TARIANA MAICI DE SOUZA STRADIOTTO

SOCIOMUSEOLOGIA E ACERVOS MUSEOLÓGICOS: novos olhares sobre algumas coleções do MASP

Orientador: Dr. Marcelo Mattos Araujo

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Departamento de Museologia

Lisboa

2011

TARIANA MAICI DE SOUZA STRADIOTTO

SOCIOMUSEOLOGIA E ACERVOS MUSEOLÓGICOS: novos olhares sobre algumas coleções do MASP.

Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Mestre em Museologia no Curso de Mestrado em Museologia conferido pela UniversidadeLusófona de Humanidade e Tecnologia

Orientador: Dr. Marcelo Mattos Araujo

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Departamento de Museologia

Lisboa

2011

A minha querida amiga Adriana e meu marido Tony.

Agradecimentos

Ao meu marido Tony, que sem o seu apoio incondicional, paciência infinita e confiança total eu não teria conseguido terminar este trabalho.

Aos meus pais, a eles devo tudo o que eu sou. A minha família que de uma maneira ou de outra sempre me apóia e está ao meu lado. Em especial a minha tia Isaura, que é a revisora deste trabalho.

Ao meu orientador, Marcelo Araújo, por sua paciência e constantes empurrões na direção certa.

As minhas queridas amigas e companheiras de jornada, Adriana, Telma, Marília, Denise, pelo apoio e pelos ombros nas horas de desespero e angústia.

Ao Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand - MASP, na pessoa de sua diretoria, por me permitir usar o museu como objeto do meu estudo. A minha querida chefe Eunice Sophia, que sempre me apoiou em tudo e fez o possível e o impossível para acolher as minhas solicitações. Aos amigos da Biblioteca e do Centro de Documentação, Ivani, Bárbara, Romeu e Viviane, pela colaboração e paciência em todas as minhas indagações e solicitações.

Resumo

O objetivo desta dissertação é apresentar uma proposta, a partir das premissas teóricas e metodológicas da Sociomuseologia, de um plano de ação para a revitalização de uma série de coleções – Vestuário, Kitsch, Design e Arte dos Alienados – do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. Pretende-se, com a sugestão da criação de um Laboratório de Experimentação Museológica, constituir-se um espaço de busca de construção de novos sentidos para essas coleções, a partir da participação do público nas ações de salvaguarda e comunicação.

Palavras-Chave: Museologia, Acervo, MASP.

Abstract

The objective of this dissertation is to present a proposal, using the theoretical and methodological premises of Socialmuseology, of a plan of action to revitalize the Clothing, Kitsch, Designs and Alienated Art collections from MASP – Art Museum from São Paulo Assis Chateaubriand general collection. Is intended to, with the suggestion of the creation of an Museology Experimentation Laboratory, build a place for the search for the construction of new meanings for those collections, gathered by the public participation on the safeguard and communication actions.

Keywords: Museology, Collection, MASP

Abreviaturas, siglas e símbolos

ABITC	Associação Brasileira da Indústria Têxtil e da Confecção
CONDEPHAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arquitetônico, Artístico e Turístico
ESPM	Escola Superior de Publicidade e Marketing
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
ICOM	International Council of Museums (Conselho Internacional do Museu)
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SESC	Serviço Social do Comércio
SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TNT	Tecido não tecido

Índice

Introdução 9

Capítulo 1 - Museu, Museologia e Sociomuseologia 13

Capítulo 2 - O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Um breve histórico 18

2.1 - Assis Chateaubriand 19

2.2 - Pietro Maria Bardi 24

2.3 - Lina Bo Bardi 27

2.4 - O MASP – Sua História 28

2.5 - O MASP e o seu projeto museológico original 47

Capítulo 3 – Algumas coleções do acervo do MASP 52

3.1 –Vestuário 54

3.2 –Design 59

3.3 –Kitsch 60

3.4 - Arte dos Alienados 63

Capítulo 4 - Propostas de ações museológicas 67

4.1 - Laboratório de Experimentação Museológica 68

4.2 - Os desafios de espaços expositivos 73

Considerações finais 77

Anexo I I

Anexo II II

Anexo III III

Anexo IV V

Índice de Imagens

Figura 01 - Assis Chateaubriand e Edmundo Monteiro 21

Figura 02 - Apresentação da obra *Madame Cézanne em vermelho* de Cézanne 22

Figura 03 - Apresentação da obra *Autoretrato com barba nascente* de*Rembrandt* *23*

Figura 04 - Exp. Arte Antiga Italiana do Stúdio d ' Arte Palma 25

Figura 05 - Lina e Bardi, trabalhando no MASP na Rua 7 de Abril 26

Figura 06 - Auditórios do MASP na Rua 7 de Abril 32

Figura 07 - Pinacoteca do MASP na Rua 7 de abril 33

Figura 08 – Exposição Didática 34

Figura 09 - Detalhe da Exposição Didática 35

Figura 10 - Detalhe da Vitrine das Formas 36

Figura 11 - Vitrine das Formas 37

Figura 12 - Curso de Escultura IAC 38

Figura 13 - Alunos nas janelas do Edifício do Diários Associados 39

Figura 14 - Construção MASP na Av. Paulista 43

Figura 15 – Pinacoteca do MASP na sede Avenida Paulista 44

Figura 16 – Escada em x 45

Figura 17 – Prédio sede do MASP na Avenida Paulista 51

Figura 18 - Desfile Dior e Costumes na Pinacoteca do MASP 55

Figura 19 – Primeira Exposição de arte Kitsch 61

Figura 20 – Exposição Kitsch, na Galeria Prestes Maia 62

Figura 21 – Peças 137K, 577K e 657K da coleção Kitsch 70

Figura 22 – Peças 18V, 22V, 43V e 82V da coleção de vestuário 70

Figura 23 – Obras 471D e 1328C da coleção de Arte dos Alienados 72

Figura 24 – Peça 2DS, 5DS e 12DS, da coleção de design 72

Figura 25 – Vitrine do Restaurante com obras da exposição 74

Introdução

Os museus são instituições orgânicas, que se tornam vivas no contato com o público, e naquilo que o visitante leva consigo, mudando ou acrescentando algo a sua vida, no sentido mais singelo do conhecimento de um personagem novo,ou mesmo uma experiência que pode mudar a forma em que vê e concebe sua vida.

O museu também é orgânico e vivo em sua gestão interna, porque o plano museológico que implementa – que é sempre reflexo de uma determinada visão – também deixa sua marca no cotidiano, na história e no acervo deste museu.

Eventuais mudanças de planos que o museu abraça, acarretam novas necessidades, e, peças que integram o acervo, podem não ser mais o foco do novo plano museológico escolhido. A conseqüência é que muitas vezes estas obras, que não se adéquam mais ao novo projeto, passam a ser relegadas à obscuridade, ocorrendo mesmo, em alguns casos, necessidade de aquisição de novos acervos para a concretização das ações do museu na perspectiva de novas linhas.

O que deve ser feito com aquilo que não 'serve mais'? Quais ações devemos tomar? Como devemos proceder para não relegar estas parcelas do acervo ao esquecimento dentro de reservas técnicas e longe dos olhos do público? Que novos sentidos elas poderiam adquirir? Que novas relações poderiam ser construídas a partir delas? Ou será que essas peças simplesmente perderam sua função e passaram somente a fazer parte da história do museu, como um documento frio do passado?

E como poderíamos pensar ações visando a reversão dessa situação a partir da ótica da Sociomuseologia? Que contribuições, novas maneiras de se pensar a relação entre o público e os acervos museológicos poderiam ser elaboradas para a ativação das coleções de um museu concebido a partir de visões tradicionais?

Segundo o ICOM – International Council of Museums (Conselho Internacional do Museu), o museu é:

> "Uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que realiza investigações que dizem respeito aos testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, adquire os mesmos, conserva-os, transmite-os e expõe-nos especialmente com intenções de estudo, de educação e de deleite." (Estatutos do ICOM, 1995, p:2-3)

Não podemos corretamente, portanto, pautar as ações de um museu somente a partir de uma ou duas destas funções, ou concordar com que elas fossem implementadas somente em relação a uma parte do acervo. Se o museu está negligenciando alguma destas premissas, ele não merece receber a qualificação institucional de museu, porque não está cumprindo com as atividades que o definem como tal.

Além disto, é também necessário registrar que o museu utiliza recursos financeiros para manter estas coleções, ao armazená-las em reserva técnica e produzir documentação técnica. Assim sendo, a não utilização dessas coleções para fins de extroversão, significa um mau uso de recursos financeiros.

Se analisarmos esta situação sob o ponto de vista social, o museu fica ainda mais em dívida com a sociedade, porque está lhe negando o direito de usufruir desse patrimônio, que poderia trazer importantes contribuições para a vida cotidiana dos seus membros.

É neste universo de questões que se insere esta dissertação: como pensar propostas de ativação para coleções museológicas adquiridas no âmbito de um plano museológico que não está mais em prática? Seu objetivo específico é analisar uma situação concreta, similar àquela acima indicada. A alteração do projeto museológico inicial do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, fez com que algumas de suas coleções: – as de Vestuário, Kitsch, Design e Arte dos Alienados – passassem a ser ocupar um segundo plano frente ao resto do acervo. Assim, será analisada a inserção destas coleções no projeto fundador do museu e a situação deste conjunto no âmbito do plano museológico atual, buscando a proposição de sugestões para a superação deste impasse.

O estudo destas questões é importante para se compreender o fenômeno ocorrido no MASP, tomado como exemplo do desafio enfrentado cotidianamente por museus em todas as partes do mundo e, assim, pensar e propor novas possibilidades para enfrentá-lo. É inaceitável que coleções continuem a ser mantidas indefinidamente dentro de reservas técnicas, sem qualquer benefício social. Elas precisam ser colocadas à disposição do público, divulgadas e trabalhadas, para superar essa situação de isolamento e distanciamento das comunidades.

Neste trabalho, serão levantados os dados históricos da formação do MASP e a atuação de três personalidades chaves no processo de sua criação e concepção inicial: Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi. Será descrita a maneira em que cada uma destas coleções foi incorporada ao acervo, e sua relação com os objetivos inicialmente

propostos para o museu por seus idealizadores. Também será apresentado um levantamento das ações técnicas já desenvolvidas em relação a estas coleções, as condições em que se encontram sua documentação museológica, acondicionamento e estado de conservação, quantas vezes foram expostas, o perfil destas exposições e o número de pesquisas realizadas a partir delas.

Finalizando, apresentaremos sugestões para a ativação dessas coleções, por meio da criação de um Laboratório de Experimentação Museológica, estratégia que busca a construção de novos sentidos para estas coleções por intermédio da participação do público nas ações de salvaguarda e comunicação. Tendo sempre como premissa os fundamentos da Sociomuseologia, de inclusão social e de museu participativo, pretende-se contribuir para uma possibilidade de revisão do plano museológico do MASP.

Capítulo 1

Museu, Museologia e Sociomuseologia

Segundo Waldisa Russio Camargo Guarnieri, “A museologia é a ciência dos museus e das suas relações com a sociedade, é, também, a ciência que estuda a relação homem e o objeto, ou o artefato, tendo o museu como cenário desse relacionamento...” (Guarnieri, 1979, p 1).

A museologia é quem guia as ações e os procedimentos que um museu deve seguir para realizar este papel. Ela se estrutura, assim, em áreas de atuação, para que a relação entre o homem e o objeto, no espaço do museu, se realize de uma maneira plena e eficaz.

Estas áreas são divididas em dois grupos: o primeiro é responsável pela salvaguarda do acervo, abrangendo sua preservação física, com as medidas de conservação preventiva e restauro, e também a preservação das informações referentes às obras, por meio da documentação museológica resultante de pesquisas. O segundo grupo engloba as ações de comunicação, que articula as maneiras em que este acervo pode ser extrovertido, por meio de exposições e ações educativas e culturais.

As características técnicas distintas de cada uma dessas áreas demandam profissionais de diferentes formações e especializações, o que evidencia a natureza inter e multidisciplinar da Museologia. Essa articulação de diferentes áreas do conhecimento, se constitui em um ponto distintivo da disciplina museológica, que constrói assim seu universo a partir de uma visão dos fatos de pontos de vista distintos.

As ações de salvaguarda e a comunicação, que constituem a cadeia operatória da Museologia, necessitam ser trabalhadas em conjunto, de uma forma balanceada e harmônica, para que a relação homem/objeto se dê da melhor maneira possível.

A Museologia, ao longo de sua história, tem sido compreendida e conceituada a partir de diferentes óticas, as quais, mantendo basicamente a mesma visão acerca da sua estrutura interna de funcionamento, vêm procurando adicionar novas perspectivas,metodologias de trabalho alternativas e outros horizontes para os museus.

> “...Nova Museologia que resulta das novas condições de produção do discurso museológico e que por isso integra o saber museológico acumulado ao longo de gerações, demonstra nas suas diversas formas uma consciência mais clara da idéia de participação e provoca uma implicação social mais evidente..”(Moutinho, 1996, p 2)

É desta visão que nasce a Sociomuseologia, responsável por agregar aos conceitos tradicionais da museologia, a defesa de uma atuação firmando museu no âmbito de sua comunidade, sempre na perspectiva dos interesses e necessidades dessa população, e a conseqüente construção de sentidos para os acervos a partir dessa relação. Ou seja, transformando o conceito de museu de um guardião de uma história oficial, para um agente ativo de construção de memórias comprometidas com o desenvolvimento social e humano. "...O museu é um instrumento de gestão da mudança social, cultural, econômica, tecnológica: ele põe essa mudança em evidencia, demistifica-a a relativiza-a, torna-a dominável, ao menos intelectualmente..."(Varine, 2000, p 29)

A sociomuseologia é uma maneira de pensar o papel social da museologia e dos museus, e ao mesmo tempo, criar condições para colocar estas novas idéias em prática. Importante registrar que estas novas visões podem ser implementadas em todos os museus, respeitando as suas particularidades, independente se eles foram ou não idealizados, desde o seu embrião, a partir dessas premissas. O acervo a ser trabalhado será o mesmo,o que difere são as ações realizadas e, em conseqüência, a maneira com a qual o museu interage com a comunidade.

> "...a mudança é fundamental, pois existe a consciência (mesmo que embrionária) de que o 'museu tradicional' não atende mais ás necessidades de uma sociedade bombardeada dia e noite de diferentes estímulos...essas mudanças tem que ser amparada por uma ampla e sistemática discussão e essa, por sua vez, baseada em constantes experimentação museal. Abandonar o colecionismo significa um real repensar. Estimulante, mais difícil, na atual sociedade brasileira.." (Bruno, 1997, p 11)

A relação do museu com a comunidade pode se processar em diversos níveis e de diferentes maneiras, não existindo uma norma única a ser seguida. Cabe a cada museu descobrir o caminho mais adequado para alcançar os seus objetivos, formulados a partir das propostas da sociomuseologia de fazer com que os membros da comunidade participem, se vejam inseridos e representados nas atividades promovidas pela instituição.

É fundamental, portanto, criar canais efetivos de participação da comunidade, nela buscando os sentidos que nortearão as possíveis relações com os acervos. A organização dessas atividades deve ser buscada de maneira a resultar em registros que irão alimentar a

documentação existente sobre as coleções, e que poderão também ser usados para nortear a concepção e a produção de exposições e ações educativas.

Os temas abordados em exposições e ações voltadas para a comunidade precisam ser de seu interesse, construindo relações de real significado entre ela e o acervo. Mas isto não significauma limitação de temas. Com a nossa sociedade cada vez mais global e interligada, com problemas e anseios que não se restringem a um só lugar, o caráter globalizante do mundo contemporâneo também deve ser absorvido e utilizado como referência para o trabalho em uma perspectiva local.

> "...uma visão nacional e internacional não só pela natureza dos problemas mas também pela necessidade de assentar políticas que ultrapassem os limites nacionais e afetam regiões ou em muitos casos dizem respeito ao próprio planeta como um todo..." (Moutinho, 2007, p 1).

Como explica Mario Moutinho,as ações desenvolvidas pelos museus nesta nova perspectiva precisam ter uma preocupação global, mesmo em projetos voltados para questões as mais locais ou específicas.

Também dentro destas premissas, o caráter educativo do museu é reforçada, e ganha renovada dimensão: "...a instituição passa a ser vista como agente de desenvolvimento comunitário, exercendo um papel decisivo na educação da comunidade. Assume uma função social para o museu..." (Primo, 1999, p 10).

Em conjunto com o sistema educativo formal, o museu pode contribuir para a elaboração de metodologias para o aprimoramento da aprendizagem escolar. As ações derivadas desta visão precisam e devem envolver todos os níveis de ensino, do fundamental ao nível de pós-graduação. Assim, a ação educativa dentro dos museus, passa a ter um papel ainda mais relevante, porque ela se torna a mediadora entre o público e a instituição. Constitui-se, além disto, no melhor instrumento para se identificar a correta fruição das propostas da instituição, e pode ser utilizada como mecanismo de avaliação acerca das devoluções da comunidade envolvida.

Para a Sociomuseologia, todas as formas de conhecimento – expressões artísticas, históricas e culturais – possuem um valor similar, não existindo a soberania de uma sobre a

outra. Todas as formas de saber devem encontrar seu lugar dentro do museu. Importa valorizar as questões que podem ser levantadas a partir da relação do público com o objeto museal.

Cabe também ressaltar a possibilidade de aplicação dos princípios da Sociomuseologia em todos os contextos museológicos, mesmo em relação a instituições concebidas dentro de outras perspectivas.

> "...esta nova concepção não implica que se acabe com os museus atuais nem que se renuncie aos museus especializados, mas que pelo contrário, esta nova concepção permitirá aos museus de se desenvolver e evoluir de maneira mais racional e mais lógica, a fim de melhor servir a sociedade.."(Declaração de Santiago, 1972).

Nestes casos, a implantação de novas metodologias de trabalho traz mudanças, quase sempre radicais, nas relações que são propostas entre os objetos e a comunidade envolvida, na expectativa de construção de novos sentidos que sirvam de balizadores para projetos expositivos. É o incitamento a novos olhares sobre o mesmo objeto.

> "... o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais..." (Declaração de Santiago, 1972).

Constata-se, assim, a imensa potencialidade da Sociomuseologia em oferecer aos museus – mesmo os mais tradicionais – novos caminhos para seu repensar, na perspectiva de uma instituição voltada para os interesses da sociedade, de seu desenvolvimento e aprimoramento.

Capitulo 2

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP

Um breve histórico

Neste capítulo serão apresentados um breve panorama da história do MASP, as circunstâncias envolvidas na sua criação, seu projeto museológico original, e os desafios enfrentados nos primeiros anos da sua trajetória.

A história do MASP está diretamente ligada à presença de três personalidades: Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, todos figuras fundamentais na criação do museu. Cada um deles, assim, terá uma breve biografia apresentada neste capítulo.

Todas as informações que serviram para a construção deste histórico foram recolhidas na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

2.1 - Assis Chateaubriand

Nascido na cidade de Umbuzeiro, no Estado da Paraíba, no dia 04 de outubro de 1892. De família politicamente importante na região, mas não mais rica, em função da grande seca de 1887, que acabou com os algodoais da família. Seu pai, sem interesse em participar da vida política como o resto dos homens da sua família, recusa ofertas de cargos políticos e resolve ser fazendeiro, criando gado para comercialização de leite, com isso se muda para Recife, no Estado de Pernambuco.

Seu nome de batismo era Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, mas ficou mais conhecido como Assis Chateaubriand. Era uma criança muito magra, de aparência frágil, tímida e gaga, para grande desgosto da família. Levava uma vida simples, mas nunca passou fome ou grandes necessidades e seus pais vindos de uma criação privilegiada se preocupavam com a educação dos filhos, oferecendo saraus de música e poesia todas as semanas em sua casa. Porém, Assis não se interessava pela leitura ou pela escola, ficando analfabeto até os nove anos de idade. Dedicava os seus dias a andar pelas ruas com outros garotos só fazendo travessuras.

Com dez anos passou a se interessar pela leitura e começou a aprender a ler de uma forma quase autodidata, contanto com ajuda de um amigo de seu pai, que lhe dava jornais antigos para leitura. Em 1908, com dezesseis anos já está na Faculdade de Direito, falando alemão fluentemente, com domínio razoável do Inglês e do Francês e tirando boas notas. Nesta época já tinha decidido que queria ser jornalista e começava a trabalhar no jornal ‘O

Pernambuco', como aprendiz; cresceu dentro do jornal sendo contratado como jornalista e escrevia ocasionalmente para outros jornais em Pernambuco e no Rio de Janeiro.

Por ser desde pequeno uma pessoa teimosa, que só fazia o que queria, da forma que queria e falava o que pensava não se importando a quem elas se dirigiam, arrumou muitas inimizades, chegando a ser perseguido politicamente quanto se candidatou a uma vaga de professor na Faculdade de Direito, é aprovado, mas sua posse é barrada pelos políticos com os quais criou inimizades e tem que sair de Pernambuco em 1915. Muda-se para o Rio de Janeiro para tentar arrumar trabalho, mas logo em 1916 quando a sua situação política em Pernambuco se acalma ele volta, e passa a lecionar, além de trabalhar como jornalista e continuar a arrumar confusão com os políticos locais.

Com 25 anos se muda definitivamente para o Rio de Janeiro e passa a se dedicar exclusivamente a advocacia, mas sem nunca desistir de ser jornalista, pois seu objetivo trabalhando como advogado era ganhar dinheiro para poder comprar um jornal. Candidata-se aos vinte e sete anos a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e ganha o posto.

Mas Assis não consegue ficar tanto tempo longe das redações dos jornais e em 1919 recebe uma proposta irrecusável do jornal Correio da Manhã do Rio de Janeiro, e passa a trabalhar como correspondente de um jornal na Alemanha, para escrever sobre o final da guerra. Ele aceita a oferta e acaba ficando mais tempo na Europa, morando em Paris e Londres. No ano de 1921, de volta ao Brasil, publica o seu primeiro livro:*Alemanha,* escrito com base no tempo em que morou naquele país.

Aos trinta e dois anos Assis consegue realizar o seu sonho de ser dono de um jornal; depois de várias tentativas frustradas era naquele momento, o proprietário do O Jornal. Para fazer esta compra, precisou pedir dinheiro emprestado, cerca de mil e quinhentos contos (que em 1994 se equivaleria a mais de um milhão de dólares), de um amigo. Com isso vemos que da mesma forma que Assis conseguiu cultivar muitas inimizades, conquistou também muitos amigos.

Assim começa a criação do maior império de telecomunicações do Brasil, até aquele momento. Os Diários Associados se tornou uma cadeia jornalística que chegou a englobar: cem jornais impressos, trinta e seis estações de rádio e dezoito emissoras de televisão, distribuídos por todo o território nacional. Sendo agora um homem influente e rico e não uma pessoa mesquinha, começa a pensar em ajudar outras pessoas.

Figura 01 - Assis Chateaubriand e Edmundo Monteiro, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, s/d.

Idealiza montar um museu, mas sem condições de colocar o projeto em prática naquele momento, começou a realizar inúmeras ações com cunho social pelo Brasil todo. Seus projetos tinham como foco central, promover a integração entre diferentes regiões brasileiras, levando cultura, conhecimento e saúde a estas regiões. Usava o próprio 'Diários Associados' com a sua grande amplitude de atuação e que conseguia atingir grande parte do amplo território brasileiro, levando conhecimento e cultura. Como o Brasil é um país de grandes dimensões e na época o deslocamento não era tão fácil, sem muitas estradas, começou a fazer doações de aviões tipo 'Paulistinha' para osaeroclubes espalhados por todo o Brasil, sendo que, dentre os anos de 1940 e 1946 doou mil e quatro aviões e incentivou a formação de pilotos profissionais. Com estas atividades elevou a frota nacional civil para mil e duzentas aeronaves e com cinco mil quinhentos e cinqüenta e três novos pilotos profissionais formados no mesmo período. Já a Campanha Nacional da Criança, tinha a intenção de amenizar o alto índice de mortalidade

infantil, através da criação de postos de saúde. Seu projeto inicial era de construir mil postos de saúde, o projeto acabou não alcançando esta meta, mas não foi um fracasso total.

Para custear todos estes projetos, o MASP incluso, Assis usava da sua persuasão, que para muitos era pura coerção, para arrecadar fundos. Detendo uma posição de poder e notoriedade na sociedade brasileira, era temido por seus pares, por não se acanhar de fazer uso de medidas drásticas para obter apoio aos seus projetos, cedendo apoio e ampla divulgação para aqueles que o ajudavam e rechaçando aqueles que não o ajudavam. Levando em conta todo o aparato de divulgação que ele dispunha, podia sem muito trabalho destruir a vida política de uma pessoa. Assis gostava de comentar que suas ameaças à burguesia brasileira não eram na verdade ameaças, mas sim, uma forma de reeducar esta burguesia e também distribuir um pouco os seus lucros àqueles que necessitavam.

Aos amigos pedia dinheiro sem modéstia. Com aqueles que concordavam em dar dinheiro para suas causas, fazia uma troca, para não dizer que era dinheiro dado, cedia espaço na rede dos Diários Associados para o colaborador.

Figura 02 - Apresentação da obra *Madame Cézanne em vermelho* de Cézanne, dentro do navio em que chegava ao Brasil na presença de seus doadores e jornalistas, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1949.

Todas as conquistas da compra de um novo avião, de uma nova obra eram amplamente divulgadas e comemoradas. Com direito ao batismo do avião, ao qual o doador dava o nome, e no caso das obras do MASP a comemoração já começada desde dentro do navio ou avião, quando a obra era desembalada e mostrada à sociedade e depois na casa de seu doador era exibida em festa. Tudo isso amplamente divulgado pelos Diários Associados.

Figura 03 - Apresentação da obra *Autoretrato com barba nascente* de*Rembrandt,* logo na saída do avião que a trazia ao Brasil na presença de seus doadores e jornalistas, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1949.

Pode parecer que Assis mesmo não desembolsava nenhum dinheiro para seus projetos, o que não era verdade, pois doou muitas obras compradas por ele ao MASP, ou usou dinheiro do próprio Diários Associados para saldar algumas dividas, além da troca de recursos para compra de obras por espaço publicitário, dinheiro que o Diários nunca via.

No ano de 1957, é chamado pela revista Times, norte-americana, como o Robin Hood das artes, "...que rouba Cézanne dos ricos para dar aos pobres...". (Folha, 1997, p 10). Assim

como tudo que decidiu realizar, Assis conseguiu tornar real o seu projeto de criar um museu de arte no Brasil.

2.2 - Pietro Maria Bardi

Pietro Maria Bardi, mais conhecido como P. M. Bardi, como preferia ser chamado, nasceu na cidade de La Spezia, pequena cidade Italiana no Golfo de Gênova, em 21 de fevereiro de 1900.

Teve uma vida escolar conturbada, sendo expulso da escola por ser sido reprovado quatro vezes na terceira série do ensino fundamental, depois disso desistiu de voltar à escola e se tornou um operário. Após algum tempo passou a trabalhar como aprendiz em um escritório de advocacia. Neste período nunca parou de estudar, lia muito, tudo o que podia e que caia em suas mãos.

Aos dezesseis anos se alista ao exército para lutar na Primeira Guerra Mundial, depois disso nunca mais retorna a sua cidade natal. Neste mesmo período começa a trabalhar como jornalista e publica seu primeiro livro, um ensaio sobre o colonialismo, publicado pela editora *L'Avanti*, de Milão. Terminada a guerra passa a trabalhar para jornais como *Gazzetta di Genova* e *Indipendente*.

Depois de ter dado baixa na carreira militar, se muda para Bérgamo e trabalha em jornais da região. Em 1924 se muda para Milão, onde se casa com sua primeira esposa, com quem tem duas filhas. Neste período começa a se dedicar mais exclusivamente a arte, adquirindo a *Galleria dell'Esame*. Trabalhando como marchand e crítico de arte a frente da galeria, seu nome foi ficando conhecido e admirado até que em 1929 recebe um convite para ser diretor da *Galleria d'Arte di Roma*, aceita a oferta e se muda para Roma.

No decorrer da Segunda Guerra Mundial, Bardi acaba adquirindo muitas obras de arte e logo após o conflito funda o Studio d'Arte Palma, um projeto voltado para o comércio de arte, mas principalmente para a sua difusão, oferecendo exposições não somente de autores conhecidos, mas de jovens artistas, cursos de história da arte, conferências e outras atividades ligadas à cultura; já vemos então aí um embrião do projeto do MASP e possuía também, uma biblioteca, depósito e ateliê de restauro.

É lá que em 1946 conhece Lina Bo, a jovem arquiteta que vem se juntar a equipe do *Studio d'Arte Palma*. Bardi logo se divorcia da primeira esposa e pouco depois se casa com Lina.

O casal já pensava em se mudar da Europa, queriam um lugar novo para recomeçar as suas vidas e escolheram o Brasil. Bardi já tinha passado pelo Brasil em 1933, a caminho de Buenos Aires, Argentina, levando uma exposição sobre a nova arquitetura Italiana ao Museu Nacional de Belas Artes. Seu amigo Mario Silva[1] ajudou o casal na sua primeira vinda ao Brasil, arrumando acomodações para recebê-los. Foi ele que conseguiu junto ao Ministério da Educação, o espaço para as exposições que Bardi e Lina trouxeram e quem fez a tradução dos catálogos.

No dia 17 de outubro de 1946, junto com sua esposa Lina Bo Bardi, chega ao Brasil, trazendo consigo cinqüenta e quatro telas dos séculos XIII ao XVIII que fariam parte de Exposição Pintura Antiga Italiana, promovida pelo Ministério da Educação e Saúde a ser realizada no Rio de Janeiro. É nesta ocasião que conhece Assis Chateaubriand, um dos primeiros visitantes da mostra.

Figura 04 - Exp. Arte Antiga Italiana do *Stúdio d'Arte Palma* no Rio de Janeiro em 1946, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1946.

[1] Jornalista brasileiro que foi redator, antes da guerra, do jornal Italiano Lavora Fosasta

Seu amigo Mario Silva, o alerta sobre a fama de aventureiro de Assis e conta toda sua história a Bardi e pede ao amigo para tomar cuidado com ele. E é neste momento que o projeto de criação do MASP ganha sustentação e começa necessariamente a sair do papel. Assis logo neste primeiro encontro já fala a Bardi do projeto e alguns dias depois convida formalmente Bardi a ser o diretor do museu, que ainda nem existia e ele aceita. Para Bardi, o convite soou mais como uma intimidação do que um convite propriamente dito, mas esta parceria durou quarenta e quatro anos até o falecimento de Assis.

Depois de ter aceitado o convite, Bardi passou a estar diretamente relacionado a história do MASP, contribuindo para a sua criação com a visão técnica de um grande conhecedor das artes. Foi seu diretor até o ano de 1992, quando se aposentou e até lá cuidava pessoalmente da seleção das obras que iriam compor o acervo do museu, foi o responsável por grandes descobertas, que até hoje enriquecem o acervo do MASP.

Figura 05 - Lina e Bardi, trabalhando no MASP na Rua 7 de Abril, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, s/d.

2.3 - Lina Bo Bardi

Nasce Achillina Bo no dia 05 de dezembro de 1914, em Roma. Se forma em arquitetura na Faculdade de Arquitetura de Roma e se muda para Milão para começar a sua carreira. Começa a trabalhar no escritório de Arquitetura de Giò di Ponti, diretor da revista *Domus*.

Durante a Segunda Guerra Mundial, já com seu próprio escritório, continua a trabalhar, mas com a falta de trabalho passar a atuar como ilustradora para as revistas, *Stile*, *Tempo*, *Grazia* e *Vetrina*, além de editar a coleção *Quaderni di Domus*.

No dia 13 de agosto de 1943, o escritório de Lina é destruído em um dos bombardeiros. Ela se filia ao partido comunista clandestino e transforma o seu apartamento em um ponto de encontro para artistas e intelectuais italianos.

Após a guerra funda em conjunto com Bruno Zevi, a revista *A Cultura della Vita.* É neste ponto que sua vida se cruza com a de Bardi, quando vai trabalhar com ele no Studio d'Arte Palma. Casa-se com Pietro Maria Bardi, pouco antes de sua vinda para o Brasil, onde se envolve totalmente com o mundo das artes.

No Brasil além de colaboradora essencial na criação do MASP, fundou e dirigiu a revista Habitar, atuou como professora na Faculdade de Arquitetura da USP, além de executar projetos de arquitetura como o Sesc Fábrica Pompéia, a Casa de Vidro, sua residência com Bardi em São Paulo e atualmente sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, o Museu de Arte de Bahia e principalmente o prédio sede na Avenida Paulista do MASP, um dos ícones da arquitetura moderna com o seu vão livre de setenta e quatro metros. Trabalhou também nas áreas de cinema, design de móveis, objetos e jóias, artes plásticas, cenografia e curadoria.

Lina era uma mulher de personalidade e convicções fortes e muito culta. Exigia ser chamada de arquiteto, nunca arquiteta e era comunista/stalinista e mais do que isso tudo, era uma verdadeira defensora da arte e cultura Brasileira. Amante e incentivadora da cultura popular Brasileira. Adorava instigar, todas as suas obras tinham um propósito, eram feitas para causar reações nas pessoas, seja elas quais fossem. Chegou a passar um tempo sem ir ao MASP porque achava que a forma como seu marido estava dirigindo-o, era muito conservadora.

Foi também a pessoa responsável pela criação da identidade visual do Museu. Foi a arquiteta responsável por todas as interferências arquitetônicas e expográficas na sua primeira casa, quando ocupava somente um pavimento do prédio sede do Diários Associados, na Rua 7de Abril, número 230, Centro, depois em 1950, quando ganhou mais três andares no mesmo prédio e projetou o prédio que ocupa até hoje na Avenida Paulista; e todos os seus espaços internos, como os auditórios, restaurante, além dos modelos expositivos, equipamentos, bancos, cadeiras e mesas usados por todo o museu.

A relação do MASP, com a moda, cinema, teatro e música, também se deve muito a Lina, que junto com o professor Bardi, participou e organizou diversas atividades realizadas no MASP referentes a estas áreas.

Para Bardi e Lina, o Brasil representava um leque de oportunidades que a Europa não oferecia mais, principalmente depois da guerra. Era um país acolhedor, cheio de coisas novas e interessantes, um lugar promissor e cheio de possibilidades. Eles se apaixonaram pela cultura e pelo povo, tanto que se naturalizaram Brasileiros.

2.4 - O MASP – Sua História

O Museu de Arte de São Paulo mais conhecido como MASP, foi inaugurado no dia 2 de outubro de 1947, tendo como sede o primeiro andar do prédio dos Diários Associados, filial São Paulo, localizado na Rua 7 de Abril, número 230, no Centro.

A idéia inicial da criação do MASP foi de Assis já em 1920. Naquele momento não começou a fazer nenhum preparativo para colocar o projeto em prática, mas não se esqueceu dele. Em 1935, faz a sua primeira tentativa de implementar o projeto, firmando uma parceria com Armando Álvares Penteado[2], porém o projeto não se concretizou porque não era um momento favorável financeiramente. A segunda e última tentativa de Assis se deu em 1946, quando conhece Bardi e finalmente começa a sair do papel.

O projeto foi tomando corpo lentamente e a inauguração do museu aconteceu praticamente um ano após Bardi ter aceitado o convite de Assis. Afinal ele era, até aquele momento, só uma idéia na cabeça, nenhuma ação concreta tinha sido posta em prática e toda a

[2] Artista Plástico e Aristocrata Paulista

estrutura em que o museu basearia o seu funcionamento ainda não tinha sido articulada e discutida.

A primeira coisa a se fazer era decidir aonde seria sua sede, em qual cidade do Brasil instalar o museu. Depois de analisar as condições sócio-econômicas e políticas entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, as duas cidades mais importantes do país naquela época, chegaram à conclusão que os recursos financeiros estavam em São Paulo, então era lá o melhor lugar para abrigá-lo com o nome de Museu de Arte de São Paulo, que foi dado por Bardi. Assis queria dar o nome de Museu de Arte Antiga e Moderna, mas Bardi sugeriu somente Museu de Arte, pois afinal, arte é arte, e assim o deixava aberto a todas as suas manifestações.

A busca pelas obras para compor o acervo foi um segundo passo com muitas viagens pela Europa e os primeiros contatos com grandes galerias. Bardi não era muito bem recebido no início, as pessoas o viam com desconfiança: quem era aquele sujeito desconhecido e vindo da América do Sul a procura de obras de arte? Bardi se apresentava como um comprador de um grande milionário Sul Americano que estava constituindo uma coleção, e quando pediam sua referência a Assis, ele o chamava de seu comprador. Depois de algumas compras as pessoas começaram a confiar mais em Bardi e os negócios passaram a fluir mais tranquilamente e com mais oportunidades. Já com o seu nome ligado com o MASP, muitas pessoas começaram a procurar e a oferecer obras a eles, ficando mais fácil a aquisição das mesmas. Sempre que possível se tentava tratar diretamente com o proprietário, para poder negociar melhor os valores e condições da compra.

E a primeira obra adquirida para o acervo foi *Retrato de Suzanne Bloch* da fase azul de Pablo Picasso, e foi logo seguida pela *Lamentação sobre o Cristo Morto (ou Pietá)* e *Ecce Homo* ou *Pilatos apresenta Cristo à multidão* de Jacopo Tintoretto, *Virgem com o Menino e São João Baptista criança* de Francesco Francia, *Virgem com o Menino e São João Baptista criança* de Sandro Botticelli e ateliê, *Paisagem com pastores* de Alessandro Magnasco e *Santa Catarina de Alexandria* de Bartolomé Esteban Murillo.

Em todas as decisões de compra a palavra final era de Assis, mas este nunca contradisse uma recomendação de Bardi, se ele dizia que não valia a pela comprar, a obra não era comprada, se valia a pena Assis dava um jeito de conseguir os recursos necessários para a compra. Mesmo quando envolvia compras de cunho relativamente duvidosa, como a compra do Rafael, que Bardi deu seu aval, frente simplesmente a sua análise direta da obra e sua intuição e não existia nenhuma documentação que comprovasse a sua veracidade. Posteriormente

Bardi conseguiu localizar os desenhos preparatórios de Rafael para a obra, que se encontram no *Ashmolem Museum* em Oxford Inglaterra, confirmando a sua opinião.

As desavenças aconteciam pelas diferentes opiniões sobre quantidade e tipo de obra. Para Bardi dois Van Gogh seriam suficientes para o acervo do museu, Assis queria mais, sempre dizia: - se for bom e o preço estiver convidativo, tem que comprar. E com o foco de Assis sempre voltado para a arte européia, Bardi tinha dificuldade de adquirir obras mais modernas, e de artistas de outras nacionalidades. A idéia era depois trocar com outros museus ou vender estas obras que poderiam ser descartadas da coleção para adquirir outras que suprissem lacunas do acervo. Este projeto não pode ser concretizado por mudanças estatutárias do museu, que será tratado mais adiante.

Assis era um homem vaidoso, tentou de várias formas unir forças com o empresário paulista Francisco Matarazzo, mas este preferiu encabeçar o seu próprio projeto, o MAM criado em 1949[3] também em São Paulo, que depois foi seguido por diversos outros projetos na área das artes. Em uma ocasião Francisco Matarazzo compra uma ótima obra de Modigliani, um auto-retrato, Assis pergunta a Bardi se o artista é importante este diz que sim, Assis anuncia 'então vamos comprar meia dúzia' e realmente os compra.

Somente porque Assis foi o idealizador do projeto não significa que ele arcou com todos os custos da sua implantação. Fazendo uso das mesmas táticas que já vinha empregando, nos outros projetos que encabeçou, pressionava a burguesia local a doar dinheiro ao museu para comprar as obras que eram achadas e selecionadas pelo Professor Bardi, fazendo uso de todo o aparato de comunicação das suas mãos para divulgar aqueles ilustres benfeitores que estavam colaborando para a criação do acervo do MASP ou atacar aqueles que não estavam. Ele mesmo chamava as estratégias de arrecadação de fundos como um ato de reeducação da burguesia.

Sempre muito aberto as idéias de Bardi e Lina no que se tocava a concepção do museu, Assis tinha a idéia clara de que era para ser criado um museu de arte mais focado na arte européia, porque era dessa fatia de arte que o Brasil carecia; para ele a arte Brasileira já estava sendo difundida satisfatoriamente pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, um dos dois museus que existiam em São Paulo na época. Para Lina e Bardi, o museu deveria ter uma concepção ampla de atuação, se focando em todos os aspectos da Arte, não se restringindo as

[3] MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo

plataformas de atuação dos museus tradicionais dando a educação uma atenção central em todas as suas atividades.

Com a cidade definida e algumas obras já compradas, Assis passa a procurar um lugar para ser a sede do museu. Acaba resolvendo destinar um andar, do prédio ainda em construção, que abrigará os escritórios do seu conglomerado jornalístico, Diários Associados. Toda a adaptação do espaço, divisão dos espaços e de como as obras seriam expostas, ficaram a critério de Lina.

Quando Lina começa as preparações para a adaptação e instalação do museu, o prédio está literalmente sendo construído, somente com o térreo, primeiro e segundo andar construído. A construção do prédio só termina depois de dois anos em que o MASP já está aberto ao público, mas mesmo assim, em meio a um prédio ainda em construção, em que ninguém acha que tem um museu, ainda assim a visitação era representativa.

Ocupando todo o segundo andar, o MASP possuía uma sala para a pinacoteca, duas salas para exposições temporárias e um auditório. O lado inovador de Lina se dava principalmente nestes momentos, em que era necessário improvisar para fazer caber mais atividades em um espaço pequeno. Ela desenvolveu uma cadeira dobrável que podia ser montada no auditório quando se tinha alguma peça de teatro, apresentação musical, conferência, aulas e afins e desmontadas e empilhadas ocupando pouco espaço, deixando o espaço do auditório livre para as aulas de dança, pintura, etc. As cadeiras podem ser vistas ao fundo na imagem abaixo.

Figura 06 - Auditórios do MASP na Rua 7 de Abril, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1947/1951.

A expografia desenvolvida por Lina já com seu ideal de museu como espaço amplo, arejado, sem paredes, em que as obras e os visitantes poderiam se mesclar foi toda desenvolvida com armações de metal que eram presos ao teto e no chão, em que as obras eram afixadas fora das paredes por todo o salão, aumentando o espaço expositivo e tornando-o mais dinâmico. Os materiais que ela usou eram rústicos, madeiras somente envernizadas, cortinas de algodão cru, metal e cimento.

Figura 07 - Pinacoteca do MASP na Rua 7 de abril, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, s/d.

A inauguração do MASP, contou com a presença do governador do estado de São Paulo, Adhemar de Barros e a esposa, do Ministro da Educação Clemente Mariani, dentre outras personalidades paulistas. Desde o início, a qualidade das obras colocadas a apreciação do público, eram de grande renome internacional com: *Retrato de Suzanne Block*, de Picasso, *Autoretrato com barda nascente* de Rembrandt; duas telas de Tintoretto, um Boticelli, além de uma exposição temporária com as sete obras de Portinari, que constituem a *série Bíblica*, cujas obras foram encomendadas por Assis, diretamente ao artista e uma segunda exposição temporária com obras do Artista plástico Italiano, que veio ao Brasil fugindo da guerra e falecido em 1945, Ernesto De Fiori, cujo irmão, após o término da exposição, doou todas as obras para o museu.

Junto com estas exposições, também foi inaugurada outra mostra, com o intuito de ensinar o público, dando mais subsídios para o visitante compreender as outras exposições do museu e aprender sobre a arte. Suprindo assim uma deficiência real do conhecimento sobre arte do brasileiro naquele momento, com poucas escolas voltadas para a arte e uma bibliografia

em português praticamente inexistente. A Exposição Didática era composta de painéis explicativos, feitos a mão, com colagens de reproduções de obras, gráficos e textos manuscritos, que contavam a historia da arte desde seu principio na pré-história até aquele momento, mostrando a evolução da arte, as suas técnicas e movimentos.

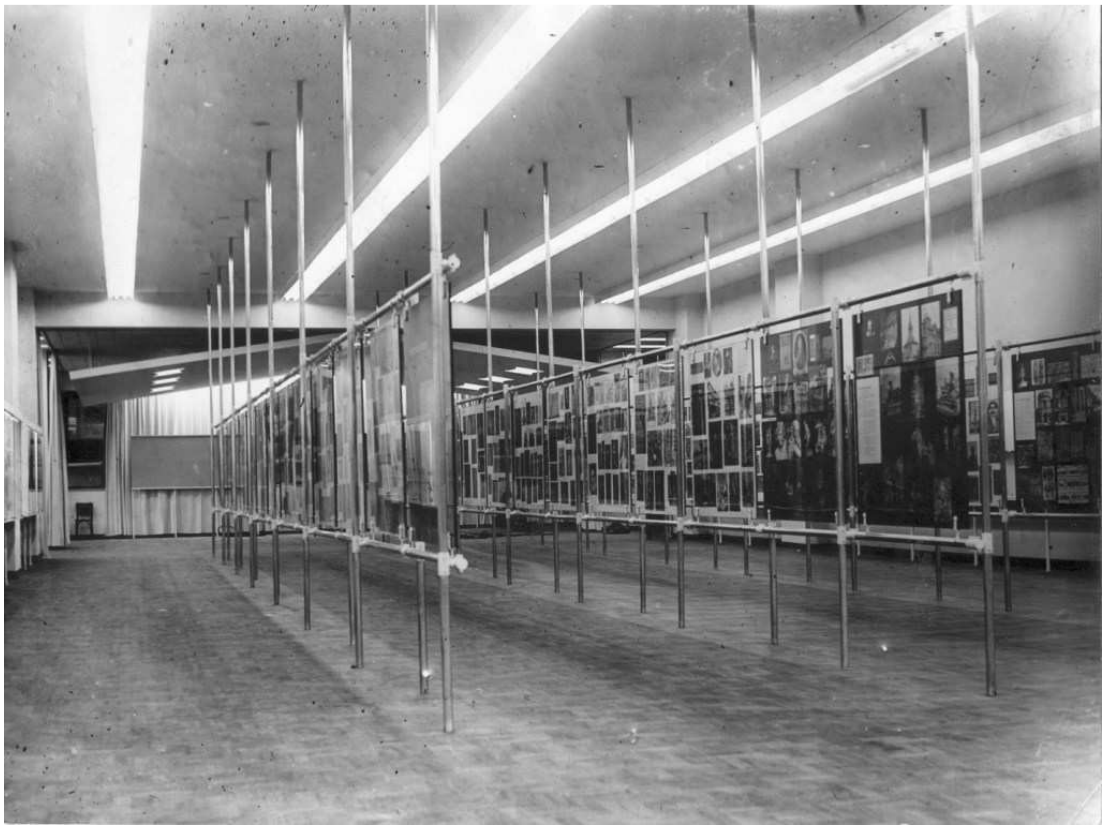


Figura 08 - Exposição Didática, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, s/d.

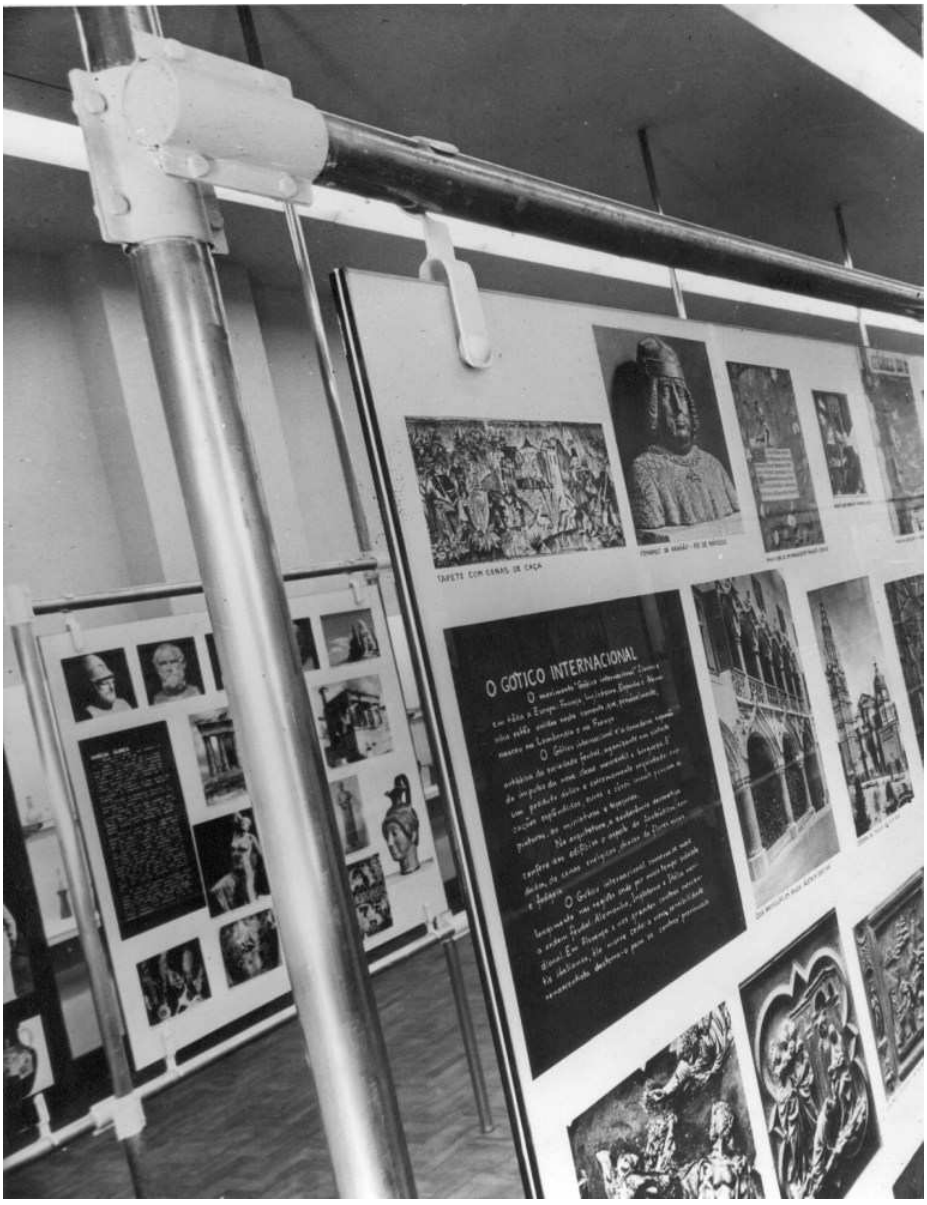


Figura 09 - Detalhe da Exposição Didática, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, s/d.

Uma grande preocupação de Lina e Bardi era transmitir conhecimento ao público, o museu não foi pensado para ser um local de mera contemplação do belo, mas sim um local aonde as pessoas poderiam ir para ver, apreciar e entender a arte. Seguindo esta idéia, no espaço expositivo contavam com a presença de monitores, que estavam lá para responder perguntas dos visitantes tanto da exposição em si, como do tema tratado.

Por ser um museu novo, os problemas apareciam a todo momento, e eles eram sanados assim que apareciam, não existia um planejamento definido a logo prazo para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do museu. Quando o espaço físico do museu ficou muito pequeno, Assis cedeu mais dois andares do prédio para o museu.

O MASP fecha as suas portas por aproximadamente cinco meses para a reforma, com todo o projeto expográfico sendo novamente feito por Lina e reabre no dia 5 de julho de 1950, com mais dois andares. Esta reinauguração foi menos formal, mas contou com a presença de várias pessoas importantes da época, como: o Presidente da Republica Eurico Gaspar Dutra, o banqueiro norte americano, Nelson Rockfeller e o cineasta frances, Henri-Georges Clouzot.

Estendendo a atuação das exposições educativas, é também inaugurada a Vitrine das Formas. Esta era uma vitrine que continha diversos objetos, dos mais triviais, do dia a dia, a peças mais sofisticadas de design e a sua proposta era ensinar o público a olhar, não os 'altos estudos', mas sim as coisas do seu cotidiano, ver arte em todas as coisas, abordando quatro questões que eram: 1ª - as formas originais da natureza e a arte abstrata dos contemporâneos; 2ª - o expressionismo e a natureza dos sentidos; 3ª - o contraste entre a tendência da linearidade e dos geométricos e a tendência do decorativo e 4ª - a evolução do design.

Figura 10 - Detalhe da Vitrine das Formas, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1950.

Figura 11 - Vitrine das Formas, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1950.

Dando um passo além, no que toca as atividades educativas do museu, também é inaugurado o Instituto de Arte Contemporânea - IAC, que tinha o propósito de ministrar aulas de todas as disciplinas relacionadas com as artes. A variedade das matérias era enorme, oferecendo cursos de: gravura, desenho, pintura, escultura, teatro, música, dança, moda, tecelagem, fotografia, desenho industrial e propaganda. Oferecia também atividades como: a orquestra juvenil, o corpo de baile. E foi palco do 1º festival de cinema e o 1º salão de propaganda.

Figura 12 - Curso de Escultura IAC, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1950c..

As crianças não foram esquecidas, com atividades desenvolvidas especialmente para elas, foi criado o clube infantil de arte, com aulas de noções de desenho, teatro, música, dança e atividades de lazer. Em seu auge, o MASP chegou a ter mais de mil e quinhentos alunos, tomando uma proporção enorme, maior do que o museu conseguia administrar, por falta de espaço e estrutura suficientes.

Figura 13 - Alunos nas janelas do Edifício do Diários Associados, na rua 7 de Abril, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1950.

Com a constante incorporação de obras, que agora chegava voluntariamente ao museu, Assis não precisava mais procurar doadores a laço como fazia no começo. Chegando até mesmo a receber doações internacionais, como a de Chester Dale, diretor da *National Gallery* de Londres, que doou uma natureza morta do Vollon.

Durante todo este período da inauguração do museu até 1953, a imprensa nunca foi amiga do museu, provavelmente pelo fato dele estar atrelado ao nome de Assis, que representava uma concorrência. Durante alguns anos, todas as outras empresas do ramo da comunicação, simplesmente ignoravam a existência do museu, nunca faziam nenhuma menção a ele, seja positiva ou negativa. Essa também de certa forma era a posição da burguesia local, que via o projeto com desconfiança, achava que esta idéia de museu popular era um absurdo, um barateamento da cultura.

Depois de mais alguns anos, o museu já estava se desenvolvendo e crescendo, em tamanho e principalmente em importância. Neste momento começaram a aparecer acusações de que o acervo do museu era constituído de obras falsas, chegando até mesmo a chamar o MASP de o Museu das falsificações. Estas acusações eram proferidas dentro e fora do Brasil.

Este rumor tomou tamanhas proporções que se tornou necessário tomar alguma atitude. Bardi pede autorização a Assis para organizar uma exposição fora do Brasil, para mostrar aos estrangeiros, que de fato as obras eram todos originais e de excelente qualidade. Assis dá carta branca a Bardi para realizar esta empreitada, mas não acreditava que ele conseguiria realizar uma exposição desta magnitude, o que de fato Bardi consegue.

Contanto com a ajuda de seus amigos, Germain Bazin, diretor do Museu do Louvre e Georges Wildenstein, proprietário da Galeria de Arte Wildenstein, Bardi consegue o espaço no *Musée de L'Orangerie*, em Paris, para realizar a exposição. Esta empreitada foi realizada sem a colaboração de nenhuma instituição ligada ao governo brasileiro.

A exposição, com sessenta e quatro obras, foi inaugurada em dez de outubro de 1953 e foi um verdadeiro sucesso. Todos os rumores foram derrubados e a qualidade e importância das obras reafirmadas e divulgadas. A exposição foi tão apreciada, que recebeu convites para ser apresentada em outros museus pela Europa. Bardi aceita alguns destes convites, e a exposição segue para a *Tate Gallery* de Londres; sendo posteriormente apresentada em Utrecht, Bruxelas, Berna, Dusseldorf e Milão. Já retornando em 1957, passa pelos Estados Unidos, onde é apresentada no *The Metropolitam Museum* de Nova York e depois em Ohio. Todas as etapas foram muito bem recebidas, com sucesso de público e crítica.

Durante todo o período em que as obras ficaram viajando em virtude da exposição, surgiram várias outras oportunidades de aquisições, tanto que ao retornar ao Brasil, a exposição contava com cem obras, trinta e seis a mais do que quando saiu. E quando de seu

retorno, a imprensa e as pessoas que desacreditavam do museu, não tinham mais nenhuma justificativa para suas críticas.

É neste momento quando as obras chegam aos Estados Unidos para o circuito da exposição, que a história do MASP sofre uma radical mudança. Em função de uma dívida de dois milhões de dólares que o MASP possuía com a *Guaranty Trust Company of New York*, em virtude de empréstimos feitos para aquisição de obras para o acervo, as peças foram apreendidas, e só sairiam do país se o MASP pagasse a dívida. Assis vai às pressas para os Estados Unidos para tentar resolver este problema.

Retornando ao Brasil tenta arrecadar o montante para resgatar as obras, mas consegue angariar somente um milhão. Volta novamente aos USA onde consegue renegociar a divida, tratando diretamente com Rockfeller, dando um milhão de entrada e dividindo o restante em doze parcelas trimestrais de duzentos e cinqüenta mil dólares. Com isso não resolve completamente o problema, mas consegue trazer as obras de volta ao Brasil. Quando vence a primeira parcela, o MASP ainda não tem dinheiro para sanar a dívida. Assis resolve pegar dinheiro dos Diários Associados para pagar a dívida, mas após a quarta parcela, nem mais os Diários tinham dinheiro para arcar com a dívida.

Neste mesmo momento o MASP se encontra em busca de uma nova sede, que conseguisse abrigar melhor as obras e todas as atividades oferecidas pelo museu. O prédio da Rua 7 de abril já não tinha mais condições espaciais para abrigar o acervo em crescente ampliação, e do volume de alunos que freqüentavam a escola do museu. Também a coexistência do museu com o prédio comercial - afinal o restante do prédio era a sede dos Diários Associados - começou a ficar impossível, uma vez que as necessidades de segurança contra roubos, incêndios, vandalismo, infestações e até mesmo o silêncio, essenciais para o bom funcionamento do museu eram difíceis de alcançar com as necessidades de circulação dos funcionários dos Diários.

Em uma tentativa neste sentido, Assis firma um contrato com a Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, para unificar os acervos e criar uma nova sede para o museu. O acervo do museu chega a ser transferido para a sede da FAAP onde fica por alguns meses, em fase de teste, no espaço expositivo. Mas o projeto não é bem sucedido, em função de divergências administrativas, resultando na volta do acervo do MASP para o prédio da rua 7 de abril. Como uma contrapartida, na FAAP acaba ficando toda a parte educacional do museu. A fundação já tinha ações voltadas para esta área, e possuía melhores condições de atender o

enorme volume de alunos que a escola possuía. A transferência das obras é toda feita por Bardi, porque Lina está, neste momento, em Salvador, dirigindo o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Neste mesmo período a escola de publicidade se desliga totalmente do MASP e se transforma na Escola Superior de Publicidade e Marketing - ESPM, que assim como a FAAP é até hoje uma instituição de grande renome no campo da educação no Brasil. Mesmo com este desmembramento das atividades da escola, o museu não extinguiu totalmente as suas ações neste ramo.

Ainda com dificuldade de sanar a dívida com Rockfeller, Assis se vê obrigado a recorrer à última opção existente para resolver o problema. Entra em contato com Juscelino Kubitschek, Presidente da República[4] na época. O MASP era um museu privado, sem qualquer ligação com o governo e órgãos públicos até aquele momento. Juscelino cede o empréstimo emergencial do dinheiro a Assis, mas com várias exigências, como a passagem da gestão e gerência do museu para a Associação Museu de Arte, em que o governo teria uma cadeira cativa, tirando definitivamente os Diários Associados e Assis da direção do museu, porém Bardi se mantém diretor do museu.

O afastamento de Assis da gerência do MASP faz com que o museu perca um pouco da sua força, afinal era a presença de Assis que fazia entrar o dinheiro, que resolvia os problemas a qualquer custo. Ainda em 1957, Assis aceita o convite para ser embaixador do Brasil em Londres, se afastando totalmente do MASP. Em 1960 adoece e falece no dia 4 de abril de 1968, em São Paulo.

A busca por uma nova sede se encerra em 1958 quando o MASP recebe autorização da prefeitura para usar um terreno desocupado da Avenida Paulista, no Bairro Cerqueira Cezar, área central de São Paulo. Porém para que fosse aprovada a construção do prédio, o projeto arquitetônico precisava atender as especificações do doador do terreno à prefeitura, segundo as quais, a prefeitura poderia fazer usos do espaço da forma que desejasse, desde que mantivesse a vista privilegiada da Avenida Nove de Julho. Frente a este desafio, Lina desenhou o maior vão livre construído no mundo até aquele momento, com setenta e quatro metros, deixando o prédio suspenso a oito metros do chão, realização esta que só foi possível também

[4] Seu mandado se deu de 1956 a 1961 com o plano de metas de realizar o trabalho de 50 anos em 5.

graças também aos cálculos do engenheiro civil, José Lourenço B de A. Castanho, e o uso inovador do concreto feito pelo engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz.

A parceria com a prefeitura da cidade de São Paulo se deu na divisão de responsabilidades na construção, em que a prefeitura iria ceder o terreno e arcar com os custos da construção do prédio e o MASP ficaria responsável pela instalação técnica como: parte hidráulica e elétrica, sistema de ar-condicionado e elevadores. Lina doou ao MASP todo o seu trabalho arquitetônico, em um projeto que demorou praticamente dez anos para ser concluído.

Figura 14 - Construção MASP na Av. Paulista (A Avenida Paulista é a avenida que vemos a direita e a Avenida 9 de Julho está a esquerda após a pequena rotatória), Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1957.

A inauguração da nove sede se deu no dia 7 de novembro de 1968. Infelizmente sem a presença de Assis, que havia falecido pouco antes no mesmo ano. Mas como uma forma de homenagear o seu fundador, o museu passou a ser chamado de Museu de Arte de São Paulo 'Assis Chateaubriand' - MASP. Muitas pessoas ilustres comparecem a inauguração, como a Rainha Elizabeth da Inglaterra e seu marido Philiph, o governador do Estado de São Paulo, Roberto Abre Sodré e o prefeito de São Paulo, Faria Lima.

Figura 15 – Pinacoteca do MASP na sede Avenida Paulista, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1968.

A expografia posta em prática por Lina no prédio da Avenida Paulista foi o auge da sua idéia de expor as obras fora das paredes, se distanciando ao máximo de uma expografia tradicional. Passou a expor as obras em cavaletes de vidro, onde as obras eram afixadas em chapas de vidro por quatro pontos, com ganchos afixados no verso das molduras dos quadros que eram encaixados nos quatro buracos feitos no vidro[5], e as placas de vidros eram mantidas em pé por blocos de cimento, presos com cunhas de madeira. Com isso a visão da pinacoteca, o segundo andar do museu, era ampla e versátil e com todas as 'paredes' do prédio feitas de

[5] Cada obra tinha a sua respectiva placa de vidro, já que a perfuração nele tinha que ser perfeita, pra dar uma fixação segura.

vidro[6] deixando o espaço ensolarado, claro, seguindo exatamente o que Lina pensava como sendo um museu, "...abrir as suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova..."(BO BARDI, 1952, p.52).

Figura 16 – Escada em X que faz a ligação entre o 1 e 2 sub solo do MASP, Sede Avenida Paulista, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1968.

As atividades voltadas para a educação e a divulgação das artes, continuaram a ser desenvolvidas pelo museu na nova sede. Com apresentações de teatro, dança, música, projeções de cinema e também com um dos primeiros cursos de Museologia do Brasil, ministrado pela escola de Sociologia e Política de São Paulo de 1978 a 1980 (Curso este organizado e ministrado pela Professora Waldisa Rússio).

[6] Que naquele momento não tinham nenhuma proteção contra luz solar.

No ano de 1969, o MASP tem todo o seu acervo, até aquele momento, tombado pelo antigo SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que hoje é o IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional[7]. E recentemente em 2008, o MASP firmou outra parceria com o IPHAN para o tombamento do restante da sua coleção, este processo ainda está em andamento. O prédio em si foi tombado pelo CONDEPHAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arquitetônico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. Com estas duas estâncias, acervo e prédio, tombadas por instituições públicas, reforça-se a importância do museu, sendo mais um mecanismo de preservação do seu acervo e história.

As colunas de sustentação do prédio ficaram até 1994 sem pintura, somente no cimento, mas em função da necessidade de usar selantes para impedir a penetração de umidade da estrutura, que iria mudar ligeiramente a cor da coluna, Lina então optou por uma mudança mais radical, pintando a coluna de vermelho.

Hoje a divisão expositiva dentro da sede Avenida Paulista é feita da seguinte maneira, no segundo andar, ficam expostas as obras que fazem parte do acervo do MASP, em exposições de longa duração, com temas e conceitos que já mudaram várias vezes durante os anos. Nos outros andares do prédio, primeiro andar, primeiro e segundo subsolo, são ocupados por exposições temporárias, na sua grande maioria com acervo vindo de fora do MASP. Ainda no primeiro subsolo está localizada a loja do museu, os dois auditórios, recepção e café.

Com relação à formação do seu acervo, o MASP fez as maiores e mais importantes aquisições até o ano de 1957. Depois disso, nada mais foi comprado. O dinheiro tinha acabado, as condições internacionais do comércio de arte já estavam mais estáveis, ou seja, as obras já estavam sendo compradas pelo seu valor real de mercado, tornando impossível a aquisição de mais obras. Somente no ano de 2009 que o MASP compra uma única nova obra para ser acervo, via um projeto de fomento do Banco Caixa Econômica Federal, que custeou a compra da Obra *Continuel Lumière* de Julio Le Park. Por todo este tempo as únicas incorporações no acervo foram feitas via doação.

A Galeria Wildenstein, teve um papel importante na formação do acervo do MASP. Dela vieram em torno de 75% das obras compradas por Bardi. Assis tinha até mesmo uma ‘conta’ aberta na galeria, para poder comprar fiado algumas obras, aproveitando um bom

[7] Órgão público federal responsável pela salvaguarda e gerenciamento do patrimônio cultural Brasileiro.

negocio para depois ir à busca de patrocinadores para sanar a divida. Seus donos, Georges e Daniel, se tornaram amigos de Bardi e Assis e parceiros do museu.

2.5 - O MASP e o seu projeto museologico original

A época em que o MASP foi criado também teve um grande impacto na personalidade do museu. Com o fim da ditadura de Getúlio Vargas em 1945, o Brasil se via livre depois de dez anos do Estado Novo, que foi um período extremamente repressor e controlador de todos os direitos de expressão dos brasileiros. A censura se dava em todos os órgãos de imprensas e veículos de comunicação assim como nas atividades culturais: escolas de samba, teatros, cinemas, etc. A justificativa para esta tomada de poder por Getúlio foi à preservação do Brasil de um complô comunista que ameaçava tomar o país. Com isso, o governo fecha o Brasil às influências externas, e passa a incentivar uma propaganda ufanista e a exaltação do trabalho.

Neste período, são criados vários museus e órgãos públicos com esta perspectiva ufanista e preservacionista dos bens e da memória brasileira, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o (SPHAN), o Museu da Inconfidência[8] em Ouro Preto, o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e o Museu Imperial de Petrópolis, dentre outros.

Mesmo neste período, burlando a censura foram realizados os salões de maio, idealizado por Quirino da Silva[9], em 1937, 1938 e 1939, reunindo grandes nomes da arte brasileira como Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Lívio Abramo, Alberto da Veiga Guignard, Cícero Dias, Lasar Segall, Ernerto de Fiori, Oswald de Andrade Filho, Gino Bruno, Flávio de Carvalho, Odete de Freitas, Vittorio Gobbis, Yolanda Mohaly, Candido Portinari, Carlos Prado, Erik Smith, Ben Nicholson, Leopoldo Méndez, Dias de León, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Fulvio Pennacchi, Alexander Calder. As mostras tinham o intuito de divulgar os trabalhos e a sua comercialização, não existindo júri nem premiações.

Com a retomada da liberdade de expressão, os artistas e pensadores da época se viam novamente livres para criar e repensar conceitos. E em 1947, as discussões sobre a arte

[8] Museu histórico e artístico na cidade de Ouro Perto, no estado de Minas Gerais. É dedicado à preservação da memória do movimento pela Independencia do Brasil, que não teve sucesso.

[9] (Rio de Janeiro, 1897 – São Paulo, 1981) critico de arte, pintor, escultor, desenhista, ceramista e gravurista brasileiro.

moderna no Brasil, principalmente no eixo Rio – São Paulo, estavam a pleno vapor. Os artistas e pensadores da época eram muito favoráveis a estas idéias inovadoras, o que acabou por repercutir na criação de vários museus voltados para a Arte Moderna no país.

A situação econômica Brasileira também era favorável, pois a moeda nacional era muito forte frente ao dólar e existiam muitas famílias detentoras de grandes riquezas, para ajudar a custear o museu. Assim como a Europa saindo da segunda guerra mundial, fez com que as pessoas precisarem de dinheiro para reconstruir as suas vidas, e as obras de arte que elas possuíam não eram bens necessários e eram valiosos. Foram então as primeiras coisas que se desfizeram e com a necessidade de dinheiro imediato, as colocam no mercado por preços mais baixos.

E neste mesmo momento os pensadores de museu também estavam reavaliando as premissas do seu trabalho, o papel que os museus deveriam representar frente à sociedade e a si mesmos. Também em 1947 aconteceu a segunda reunião e a primeira assembléia geral do ICOM, que foi criado em 1946, na Cidade de México, em que estas questões foram discutidas. O Professor Bardi participou desta reunião e fez uma apresentação sobre a Mostra Didática do recém criado MASP, palestra essa que foi muito elogiada pelo empreendedorismo do projeto e rendeu a Bardi um convide para fazer parte do comitê de Educação do ICOM, convites para participação em outros congressos e a solicitação de sua colaboração na organização das atividades do comitê de Educação na seguinte reunião do ICOM em 1948, em Paris, e diversas outras com o passar dos anos.

> "...Os entendimentos em virtude dos quais o Museu surgiu...não eram apenas timidamente museológicos no sentido tradicional: o Museu deveria alcançar um objetivo menos genérico e indiferente. Não deveria constituir um local de mera satisfação da curiosidade, mas um centro de cultura viva. Cada obra que enriquece o Museu não pode ser abandonada em seu isolamento casual, mas deve ser situada no conjunto histórico, pelo qual é expressa, moldada e amadurecida, se desejarmos que ela revele todo o mundo que encerra...." (Bardi, Cidade do México, 1947, p 3)

Sendo este mais um ponto de junção de coincidências que nortearam a criação do MASP, do encontro de seus fundadores, a situação financeira, econômica e política favorável mundialmente e o efervescimento de idéias sobre estes novos paradigmas no campo da museologia e da arte. Este momento totalmente favorável politicamente e economicamente, colaborou com Assis na criação do MASP e tornou viável do ponto de vista técnico, condição de

compra das obras, e Bardi e Lina usufruíram destas questões sociais e intelectuais colocando-as em prática e ajudaram na sua elaboração e propagação.

Para colocar este pensamento em pratica, Bardi e Lina se dedicaram intensamente à educação, sendo que a mera exposição de obras de arte nunca foi cogitada. Criaram uma escola no museu que começou oferecendo aulas de desenho, gravura e história da arte e terminou como uma enorme instituição de ensino que possuía mais de mil alunos em cursos em todas as áreas das artes. Mas, além disto, faziam questão de oferecer ao visitante do museu, exposições educativas, como a exposição didática e em um segundo momento foi a vitrine das formas, assim como o treinamento e contratação de monitores para as exposições do museu.

O conceito que foi utilizado para estruturar o MASP era moderno e arrojado para o seu tempo. A intenção de Bardi e Lina era criar um museu dinâmico, similar a um centro cultural em que o público poderia ter acesso a exposições de arte, mas também cursos sobre arte e temas relacionados a cultura e em seus auditórios ter acesso a apresentações de dança, música, cinema e teatro. O objetivo era fazer do museu um espaço de visitação semanal, quiçá diário para as pessoas, um local onde poderiam usufruir da cultura.

Estas inovações também estavam presentes na expografia do museu, que era totalmente planejada por Lina, que sempre gostou muito de trabalhar com materiais naturais e neutros, fazia muito uso do cimento aparente sem pintura, tecidos de algodão cru, madeiras rústicas sem tratamentos especiais ou adornos.

Já na primeira sede começou a trabalhar com novos conceitos de expografia que retirava as obras das paredes, e as colocava em painéis espalhados pela sala. Bardi também quebrava a curadoria tradicional mesclando pinturas, esculturas clássicas, objetos de arte popular, peças barrocas e objetos modernos, o que era importante era a mensagem que se queria passar, o conhecimento que se queria transmitir, e para alcançar este objetivo, tudo era permitido. Na sede definitiva Lina chegou ao ápice do seu conceito com o uso dos suportes de vidro.

Após sessenta e dois anos a expografia do MASP está diferente. Não são mais utilizado os painéis de vidro para expor as obras, as janelas receberam películas de proteção contra os raios UV, e persianas para impedir a entrada direta da luz[10], o que faz com seu

[10] Estas ações foram tomadas para garantir as melhores condições de conservação das obras.

projeto inicial de amplitude e claridade seja perdido. Toda a expografia característica de Lina foi retirada, os cavaletes de vidro só são usados em alguns poucos casos, ficando o resto das obras expostas em paredes construídas dentro do salão do segundo andar, descaracterizando totalmente o projeto original. Este ainda é um tema muito controverso, muitas pessoas criticam abertamente esta decisão. Mas, de qualquer forma, o prédio continua sendo um cartão postal, no marco de São Paulo que é a Avenida Paulista, com a sua estrutura suspensa por quatro colunas e um vão que até hoje é ocupado pela população para atividades culturais e políticas, como era a intenção de Lina.

No que se refere ao acervo, à idéia de Assis era criar um museu de arte européia tradicional e as obras que eram compradas para formar o acervo do MASP seguiam este perfil. Mas Bardi conseguiu outras maneiras para colocar obras mais modernas e de tipologias mais variadas dentro do museu. Ele usava as obras da sua coleção particular, ou organizava exposições temporárias com artistas mais modernos, que ao término da mostra, na maioria das vezes, deixavam algumas obras em doação.

Com isso formou um acervo com uma tipologia que é muito variada, como peças arqueológicas, peças pré-colombinas, cerâmicas chinesas e japonesas, maiólicas, vestuário, pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, fotografias, design, kitsch, instalações, tapeçarias, obras de artistas alienados, e mais recentemente vídeo-arte, raio-x e tridimensional cinético.

E suas exposições temporárias também eram bem variadas em temas e formas, indo das obras clássicas com temas clássicos, até exposições sobre arquitetura escolar, agricultura, medicina, psicanálise, a arte circense.

Desta forma podemos ver que o MASP tinha um conceito muito dinâmico de atuação em que todas as formas de arte eram contempladas, uma dos motivos do nome do museu ser Museu de Arte, que está aberto a qualquer manifestação artística e não Museu de Arte Clássica como queria Assis, que é mais restritivo.

Nascendo com um modelo de atuação mais liberal, com o passar dos anos e as mudanças de projetos, este caráter inovador vai diminuindo, até se extinguir, tornando-se o MASP em um museu tradicional, salvo em raras ocasiões.

No ano de 2006, quando o museu passa a ter um novo curador, ele começou a ser novamente mais dinâmico, com mais exposições de obras de fora do museu, mas elas

respeitam uma temática moderna, mas não de tipologia variada, sem o aproveitamento das peças da coleção. E com poucas doações revertidas ao museu.

Figura 17 – Prédio sede do MASP na Avenida Paulista, 2011, Imagem cedida pela CassiAndriFotografia

Capítulo 3

Algumas coleções do acervo do MASP

Neste capítulo serão apresentadas as coleções que compõem o objeto de estudo deste trabalho.

A pesquisa foi realizada diretamente na documentação existente na Coordenadoria de Acervo, para os dados de quantidades de peças, tipo de tombamento, condições de acondicionamento. E no Arquivo Histórico do museu, para as informações históricas sobre as relações destas coleções com o MASP.

Sob o ponto de vista da documentação referente às coleções, foram analisadas as formas que estas coleções estão tombadas, em que livro é feito este tombamento, a sua terminologia, se existe fichas catalográficas em papel para todas as peças, se os dados estão inseridos no banco de dados geral da coleção, que é denominado DONATO[11], ou estão em outro banco de dados.

Também será dada uma noção geral das condições de acondicionamento em que se encontram, para que se tenha uma visão geral de como estão sendo administradas estas coleções.

No que tange sua história junto ao museu, foram recolhidos dados de quais foram os doadores iniciais, se eles tinham alguma relação pessoal com o museu ou com algum de seus fundadores, qual era a intenção do museu ao formar esta coleção e se ela cresceu após estas doações iniciais.

Será analisada também a quantidade de extroversão destas coleções, no que se refere à quantidade de exposições, dentro e fora do museu e ao número de pesquisas realizadas sobre cada uma delas.

É necessário destacar que o MASP não possui um setor estruturado para desenvolver pesquisas sobre o acervo, nem para preparação de exposições. Todas as pesquisas com foco no acervo são feitas quando existe uma necessidade pontual para a curadoria de alguma exposição, o que é raro; e principalmente por pesquisadores de fora do museu, que a ele recorrem para buscar dados para as suas próprias pesquisas de iniciação científica, mestrado, doutorado e outras. É sempre pedido a eles, que após terminarem os seus trabalhos, enviem uma cópia do trabalho para a biblioteca do museu.

[11] O DONATO, é um programa de base de dados que começou em base Access e atualmente esta na plataforma HTML, ele é um programa de uso gratuito, desenvolvido e cedido pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Os custos deste projeto foram providos pela VITAE.

Cada uma destas coleções possui uma ou mais pastas com todas as documentações que o setor possui sobre elas, e que está disponível para consulta pública, desde que agendada a visita e justificada a necessidade, em virtude da presença de informações sigilosas. As nomenclaturas usadas para denominar as coleções - vestuário, kitsch, design e arte dos alienados - são as mesmas utilizadas pelo MASP.

3.1 – Vestuário

A coleção de vestuário é fruto de uma relação que o MASP desenvolveu desde seu inicio com a indústria da moda, como resultado das iniciativas de Chateaubriand frente à indústria têxtil brasileira ou de Lina e Bardi, no desenvolvimento de uma indústria têxtil e de moda totalmente nacional e pela criação do Museu da Moda.

A primeira iniciativa aconteceu quando Assis Chateaubriand fez uma apresentação sobre a indústria têxtil brasileira para a indústria da moda francesa. Esse evento aconteceu na cidade de *Corberville* (arredores de Paris), entre o final de 1949 e 1950[12]. A estratégia de Chateaubriand era divulgar os tecidos produzidos pelas indústrias têxteis do Brasil para os profissionais da moda francesa, e também estabelecer relações de intercâmbio profissional entre Brasil e França.

Outra frente de ação era a iniciativa de trazer ao Brasil estilistas franceses de renome para apresentar os seus trabalhos aos profissionais brasileiros do ramo, e também usavam-se estas oportunidades para mostrar as possibilidades dos tecidos brasileiros aos franceses. Após estes eventos, promoviam-se encontros entre os profissionais brasileiros e franceses para que eles pudessem trocar experiências e idéias.

Paralelamente a isto, Bardi trabalhava juntamente com o Sindicato de Fiação e Tecelagem para formar artistas nacionais nesta área, visando principalmente à área de design têxtil de estamparia. Incentivando uma produção nacional com materiais, criatividade e inspiração nacionais, para criar uma identidade de moda 100% nacional. Este projeto foi tão bem sucedido que Jacques Fath, importante estilista francês vinha constantemente ao Brasil e utilizava tecidos brasileiros nas suas coleções e foi o mais importante contato de Chateaubriand e Bardi nessa empreitada.

[12] Não existe o registro preciso de uma data somente o período em que este evento aconteceu.

Outro importante personagem nesta historia foi Christian Dior, que vem ao Brasil em 1951, trazido por Paulo Franco[13], e realiza seu primeiro desfile de moda no Brasil no MASP. O desfile aconteceu na pinacoteca do museu, no terceiro andar do prédio da Rua 7 de abril, no centro da sala, em meio às obras de arte penduradas na parede. Para que fosse possível o desfile, foi necessária a contratação de modelos francesas para apresentar as roupas, porque esta profissão e/ou profissionais ainda não existiam no Brasil, selando mais uma vez a parceria Brasil/Franca.

Figura 18 - Desfile Dior e Costumes na Pinacoteca do MASP, sede 7 de Abril, Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1951.

Neste mesmo evento foi doado ao MASP, por Paulo Franco, o 'Costume do ano 2045' de Salvador Dali, que apesar de não ser uma peça de vestuário em si e sim uma representação artística de Dali em forma de roupa, também tomou a passarela.

[13] Amigo e parceiro de Bardi em prol da moda nacional.

Em 1952, ocorre uma ampliação da gama de cursos oferecidos pelo MASP no ramo da moda, que agora abrangia design têxtil e de vestuário, corte e costura (modelagem e montagem), tecelagem, tecnologia têxtil e manequim, reunindo assim todas as áreas necessárias para a realização de um desfile. Esse núcleo de moda da escola do MASP recebeu o nome de Centro de Estudos da Moda Brasileira e era coordenado por Luisa Sambonet[14]. A proposta do Centro era de além de ensinar os ofícios relativos à moda, incentivar que estes fossem realizados usando o Brasil como inspiração maior, com sua fauna, flora, clima, paisagem, cultura popular, etnologias, assim por diante, em todas as esferas do trabalho.

No dia 6 de novembro de 1952, utilizando todos estes profissionais e alunos do Centro de Estudos, é realizado o 1º Desfile de Moda Brasileira na sede do MASP. Foram totalmente produzidos no próprio museu a criação das estampas, a tecelagem do tecido, o desenho das peças, a confecção e o desfile das roupas. O evento foi um sucesso, ficando as peças expostas nas vitrines da loja do Mappin[15] da Praça Ramos de Azevedo em São Paulo. Porém as criações apresentadas eram muito inovadoras para a época, e acabaram não chegando às ruas.

O interesse de Bardi pela moda não se encerrou com esse projeto, mas sim prosseguiu, agora voltado para a criação do Museu do Costume. Durante muitos anos, ele tentou implantar este projeto e até mesmo chegou a pensar nele como relativamente implementado com a doação da Rhodia, porém ele nunca saiu do papel, nem mesmo quando em 2003 o MASP formou uma parceria com a ABITC - Associação Brasileira da Indústria Têxtil e da Confecção para a criação do Instituto da Moda e conseqüentemente do Museu da Moda.

Durantes os anos de 1961 e 1987, foram realizadas cinco exposições com o tema ligado ao universo da moda no MASP. A primeira, em 1961, foi uma exposição sobre calçados; em 1978 sobre maquiagem e perfume; em 1982 sobre a forma que os brasileiros se vestiam e se vestem; e em 1987 duas exposições, uma sobre a Arte têxtil e a segunda sobre o Traje como um objeto de arte. Desta forma, podemos ver como o intuito das exposições passou de uma análise mais ampla dos aspectos da moda a uma visão da moda como uma forma de arte.

A coleção de vestuário conta hoje com 158 peças que podem ser divididas em dois núcleos. A primeira conta com oitenta e uma peças, que foram doadas pela Rhodia, empresa francesa, de atuação internacional, que durante a década de 1960 criou uma estrutura de

[14] Esposa do artista plástico Roberto Sambonet

[15] Grande loja de departamento da época

marketing para divulgar os seus tecidos sintéticos, não somente para roupas íntimas como eram usados na época, mas para vestuário em geral. Para tanto, contratou Lívio Ranger[16] como seu diretor publicitário, que elaborou a estratégia de buscar o desenvolvimento da moda brasileira, usando os seus tecidos. Para isso, começou a financiar a publicidade de tecelagens e confecções que usassem os seus tecidos em seus produtos e realizando grandes desfiles.

Estes desfiles eram conhecidos como 'Desfiles Show Rhodia', que eram realizados em São Paulo e uma versão menor faziam um tour pelo Brasil. Todas as peças de vestuário usadas nestes desfiles eram feitas com tecidos Rhodia, e as estampas eram elaboradas por grandes artistas plásticos brasileiros, como Volpi, Manezinho Araújo, Aldemir Martins, Carmelio Cruz, Hércules Barsotti, Willys de Castro, Manabú Mabe, Lívio Abramo dentre outros. Renomados estilistas faziam o desenho das roupas como Dener Pamplona, Zuzu Angel, Alceu Penna, Jorge Farré, Ugo Castellana, dentre outro. As peças eram desfiladas por celebridades da época como os integrantes do grupo de rock nacional Os Mutantes, Gal Costa,[17] até o Palhaço Piolim[18]; o cenário era feito Cyro Del Nero, o roteiro por profissionais como Carlos Drummond de Andrade, Millôr Fernandes, Flávio Rangel, Torquato Neto; a coreografia era feita por Lenny Dale e a trilha sonora por músicos como Gilberto Gil, Tim Maia, Jorge Benjor, Caetano Veloso, Tom Zé, Diogo Pacheco dentre outros.

Desta forma podemos ter uma noção do tamanho destes desfiles e qualidade dos profissionais envolvidos. Eles aconteceram até 1970, sendo que em 1972 algumas peças acabaram sendo doadas ao MASP e o resto se perdeu. Porém, não se tem nenhum registro do paradeiro do resto das peças produzidas pela Rhodia para estes desfiles, ficando documentado somente as que pertencem ao acervo do MASP.

A outra metade das peças da coleção de vestuário foi doada por várias outras pessoas, ligadas à moda, como o estilista brasileiro Camillo e Christian Dior, além de dez pessoas sem nenhuma ligação com esta indústria. Dela também fazem parte sete sapatos, um par de luvas, trinta e três chapéus, doze vestidos, um conjunto completo de traje folclóricos do Leste Europeu (saia, bata, colete, bordado e bota), quatro camisas, três bordados, um casaco,

[16] Importante publicitário da época

[17] Cantora de MPB muito famosa até hoje no Brasil.

[18] Dono do Circo Piolin, um dos mais conhecidos palhaços circense da época.

uma echarpes, duas bolsas, uma capa, um véu, um xale, uma calça pantalona e um porta-chapéus.

Esta parte da coleção é composta praticamente de peças de uso diário das mulheres e homens, com uma variedade tipológica e temporal bem grande. A maioria destas peças só possui as informações que nelas estão afixadas como em etiquetas sem praticamente nenhuma outra fonte de documentação a seu respeito.

Todas as peças da coleção de vestuário estão catalogadas em fichas de papel (Anexo I) e com os dados inseridos no banco de dados geral da coleção do museu. Ela possui um tombamento próprio, recebendo a denominação V. O Núcleo Rhodia é o mais documentado e sobre o qual se tem mais informações. Existem duas pastas de documentação sobre as obras, sendo uma referente ao núcleo Rhodia e outra ao segundo núcleo.

Estando todas acondicionadas em caixas fechadas, feitas de material neutro e forradas com TNT[19] branco em seu interior para acolchoar as peças. Algumas peças estão acondicionadas de forma mais ideal, com somente um vestido por caixa, porque foram emprestadas para a exposição Tropicália em 2007, que visitou vários países na Europa, Estados Unidos e Rio de Janeiro no Brasil, e para isso precisaram ter um acondicionamento mais adequado para a viagem.

Dentro das dependências do MASP, a coleção completa de vestuário foi exposta pela única vez 2003, no espaço MASP Centro - na Galeria Prestes Maia. Alguns vestidos da Rhodia foram expostos, mas de uma forma muito pontual e de pouca expressão, sendo a última vez em 2006 no momento da exposição Brasiliana, que contou somente com um dois vestidos de autoria de Alfredo Volpi e Hercules Barsotti.

Os vestidos da Coleção Rhodia foram muito expostos fora do MASP, cerca de treze vezes de 1983 até 2011, e os pedidos de empréstimos são constantes, o foco das solicitações é a participação destas peças do movimento Rhodia, mas também por se tratarem de peças elaboradas por um determinado artista, como em 2009 que foram solicitados os vestidos com estampas de Willys de Castro e recentemente em 2011 para uma exposição sobre Fernando Lemos na Pinacoteca de São Paulo.

[19] TNT significa; tecido não tecido, material muito usado para acondicionamento.

O núcleo Rhodia é o único pesquisado, cerca de sete pedidos documentados de pesquisa e duas reportagens publicadas em jornais em 1993 e 1998, e no ano de 2010 foram feitos dois grandes estudos paralelos, um para um livro sobre a história da moda e um documentário sobre o movimento tropicalista. Sendo assim, a coleção, dentre todas estas aqui tratadas, é a mais documentada.

As peças que não fazem parte do núcleo Rhodia estão totalmente carente de pesquisa. Destas, sabe-se somente, no máximo, as informações básicas de etiqueta.

3.2 – Design

O MASP esteve envolvido com o Design desde a sua formação, na pessoa do Bardi e principalmente da Lina, ambos grandes entusiastas e difusores desta forma de arte. Sendo ela mesma uma designer, Lina se empenhou pessoalmente na tarefa de estabelecer o design como uma profissão no Brasil, o que não existia na época, uma vez que os profissionais que atuavam no mercado brasileiro neste setor eram estrangeiros. Da mesma forma, procurou valorizar o design nacional, que atendesse as necessidades e as particularidades da cultura e sociedade brasileira. Para a realização destas tarefas, foi criado na escola do MASP, o primeiro curso de design industrial do Brasil, tendo Lina como uma das professoras.

Foram várias as exposições sobre este tema no MASP desde sua inauguração em 1948, como a exposição 'A Cadeira', com a curadoria de Lina, que retratava a história e o desenvolvimento das cadeiras. Em 1950, Bardi inaugura a exposição permanente, a Vitrine das Formas, que tinha como intuído educar os visitantes sobre as formas de uma maneira geral e o que é o design. No decorrer dos anos foram feitas cerca de quarenta e cinco exposições focando o Design de um determinado país, como Japão, Alemanha, Argentina, França, Finlândia, Itália, Suécia e Brasil, entre outros; ou ainda um profissional específico como Vuokko Eskolin, Alvar Aalto, Susumo Endo e Alexandre Wollner, dentre outros. Todas estas exposições foram realizadas com obras que não faziam parte do acervo do Museu. A última exposição sobre este tema foi feita em 2006, e foi sobre o Design Moderno Japonês.

Sua coleção não é numerosa, conta com somente 21 peças, mas é bem significativa. Ela nasceu em 1991, da doação de sete peças pelo Centro de Design Dinamarquês e cresceu

rapidamente nos dois anos seguintes, tendo a sua última incorporação em 1993, estando então há dezessete anos sem nenhuma adição.

Fazem parte desta coleção sete peças de mobiliário, seis de utilidades domésticas, quatro peças de escritório, dois brinquedos e dois relógios, e é nessa categoria que se encontram as peças mais significativas de toda a coleção. O relógio *Times Five*, de Andy Warhol, que foi doado em 1991 pela Movado, seu fabricante, e que produziu somente duzentas e cinqüenta peças. No mesmo ano, a Movado doou um segundo relógio, o *Museum Watch*, em troca do empréstimo do *Times Five* para uma exposição em uma de suas filiais em São Paulo.

A coleção de Design tem um tombamento próprio com denominação DS. Está totalmente documentada em fichas de papel (Anexo II) com os dados inseridos no Banco de Dados do museu.

O acondicionamento das peças pequenas é feito em estantes de ferro, e os objetos são colocados todos próximos, já as peças de mobiliários, por serem maiores estão distribuídas pela área administrativa do museu.

A quantidade de pesquisas realizadas na coleção de Design é praticamente nula, e poucas pessoas do público em geral sabem que ela existe.

Foram poucas as exposições realizadas com esta coleção. Com temáticas somente do design foi somente uma na vitrine do metrô. Mas o relógio *Times Five*, apareceu no corpo de outras exposições do museu, principalmente aquelas com temática mais ampla ou comemorativa como na exposição MASP 55 Anos, homenagem aos doadores. O único registro de solicitação de empréstimo destas peças foi do caso do *Times Five* pela própria Movado em 1991.

3.3 – Kitsch

A coleção Kitsch do MASP nasce da amizade de Bardi e Olney Krüse (São Paulo, SP, Brasil 1939-2006). Olneyera artista plástico, fotógrafo (o MASP possui colagens e fotografias de sua autoria na suas outras coleções), jornalista e crítico de arte. Foi o maior entusiasta e conhecedor da Arte Kitsch no Brasil e realizou a primeira exposição sobre o Kitsch do Brasil, em 1973, na Galeria Arte Aplicada em São Paulo.

Figura 19 – Primeira Exposição de arte Kitsch, Fotografia doada por Olney para ser incorporada a documentação da coleção, Coordenadoria de Acervo do MASP, 1973

Kitsch, era para Olney, uma expressão artística popular[20] com apelo sentimental e sem grandes pretensões artísticas, que tem como meta a felicidade. É uma invenção do ser humano, não existe na natureza, são sempre peças confeccionadas com materiais modernos, industrializados, e na maioria das vezes de baixo custo. Arte sem comprometimento, que está presente em todas as esferas da sociedade, em todos os países do mundo, é uma manifestação artística que é acessível a todos e faz parte do seu dia a dia. Como Olney gostava de dizer "...kitsch é tudo aquilo que é tão brega, tão brega, tão brega que fica legal.." (Top Magazine, 2002, p 42).

Pode ser representada como a cópia mal feita de uma bolsa de grife, um imã de geladeira com a imagem de Elvis Presley, uma xícara de chá que tem estampada a imagem do casamento do Príncipe Charles e a Princesa Dianna da Inglaterra, um vestido cheio de babados e/ou brilhos. Objetos que evocam o exagero, o exuberante e o conforto sentimental.

[20] Não no sentido pejorativo, mas sim no que remete a abrangência.

Em 1981, Olney se vê com uma coleção de aproximadamente setecentas peças de Kitsch. Já sem lugar para guardar em sua casa e preocupado com o fim que ela tomaria, oferece esta coleção a Bardi, que a aceita como doação em 1984 e faz a primeira exposição de Kitsch do MASP. Entre os anos 1981 e 2001, no momento da segunda grande doação de Olney, poucas peças foram doadas por outras pessoas e incorporadas ao acervo, mas 99% da coleção foi doada por Olney. O MASP conta hoje com 2126 peças kitsch.

Figura 20 – Exposição Kitsch, na Galeria Prestes Maia, sob a tutela do MASP, Documentação da exposição, Coordenadoria de Acervo do MASP, 2001

A coleção Kitsch tem um tombamento próprio, recebendo a denominação K, sendo que todas as setecentas obras doadas em 1981 por Olney Krüise, e as poucas outrasdoações de outras pessoas estão documentadas em fichas de papel (Anexo III) e inseridas no banco de dados do acervo. A segunda doação de Olney de 2001 está em fase de recolhimento de dados mais detalhados, preenchimento das fichas catalográficas, sendo fotografadas e acondicionadas. Até o momento só existe uma listagem sem muitos detalhes sobre as peças, mas mesmo assim, estes poucos dados estão inseridos no banco de dados.

O acondicionamento de toda a coleção também está passando por uma fase de aperfeiçoamento, onde todas as peças estão sendo fotografadas, as fichas catalográficas

revisadas e completadas quando necessário. Passam por uma higienização, são embaladas e colocadas em caixas de plástico, devidamente identificadas. Todas estas caixas estão sendo colocadas na mesma região da reserva técnica em estante de metal.

A quantidade de pesquisa realizada sobre esta coleção é mínima, senão inexistente. O grande colaborador sempre foi Olney, até o seu falecimento em 2006.

Estas peças foram apresentadas apenas em quatro exposições no MASP, duas como resultado das doações de Olney, uma no Metrô estabelecendo um paralelo com a exposição de 2001 na Galeria Prestes Maia, e uma no MASP Paulista em 1993.

Os pedidos de empréstimos são muito poucos, somente dois até o momento, destacando em 2004 a solicitação da rede de televisão SBT[21], no momento das comemorações dos 18 anos do Programa da Hebe Camargo[22],para o empréstimo do vestido que ela usou no seu primeiro programa.

3.4 – Arte dos Alienados

O MASP possui em seu acervo 111 obras que foram feitas por pessoas que estavam internadas no Hospital do Juqueri, em São Paulo, instituição para tratamento de distúrbios mentais ou psicológicos, e que adota a arte terapia como uma das formas de tratamento de seus pacientes.

A coordenadoria de Acervo não está satisfeita com a denominação *Alienado*, porque é um termo que possui historicamente uma conotação negativa e muitas restrições, mas na ausência de um termo mais adequado continua a utilizá-lo.

Todas as obras desta coleção foram produzidas na Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital do Juqueri, idealizada e dirigida pelo médico psiquiatra Dr. Osório Cesar[23], amigo de Bardi, profissional profundamente envolvido com a arte, que atuou como crítico de arte para

[21] Sistema Brasileiro de Televisão - SBT é a segunda grande emissora de televisão do Brasil, tendo como dono Silvio Santos que é também apresentador na mesma.

[22] Famoso programa de entrevistas apresentado pela Hebe Camargo, cantora e atriz que é transmitido pela Emissora SBT desde 1986.

[23] Osório Thaumaturgo Cesar nasceu em João Pessoa na Paraíba em 1985 e faleceu em 1979 em Franco da Rocha, no Estado de São Paulo.

vários jornais da época, além de ter sido casado com a renomada artista brasileira Tarsila do Amaral.

O envolvimento do MASP com a ciência médica existiu desde a sua formação. Em 1948, o museu sediou uma série de Conferências da Associação Paulista de Medicina, sobre a relação entre a medicina e a arte, intitulada a 'Ciência Médica e a Arte', que pretendia ver a parceria da arte com a medicina no tratamento da psicopatia, na colaboração do entendimento da sexualidade e para traçar um panorama do desenvolvimento dos conhecimentos em anatomia humana pelos trabalhos dos artistas. O museu também organizou duas exposições, uma sobre a Arte dos Alienados, e outra somente com os trabalhos de Rafael, interno da Clínica do Engenho de Dentroem 1948.

A coleção foi formada por duas doações: a primeira em 1974, pelo Dr. Osório Cesar, composta por cento e dois desenhos, e a segunda em 2000, pela historiadora de arte Aracy Amaral, que doou duas gravuras, duas cerâmicas e cinco desenhos.

Como podemos ver, a coleção não é volumosa, mas é muito relevante, tanto que em 1988, a *Collection de L'Art Brut* de Lausane, na Suíça, manifestou interesse formal em adquirir toda a coleção do museu, pedido esse que foi negado.

Todas as obras que fazem parte da coleção de Arte dos Alienados estão devidamente catalogadas, em fichas em papel (Anexo IV) e inseridas no banco de dados da coleção do museu, porém ao contrário das demais coleções aqui tratadas, ela está tombada juntamente com as outras obras do acervo, ou seja, os desenhos estão tombados com os desenhos e recebe a denominação D, as gravuras com as gravuras, com a denominação G, as cerâmicas com as cerâmicas no tombo geral e recebem a denominação C.

O seu acondicionamento é feito em mapotecas, no caso dos desenhos e das gravuras, salvo os desenhos de autoria de Albino Brás, que estão todos restaurados em função de seu empréstimo para a edição especial de comemoração dos 500 anos do Brasil da Bienal em 2000, e estão acondicionadas em um estojo próprio que fica guardado em uma estante de metal, assim como as cerâmicas. Todas as obras em papel estão em passe-partout.

Essa coleção foi exposta várias vezes, principalmente nos anos 1970 e 1980 e posteriormente em 2000 e 2001, em exposições dentro e fora do MASP. As realizadas pelo próprio museu eram de cunho temático, os próprios alienados ou a psicanálise, fazendo

contraponto, ou sendo o tema central em si, o que aconteceu em menor número. O maior volume são as exposições fora do museu, elas também são temáticas como as internas, mas nos casos dos dois empréstimos para a Bienal em 1988 e em 2000, fazem parte de um núcleo, dentro de um tema maior.

Em relação a pesquisas realizadas, elas não são freqüentes, contanto somente com cinco casos desde 1974. Destacando que o interesse e a valorização desta coleção é sempre bem maior quando o interessado é estrangeiro.

Assim, pode-se constatar que todas estas coleções estão totalmente catalogadas e documentadas, e que o acondicionamento é adequado, o que faz com que todas as obras estejam plenamente acessíveis para pesquisas.

Mesmo com a falta de um setor interno voltado para a pesquisa, estas continuam sendo feitas em pequenas quantidades e pontualmente, realizadas por pessoas de fora do museu. Porém de uma forma não uniforme, porque algumas coleções foram mais pesquisadas, como o núcleo Rodhia da coleção de vestuário, o mais pesquisado, seguido pela coleção de arte dos alienados e por último as coleções de Design, Kitsch e o restante da coleção de vestuário, que nunca foi alvo de uma pesquisa mais detalhada.

Também podemos constatar que estas obras foram expostas pouquíssimas vezes, levando-se em conta que o MASP tem mais 60 anos de idade. O favorecimento de algumas coleções também pode ser visto neste quesito, principalmente no que se refere aos pedidos de empréstimo, ficando novamente no topo, o núcleo Rodhia da coleção de vestuário e a coleção de Arte dos Alienados.

As coleções de Design e Kitsch estão completamente esquecidas na reserva técnica do museu, tendo saído de lá pela última vez em 2002 e em 2001, respectivamente.

No momento em que estas coleções foram incorporadas ao acervo, o museu tinha uma meta para elas, um propósito, sendo o mais complexo e audaz de formar um museu e centro de estudos sobre a moda ou o mais singelo de abrigar no acervo uma enorme coleção kitsch, para simplesmente preservar esta expressão artística.

Mas também podemos ver que, mesmo as coleções mais antigas como a de vestuário, com a qual Bardi tinha um grande envolvimento, também não foi tão explorada assim, antes e depois do período em que ele esteve à frente da direção do MASP. Ela foi mais bem

aproveitada, mas não necessariamente porque o MASP fez um esforço para isso, mas porque existe um interesse grande dos pesquisadores de moda sobre o assunto e também a relevância e a importância desta coleção.

O mesmo se aplica para a coleção de arte dos Alienados. Ela foi bem utilizada fora das dependências do MASP, principalmente em função da importância dos desenhos de autoria de Albino Braz.

Das obras da coleção de Design, só foi extrovertida o relógio *Times Five* de Andy Waholl; o restante das peças nunca foi propriamente divulgado.

Já a coleção Kitsch, é uma particularidade em si, porque somente este movimento já é controverso. Existem muitas pessoas que não consideram o Kitsch como uma expressão artística, provavelmente por isso a falta de interesse de pesquisas externas. Mas, se considerarmos que esta coleção toda foi exposta duas vezes, pode-se dizer que é a coleção que foi mais bem sucedida na sua extroversão dentro das dependências do museu.

Uma grande perda que estas coleções sofreram foi, quando em 2006 a parceria do MASP com o Metrô de São Paulo, não foi mais renovada. O metrô cedia dois espaços (vitrines) dentro da estação de metro Trianon-MASP, que fica situada a um quarteirão do MASP, para que o museu expusesse as suas obras, sem qualquer intervenção. Todas as escolhas de temas, obras a serem expostos período e assim por diante era feito pelo MASP e ao metrô só competia manter o espaço climatizado e seguro.

Esta parceria se rompeu por incompatibilidades administrativas e quem saiu prejudicado foi o acervo, que durante o período de vigência desta parceria conseguiu realizar exposições de todas estas coleções e de muitas outras obras, como as fotografias da Coleção Pirelli MASP, gravuras, desenhos, objetos e cerâmicas que fazem parte do acervo e que são pouco expostas.

Capítulo 4

Propostas de ações museológicas

Levando em consideração todos os dados levantados e apresentados nos dois últimos capítulos, podemos constatar que as razões do reduzida utilização destas coleções foram as mudanças nos projetos museológicos implantados pelo museu. Tendo em vista o objetivo de ativação museológica destas coleções, é preciso agora criar mecanismos para se reverter este quadro.

Como estas coleções se encontram excluídas da esfera de trabalho do museu, a proposta é fazer uma alteração do atual plano museológico do MASP, visando à reinserção destas coleções, usando uma metodologia diferente da que está atualmente sendo colocada em prática, a partir das premissas da Sociomuseologia. E, com isso, trazer a comunidade para dentro do museu, solicitando a sua colaboração nas ações com estas coleções, em todos os níveis.

O MASP se encontra localizado bem no centro de uma das áreas mais movimentadas de São Paulo, a Avenida Paulista, área que se destaca pela ocupação comercial e de prédios de escritórios. Mesmo tendo muitos prédios residenciais ao seu redor, a grande maioria das pessoas que circula ao redor do museu durante o dia não reside nas proximidades. Em função disto, ao utilizarmos o termo comunidade neste trabalho, estamos nos referindo principalmente às pessoas que trabalham e circulam nas redondezas cotidianamente.

4.1. Laboratório de Experimentação Museológica.

Para que a presença da comunidade no museu possa ocorrer de forma mais incisiva – ao menos no âmbito das coleções aqui destacadas – propomos a criação dentro do MASP, de um Laboratório de Experimentação Museológica. Seria um projeto no qual a comunidade seria convidada a participar em uma série de ações museológicas, com um papel fundamental nestas atividades. Os técnicos do museu seriam os mediadores deste processo, para que os trabalhos tenham um encaminhamento museológico adequado e os resultados sejam registrados e avaliados segundos estes mesmos princípios.

Lembrando que a cadeia operatória da museologia trabalha com dois pontos centrais que são a salvaguarda e a comunicação, sendo que a relação entre eles é de igualdade, precisando estar sempre balanceada. Atualmente, no trabalho desenvolvido em relação às coleções analisadas, esta relação está bem desigual. Enquanto a conservação está bem

desenvolvida, com todas estas peças conservadas em local climatizado e seguro, higienizadas, constantemente monitoradas e com um acondicionamento adequado; a documentação abrange apenas os dados técnicos e a extroversão é praticamente nula. O Laboratório seria uma estratégia que traria um possível equilíbrio para esta situação.

A primeira tarefa deste Laboratório seria a busca de novos dados e informações sobre as peças destas coleções. Mudando o paradigma das pesquisas tradicionalmente desenvolvidas, de natureza técnica, para uma busca de informações derivada da possível relação das peças com a comunidade e, consequentemente, com a criação de novos valores e sentidos. Como não existem muitos dados intrínsecos sobre a maioria destes objetos, o intuito é recolher os dados extrínsecos referentes aos múltiplos significados destas peças para as pessoas convidadas a participar deste processo.

Os dados recolhidos viriam por meio de depoimentos sobre as suas impressões, vivências e os significados que eles atribuem a cada uma das peças. Estes depoimentos poderiam ser livres, onde a pessoa falaria sem restrições ou encaminhamento sobre uma determinada coleção ou peça em questão, ou poderiam ser obtidos via questionários, com questões diversas relacionadas a estas coleções ou peças.

Por exemplo: a coleta de relatos sobre as impressões e o significado de um determinado objeto, como a jarra de suco, em formato de abacaxi, produzida em plástico, da coleção de peças Kitsch. As perguntas poderiam tentar identificar se esta peça tem alguma ligação com a vida cotidiana dos depoentes; se peças similares estão presentes em suas casas e, no caso de uma resposta for positiva, como esta jarra chegou até ela; se foi um presente ou compra. E mesmo se o participante considera que esta peça deva fazer parte do acervo do museu. As mesmas indagações poderiam ser feitas em relação ao pingüim de geladeira, uma das peças da coleção Kitsch de maior impacto visual e grande presença nos lares de classe média brasileiros.

Pode-se também pedir que as pessoas documentem com fotos as suas próprias peças dentro de suas residências, em seu uso cotidiano, por meio de fotografias, em conjunto com um relato, sobre a sua história com esta peça e qual o significado que possui para ela.

Também se pode trabalhar com núcleos da comunidade para criar grupos de estudos sobre determinas coleções, como convidar donas de casa e funcionários de lojas de utensílios

para casa, para darem analisarem peças da coleção de Kitsch, trabalhando as mesmas questões de significação e relevância.

Figura 21 – Peças 137K, 577K e 657K da coleção Kitsch, Coordenadoria de Acervo, documentação sobre as obras.

A coleção de arte dos alienados poderia ser analisada por médicos do ramo da psiquiatra, trabalhando questões como o reconhecimento destas obras como arte, e se os temas tratados podem ser identificados.

Figura 22 – Peças 18V, 22V, 43V e 82V da coleção de vestuário, sendo as três primeiras da coleção Rhodia e a última um vestido da Dior, Coordenadoria de Acervo, documentação sobre as obras.

A coleção de vestuário poderia ser vista a partir dos olhares das funcionárias das lojas de roupas, costureiras e pessoas comuns. Eles usariam aquela roupa hoje? Porque? Já tiveram em seus guarda-roupas aquelas peças? Ou talvez os seus pais ou avós?

A questão primordial agora é colher informações sobre as relações que a comunidade tem com estas peças, como acontece a sua interação com elas, a sua relevância, se existe uma relação afetiva e pessoal (como, por exemplo, se a avó tinha uma peça igual em casa, recordações da infância), assim por diante. E, a partir disto, identificar as possíveis razões de preservação, por ser uma amostra de um determinado momento, época e/ou evento.

O Laboratório também poderia organizar exposições, seguindo esta mesma linha, onde os curadores seriam agora pessoas, um grupo ou um único indivíduo, da comunidade, trabalhando os temas desta forma transversal, com o foco na relação do objeto com o ser humano. "...(para a nova museologia) é pertinente apontar que a exposição possa ser o "espaço e tempo" deflagradores da socialização preservacionista do patrimônio..."(BRUNO, 1997, pg 19). Assim, estruturar exposições a fins de que se constituam em processos de envolvimento e representação da comunidade.

Para a coleção de vestuário, poderia se convidar novamente as funcionárias das lojas de roupas para realizar a curadoria de uma exposição, onde elas selecionariam as peças que julgam corresponder aos padrões da moda atual. Ou costureiras a produzir peças inspiradas na coleção, que seriam expostas lado a lado, juntamente com o depoimento sobre o trabalho realizado, o que a inspirou na escolha dos materiais e modelo. Poderia também ser tentada a obtenção das autorizações legais para a produção de tecidos com reproduções das estamparias utilizadas nas roupas do núcleo Rhodia, e solicitar que estas costureiras produzam peças com estes tecidos.

Uma exposição com a coleção de Arte dos Alienados poderia ter uma curadoria realizada por internos de uma instituição psiquiátrica em que a arteterapia fosse parte de seus processos de reabilitação. Também poderia ser realizada uma exposição conjunta com obras que fazem parte do acervo do museu junto com obras novas realizadas por estes pacientes. Outra idéia seria solicitar que médicos psiquiatras façam essa curadoria sob os seus pontos de vista, mostrando como é o olhar do profissional da área sobre estas representações artísticas.

Figura 23 – Obras 471D e 1328C, da coleção de arte dos alienados, Coordenadoria de Acervo, documentação sobre as obras.

As coleções Kitsch e Design podem ser trabalhadas de forma similar, com o convite a donas de casa e funcionários de lojas de utilidades domesticas para fazerem a curadoria de uma exposição com estas peças e dar seus testemunhos das razões destas peças estarem sendo escolhidas .

Figura 24 – Peça 2DS, 5DS e 12DS, da coleção de design, coordenadoria de Acervo, documentação sobre as obras.

Da mesma forma, ações educativas podem ser estruturadas para que estas exposições proporcionem ao público a oportunidade de também deixar registrada as suas impressões e opiniões, via depoimentos escritos ou produções artísticas, para que este ciclo não se encerre nesse momento, e seja permitido a incorporação de novas experiências e vivências.

Alargando ainda mais o limite que delimitamos para esta comunidade, que é foco de todas estas ações, e pensando que a cidade de São Paulo é uma das maiores regiões metropolitanas do mundo, pretendemos criar uma maneira de incluir este imenso contingente populacional neste processo. Para isso, usaríamos a internet e as redes sociais, como mais uma plataforma de contato de duas vias com o público que não transita nas redondezas do museu.

O MASP já possui site, twitter e facebook, mas atualmente eles são usados somente como um instrumento de divulgação de suas atividades. O que se pretende é transformar esta relação unilateral, em uma via de mão dupla, onde as pessoas possam contribuir com os trabalhos do museu, como, por exemplo, apresentando um pedido via redes sociais, para que todas as pessoas que tenham em sua casa uma determinada peça, como uma caneca específica, mandem uma foto deste objeto e um breve relato de como ele foi adquirido, para a organização de uma exposição com estas imagens e depoimentos, junto com as peças do mesma tipologia existentes no acervo do museu. Ou criar um blog sobre ‘quem gosta do Kitsch’, no qual as pessoas pudessem postar suas fotos e contar suas histórias.

Com isto seria possível expandir a área de atuação e o público alvo do museu, não mais se delimitando a uma proximidade geográfica, sem depender de vultosos recursos financeiros.

4.2. Os desafios de espaços expositivos

A criação do Laboratório demandaria a necessidade de espaço físico, aonde as pessoas pudessem se reunir, para a realização de todas as atividades acima indicadas, e também de lugares para se guardar todas as informações e materiaisrecolhidos. Outro desafio seriaa necessidade da criação de espaços dentro da programação de exposições temporárias do museu para a realização de exposições desenvolvidas pelo Laboratório.

No começo dos trabalhos, presumindo que o volume de pessoas envolvido seja menor, suas atividades poderiam ser realizadas na sala de reunião ou nos auditórios do museu, dependendo da disponibilidade dos mesmos. Mas quando o número de pessoas envolvidas tiver o crescimento planejado e esperado, chegará o momento em que as atividades

acontecerão em vários dias da semana e em horários diversos, ficando este gerenciamento de horário e local mais difícil, e tornando-se necessário um local próprio só para o Laboratório.

O MASP começou recentemente a reformar um edifício que fica vizinho a sua sede na Avenida Paulista, para que seja o prédio anexo ao museu. Para este prédio, serão transferidas todas as atividades administrativas e a escola do museu, liberando espaço na sede para exposições. Frente à ausência de espaço dentro do prédio sede do MASP, para abrigar as atividades do Laboratório, a solução seria a ocupação de um espaço dentro do prédio anexo do museu.

Quando pensamos nos espaços dentro das dependências do MASP, as exposições destas coleções poderiam ser programadas em um caráter anual, com um período curto de duração, em torno de três meses por ano, e a cada ano seria a vez de temáticas referentes a uma das coleções, fazendo um rodízio. O espaço expositivo a ser dedicado a estas exposições poderiam variar de ano a ano, de acordo com a agenda de exposições do museu.

Outra opção, dentro do próprio MASP, seria a retomada do uso das vitrines que existem na área da biblioteca e do restaurante do museu. A utilização deste espaço só seria possível para exposições de partes das coleções e de objetos pequenos, em função de seu espaço limitado. Porém elas estão bem localizadas e seria ideal para as pequenas peças, porque as vitrines são fechadas a chave, resolvendo questões de segurança.

Figura 25 – Vitrine do Restaurante com obras da exposição Doações Recentes, Coordenadoria de Acervo na documentação sobre a exposição, 2007 .

Aproveitando o novo espaço do prédio anexo ao MASP, poderia ser definido um andar, ou algumas salas para exposições do Acervo, pensando neste nicho da coleção. As exposições seriam rotativas, mas de longa duração, com cerca de um ano. Cada período contemplaria uma temática referente a estas coleções. Dependendo do tamanho do espaço disponível, poderia ser realizadas exposições de coleções completas ou com um recorte temático que abranja várias coleções.

Outro espaço muito interessante seriam as vitrines da Estação Trianon MASP do Metrô, que fica a um quarteirão do MASP, e é o trajeto mais comumente usado para se chegar ao museu. O término da parceria com o metrô foi uma grande perda para o MASP e para a população, isso porque naquele espaço era possível realizar várias exposições que ficavam disponíveis para o público freqüentador do metrô. Essa enorme quantidade de pessoas[24] tinha a oportunidade de apreciar e interagir com estas mostras. Em todas as exposições ficava disponível ao público, um livro de assinaturas e comentários, justamente para captar as suas impressões e algumas vezes, tendo sido registrados depoimentos de pessoas agradecendo a exposição e dizendo que aquela era a primeira vez que elas viam uma obra de arte, ou que era a primeira vez que tinham contato com um museu.

Desse modo, estas pessoas que não visitam o museu, mas utilizam o metrô como meio de transporte, passaram a ter acesso a uma pequena mostra do que o museu proporciona em conhecimento, história e arte. As vitrines do metrô proporcionavam a inclusão neste universo da arte e dos museus e atiçavam a curiosidade destas pessoas, para que elas fossem visitar o museu e ver o que estava lá sendo exposto.

O motivo pelo qual esta parceria se encerrou foi financeiro, em função da dificuldade de se encontrar patrocínios, a cada nova exposição, para arcar com os custos referentes ao seguro das obras.

Recentemente, no segundo semestre de 2011, esta parceria com o metrô foi reativada, constituindo-se, assim, em uma possibilidade de espaço expositivo altamente adequado para a natureza das propostas aqui apresentadas.

Pensando em espaços fora das dependências do MASP para as mesmas sugestões, cogitamos também da elaboração de exposições itinerantes, que além de ser uma maneira de

[24] cerca de 3 milhões de pessoas circulam no metro de São Paulo diariamente.

extroversão eficiente, também é uma forma de se atingir vários outros públicos que normalmente não teriam acesso ao acervo. Em 2006 e 2007, o MASP realizou duas grandes exposições temáticas com obras de seu acervo dentro de um Shopping Center em São Paulo. E, nos últimos anos, tem realizado exposições pelo Brasil em cidades como Belo Horizonte e Porto Alegre, com obras do Museu. Mas todas estas exposições são de obras icônicas do acervo, sem nenhuma presença das coleções analisadas nesta dissertação.

Assim, pode se constatar que a reversão desta situação é perfeitamente viável, não sendo inexorável a permanência dessas coleções na reserva técnica. E existem maneiras para que elas sejam reinseridas dentro do projeto museológico do museu, de maneira a permitir ainda a participação da comunidade neste processo.

Os requisitos realmente necessários seriam a consciência deste processo museológico, a visão de suas especificidades técnicas e operacionais, e o engajamento de toda a equipe do museu, desde a direção até os seguranças. Estes são os pontos essenciais para que todas estas ideias possam sair do papel e se concretizar como uma nova perspectiva para o museu.

A criação do Laboratório de Experimentação Museológica também seria um momento da descoberta de novos caminhos a serem trilhados pelo museu, onde a relação MASP e comunidade possa se estreitar, e a relação de troca, tanto de informações como de impressões sobre as obras e sobre o projeto em si, seja essencial para o seu desenvolvimento e aprimoramento.

Considerações finais

Com base em todos os dados levantados e aqui apresentados, é possível constatar que a razão pela qual determinadas coleções do MASP encontram-se fora da esfera de trabalho do museu, está diretamente relacionada às alterações de projetos museologicos que foram implantados no decorrer da história do museu. Estas coleções faziam sentido dentro do primeiro projeto museológico da instituição, o qual foi se alterando com o tempo, até que ficasse incompatível com estas coleções, fazendo com que as mesmas perdessem o seu sentido e significado, ficando relegadas à reserva técnica e permanecendo somente como um registro na história do museu.

O impacto das alterações destes projetos museológicos foi maior ou menor dependendo da coleção. Durantes muitos anos, estas coleções foram objeto de exposições organizadas pelo museu que comportavam uma tipologia mais diferenciada, mas isso não era fato corriqueiro. Cada coleção terminou por ser utilizada de uma forma aleatória, mas sem um projeto geral, somente em virtude de interesses pontuais e particulares, o que fez com que elas fossem minimamente aproveitadas.

Porém, mesmo frente a todos os empecilhos e a todas as mudanças de projetos museologicos, é possível reverter este quadro. Faz-se necessário a inserção de um complemento ao atual projeto do MASP, especifico para estas coleções. A base teórica utilizada para a sugestão destes complementos é da Sociomuseologia, para que, além da inclusão destas coleções, ocorra também uma inclusão da presença da comunidade neste projeto.

A idéia sugerida é de se implantar um Laboratório de Experimentação Museológica, que teria como foco de trabalho as coleções de Vestuário, Kitsch, Design e Arte dos Alienados, e no qual a participação da comunidade em todas as atividades desenvolvidas será imprescindível. Os técnicos do museu ficariam incumbidos de estruturar e supervisionar todas as ações, para garantir um embasamento teórico e profissional.

A chave para o sucesso deste novo perfil do projeto museologico do MASP, está na adesão de todos os profissionais envolvidos, da diretoria a todos os funcionários que terão novas e desafiadoras funções. Sem este apoio e participação, o Laboratório está fadado ao fracasso, sendo necessário que todas estas frentes trabalhem unidas, para que o resultado seja satisfatório.

Com este projeto, o museu passaria a desempenhar um novo papel junto a sua comunidade, abrindo espaço para a participação ativa e aberta de novos interlocutores,

abordando temas que lhe sejam relevantes e que lhes dê um retorno de alguma natureza, seja cultural, histórico e de pertencimento.

Concretizando a orientação da Declaração de Santiago – de que todos os museus, seja qual for a sua natureza, projeto museologico e história, podem e devem trabalhar questões de cunho social e criar mecanismos para que a comunidade se veja refletida e participe de suas atividades – esta proposta cria uma nova perspectiva de atuação para o MASP e tira estas coleção de um inaceitável ostracismo.

Bibliografia

"É o Museu de Arte um dos maiores compradores de quadros do mundo" (n. d.) Diário de São Paulo, 7 de Agosto de 1951.

"Propicia uma integração mais viva do povo no mundo da arte" (n.d.). Diário de São Paulo, 28 de Setembro de 1951.

Amarante, L., Magalhães, F., (1992). *Meu Amigo Chatô*. Revista do MASP, 1(1), 42-52.

Amarante, L (1993). *Marchand de Raridades*. Revista do MASP, 3(2), 54-61.

Aprovados pelo Congresso Internacional da UNESCO princípios estruturais do Museu de Arte de São Paulo (n.d.) Diário de São Paulo, 19 de Novembro de 1947.

Azeredo Pais, T. (1993). *Museologia e Comunicação – Texto 2*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 59-76.

Bardi, P M (1947, Junho 22) *A organização do museu de arte*. Diário de São Paulo.

Bardi, P M (1947, Março 7) *Técnica do museu moderno*. Diário de São Paulo.

Bardi, P M (1947, Janeiro 1). *Museus e Anti-Museus*. Diário de São Paulo. c2, pp 13.

Bardi, P M (1947, Janeiro 18). *O Antigo de Nós*. O Jornal Rio de Janeiro.

Bardi, P M (1947, Fevereiro 16). *Museu velho e museu novo*. Diário de São Paulo.

Bardi, P M (1947, Janeiro 31). *Tambem um museu pode servir*. Diário de São Paulo.

Bardi, P M (1947, Janeiro 24) *Por que são incômodos os museus?*. Diário de São Paulo.

Bardi, P M (1947, Março 2) *O Museu e a Vida*. Diário de São Paulo.

Bardi, P M (1947, Julho 6) *O Museu de Arte procura "alguém".* Diário de São Paulo.

Bardi, P M (1947). *Museu de Arte de São Paulo - As Mostras Didáticas*. Relatório apresentado ao Congresso Internacional dos Museus, Cidade do Mexico.

Bardi, L B (1952). *O que é um Museu*. Habitat. n°9, pp 52. São Paulo.

Bardi, P M (1956).*The Arts in Brazil – A New Museum At São Paulo*. Milão: Milione.

Bardi, L B (1961). *Conjunto Museu de Arte de São Paulo*. Habitat, n°62, pp 55. São Paulo.

Bardi, L B (1967). *O novo Trianom, 1957-67*. Mirante das Artes, n°5, 20-23. São Paulo.

Bardi, P M (1979). *O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. Manuscrito não publicado. MASP, São Paulo.

Bardi, P M (1992). *História do MASP.* São Paulo: Instituto Quadrante.

Bardi, P M (1992). *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes.

Belini, C., Neves, J., Valentinetti, G B., Semerani, L., Gallo, A., Marras, G., et. al., (2006). *Lina Bo Bardi Arquiteto*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi.

Brandão, I L (1993). *45 Anos de Respeito: O Masp através da crônica de Ignácio de Loyola Brandão e fotos de Arnaldo Papalardo*. Revista do MASP, 2(2), 82-89.

Brandão, J M. (1993). *Conservador e Museólogo: Abordagem de Conceitos – Texto 1*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 37-42.

Brandão, J M. (1993).*Internacional Summer School of Museology (ICOM/UNESCO).*Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 111-124.

Bruno, M C O (Eds.) (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri - textos e contextos de uma trajetória profissional – Volume 2.* (W R C Guarnieri). São Paulo: ICOM-Brasil.

Bruno, C (1997). *Museologia e Museus: princípios, problemas e metodos*. Cadernos de Sociomuseologia do Centro de Estudos de Sociomuseologia, n°10. Lisboa: ULHT.

Bruno, M C O., Araujo, M M. (1989). *"Exposição Museológica: Uma linguagem para o futuro"*. Cadernos Musicológicos, n° 2, 12-17.

Carta, M (1992). *Il Professore*. Revista do MASP, 1(1), 37-41.

Chateaubriand, A (1947, Outubro 3) Diário de São Paulo.

Cirenza, F (1997, Outubro 2) *Homem certo na hora certa*. Masp, 50 – folha de São Paulo.

Clode Sousa, F. (1993). *Museologia e Comunicação – Texto 1*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 49-58.

Comissão Internacional de Formação de Pessoal de Museus (1994). *Declaração de Lisboa*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Acedido em 17 de Junho de 2010 em http://www.museologia-portugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=30:declaracao-de-lisboa&catid=30:declaracao-de-lisboa&Itemid=3

Coutinho, M I L., Menezes, C G F., Araujo, M M., Cândido, M M D., Bruno, M C O., Fonseca, A M., et AL. (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri - textos e contextos de uma trajetória profissional – Volume 2*. São Paulo: ICOM-Brasil.

Cordovil, M M. (1993). *Novos Museus / Novos Perfis Profissionais*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 17-28.

Clode Sousa, F. (1993). *Museologia e Comunicação – Texto 1*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 49-58.

Da Silva, Q (1951, Março 4) Diário de São Paulo.

Declaração de Caracas (1992). *Declaração de Caracas*. Caracas: ICOM. Acedido em 17 de Junho de 2010 em http://www.museologia-portugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4:declaracao-de-caracas-1992&catid=4:declaracao-de-caracas-1992&Itemid=3

Declaração de Quebec (1984). *Declaração de Quebec* – Princípios Básicos de uma Nova Museologia. Acedido em 17 de Junho de 2010 em http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.htm

Design no Acervo (n.d.). Revista do MASP, 1(1), 14-15. Março de 1992.

Deus é o Maximo! – Kitsch (n.d.) Revista Top Magazine, 38(4), 40-42.

Estudo das manifestações artísticas para estabelecer etapas da evolução humana (n.d.). Folha da Noite, 20 de outubro de 1948.

Faria, A C (1997, Outubro 2) *Chatô foi o Robin Hood das artes*. Masp, 50 - Folha de São Paulo.

Filho, C M (1947, Agosto 26) *O Museu de Arte*. Diário de São Paulo.

Guarnieri, W R C. (1989). *Museu, Museologia, Museólogos e Formação*. Revista de Museologia, 1(1), 7-11.

Guarnieri, W R C. (1989). *Presença dos Museus no panorama político-cientifico-cultural*. Cadernos Musicológicos, n° 2, 72-78.

Guarnieri, W R C. (1990). *Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação*. IBPC, n°3.

Guarnieri, W R C. (1990). *Conceito de Cultura e sal Inter-Relação com o Patrimônio Cultural e a Preservação*. Cadernos Museológicos - IBPC, n°3, 7-12. Rio de Janeiro.

Instituto de História da Arte do MASP (1997). Boletim do Instituto de História da Arte do MASP, 1(1). São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos Ltda.

Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (n.d.). Biografia – *Um homem das Artes* – "Sou um aventureiro". Acedido em 14 de março de 2011 em http://www.institutobardi.com.br/bardi/biografia/index.html

Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (n.d.). *MASP – Um museu no pais das idéias audazes.* Acedido em 14 de março de 2011 em http://www.institutobardi.com.br/bardi/masp/index.html

Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (n.d.). *Lina: da Itália para o Brasil – "O Brasil é meu pais duas vezes"*. Acedido em 14 de março de 2011 em http://www.institutobardi.com.br/lina/biografia/index.html

Jorge, O M F. (1993). *A Evolução de Conceitos entre as Declarações de Santiago e de Caracas – Texto 4*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 103-110.

Krüse, O. (2002). *Um acervo romântico e muito democrático*. Manuscrito não publicado. Atibaia.

Lousada, A M. (1993). *Conservador e Museólogo: Abordagem de Conceitos – Texto 2*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 43-48.

Lousada, A M., Carvalho, M L., Jorge, O., Tavares, L. (1993). *Estagio de Museologia no Centre International em Formation Écomuseal, Quebeque: Balanço de Quatro Estagiárias*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 125-128.

Medeiros Constancia, J P. (1993). *A Evolução de Conceitos entre as Declarações de Santiago e de Caracas – Texto 3*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 95-102.

Menezes, L. (1993). *O Primado do Discurso Sobre o Efeito Decorativo*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 29-36.

Menezes, L. (1993). *A Evolução de Conceitos entre as Declarações de Santiago e de Caracas – Texto 1*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 77-84.

Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972). *Declaração de Santiago*. Santiago do Chile: ICOM. Acedido em 17 de Junho de 2010 em http://www.museologia-portugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3:declaracao-de-santiago-1972&catid=3:declaracao-de-santiago-do-chile-1072&Itemid=3

Milliken, W M (1948), *Leatter of The Cleveland Museum of Art to MASP*. Centro de Documentação do MASP – Arquivo Histórico. São Paulo, Cx 4, Pasta 33.

Morais, F (1994). *"Chatô: O rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand* (3° Ed). São Paulo: Companhia das Letras.

Moutinho, M C. (1993). *Sobre o conceito de Museologia Social*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 5-8

Moutinho, M C. (1996). *Museologia Informal*. Boletim APOM II Série n° 3.

Moutinho, M C. (2007). *Definição de Sociomuseologia – Definição evolutiva de Sociomuseologia – Proposta de Reflexão*. XIII Atelier Internacional do MINOM, Lisboa. Acedido em 23 Janeiro 2011 em http://sociomuseologia.ning.com/.

Muchacho, R M S P (2009). *Museu e Novos Media: A Redefinição do Espaço Museológico*. Dissertação apresentada ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para obtenção do grau de mestre, orientada por Manuel José Damásio, Lisboa.

Museu de Arte de São Paulo. (1990). Museu *de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand – Anuário 1989*. São Paulo: Editora Terra.

Museu de Arte de São Paulo. (2008). *MASP 60 anos – A história em 3 tempos*. São Paulo: Prêmio

Museu de Arte de São Paulo (n.d.). *Release: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP: Apresentação*. São Paulo: MASP.

Museu de Arte de São Paulo (2001). *Viva o Kitsch!. Release da exposição Viva o Kitsch!.*São Paulo: MASP.

NO MUSEU DE ARTE– Curso de Jardinagem com o fim de restaurar o prestigio da paisagem (n.d.). Diário de São Paulo, 27 de setembro de 1951.

NO MUSEU DE ARTE – Relações entre medicina e arte numa série de conferências (n.d.). Diário de São Paulo, 28 de setembro de 1948.

Pedroso de Lima, F. (1993). *A Evolução de Conceitos entre as Declarações de Santiago e de Caracas – Texto 2*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1, 85-94.

Primo, J S., Silva, D R., Teixeira, S S., (1999). *Museologia: Teoria e Pratica*. Cadernos de Sociomuseologia do Centro de Estudos de Sociomuseologia, n°16, Lisboa: ULHT.

Ribeiro, A. (1993). *Novas Estruturas/ Novos Museus*. Cadernos de Museologia – Centro de Estudos de Socio-Museologia, n° 1,9-16.

Rodrigues, N M L., Rubino, S. (1989). *O Museu esta em um mundo que se move, que muda*. Revista de Museologia, 1(1), 28-30.

Santa'Anna, P (2003). *Arte e Moda: um breve estudo sobre as conseqüências do Objeto-Vestuário em um museu de arte.* Trabalho apresentada ao CEBRAP – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento no Programa de Formação de Quadros CAPES/CEBRAP. Tutorada por Omar Ribeiro Thomaz.

Schincariol, Z. (2000). *Através do espaço do acervo: o Masp na 7 de abril*. Dissertação apresentada Universidade de São Paulo para obtenção do grau de mestre, orientada por Élide Monzeglio.

Secção de artes aplicadas no museu de arte (n.d.) Diário de São Paulo, 8 de março de 1951.

Um Projeto de Lei (n.d.). Diário de São Paulo, 20 de Setembro de 1951.

Uma completa Escola de Artes para o povo (n.d.) Diário de São Paulo, 30 de Junho de 1950.

Valentinetti, C M., Subirats, E., Ferraz, M C., (1993). *Saudades do Futuro: A arquiteta Lina Bo Bardi, em retrato sem retoques*. Revista do MASP, 2(2), 29-36.

Varine, H. (2000). *Patrimônio e Cidadania* In A., Museologia Social (pp 136). Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura.

Varine, H. (2000). A nova museologia: Ficção ou Realidade In A., Museologia Social (pp 21-33). Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura.

VISITA DO PREFEITO A` EXPOSIÇÃO DE ARQUITETURA ESCOLAR (n.d.). Diário de São Paulo, 23 de Agosto de 1951.

Índice remissivo

Arte dos Alienados 4, 5, 11, 53, 63, 64, 65, 66, 70, 72,
Assis Chateaubriand 11, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 54,
Design 4, 5, 11, 27, 35, 50, 54, 55, 59, 60, 65, 66, 72,
Diários associados 20, 22, 23, 41, 42,
Exposição didática 34, 35, 49,
Exposições 14, 16, 24, 25, 31, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 46, 47, 49, 53, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 75
Kitsch 4, 5, 11, 50, 54, 60, 61, 62, 65, 66, 69, 70, 72, 73,
Laboratório de Experimentação Museológica 4, 5, 12, 68, 69, 71, 73, 74, 76
Lina Bo Bardi 11, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 54, 59,
MASP 3, 4, 5, 11, 12, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 73, 74, 75, 76,
MASP sede 7 de abril 27, 28, 32, 33, 39, 41, 55,
MASP sede av paulista 27, 28, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 63,
Moda 28, 37, 54, 55, 56, 57, 59, 65, 66, 71
Museologia 14, 45, 48, 68,
Olney Krüse 60, 61, 62, 63,
Pietro Maria Bardi 11, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 35, 40, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 56, 59,60, 62, 63, 65,
Propostas 4, 11, 68, 75,
Redes sociais 72, 73,
Rhodia 56, 57, 58, 59, 70, 71,
Sociomuseologia 4, 5, 10, 12, 15, 16, 17, 68, 71,
Vestuário 4, 5, 11, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 65, 70, 71,
Vitrine das formas 35, 37, 49, 59,

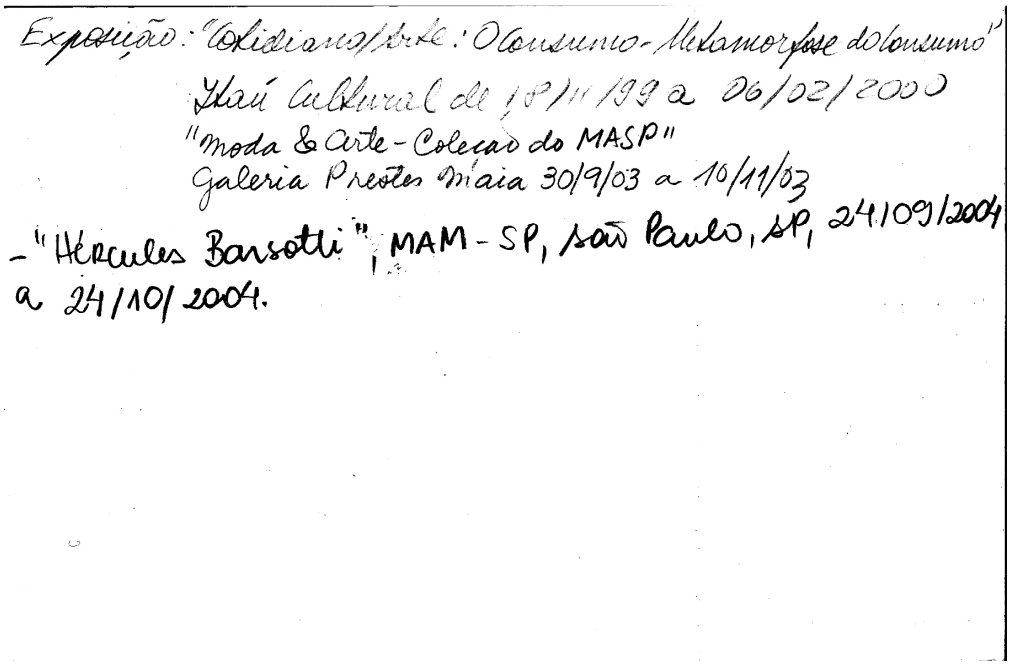
Anexo I

Exemplo de Ficha catalográfica da coleção de Vestuario

Frente:

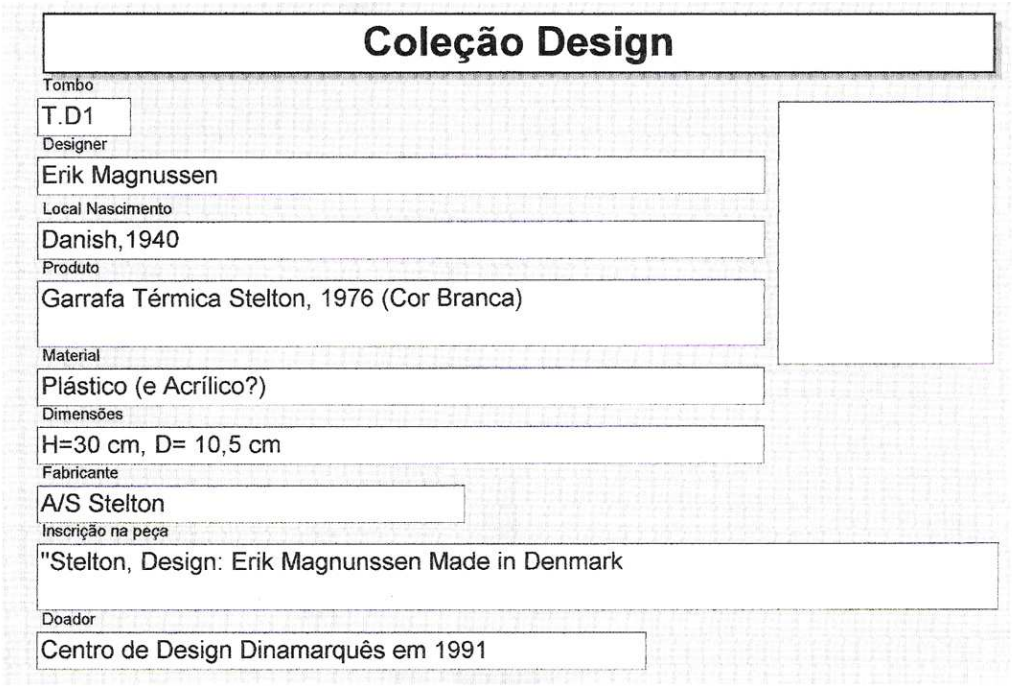
18 C. 1	VESTIDO DE NOITE
Material	Shantung de nylon
Descrição	Vestido longo em duas peças(saia comprida e túnica com uma alça cruzada)
~~Inscrição~~ Estampa	Hercules Barsotti
Fabricação	
Aquisição	
Conservação	
Coleção e doador	Rhodia - 1972

Neste caso, existem inscrições no verso:



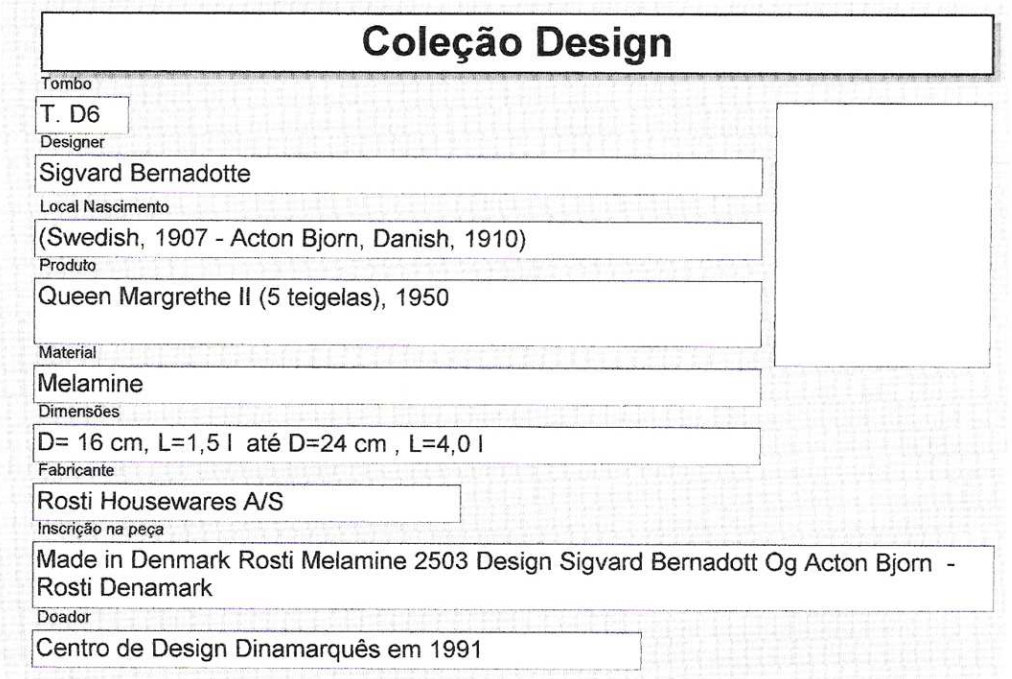
Anexo II

Exemplos de Ficha catalográfica da coleção de Design:



Coleção Design

Tombo
T.D1
Designer
Erik Magnussen
Local Nascimento
Danish,1940
Produto
Garrafa Térmica Stelton, 1976 (Cor Branca)
Material
Plástico (e Acrílico?)
Dimensões
H=30 cm, D= 10,5 cm
Fabricante
A/S Stelton
Inscrição na peça
"Stelton, Design: Erik Magnunssen Made in Denmark
Doador
Centro de Design Dinamarquês em 1991



Coleção Design

Tombo
T. D6
Designer
Sigvard Bernadotte
Local Nascimento
(Swedish, 1907 - Acton Bjorn, Danish, 1910)
Produto
Queen Margrethe II (5 teigelas), 1950
Material
Melamine
Dimensões
D= 16 cm, L=1,5 l até D=24 cm , L=4,0 l
Fabricante
Rosti Housewares A/S
Inscrição na peça
Made in Denmark Rosti Melamine 2503 Design Sigvard Bernadott Og Acton Bjorn - Rosti Denamark
Doador
Centro de Design Dinamarquês em 1991

Anexo III

Exemplos de Ficha catalográfica da coleção Kitsch:

Ficha antiga:

372 Cx.8	LENÇO FEMININO FR	
Material	Voile sintético; 27 x 27	
Descrição	rosa c/borda dourada, letras e flores coloridos.	
Inscrição	Niagara Falls/canada	
Fabricação	Niagara Falls - Canadá	
Aquisição	1975	
Conservação	frisos da borda se despregando.	
Coleção e doador	O. Krüse - 1981	

Ficha catalográfica que passou a ser utilizada a partir do ano de 2010:

E52D

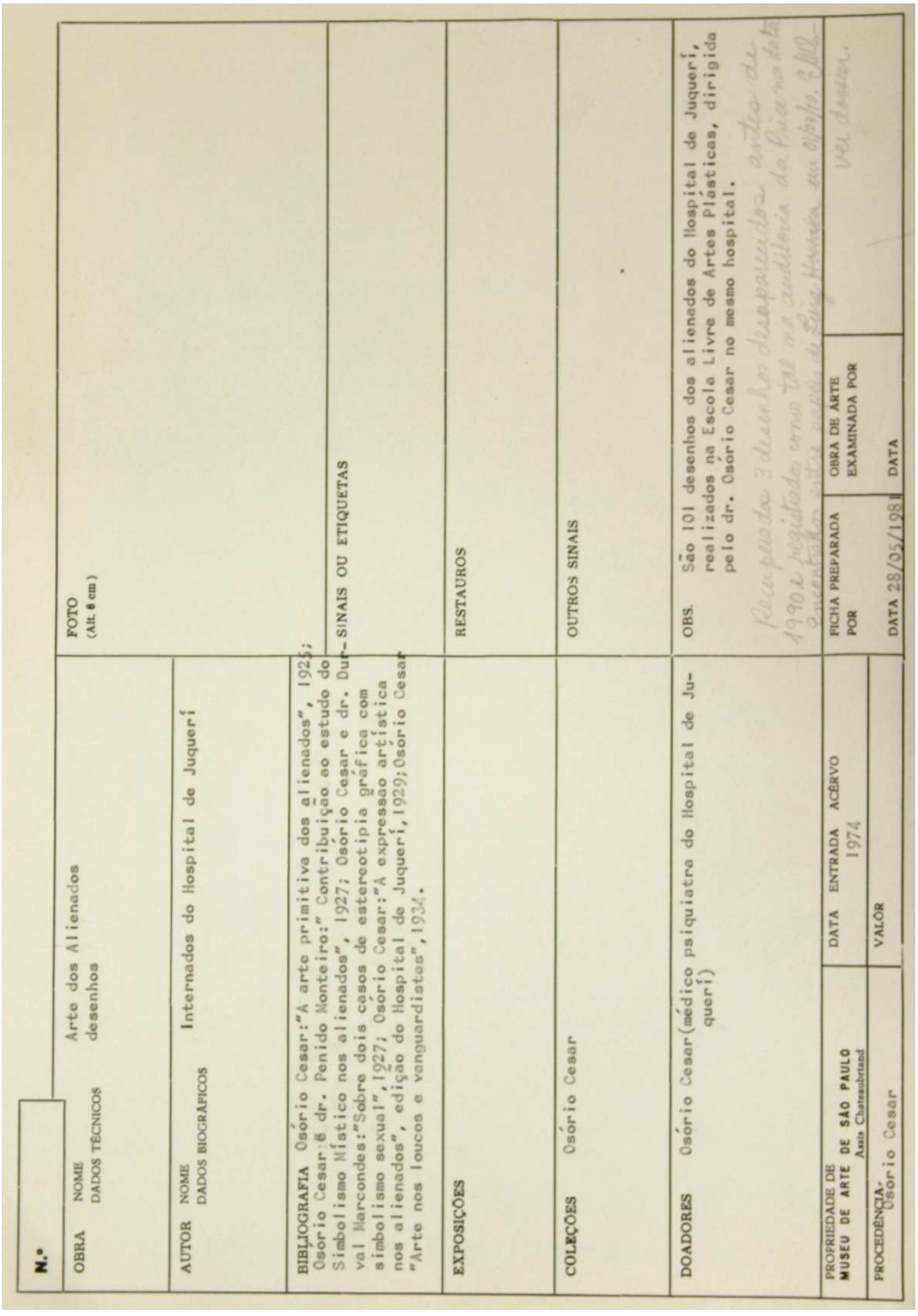
COLEÇÃO KITSCH

CAIXA 33

Tombo: 1088-K	**Objeto e data:** CHAPÉU ESTILO MEXICANO PEQUENO
Material e medidas: - TECIDO 1,5 x 16 x 9,5 cm	
Inscrições: - "SAUZA NUESTRO TEQUILA"	
Autor/Local e Data:	
Procedência/Data:	
Conservação:	
Doador/data: Olney Kruse	
Observações:	
Catalogado por: Katia Abela	**Data:** 26/04/2010

Anexo IV

Exemplo de Ficha catalográfica da coleção de Arte dos Alienados:



N.º

OBRA — NOME: Arte dos Alienados — DADOS TÉCNICOS: desenhos

FOTO (Alt. 6 cm)

AUTOR — NOME: Internados do Hospital de Juquerí — DADOS BIOGRÁFICOS

BIBLIOGRAFIA Osório Cesar:"A arte primitiva dos alienados", 1925; Osório Cesar & dr. Penido Monteiro:" Contribuição ao estudo do Simbolismo Místico nos alienados", 1927; Osório Cesar e dr. Durval Marcondes:"Sobre dois casos de estereotipia gráfica com simbolismo sexual", 1927; Osório Cesar:"A expressão artística nos alienados", edição do Hospital de Juquerí, 1929; Osório Cesar "Arte nos loucos e vanguardistas", 1934.

SINAIS OU ETIQUETAS

EXPOSIÇÕES

RESTAUROS

COLEÇÕES Osório Cesar

OUTROS SINAIS

DOADORES Osório Cesar (médico psiquiatra do Hospital de Juquerí)

OBS. São 101 desenhos dos alienados do Hospital de Juquerí, realizados na Escola Livre de Artes Plásticas, dirigida pelo dr. Osório Cesar no mesmo hospital.

PROPRIEDADE DE MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO Assis Chateaubriand

DATA ENTRADA ACÊRVO 1974

FICHA PREPARADA POR

OBRA DE ARTE EXAMINADA POR

PROCEDÊNCIA: Osório Cesar

VALOR

DATA 28/05/1981

DATA