

## A HISTÓRIA DA ARTE ENTRE PEDAGOGIA E COLAGEM NOS PRIMEIROS ANOS DO MASP

*L'HISTOIRE DE L'ART ENTRE PEDAGOGIE ET COLLAGE DANS LES PREMIÈRES ANNÉES DU MASP*

**Luciana Lourenço Paes** / doutora em História da Arte, UNICAMP

---

### RESUMO

O objeto de análise deste artigo são as *Exposições Didáticas* ou *Painéis de História da Arte* que foram montados ao lado das pinturas exibidas durante a inauguração do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e que integraram a maior parte das exposições de obras do acervo durante a gestão de Pietro Maria Bardi. A experiência de Bardi como editor de revistas italianas, especialmente a *Quadrante*, bem como a sua atividade como professor de história da arte, da qual resultou a publicação do seu manual *Pequena História da Arte*, estão na base desse projeto curatorial. Este texto propõe uma reflexão sobre a abordagem da disciplina dentro do espaço expositivo do MASP em seus primeiros anos de funcionamento.

### PALAVRAS-CHAVE

Exposições Didáticas - Painéis de História da Arte; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); Bardi, Pietro Maria (1900-1999).

### RÉSUMÉ

*L'objet d'étude de cet article, ce sont les Expositions Didactiques ou Panneaux d'Histoire de l'Art qui ont été assemblés à côté des peintures exposées lors de l'inauguration du Musée d'Art de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) et qui ont intégré la plupart des expositions d'œuvres de la collection sous la direction de Pietro Maria Bardi. L'expérience de Bardi en tant qu'éditeur de magazines italiens, en particulier Quadrante, ainsi que son activité de professeur d'histoire de l'art, qui a abouti à la publication de son manuel Petite Histoire de l'Art, constituent la base de ce projet curatorial. Cet article propose une réflexion sur l'approche de la discipline dans l'espace d'exposition du MASP au cours de ses premières années de fonctionnement.*

## **MOTS-CLÉS**

*Expositions Didactiques - Panneaux d'Histoire de l'Art ; Musée d'Art de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) ; Bardi, Pietro Maria (1900-1999).*

### **Bardi, o curador**

O MASP foi inaugurado no dia 2 de outubro de 1947, no prédio do jornal *Diários Associados*, sob a direção do italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999), então presidente da galeria Studio d'Arte Palma, em Roma. No segundo andar do edifício, ao lado da exposição dos quadros da coleção reunida por Assis Chateaubriand (1892-1968), que incluía pintores europeus consagrados, atuantes do século XIII ao XX, foram organizadas o que Bardi chamou de *Exposições Didáticas* ou *Painéis de História da Arte*, cujo propósito evidente era o de formação de público. Consistiam em cerca de 80 painéis contíguos sustentados por uma estrutura tubular de alumínio. Cada um era formado por um sanduíche de vidro que prensava um aglomerado de 1,20 x 1,20 m, contendo na frente e no verso reproduções de obras de arte, artesanato, arqueologia, design e arquitetura, além de mapas ou desenhos esquemáticos, acompanhados de legendas e textos explicativos curtos. Esse material era renovado periodicamente, de modo que é possível mapear, entre os anos de 1947 e 1951, ao menos quatro exposições diferentes.

De início, os responsáveis pela organização dos painéis, orientados por Bardi, foram recrutados junto à equipe do Studio d'Arte Palma e o seu principal interlocutor, especialmente a partir da segunda mostra, foi o poeta e arqueólogo, que viveu no Brasil entre 1951 e 1952, Emilio Villa (1914-2002)<sup>1</sup>. Essa equipe reuniu cerca de vinte e duas mil imagens fotográficas em preto e branco ou tricomia, extraídas de livros ou fotografadas diretamente de acervos museológicos, sobretudo italianos. Assim, ao longo do ano de 1947, Bardi e o grupo do Studio d'Arte Palma estiveram envolvidos com a tarefa de selecionar algumas dessas fotos, criar um nexos para sua organização e definir os dispositivos de exibição<sup>2</sup>. O nexos escolhido foi eminentemente histórico, fundado sobre uma tensão entre as ideias de “civilização” e “civilizações”. Essa tensão estava no núcleo da empreitada de apresentar uma coleção de arte internacional a um público brasileiro. Em novembro de 1947, Bardi referiu-se, na Conferência Regional do ICOM no México, às *Exposições Didáticas* como o grande vetor da nova museologia que estava sendo implementada no MASP:

Uma das iniciativas realizadas pelo Museu, que constitui a sua característica, é o setor didático. (...) Cada obra que enriquece o Museu não pode ser abandonada em seu isolamento casual, mas deve ser *situada*

*no conjunto do processo histórico (...), se desejarmos que ela revele todo o mundo que encerra. (...)*

O critério e a finalidade [das *Exposições Didáticas*] foram sugeridos pela consideração de que o homem não é um ser isolado (...). *Uma geração não vive apenas do concurso de sua própria realidade contingente, mas da contribuição de todas as civilizações passadas, das quais é uma expressão e um remate.* (...) O homem civilizado, que pertence à chamada 'civilização completa', forma-se e pode progressar [sic] só na medida em que se torna consciente de suas relações com todo o desenvolvimento da humanidade.<sup>3</sup>

O indivíduo humano é visto por Bardi como um ser eminentemente social, o qual, por meio de uma relação causal de eventos, tornou-se, no tempo presente, o receptáculo das conquistas de todas as civilizações passadas. A arte é definida por ele, na sequência, como a expressão máxima e perfeita da civilização, pois nela a natureza é modificada de um modo criativo, fazendo com que o espaço e as formas do mundo se renovem. É necessário, continua ele, tornar as pessoas conscientes de que a arte é a expressão mais alta da cultura, independente da classe social à qual pertençam, já que ela é capaz de unir a todos numa única classe aristocrática:

A humanidade não está destinada a tornar mais profundo o dualismo entre classe dominante e classe dominada, entre aristocracia e turbas, entre elites e massa: a humanidade deve visar à formação de uma única e grande aristocracia.<sup>4</sup>

Outra estratégia adotada pelo italiano para a formação de público foi a de aproximar as artes liberais das utilitárias, propondo uma educação estética, para além da artística, que partisse do cotidiano das pessoas. Bardi explica que a diversidade de objetos, técnicas, culturas e períodos históricos contemplada na pesquisa para os painéis das *Exposições Didáticas* levou em consideração "as artes menores, que representam o ponto de passagem entre a vida cotidiana e a cultura formal", pois constituem uma síntese entre função e estilo.

Recolheu-se, avaliou-se, catalogou-se e estudou-se tudo quanto foi possível: dos amidaloides [pedras em forma de amêndoa] do homem pré-histórico ao capitel grego; da tânagra ao marfim chinês; da balança da época à Madona robbiana do Renascimento; do papiro egípcio à miniatura do século XIV; do tecido cóptico à ilustração do 400' alemão; do lacrimatório da república romana ao pente medieval.<sup>5</sup>

Os painéis são compostos essencialmente por reproduções fotográficas. Num artigo de 1952, Bardi estabelece uma ligação entre a "verdadeira cultura" e um processo de ordenação inteligente e disciplinado de imagens reproduzidas mecanicamente. A propaganda manipula imagens para fins privados. A cultura, por meio de suas instituições, pode manipulá-las, ao contrário, para fins sociais. Os métodos empregados para organizar as imagens mecânicas devem servir, portanto, a

interesses “superiores”, de modo a atrair os grupos humanos para “o âmbito da civilização”<sup>6</sup>.

Lembremos que Bardi foi incumbido da tarefa de fundar um museu de arte internacional num país de analfabetos, então compondo mais da metade da população<sup>7</sup>. A recepção das *Exposições Didáticas* na imprensa brasileira, por ocasião da inauguração do MASP, foi bastante favorável, especialmente por representar uma iniciativa de inclusão do público. “O que é o neoclassicismo?”, escreve um crítico, “a legenda explica de modo claro e as fotografias ilustram.” Ele conclui lembrando que “uma visita ao Museu de Arte de São Paulo (...) confirma aquela epígrafe de Ruy Barbosa, escrita ali, no quadro negro: ‘Não se pode viver dentro da civilização e fora da arte’.”<sup>8</sup>

De acordo com a correspondência de Bardi conservada no MASP, em novembro de 1947 já haviam sido preparados três ciclos de *Exposições Didáticas*. Bardi descreve o primeiro, único que se encontrava então exposto, como uma “mostra geral e sintética que constitui uma espécie de alfabeto da história da arte, das primeiras manifestações do espírito figurativo às expressões mais recentes”. O segundo ciclo, que contou com a colaboração mais intensa de Villa, correspondia a “uma mostra especial”, ou seja, focada num período mais curto de tempo, entre a Pré-História e o Helenismo<sup>9</sup>. Aparentemente, o 2º ciclo, apesar de projetado em 1947, foi exposto em 1950 e chamou-se apenas *Pré-História e Povos Primitivos*.

A seguir, compararemos os painéis tratando da arte pré-histórica expostos no primeiro e segundo ciclos das *Exposições Didáticas* (figuras 1 e 2), com o objetivo de distinguir diferenças nos critérios de organização do material visual. Na figura 1, correspondente ao 1º ciclo, vemos, de baixo para cima, imagens de desenhos rupestres, estatuetas de figuras femininas, um objeto utilitário de cerâmica, dois monumentos arquitetônicos, cinco pontas diferentes de lança, três vistas do crânio de um Neandertal, um pequeno mapa e um breve texto explicativo, intitulado “PRÉ-HISTÓRIA” – tudo recortado em formatos e tamanhos semelhantes – preencherem o painel, deixando pouco espaço entre si e em relação às margens. Na metade inferior estão concentradas as técnicas de pintura e escultura; na metade superior, arquitetura e elementos úteis à reconstituição do contexto histórico<sup>10</sup>.

Na figura 2, que corresponde ao 2º ciclo, observa-se que as 16 imagens descritas no parágrafo anterior foram drasticamente reduzidas a 7 ou 8 espalhadas por três painéis: na extrema esquerda, vemos o mesmo bisão de Altamira do painel do primeiro ciclo justaposto a um rosto, pintado aparentemente a fresco, do Renascimento italiano. Junto a duas legendas, os quatro recortes foram distribuídos no espaço do painel obedecendo a um critério mais estético do que funcional. Agora,

dois períodos distintos são aproximados por meio da técnica da pintura. Nos painéis ao lado deste, vemos também dois desenhos de bisão a ocupar um espaço preponderante, cercados por imagens que estabelecem com eles relações de outra natureza.

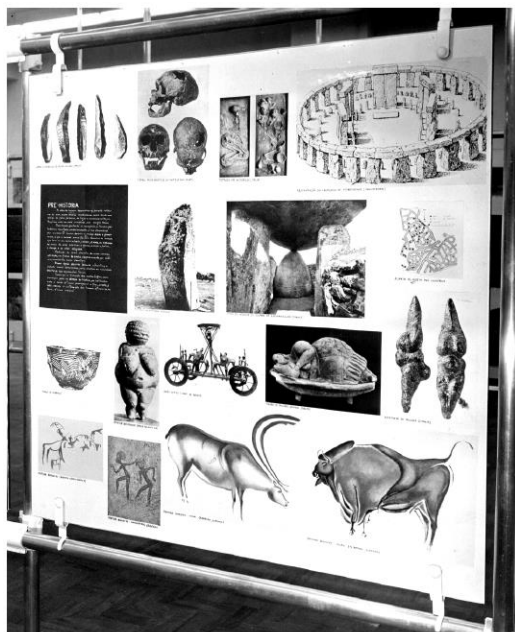


Fig. 1. Painel sobre a Pré-História do 1º ciclo das *Exposições Didáticas*. Fonte: POLITANO, Stela, dissertação de mestrado, UNICAMP, 2010, p. 31.



Fig. 2. Painéis sobre a Pré-História do 2º ciclo das *Exposições Didáticas*. Fonte: POLITANO, Stela, dissertação de mestrado, UNICAMP, 2010, p. 74.

Bardi, em cartas a Villa, afirma que as críticas feitas à primeira mostra deveriam ser superadas na segunda. Por isso, segundo ele, esta última apresentava, entre outras características, primeiro, um sistema expositivo e *ao mesmo tempo* narrativo. Agora as obras não eram apenas listadas numa linha do tempo, mas interagiam entre si. Além disso, foram feitas descrições mais completas dos materiais, de modo a superar “titubeios, generalizações, lacunas incompreensíveis, obscuros subentendidos” verificados na mostra anterior. Para tanto, a quantidade de imagens foi reduzida (junto com a extensão da cronologia) e, ao mesmo tempo, recorrências foram articuladas, como a das imagens dos animais sobre as paredes das cavernas. Bardi escreve ainda que, na segunda mostra, a tradição crítica deveria estar a serviço de conquistas mais modernas: “a temática fundamental, descobertas da cultura moderna, deve ser inculcada e demonstrada”<sup>11</sup>. De fato, o desenho de um bisão de Altamira é aproximado de uma pintura do Renascimento.

As principais referências bibliográficas para a composição dos painéis foram monografias sobre artistas e textos genéricos de história da arte<sup>12</sup>. Chama a atenção a presença da enciclopédia *Treccani* ou *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti* (1925-1936). Francesco Tentori, biógrafo de Bardi, lembra a afeição que ele nutria por um dicionário ilustrado cujos fascículos adquirira, durante sua infância, semanalmente em bancas de jornal<sup>13</sup>. O *Nomenclatore italiano de Palmiro Premoli* (1912) continha 76 pranchas com imagens comparativas (figura 3). O princípio de ordenação visual das enciclopédias e dicionários, o da analogia, está presente, a contar do segundo ciclo, nos painéis das *Exposições Didáticas*.

Todo aquele que dá uma olhada, ainda que rapidíssima, [em suas páginas] logo se convence de que o *Vocabolario Nomenclatore*, depois de explicar a palavra (...), coloca em torno dela não apenas sinônimos, frases, locuções, (...) mas toda uma legião, uma plêiade de outras palavras que, tendo relação, afinidade, analogia com aquela, contribuem para completar o equipamento linguístico necessário tanto para conhecer bem uma coisa em seu conjunto e em suas partes, quanto para expressar de várias maneiras (...) afetos, ideias, sentimentos, etc. Temos, então, um método, e procedendo por meio do analogismo.<sup>14</sup> (PREMOLI, **Vocabolario nomenclatore illustrato...**, *Al cortese lettore*, 1912, pp. v-vi.)

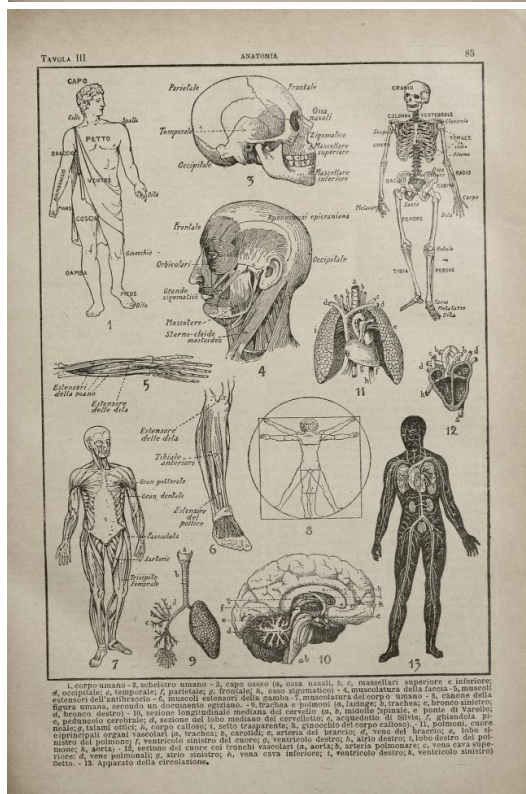


Fig. 3. Verbetes Aeronautica e Anatomia, in: PREMOLI, Palmiro (ed.). **Vocabolario nomenclatore illustrato (spiega e suggerisce parole, sinonimi, frasi)**, Milão, 1912, pp. 25 e 85.

A experiência de Bardi como editor e como professor contribui igualmente à análise dessa história visual da arte que o MASP veiculou ao lado da exposição inicial de seu acervo, com a intenção de torná-lo algo mais significativo a um público local. Mais do que uma proposta de “alfabetização visual”, as *Exposições Didáticas* traem a convicção de que a qualidade de uma obra, seja um objeto artístico ou utilitário, só pode ser avaliada a partir de sua comparação com outras ao longo do processo histórico. Selecionam-se obras que podem ser úteis para explicar outras que vieram depois. Se o método, na primeira mostra, se baseava na sincronia (cada painel correspondendo a um recorte temporal específico) e, na segunda, na analogia, a técnica empregada em ambos os casos foi a da colagem, muito semelhante àquela usada no mercado editorial.

### **Bardi, o editor**

Antes de se instalar no Brasil, durante sua atividade como jornalista e galerista na Itália, Bardi dirigiu, ao lado do escritor Massimo Bontempelli (1878-1960), a revista *Quadrante*, editada em Milão entre maio de 1933 e outubro de 1936<sup>15</sup>. Nela, publicou não só textos, mas também algumas de suas fotomontagens. Paralelamente, ele ocupava o cargo de diretor da Galleria d’Arte di Roma, criada pelo Partito Nazionale Fascista (PNF), de Benito Mussolini<sup>16</sup>. Em ambas as plataformas – editorial e expositiva – Bardi promovia a pintura jovem italiana e a arquitetura moderna que, nesse caso, compreendia, sobretudo, a arquitetura racionalista.

A colagem mais conhecida de Bardi, apresentada ao próprio Mussolini por ocasião da segunda *Mostra do Movimento Italiano de Arquitetura Racional*, realizada na Galleria d’Arte di Roma, em 1931, é a chamada *Mesa dos Horrores (Tavolo degli Orrore)*. A prancha foi reproduzida depois, na segunda edição de *Quadrante*, de junho de 1933, em meio a uma resenha de Bardi sobre a *V Trienal de Milão*, uma mostra voltada às artes industriais e à arquitetura modernas. Em seu texto, escrevendo na qualidade de “*ordinatore di esposizione*”, ele nota, primeiro, a oposição entre arquitetura *neo-oitocentista* e *racionalista* que domina a mostra e, segundo, um desacordo entre a arquitetura do edifício que a abrigava, o então inaugurado Palazzo dell’Arte di Milano, projetado pelo arquiteto Giovanni Muzio, e a arquitetura racionalista exibida especialmente no jardim<sup>17</sup>. O texto de Bardi em que se refere diretamente à *Mesa dos Horrores* aparece algumas páginas depois: ele pretendia, nesta colagem, penetrar na mente do arquiteto “culturalista” (outro nome para *neo-oitocentista*), “filho de pai eclético e mãe acomoda-tudo”, vindo à luz em meio ao comércio de estampas antigas.



A *Mesa de Horrores* tinha, portanto, um propósito crítico-paródico tanto na exposição em Roma, em 1931, quanto na página da revista de 1933: identificar um tipo de arquitetura que se tornara obsoleta e marcar a posição do autor em favor de uma estética, ao contrário, *moderna*. Outro ponto de Bardi é que essa arquitetura acadêmica não era feita para o povo italiano do seu tempo, esse *popolo* tão demagogicamente exaltado nos discursos de Mussolini, inclusive naquele transcrito no início dessa mesma edição da revista<sup>18</sup>.

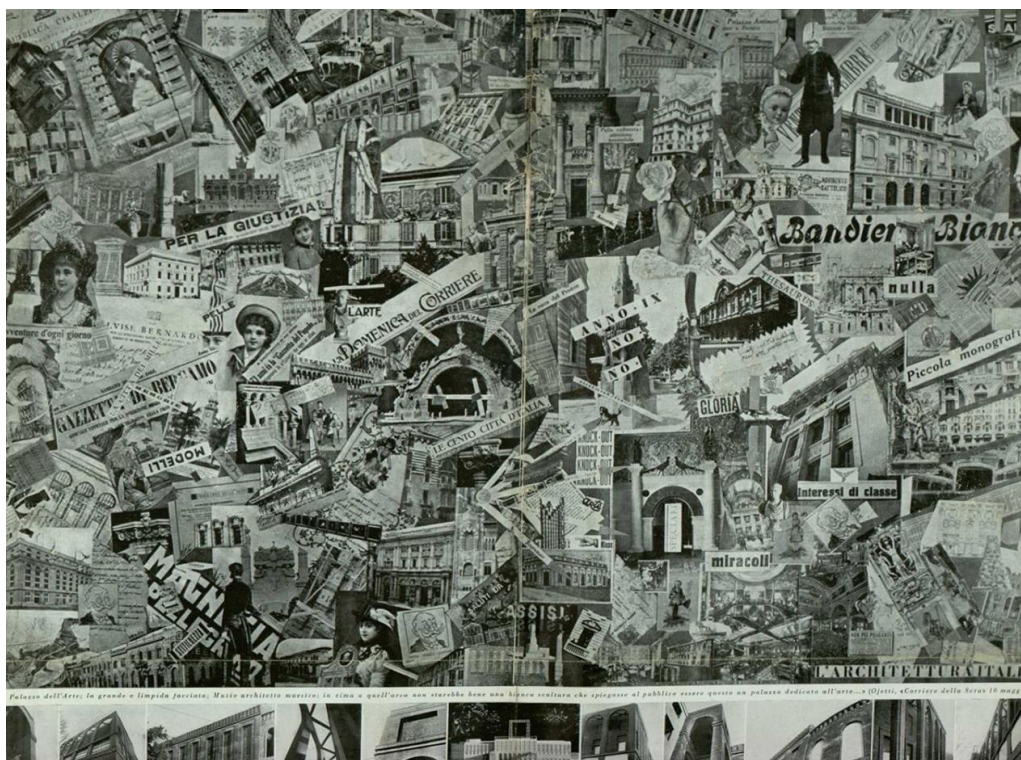


Fig. 4. P. M. Bardi, *Tavolo degli Orrore*, fotomontagem publicada em: *Quadrante*, nº 2, junho, Milão, 1933, pp. 7-8.

Na página dupla com a reprodução da *Mesa de Horrores* publicada na *Quadrante* (figura 4), numa linha que se estende sobre todo o limite inferior, uma série de vistas da arquitetura do Palácio de Milão se sucedem, acima da qual vemos, separada por uma legenda, efetivamente, a *Mesa*: recortes de fachadas arquitetônicas, interiores, páginas de jornal, fotografias de moda e de família são arranjados de modo instável, sem deixar espaços vazios. Há outras fotomontagens de Bardi em edições posteriores, bem mais econômicas formalmente, embora ainda ligadas tanto à arquitetura quanto ao estabelecimento de uma diferença entre a arte que se fazia no século anterior (acadêmica) e a atual (moderna). Por exemplo, a fotomontagem que

sobrepõe o edifício Novocomum, do arquiteto Giuseppe Terragni, expoente da arquitetura racionalista, à catedral da cidade de Como (figura 5). Ela se encontra numa página junto com outras pranchas que seriam exibidas na mostra de arquitetura italiana em Buenos Aires, organizada pela Direzione generale degli italiani all'Estero e pelo Instituto Argentino de Cultura Italiana, em novembro de 1933. Tratava-se de uma mostra com imagens fotográficas, nos mesmos moldes das Trienais de Milão que lhe antecederam (figura 6).

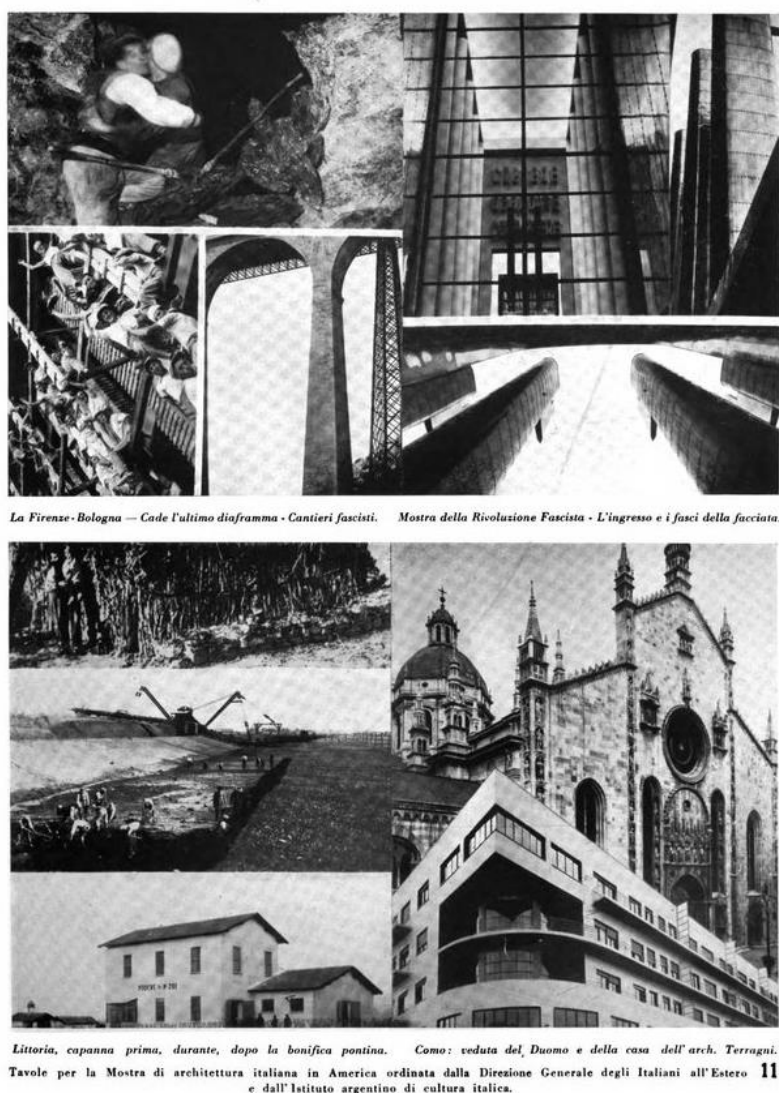


Fig. 5. [Abaixo, dir.] P. M. Bardi, vista do Duomo e da casa do arquiteto Terragni, fotomontagem publicada em: *Quadrante*, nº 6, outubro, 1933, Milão, p. 11.



Fig. 6. Imagens da V Trienal de Milão, *Quadrante*, nº 6, julho, Milão, 1933, p. 37.

Outro exemplo, ainda no contexto da *Quadrante*, mas fora do campo da arquitetura, é a fotomontagem de Bardi que justapõe as vistas de dois ateliês de pintura, um antigo e outro atual, acompanhada da legenda “*Cinquant’anni di pittura: 1884-1934*”. No texto da página anterior, Bardi comenta uma foto de Mussolini tirada por Ghitta Carrel, na qual o Duce é visto ajudando camponeses a descarregarem feno de uma carroça (figura 7). Segundo Bardi, a fotografia, publicada num volume anterior da revista, fora reproduzida conspicuamente em outros periódicos e, com o objetivo de elevá-la à categoria de arte, ele procede a uma comparação entre a atividade do pintor e à do fotógrafo documental. Ele define, então, a fotomontagem como um substituto da palavra como empregada na literatura:

Fotografar, ou seja, parar imagens, é uma tarefa muitíssimo social: a fotografia sintetiza, conclui a palavra. Quando essa arte sair da infância, substituiremos quem sabe quantos gêneros literários pela fotografia. Um dia, Paola Masino projetou um romance para *Quadrante*, a ser contado apenas através de imagens fotográficas: são os sintomas de uma nova linguagem literária, da

qual manifestações não menos importantes são certas pranchas de nossa revista que encerram longos discursos em uma ou duas fotografias. (Pense em jornais cheios de fotografias e de uns poucos sinais abreviados)<sup>19</sup> (BARDI, *Quadrante*, nº 12, 1934, p. 40 e p. 40bis para as fotos dos ateliês.)

Essa mesma técnica da colagem, referida por ele como *fotomontagem*, que substitui longos discursos por poucas fotografias, é empregada nos *Painéis de História da Arte*, nos quais os textos são mínimos e as imagens predominam sem perda de uma sintaxe. De um modo talvez mais imparcial do que na revista, pois se dirige a um público de não iniciados, esta técnica está presente, ainda, na atividade de Bardi como professor.

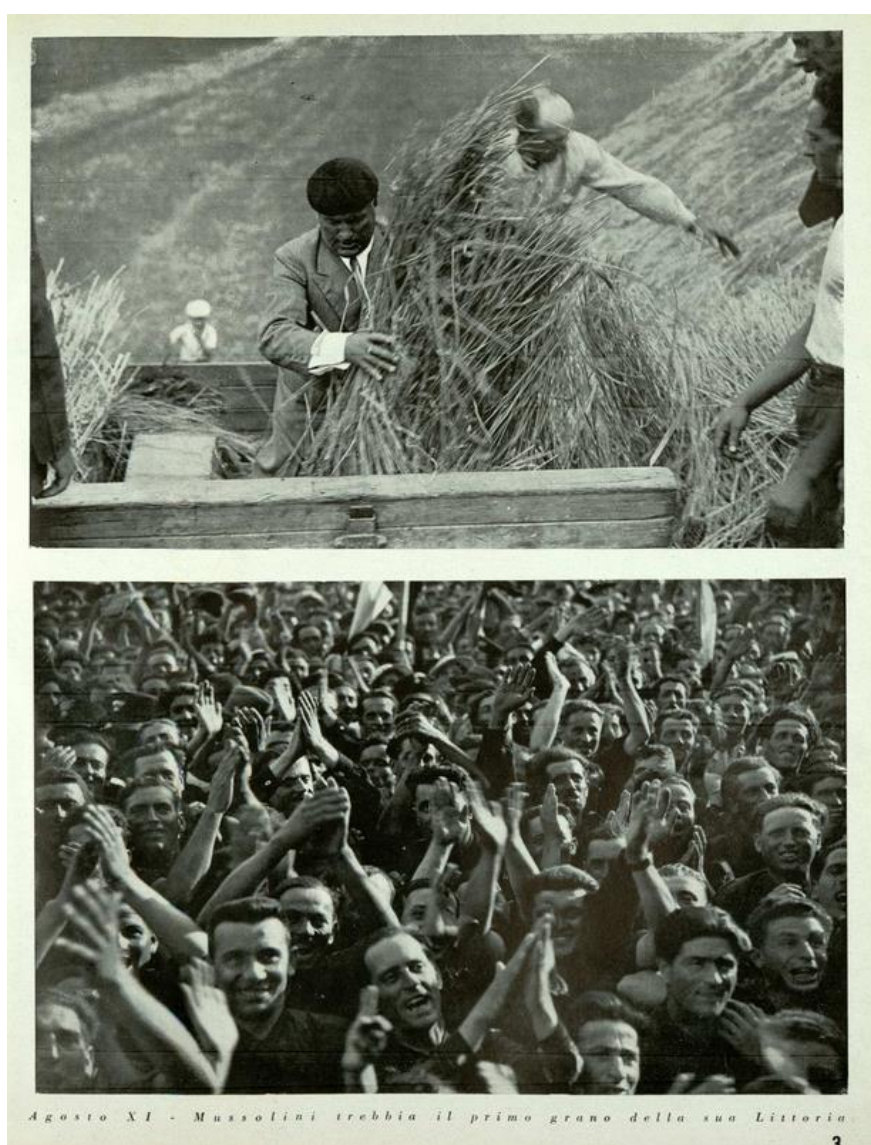


Fig. 7. Mussolini fotografado por Ghitta Carrel, *Quadrante*, nº 5, setembro, Milão, 1933, p. 3.

## Bardi, o professor

Bardi proferiu uma série de palestras aos monitores que iriam trabalhar no MASP, as quais tomaram a forma de um curso introdutório de História da Arte, oferecido regularmente. Dessa experiência resultou a publicação do manual *Pequena História da Arte* (1958, 1ª ed.), que o autor acreditava, inclusive, útil ao trabalho com escolares. Ele dedica três capítulos ao estabelecimento de uma cronologia e, certamente, a experiência dos *Painéis* relaciona-se a essa concepção<sup>20</sup>. Distribuídas em seções ao longo do texto, há uma série de imagens de obras de arte e arquitetura, especialmente ligadas ao acervo do museu. Numa delas (figura 8), está presente a mesma foto do bisão de Altamira que analisamos anteriormente nos painéis do 1º e 2º ciclos das mostras.

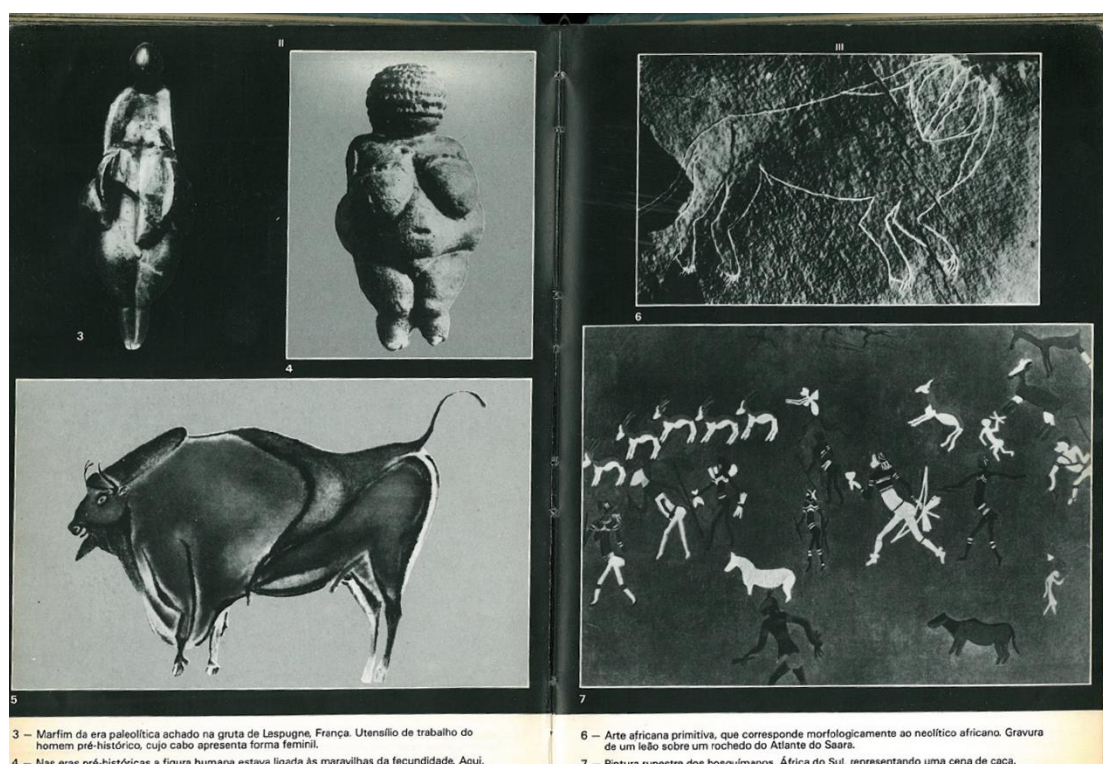


Fig. 8. BARDI, Pietro Maria. **Pequena história da arte: introdução ao estudo das artes plásticas**. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990, pranchas II e III.

Apesar de no prefácio Bardi citar a frase de Rui Barbosa de que “não se pode viver dentro da civilização e fora da arte” (a mesma que, segundo um artigo de jornal mencionado antes, poderia ser lida pelo visitante das *Exposições Didáticas* no MASP), o emprego que faz da palavra “civilização” ao longo do texto não é tão homogêneo – ora constitui um sinônimo de “arte” ora de “culturas”.

Quando identifica *arte* e *civilização*, Bardi está afirmando que há uma coincidência entre o aparecimento das primeiras formas de representação visual e a própria ideia de humanidade. Ou seja, responder à pergunta “o que é arte?” equivaleria a responder à pergunta “o que é o ser humano?” Ao mesmo tempo, essa identificação leva à afirmação de que cada sociedade humana, no tempo e no espaço, desenvolve uma concepção própria daquilo que se convencionou chamar, no presente, de “arte”.

Ele menciona diversas civilizações ou culturas em sua cronologia – dos hindus aos pré-colombianos, dos árabes aos povos nativos da América e aos africanos. Ele acredita que essa é, precisamente, ao lado da abordagem da arte contemporânea, uma de suas contribuições para o campo dos manuais de história da arte, nos quais “a arte parte sempre da arte grega encaminhando-se para o romantismo.” É raro encontrar, segundo Bardi, um capítulo sobre as “correntes de vanguarda” e igualmente sobre a “arte primeva anterior à dos gregos”<sup>21</sup>. Esta última, lembremos, fora a grande contribuição de Villa para o segundo ciclo das *Exposições Didáticas*.

Muitas das reproduções usadas no manual constavam nos painéis. Observemos duas pranchas extraídas do livro (figuras 9 e 10). Como na analogia entre o bisão pré-histórico e o rosto renascentista em função da técnica empregada, Bardi aproxima, com base na forma curvilínea do corpo, uma estatueta suméria de uma ilustração de moda do início do séc. XX. As esculturas egípcias sintéticas e as mais realistas em uma página são contrapostas, na página adjacente, a um totem de uma cultura indígena norte-americana. Em outra prancha, ainda, um detalhe de um dos profetas de Aleijadinho é posto ao lado de dois exemplos de móveis de madeira, um gótico francês, outro florentino, e de duas cadeiras desenhadas pela esposa de Bardi, Lina Bo. As mesmas estratégias dos painéis estão presentes: comparações entre obras de diferentes períodos históricos e inclusão de culturas não europeias, além de obras de design e arquitetura.

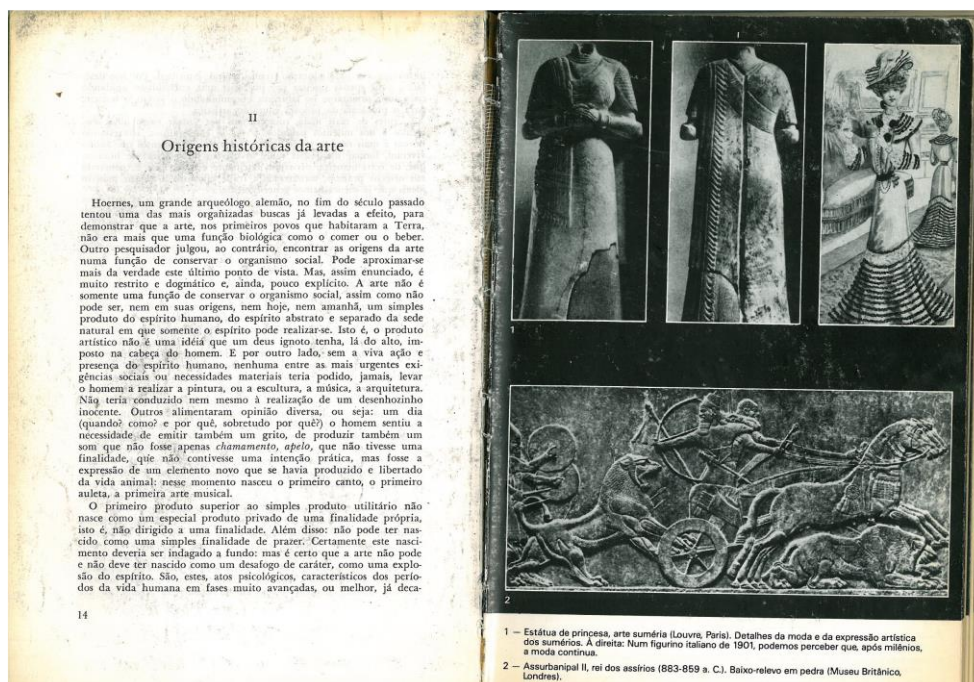


Fig. 9. BARDI, Pietro Maria. **Pequena história da arte: introdução ao estudo das artes plásticas.** 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990, prancha I.

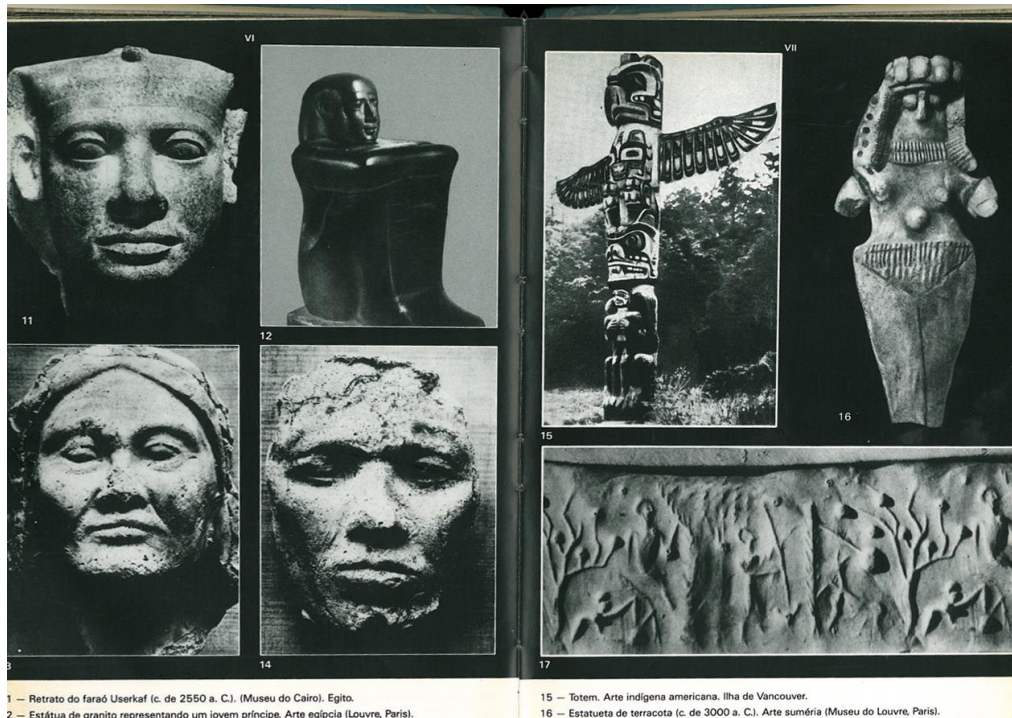


Fig. 10. BARDI, Pietro Maria. **Pequena história da arte: introdução ao estudo das artes plásticas.** 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990, pranchas VI e VII.

O propósito da história da arte, nesses casos (no museu e no manual), é tornar acessível às pessoas as produções artísticas mais recentes. Na *Quadrante*, Bardi não precisava explicar a fundo uma tomada de partido em favor dos “modernos”. Suas fotomontagens e seus textos são a expressão de seu engajamento junto à arte e à arquitetura feitas em seu tempo. No espaço do MASP e na *Pequena História da Arte*, contudo, sua abordagem é mais imparcial – todos os períodos são considerados de igual valor, dentro de uma lógica cumulativa. Essa é a ideia mesma da colagem, que nivela diferentes imagens pré-existentes num mesmo plano. Além disso, tal abordagem está fundamentada na equivalência entre arte e civilização e na inclusão, por um lado, de culturas não europeias, como a própria cultura brasileira e, por outro, do design e da arquitetura.

### **Dispositivos de comparação: uma história visual da arte a serviço da pedagogia**

Bardi precisa legitimar a coleção internacional de pinturas reunidas por Chateaubriand num contexto local. Ele precisa criar, apesar de uma sociedade desigual estratificada em classes, com a maior parte da população analfabeta, uma “única e grande aristocracia” que entenda e consuma arte, inclusive a contemporânea. É preciso, então, trazer esse público disperso para o “âmbito da civilização”. Afinal, como na frase de Rui Barbosa que gostava de citar, não existe arte fora dela.

A experiência de Bardi como editor militante da arte contemporânea (que hoje chamaríamos de moderna) na Itália informou o projeto curatorial das *Exposições Didáticas* em sua opção por uma narrativa de imagens justapostas, com pouco texto, haja vista as fotomontagens, muitas de sua própria autoria, recorrentes nas páginas da revista *Quadrante*, ativa nos anos 1930. No livro *Pequena História da Arte*, publicado por Bardi em 1958, esse mesmo dispositivo de comparação entre imagens, por meio da colagem, está presente. O nexos construído, tanto no espaço expositivo, quanto no livro, é histórico e ao mesmo tempo técnico/formal, baseado na ideia de que, por mais que todas as civilizações guardem características comuns, aquela específica ligada aos artistas da coleção do MASP coexiste com outras.

A seguinte consideração sobre as *Exposições Didáticas*, presente num artigo de jornal de 1947, valeria também para o manual de Bardi: o jornalista afirma que a apresentação “predominantemente visual”, “de caráter panorâmico”, “de todo o patrimônio artístico da humanidade” permitiria ao público, em geral, e aos artistas e até aos críticos, em particular, compreenderem melhor a arte contemporânea<sup>22</sup>.



A história da arte que Bardi propõe nas *Exposições Didáticas* e no seu manual se quer “universal”, incluindo culturas não europeias e obras de artesanato, design e arquitetura. As reproduções arranjadas no painel ou na folha nivelam todas elas no mesmo espaço bidimensional, conferindo-lhes um valor equivalente, não hierárquico. Este foi um modo de lidar com a tensão entre arte local e arte estrangeira inerente à fundação de um museu numa ex-colônia, para conservar, exibir e estudar uma coleção ligada à narrativa hegemônica da história da arte, ou seja, com centro na Europa, lugar da ex-metrópole.

Quando a coleção do MASP fez uma turnê pela Europa, entre 1953 e 1956, um crítico francês que viu os quadros no *Musée de l’Orangerie* não escondeu sua aversão pelo excesso de didatismo dos *Painéis de História da Arte*:

Aplaudo tudo, exceto as noções elementares ingurgitadas em cinquenta e quatro painéis didáticos. Vejo neste congestionamento [*embouage*], nesta ‘formação acelerada’ do saber e do gosto, uma das mais funestas invenções de nossa era ébria de infantilizações [*primarises*], um elemento de descivilização camuflado (oh! o ar dos homens cheios de boa vontade) em progresso democrático.<sup>23</sup>

Para um europeu, aquela velha história da arte sua conhecida transposta didaticamente era um fator de infantilização, de “descivilização”, de pseudodemocracia. Para um brasileiro, era o caminho para a compreensão da arte feita no presente, portanto, do progresso e da “civilização”.

## Notas

---

<sup>1</sup> Sobre Villa, ver: PARMIGGIANI, Claudio (org.). **Emilio Villa: poeta e scrittore**. Roma: Fondazione Baruchello, Fondo Emilio Villa, 2008. Além dele, outros profissionais envolvidos no projeto inicial das *Exposições Didáticas* são: os arquitetos Cino Calcaprina, Laura Radiconcini e Bruno Zevi, entre outros cinco do grupo Metron; os historiadores Giuliano Briganti, Di Girolamo, Pepe e Gigli (Roberto Longhi e Federico Zeri também foram consultados). Todos trabalharam sob a coordenação, na Itália, de Francesco Monotti (diretor do Studio d’Arte Palma) e Mario Modestini (restaurador do Studio).

<sup>2</sup> As fotos encontram-se nos arquivos do MASP, mas a sua disposição sobre cada painel só pode ser reconstituída a partir de registros fotográficos dos eventos e indicações presentes na correspondência de Bardi.

<sup>3</sup> Grifos meus, manuscrito de Bardi do texto apresentado durante o Congresso Internacional dos Museus, realizado pela UNESCO, em novembro de 1947, na Cidade do México, Arquivos do MASP, pasta “Exposições Didáticas”. Uma versão foi publicada em francês: BARDI, Pietro Maria. *L’expérience didatique du Museu de Arte de São Paulo*. **Museum: Museums and Education**, vol. 1 (3-4), Paris, UNESCO, 1948, pp. 138-141.

<sup>4</sup> BARDI, manuscrito do texto apresentado no evento do ICOM, 1947, Arquivos do MASP, pasta “Exposições Didáticas”.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> BARDI, Pietro Maria. *Balanços e perspectivas museográficas: um Museu de Arte em São Vicente*, **Habitat**, Revista do Museu de Arte de São Paulo, nº 8, 1952, pp.2-3.

<sup>7</sup> INEP. *Mapa do analfabetismo no Brasil*, Ministério da Educação, Governo Federal, 2000, tabela 2, p. 6.

---

<sup>8</sup> S/ autor. *Viveu ontem o Museu de Arte de São Paulo o seu primeiro dia de contacto com o povo*, **Diário de São Paulo**, 4 de out. 1947.

<sup>9</sup> Uma terceira mostra compreendia “a Itália pré-romana, Roma, a civilização latina, o advento do Cristianismo, a Idade Média e, ao lado destas, as grandes culturas monoteístas cujas influências convergiram na formação da Europa: Israel, Pérsia e Islam [sic]”. Um 4º ciclo, ainda, abordaria o período entre o Renascimento e as vanguardas do séc. XX, culminando na abstração, com seções dedicadas às civilizações chinesa, indiana, mexicana e andina [cf. BARDI, Manuscrito ICOM, op. cit. (ver supra nota 3)].

<sup>10</sup> Numa carta de 20 de abril de 1949, sem destinatário, conservada na mesma pasta “Exposições Didáticas” dos Arquivos do MASP, Bardi descreve os painéis expostos em 1947 destacando esta estratificação que vai do contexto histórico (parte superior) à pintura (parte inferior): “*L’exposition qui le plus intéresse fut celle d’un panorama de l’histoire de l’art dès l’époque préhistorique à nos jours, (...) Les vitrines étaient divisées en lignes horizontales:*

- *Documentation des faits historiques plus remarquables*
- *Histoire de l’architecture avec des indications d’urbanistique*
- *Histoire de la sculpture avec des indications d’arts mineurs*
- *Histoire de la peinture*”.

<sup>11</sup> Todas as citações do parágrafo foram extraídas de: BARDI, Manuscrito ICOM, op. cit. (ver supra nota 3).

<sup>12</sup> Alguns exemplos, listados em POLITANO, diss. de mestrado, UNICAMP, 2010, p. 52, são:

- Livro *Vigée Le Brun: Masterpieces in Colour*, de Haldane Macfall, 1860-1928;
- Livro *The Russian Campaigns of 1944-45*, de Paul Muratoff, 1946;
- Livro *Álteste Deutsche Malerei*, de Ehl Heinrich, 1922;
- Livro *L’Art en Grèce*, de André Henri Pierre de Ridder, 1924;
- Livro *L’Art en Mesopotamie*, de C. Zervos, 1935;
- Livro *Die griechische Plastik*, de Emanuel Löwy, 1911.

<sup>13</sup> TENTORI: 2000, p. 20.

<sup>14</sup> Minha tradução do original em italiano: “*Alle quali dando un’occhiata, sia pure rapidissima, ci si persuade tosto che il Vocabolario Nomenclatore, dopo spiegata la parola (...), mette intorno ad essa non solo i sinonimi, le frasi, le locuzioni, i proverbi (...) ma tutta una legione, una pleiade di altre parole, che, con quelle avendo relazione, affinità, analogia, concorrono a completare il corredo linguistico necessario, tanto per ben conoscere una cosa nel suo complesso e nelle sue parti, quanto per esprimere in vari modi (...) affetti, idee, sentimenti, ecc. Dunque, un metodo, e procedente per mezzo dell’analogismo.*”

<sup>15</sup> Todos os exemplares estão disponíveis no site da Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecdigitale/emeroteca/classic/VEA006813Z>, acesso em maio/2020.

<sup>16</sup> Sobre a relação de intelectuais e artistas com o movimento fascista na Itália, ver: D’ORSI: 2014, online. Ângelo D’Orsi afirma que houve, nos anos 1930, uma adesão em massa de intelectuais italianos ao PNF, com base numa convicção de que poderiam colocar suas competências a favor do desenvolvimento da cultura nacional aderindo ao movimento apenas superficialmente, ou seja, de que o saber técnico poderia ser isolado de interferências políticas. Assim, muitos desses intelectuais acreditavam “estarem” ao invés de “serem” fascistas. Em carta a Mussolini, Bardi escreveu que objetivava, à frente da Galleria d’Arte di Roma, exportar o melhor da arte italiana para outros países, moralizar o mercado de arte em declínio e salvar artistas talentosos da penúria (Bardi a Mussolini, 30 jun. 1930, *Archivio Centrale dello Stato di Roma*, apud BARBOSA, tese doutorado, UNICAMP, 2015, p. 19). Bardi filiou-se ao partido, mas manteve uma postura crítica ao regime, estabelecendo parcerias editoriais com judeus, por exemplo. Seu passado fascista, contudo, fez dele objeto de hostilidade no Brasil. Tentori (2000) relata que Ciro Mendes, crítico de arte do *Estadão*, teria chamado Bardi de “fascista” durante uma palestra de Flávio de Carvalho no MASP. Como resposta, Bardi desferiu-lhe um soco no rosto. No livro *Sodalício...*, Bardi (1982, pp. 114-115) afirma que fora chamado, na ocasião, de “Zé ninguém que chegara ao Brasil nos porões de um navio de 3ª classe”. Sobre a relação específica de Bardi com o fascismo, ver: PEDRO, diss. mestrado, USP, 2014, pp. 8; 11-12; 163-5.

<sup>17</sup> “*Non c’è dubbio: il Palazzo è la beffa, la boccaccia al razionalismo (e pseudo-razionalismo) disseminato nel giardino; il razionalismo è la beffa, la boccaccia al palazzo. Il pubblico non ne capirà niente: si confonderà le idee, cercherà di scoprire che cosa hanno voluto proporgli come stile*” (BARDI, *Quadrante*, nº 2, junho, 1933, p. 5).

---

<sup>18</sup> "Il tempo d'oggi per vittoria di Mussolini è tempo del popolo: il popolo è ridiventato protagonista della storia italiana. Quante volte abbiamo detto che è finita l'epoca del villino, e che l'architettura rappresentativa della nostra epoca è l'architettura delle case economiche, delle caserme, dei sanatori, delle case del Fascio, degli istituti del Regime. La Triennale non ha tenuto conto di queste idee" (BARDI, id., p. 6).

<sup>19</sup> Minha tradução: "Fotografare, vale a dire fermare immagini è un compito assaissimo sociale: la fotografia sintetizza, conclude la parola. Quando quest'arte uscirà dal suo stato bambino avremo la sostituzione di chissà quanti generi letterari con la fotografia. Un giorno Paola Masino progettò per Quadrante un romanzo da raccontare per via di sole immagini fotografiche: sono i sintomi d'un nuovo linguaggio letterario, di cui non ultime manifestazioni sono certe tavole della nostra rivista che serrano in una o due fotografie lunghi discorsi. (Pensiamo a giornali pieni di fotografie, e di qualche segno stenografico.)"

<sup>20</sup> Capítulos II (Origens históricas da arte); III (A arte no tempo e no espaço); e IV (O curso das civilizações), in: BARDI: 1990, pp. 14-34.

<sup>21</sup> BARDI, op. cit., 1990, p. 84.

<sup>22</sup> FERAZZ, Geraldo. *Um Museu Vivo, Diário de São Paulo*, 1º de outubro de 1947.

<sup>23</sup> Minha tradução: "Aïe! J'applaudis à tout sauf aux rudiments ingurgités en cinquante-quatre panneaux didactiques. Je vois en cet embouage, en cette 'formation accélérée' du savoir et du goût, une des plus funestes inventions de notre ère ivre de primarise, un élément de décivilisation camouflée (oh l'air des hommes fous de bon vouloir) en progrès démocratique." (REY, Robert. *La saison artistique s'ouvre à l'Orangerie, Nouvelles Littéraires*, 22 oct. 1953.)

## Referências

BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época, (1947-1969)**. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em História (Política, Memória e Cidade), UNICAMP/Università Ca' Foscari Venezia, 2015.

BARDI, Pietro Maria. *L'expérience didatique du Museu de Arte de São Paulo. Museum: Museums and Education*, vol. 1 (3-4), Paris, UNESCO, 1948, pp. 138-141.

\_\_\_\_\_. Manuscrito do texto apresentado no Congresso Internacional dos Museus, UNESCO, novembro, 1947, Cidade do México, Arquivos do MASP, pasta "Exposições Didáticas".

\_\_\_\_\_. *Balanços e perspectivas museográficas: um Museu de Arte em São Vicente, Habitat*, Revista do Museu de Arte de São Paulo, nº 8, 1952.

\_\_\_\_\_. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da arte: introdução ao estudo das artes plásticas**. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

D'ORSI, Ângelo. *Il fascismo, gli intellettuali e la politica della cultura*, ANAIS do Congresso *Modernidade latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano*, São Paulo, MAC-USP, 2014, disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/conteudo.html>, acesso em fevereiro/2020.

---

FERRAZ, Geraldo. *Um Museu Vivo*. **Diário de São Paulo**, 1º de outubro de 1947.

INSTITUTO Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). *Mapa do analfabetismo no Brasil*. Ministério da Educação, Governo Federal, 2000.

PARMIGGIANI, Claudio (org.). **Emilio Villa: poeta e scrittore**. Roma: Fondazione Baruchello, Fondo Emilio Villa, 2008.

PEDRO, Caroline Gabriel. **Pietro Maria Bardi: cronista em revista, 1976-1988**. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 2014.

POLITANO, Stela. **Exposição didática e vitrine das formas: a didática do museu de arte de São Paulo**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História (História da Arte), UNICAMP, 2010.

PREMOLI, Palmiro (ed.) **Vocabolario nomenclatore illustrato (spiega e suggerisce parole, sinonimi, frasi)**. Milão: Treves, Treccani e Tumminelli, 1912. Disponível em: <https://archive.org/details/vocabolarionomen01premuoft/page/25/mode/2up>, acesso em maio/2020.

QUADRANTE (revista mensal), todas as edições citadas estão disponíveis em: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/emeroteca/classic/VEA0068137>, acesso em maio/2020.

REY, Robert. *La saison artistique s'ouvre à l'Orangerie*. **Nouvelles Littéraires**, 22 oct. 1953.

S/ autor. *Viveu ontem o Museu de Arte de São Paulo o seu primeiro dia de contacto com o povo*. **Diário de São Paulo**, 4 de out. 1947.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano", 1930-1933**. Trad.: Eugênia Esmeraldo. São Paulo: Instituto Pietro e Lina Bo Bardi, Imprensa Oficial, 2000.

### **Luciana Lourenço Paes**

É doutora em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (2020), com bolsa de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (2017). O objeto de sua tese é a série das *Quatro Estações*, de Eugène Delacroix, que pertence à coleção do MASP. Contato: paes.lu@gmail.com