compreensão subentende a noção do patrimônio numa aceção mais ampla, equivalente à de bem cultural.

base a expressão brandiana⁷, contudo, sua origem e formação permitem identificar a familiaridade com a reconhecida produção desse intelectual italiano. É importante assinalar, sobretudo, o peso da formação da arquiteta no campo específico da restauração, tão relevante no programa de ensino da Faculdade de Arquitetura da Universidade *La Sapienza* de Roma, na qual se formou.

É mediante esta concepção do *presente histórico* que Lina enquadra e recontextualiza o objeto histórico - a obra de arte - no momento presente. Ao retirá-las das paredes do museu e rearranjá-las em dispositivos que dialogam com o público visitante e as ressignificam, os objetos artísticos passam não mais a serem vistos como “janelas” ou “buracos”, ao contrário, têm sua presença física inserida no tempo e espaço presente. Este recurso possibilita uma nova experiência para a mediação de coleções em museus.

A proposta de fruição criada para este novo museu foi elaborada mediante a ideia de independência e autonomia espacial, a partir da unidade articulada em conjunto. Tratava-se de um modo inovador e legítimo de exibir as obras desprendidas do peso histórico da tradição museográfica dos séculos XVIII e XIX, reinseridas em um circuito didático que pudesse estimular fluxos contínuos de comunicação, no lugar de interpretações unilaterais, ou hegemônicas.

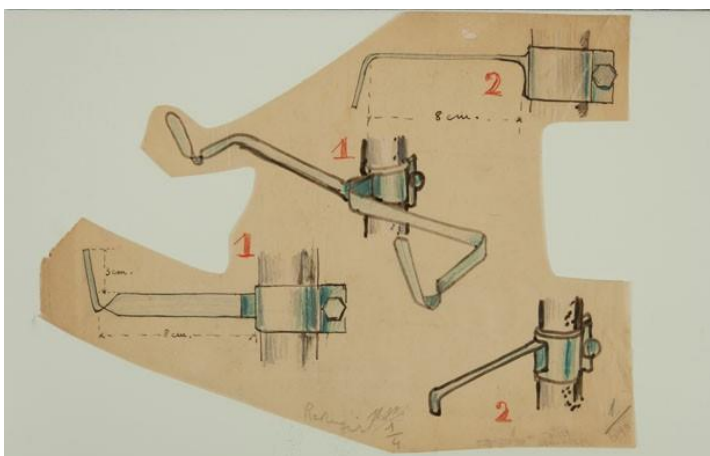
6. Sistemas Expositivos

Em 1947, durante a instalação da primeira Pinacoteca do MASP 7 de abril, as obras de arte foram apresentadas fora das paredes. Essa forma de exibição representava uma grande inovação no sistema museológico brasileiro da época. E para realizar esse feito foram utilizadas estruturas tubulares metálicas de alumínio, de modo a propiciar que a obra se estabilizasse em uma haste vertical metálica, concretada em bases com formas de baldes, sem fixação entre piso e teto. Esse módulo móvel apoiado no lastro de concreto tornava as montagens mais flexíveis, e às adaptava à ausência de paredes do local, sempre na busca pela inserção espacial do objeto pictórico, livre não somente das paredes, mas de qualquer estrutura vertical visível (Figura 09).

Lina Bo Bardi articula princípios curatoriais que se fortalecem e a acompanham ao longo da trajetória profissional. Essas atividades abarcam, sintetizam e norteiam os principais valores de suas reflexões no campo museográfico. Podem ser citados como exemplos desses recursos a separação entre obra e parede, o uso de suporte simples, a utilização de uma linguagem pedagógica, o comprometimento em promover reflexões a respeito da cultura como prática do cotidiano, eliminação de tudo o que considerava supérfluo, a inversão do papel passivo do espectador para a posição de protagonista, além da promoção de debates com propósitos pedagógicos. Todos esses elementos estão presentes em suas apresentações, não apenas potencializando a sua forma de comunicação, mas criando uma poética muito particular de exposição e interpretação crítica da produção cultural.

⁷ Em debate realizado no MASP, em 25/08/09, por ocasião do lançamento do livro *Lina por escrito*, Silvana Rubino (umas das organizadoras da publicação junto com Marina Grinover) comenta a respeito da acepção crociana dessa expressão. Benedetto Croce representaria certamente um dos pontos de contato entre os *presentes históricos* de Lina Bardi e de Cesare Brandi.

Figura 9: Estudo para fixação de obras do MASP na rua 7 de Abril, 1947



Fonte: <<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arquitetura/noticia/2014/08/faceta-de-curadora-de-lina-bo-bardi.html>>. Acesso em: 22 de setembro 2018.

Num certo sentido, sentido errado, pinturas em paredes tendem a ser vistas como janelas para um outro mundo, mas isso nega a realidade tátil de sua superfície pintada, a existência física de algo realmente feito – com tinta e pincel, pincelada por pincelada. As legendas descritivas colocadas na parte de trás não dizem “deves admirar, é Rembrandt, mas deixam ao espectador a observação livre e o prazer da descoberta” (BARDI, 1993, p. 46).

7. Os Painéis Expositivos

A primeira apresentação do acervo do MASP 7 de abril evidenciou a proposta pedagógica de um museu-escola, contrário ao ambiente de templo sagrado dos museus tradicionais. Para tanto, Lina Bo Bardi realizou o projeto de design de 84 painéis com conteúdo que reuniam uma síntese do panorama histórico das artes por meio de documentos históricos fotográficos comentados. Os painéis foram construídos com uma tipologia tubular metálica de alumínio com fixação piso-teto suportando barras horizontais através de um sistema de juntas que permitiam diversas composições e direcionamentos. Os painéis tipo “dupla face” eram ensanduichados por duas placas de vidro de 1,20 por 1,20 m, ajustadas por ferragens e enganchadas nas barras horizontais. Tanto os cavaletes de vidro quanto os painéis descritivos foram desenvolvidos com o intuito de criar novas possibilidades de arranjos para as exposições, eliminando as limitações impostas por paredes. Latorraca (2014) descreve os recursos essenciais que compõe o repertório expográfico da arquiteta (Figura 5).

Lina desenhou o projeto para realizar uma tipologia expositiva de Painéis Muros, que consistiam em estruturas horizontais associadas a elementos verticais mais baixos, ideais para exposições de pinturas, desenhos e gravuras. Esses painéis foram utilizados em 1950 na apresentação da segunda coleção de quadros do MASP 7 de abril.

A artista soube lidar com os sentidos acrescentando elementos como aromas e trilhas sonoras às exposições. Em *Civilização Nordeste* queimou incensos para aludir às igrejas coloniais, novamente em Bahia no Ibirapuera forrou o piso com folhas como nos terreiros de candomblé, em Caipiras, capiaus: pau a pique fumaça do forno e cheiro do alambique em pleno funcionamento. Além de atitudes ousadas para a época, como trazer animais para o dia da inauguração. Essa exposição foi importante para dar visibilidade ao trabalho, à arte e à vida do povo baiano. Representou uma contribuição da Escola de Teatro da Universidade da Bahia

para divulgar a realidade sobre o Estado baiano.

A dualidade ‘Erudito versus Popular’ é outro traço marcante das exposições de Lina Bo Bardi. Embora italiana, modernista, extremamente envolvida com a propagação do gosto moderno e aspectos relacionados ao racionalismo, geometrização, nitidez e concisão dos elementos de projeto, ela também mergulhou na cultura popular brasileira. Como se sabe, Lina Bo Bardi expressava a admiração pelo país a ponto de se naturalizar brasileira. Esse entusiasmo a levou ao interior de diversos Estados para compreender a fundo quem eram as pessoas e como vivia o povo brasileiro, suas questões, sua alma. Entretanto, o trabalho expográfico considerado como aquele que possibilitou maior interação entre o espaço concebido e a comunicação de conteúdo expositivo, pensado na atuação da arquitetura e Museografia juntos, foi o projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Universal de Sevilha. Ali foi possível idealizar toda a concepção, a ideia do projeto que antecedeu a arquitetura do pavilhão e nasceu do conceito da exposição a serviço de uma comunicação preestabelecida.

As Arestas de Madeira constituíam estruturas simples, construídas com sobreposição de pontalotes foi aplicada por diversas vezes ao longo de sua carreira. O formato se assemelhava a uma espécie de gaiola que aproximava o material exposto, e fixava as obras de arte e painéis.

Um dos sistemas expositivos que mais se destacou foram as Vitrines. Utilizadas desde o primeiro momento no MASP 7 de abril, entre as colunas do edifício, foram instaladas diversas vitrines para abrigar objetos arqueológicos egípcios. Uma vitrine didática com conteúdo voltado para formação foi instalada em 1950, quando as instalações passaram a ocupar também segundo andar do prédio. Tais formatos foram utilizados ainda na exposição Bahia no Ibirapuera e também no prédio da Avenida Paulista.

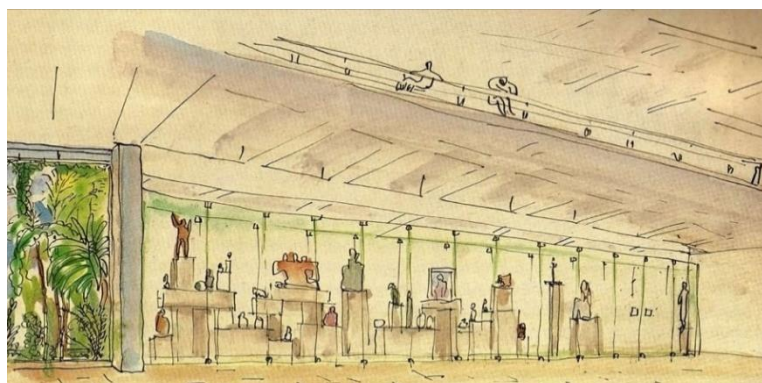
A concepção e desenho dos Varais – estruturas horizontais compostas por madeiras roliças reguláveis a partir de furação nas hastes verticais – tinha como objetivo a fixação de imagens colocadas ao longo de cortinas que estavam ao redor da caixa de tapume sob a marquise, da mesma forma como as utilizadas na exposição Bahia no Ibirapuera.

8. MASP - Museu Escola

A criação do MASP representou a inserção do contexto cultural paulistano no circuito internacional das vanguardas. Embora o país já houvesse dado passos importantes em direção ao movimento moderno, tanto na arquitetura quanto nas artes plásticas, este se tornou o primeiro empreendimento no campo museológico e museográfico moderno realmente impactante e significativo para a cidade, uma espécie de polo de renascimento urbano (Figura 10).

Uma premissa. Na construção do Museu de Artes de SP, na Avenida Paulista, procurei uma arquitetura simples, que pudesse comunicar de imediato aquilo que no passado se chamou de monumental, isto é, o sentido do coletivo, da Dignidade Cívica. Aproveitei ao máximo a experiência dos cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico, mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que se pode chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético, acho que no Museu de Artes de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje) optando por soluções diretas e despidas... (BARDI, 1994, p. 60).

Figura 10: Croquis de estudo para interior do MASP



Fonte: ORTEGA, 2008. Disponível em:< <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp082061.pdf>>. Acesso em 22 de Set 2018.

Existem relações entre o projeto de arquitetura e o design de espaços para receber exposições. Pode-se observar o mesmo procedimento adotado tanto para o MASP da Avenida Paulista quanto para os edifícios nos quais ela atuou realizando propostas de recuperação e restauro, como ocorrido no SESC Fábrica Pompeia e no Solar do Unhão em Salvador. Esses são exemplos de possibilidades de integração e comunicação entre o espaço museológico e a cidade. Desde o início a proposta do casal Bardi para o MASP era marcada pelo ideal de ser um “museu escola”, “museu vivo”, e essa natureza pedagógica e didática acompanhará todos os projetos expositivos de Lina Bo Bardi.

A maneira contundente como a arquiteta enxergava a relação com os museus tradicionais está explícita na menção abaixo. Para ela, os museus devem ter uma “mentalidade para a compreensão da arte”, dedicados fundamentalmente às massas, não somente um espaço para exposição de obras primas direcionado a um público “iniciado” em artes.

Um recanto de memória? Um túmulo para múmias ilustres? Um depósito ou um arquivo de obras humanas que, feitas pelos homens para os homens, já são obsoletas e devem ser administradas com um sentido de piedade? Nada disso. Os novos museus devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre o passado e o presente não há solução de continuidade. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda a espécie de pesadelos, grande e nobre corrente da arte. Estabelecer o contato entre vida passada e presente. Neste sentido, os museus novos, tendo compreendido sua função no mundo contemporâneo, encontram a coragem de exercê-la e estão mais adiantados que os mais progressivos organismos educativos (BARDI, 1994, p. 43).

9. Considerações sobre o design expositivo pedagógico

Lina Bo Bardi representa uma importante referência para o campo da expografia nacional. Seu trabalho é pioneiro no desenvolvimento de um design de exposição atuante na fronteira entre pedagogia e formação crítica, e pode ser considerado como uma espécie de manifesto contra a museologia tradicional em diversos aspectos, desde a aproximação entre cultura erudita e popular, até a inserção de recursos sensoriais como sons, aromas, texturas e outros elementos em exposições de arte. A artista afirmava ser imprescindível haver uma transformação no modo de atuação e no relacionamento das instituições culturais com o público. Tinha como objetivo renovar a forma como o museu se comunica com o visitante.

Podemos compreender os projetos e desenhos que realizava como sendo sua maneira de expor, desdobramento quase natural dos trabalhos arquitetônicos. Certamente havia uma preocupação com a maneira como as obras seriam expostas nos edifícios que projetou.

É especialmente a preocupação com a forma de comunicar, a possibilidade de interação com o público visitante, que motivará a criação de dispositivos leves e modernos, propiciando uma percepção dinâmica, distinta do percurso linear convencional, relacionada à simultaneidade do material exposto: obras originais e reproduções, telas e objetos, arte clássica e popular.

Ao absorver as reflexões de personalidades que influenciaram sua formação, de quem muito cedo se tornou colaboradora, a arquiteta concebeu sua prática expográfica. Como já mencionado, o propósito estava relacionado à elaboração de estruturas museográficas de caráter pedagógico, que contribuíssem para a reflexão, diálogo aberto e aproximação do público com obras de diversos períodos históricos. Nesse sentido, concebia o passado não encerrado em uma caixa de memórias, como algo fixo, imutável, ao contrário, estava sempre em contínua reelaboração no presente.

Nessa perspectiva, enquadra-se a noção do “presente histórico” em sua prática expositiva, com o desenvolvimento dos célebres painéis de cristal, nos quais as obras de arte expostas são retiradas da condição de “janela” para se converterem em telas flutuantes. Simbolizam, assim, uma nova forma de enxergar e lidar com o tempo. Na face posterior das telas, a circulação de um fluxo contínuo de informações sobre a produção artística fortalece a atividade didática e comunicativa a que se propõe o museu concebido pelos Bardi.

Os temas explorados em sua produção expográfica estão perfeitamente alinhados com seus compromissos intelectuais, sociais e políticos, dentre os quais são aqui destacados: um entendimento de que a cultura e a produção artística têm um potencial educativo; uma rejeição a classificações rígidas acerca da produção artística em diferentes tempos; uma recusa ao formalismo e, por fim, uma incansável disposição ao debate de ideias. Também podem ser elencados como atributos que identificam a expografia de Lina Bo Bardi a busca pelo essencial, tanto no desenvolvimento das formas empregadas em seus projetos quanto no uso dos materiais, tudo isso alinhado à preocupação com a formação de uma identidade regional brasileira pautada na valorização da cultura e na produção vernacular.

Referências

ANELLI, Renato. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. Em Revista ARQTEXTO 14, jun. 2009.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: O Design no Impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi, 1994.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Tradução de Beatriz M. Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

DE ALMEIDA, Eneida. **O ‘construir no construído’ na produção contemporânea: relações entre teoria e prática**. Tese de doutorado, FAU-USP, São Paulo 2010.

FERRAZ, Marcelo C. (Coord). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi, 1996.

LATORRACA, Giancarlo. **Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. **Lina Bo Bardi**: sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra; Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 399 p.

ORTEGA, Cristina G. **Lina Bo Bardi**. Móveis e interiores (1947-1968). Interloquções entre o moderno e o local. Tese de doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2008.