

O MASP: Museu e Cidade em Pietro M. Bardi

Adriano Tomitão Canas

Doutor, Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal de Uberlândia.

e-mail: adrcanas@uol.com.br

Resumo

Este texto pretende compreender o projeto museológico proposto para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) inserido nas discussões internacionais relacionadas à renovação do papel dos museus na cidade do pós-guerra. No discurso elaborado por Pietro Maria Bardi para apresentar o MASP à época de sua criação em 1947, encontra-se sintonias com as discussões presentes no debate internacional entre os arquitetos modernos que buscavam por uma renovação da função dos museus e do seu papel na transformação do espaço da cidade. No campo da arquitetura, em um período de revisão de suas primeiras proposições, os museus tornaram-se peças chaves nas estratégias dos arquitetos modernos atuantes no pós-guerra, com propostas de restabelecer, para as cidades, pontos vivos que pudessem transformar os velhos centros ou construir outros novos. Lugares destinados às obras de arte na cidade moderna já haviam sido propostos no IV CIAM de 1933, que originou a *Carta de Atenas* e *Can our Cities Survive?* O tema foi desenvolvido no VIII CIAM intitulado “O Coração da Cidade”, de 1951, no qual a proposta de museus como “laboratórios” encontra-se nas proposições de Le Corbuiser e de Josep Lluís Sert em seus discursos na busca por uma transformação dos centros das cidades através da criação de pontos estratégicos que viriam a contribuir para recuperar um sentido de coletividade. Le Corbusier cita o MASP da Sete de Abril como um dos exemplos da forma como se daria a integração entre museu e cidade, um dos papéis do “coração”.

Abstract

This paper aims to understand the museological project proposed for the São Paulo Museum of Art (MASP) within the international discussions about the renewal of the role of museums in the post war cities. In a speech prepared by Pietro Maria Bardi at the presentation of MASP by the time of its creation in 1947, in the international debate among modern architects who sought renewal for the

museums and their role in the transformation of the city space. In the architectural field in a period of reformation of its first propositions, the museums have become key elements for the modern architects working at the post war period, whose proposals aimed to reestablish live spots in the cities that could transform the old centers or to build new ones. Specific sites for works of art had already been proposed in the modern city at the CIAM IV in 1933, which originated the *Athens Charter* and *Can Our Cities Survive?* The theme was developed at CIAM VIII entitled "The Heart of the City", in 1951, in which the proposition of a museum as "laboratories" lies in the propositions of Le Corbuiser and Josep Lluís Sert in his speeches in the search for a transformation of the cities' centers by creating strategic sites that would help restore a sense of community. Le Corbusier quotes MASP as one example of how the integration between the museum and the city would take place, one of the roles of the "core."

O MASP: Museu e Cidade em Pietro M. Bardi

"Um Museu fora dos Limites" é considerado o primeiro texto elaborado por Pietro Maria Bardi no qual o diretor do MASP apresenta o museu e descreve o seu plano de ação. Publicado originalmente na revista *Habitat* em 1951¹, o texto desenvolve as premissas e partidos que nortearam a concepção da nova instituição, buscando por uma definição para um museu de arte e como este deveria atuar em seu tempo e lugar. O discurso de Bardi, nesse primeiro momento de difusão do plano desenvolvido para o MASP, já apontava para uma defesa da ampla contribuição que o museu representaria para a cidade como elemento essencial de renovação cultural, e Bardi o constrói como diretor de museu e como crítico de arte e arquitetura. Desde a criação do Museu de Arte, Bardi afirma que a arquitetura do museu é elemento integrante da cidade, e que a proposta de um programa formador de público e a arquitetura ideal para a implementação de tal experiência fazem parte de um mesmo projeto.

Museu do pós-guerra, a criação do MASP coincide com uma série de movimentos que buscavam a renovação das instituições museais, procurando torná-las elementos que contribuíssem para a difusão do conhecimento e a

reanimação dos centros urbanos, e o projeto museológico proposto para o MASP por Bardi encontrava-se em sintonia com a nova configuração que os museus vinham adquirindo internacionalmente, na busca pela expansão de suas ações junto à coletividade. Bardi afirma a necessidade de distanciar o programa proposto para o MASP do modelo tradicional de museu voltado apenas para a conservação de obras de arte, tecendo uma crítica ao modelo oitocentista do museu europeu e alinhando sua proposta com as novas diretrizes que orientaram a implantação de instituições no período, como foi o caso da ação pioneira do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), e dos novos museus e institutos criados na América que, livres do peso de uma tradição, foram constituídos sob novas bases, voltadas para uma orientação educativa.

Esse movimento de renovação, que ganhou força no pós-guerra entre os novos museus criados na América e posteriormente junto aos museus europeus, foi ampliado pelos conselhos então nascentes, como o *International Council of Museums* (ICOM), órgão ligado à UNESCO e fundado em 1946, e pela revista *Museum*, que a partir de 1948 contribuiu para difundir e intensificar o debate.

Para Bardi, o museu deveria possuir um “caráter universal e didático”, e se fazia necessário em um país novo como o Brasil, onde a fundação de museus estava no início, que a difusão da arte fosse compreendida como um todo, não seguindo os modelos dos museus europeus do séc. XVIII, assim como não se prendendo aos moldes dos museus de arte moderna. Portanto, o museu deveria considerar o “sentido da história e o respeito ao passado”, suscitando discussões, novas interpretações e, assim, possibilitar assim novas experiências nos diversos campos da arte.²

A proposta da criação de um museu moderno de arte, cujo acervo se voltava para a compreensão da história da arte de forma abrangente, está entre os pontos centrais do discurso de Bardi, e apresenta a característica que tornará o MASP um museu singular entre os museus criados no período. Bardi amplia a concepção de seu museu, passando a caracterizá-lo, dentro desse sentido que possibilitaria sua ampla ação e atualização da história no presente, como “anti-museu”, “centro cultural”, “museu sem adjetivos”. O papel de Bardi na concepção do museu foi decisivo, como responsável pela escolha das obras que formam o acervo – que abrange desde a arte grega do século V a.C. até obras significativas

do impressionismo e do modernismo –, definindo-o como um museu não voltado exclusivamente para uma determinada corrente artística, nem antiga nem moderna, mas um museu voltado apenas para a arte: “a arte é uma só, não tem limites de tempo, não tem limites de espaço”.³

Já nesse primeiro momento, o plano de ação elaborado por Bardi para o MASP se voltava para a difusão das diversas artes: além da exposição do seu acervo e mostras didáticas de história da arte, atividades como exposições periódicas de pintura, escultura, arquitetura, desenho industrial, arte popular, seguidas de debates, e cursos formadores, enfatizando um princípio de unidade. Para Bardi, um museu de arte só seria efetivamente atuante se o seu programa estivesse voltado para reconstituir a ideia original de *unidade das artes* – “unidade esta que os museus nos velhos moldes contribuiu em grande medida para separá-las” –, cumprindo assim sua função social e respondendo a uma necessidade histórica.⁴



Masp Sete de Abril. Curso de História da Arte para monitores.
Fonte: BARDI, P.M. *História do Masp*, 1992. p.67.

Bardi abordou o tema da difusão da unidade das artes no MASP em “Museu fora dos Limites” em dois momentos que se entrelaçam: a difusão feita pelo museu da produção artística, antiga e moderna em suas várias instâncias e o trabalho realizado em colaboração entre arquitetos e artistas na execução do seu projeto museográfico. As ações promovidas pelo MASP desde a sua fundação se inserem nas premissas didáticas de propostas que abrangem as diversas

modalidades de exposições, a difusão cultural e os cursos formadores de público e de artistas para a arte moderna. Nesse contexto, a criação da *Habitat - Revista das Artes no Brasil*, dos cursos livres (história da arte, desenho, pintura, fotografia, etc.) e do curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) podem ser entendidos como o corpo do projeto civilizador do MASP: ao mesmo tempo que coloca o público em contato com as tendências da arte, da arquitetura e do desenho industrial, o museu impulsiona a formação de profissionais para atuar nessas novas áreas que estão se desenvolvendo na cidade.

O papel da arquitetura na organização de um museu representava etapa fundamental para possibilitar essa integração, e a organização do espaço da Pinacoteca seria um dos exemplos dessa experiência. Para alcançar este propósito de unidade, a museografia adotada não deveria dividir a coleção em compartimentos estanques, isolando obras de um mesmo período ou gênero. O projeto museográfico desenvolvido por Lina Bo Bardi buscou traduzir essa proposta de museu ao localizar em um único espaço um móvel de Calder próximo de esculturas como as bailarinas de Degas, da “Venus” de Renoir e a escultura “Hygeia” do século 15 a.C.

A museografia adotada por Lina Bo Bardi tanto para a Pinacoteca como para as exposições temporárias, é pensada como um projeto didático, apresentando soluções de desenho próximas das experiências realizadas neste período em seu país de origem, que buscavam uma aproximação da obra de arte com o público. O trabalho colaborativo entre diretor do museu e arquiteto, que orientou grande parte da renovação dos museus italianos no mesmo período, se verifica no MASP, assim como a contribuição de outros artistas que colaboraram com o museu, como é o caso do arquiteto Giancarlo Piretti, que trabalhou em parceria com Lina na museografia, e dos artistas Roberto Sambonet e Bramante Buffoni que realizaram material gráfico para o museu.⁵



Masp Sete de Abril. Vista parcial da Pinacoteca a partir da sala de exposições temporárias com exposição de Le Corbuiser (1950).

Fonte: BARDI, P.M. *The Arts in Brazil*, 1956, p. 113.

O debate internacional em torno dos museus ganhava força também junto aos CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) realizados no pós-guerra, a partir do encontro organizado em Atenas em 1933, do qual Bardi participou e estreitou contato com Le Corbusier e Siegfried Giedion, defensores de uma renovação do programa dos museus e de seu papel na cidade.

Le Corbusier e o Museu

O diálogo estabelecido entre Bardi e Le Corbusier é outra chave para melhor desenvolvermos uma análise do projeto de museu delineado em “Museu Fora dos Limites”. Le Corbusier foi um dos maiores defensores da renovação dos museus, tendo idealizado propostas de edifícios que concorreram para mudanças em seus programas, tornando-os instituições mais vivas e atuantes, assim como contribuiu para reformular sua arquitetura, como é o caso do projeto do Museu do Crescimento Infinito.

Bardi conheceu Le Corbusier no IV CIAM, dedicado à “Cidade Funcional” e realizado em 1933 a bordo do navio “Patris II”, como integrante do grupo CIAM italiano, juntamente com Piero Bottoni, Gino Pollini e Giuseppe Terragni,⁶ período em que atuava como crítico de arte e arquitetura na revista *Quadrante* e se tornara correspondente da *L'Architecture d' Aujourd'hui* na Itália.⁷ Bardi também fora o responsável por levar Le Corbusier à Itália, para a realização de uma série de conferências no Circolo Artistico de Roma e em Milão, em 1934, em uma

estratégia em que visava consolidar a arquitetura racionalista como arquitetura oficial do regime de Benito Mussolini.⁸

Estando já em São Paulo e à frente do MASP, Bardi retomou o contato com Le Corbusier, por ocasião das negociações para a realização da exposição de sua obra que o museu organizou em 1950. Junto ao convite feito ao arquiteto, Bardi lhe explica como organizou o novo museu em São Paulo: “Expliquei-lhe que o MASP tinha engolido o apelido de museu, porém não era bem um museu, pois estávamos decididos a movimentar a habitudinária rotina da simples conservação de pertences, operar para atrair ‘freguesia’, sabendo que o convidado tinha observado que ‘o acontecimento maquinista dissipara o equívoco que pesava sobre as artes plásticas: o controle abusivo do público sobre o artista’, para abrir as portas para a informação, à variedade de iniciativas, espraçando na vida do dia-a-dia”.⁹



S. Giedion, F. Leger, P.M. Bardi, Le Corbusier, J. L. Sert e Van Eesteren durante IV CIAM.
Fonte: TENTORI, F. *P.M.BARDI*. 2000, p.90.

Bardi provavelmente se refere à publicação de Le Corbusier *A Arte Decorativa, Hoje*, de 1925, mais especificamente ao capítulo dedicado aos museus “Outros ícones: os museus”.¹⁰ Em seu texto, Le Corbusier apresenta o problema enfrentado pelos museus diante das transformações que afetaram diretamente o estatuto da obra de arte na modernidade em face do processo de industrialização, apontando uma nova orientação que deveria se ajustar às novas possibilidades advindas com a era da máquina. Para Le Corbusier, em uma

época dominada pela difusão da informação, na qual os homens “conhecem praticamente tudo” graças ao avanço das técnicas de reprodução (fotografia, livros, revistas e propaganda), o modelo de museu tradicional tornara-se obsoleto. Logo, o museu na modernidade deveria valer-se das mesmas técnicas. A ideia de conservação e documentação de documentos e objetos nos museus deveria ser ampliada pela informação que possibilitaria ao visitante compreender os objetos expostos sob todos os aspectos, das suas características visuais ao seu uso.

Para Le Corbusier, esse museu ideal ainda não havia sido criado, pois tal museu deveria ser “aquele que contém tudo” e que “faz conhecer tudo”, que abrigasse em seus espaços todos os objetos produzidos pelo homem, um museu que deveria ser antes de tudo democrático e voltado para a informação e educação, permitindo ao visitante “escolher, aprovar ou negar”. Seria um “museu honesto”, no qual os objetos do cotidiano estariam expostos juntamente com obras de arte, do vestuário aos utensílios criados pelo homem, por meio do artesanato ou da indústria: “a carteira de cigarros, um paletó liso, um chapéu coco, um sapato bem costurado, uma lâmpada elétrica”.¹¹

Como observa Bardi, Le Corbusier considera que o papel da arte na sociedade foi alterado drasticamente com o advento da industrialização. A exaltação poética que Le Corbusier confere aos objetos produzidos pela máquina é difundida nas páginas da revista *L'Esprit Nouveau* e encontraria seu lugar no museu ideal. A fotografia de um bidê, retirada de um catálogo da Maison Pirsoul e que abre seu texto sobre os museus, reafirma a posição do arquiteto. Ao utilizar-se de fotografias de objetos do cotidiano retiradas da publicidade industrial para ilustrar *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier realiza uma pesquisa visual que reflete a compreensão dessas novas práticas e do poder dessas ilustrações sobre o indivíduo moderno. Beatriz Colomina relaciona esse gesto de Le Corbusier, de apropriação da fotografia do bidê das experiências dadaístas, ao que Marcel Duchamp fizera com o urinol: “O bidê é um objeto do cotidiano, produzido industrialmente e Le Corbusier não tem a intenção de transformá-lo em um objeto de arte, antes, tais objetos representam a cultura de seu tempo”.¹²

Já na Itália dos anos 1930, período em que militou em defesa da arquitetura racionalista, Bardi desenvolveu experiências que tomariam corpo no MASP. Ao assumir a direção da *Galleria di Roma* em 1930, espaço pertencente e

localizado na sede do Sindicato Nacional Facista de Belas Artes, Bardi não apenas organizou exposições de arte, mas também realizou mostras de arquitetura moderna, de produtos industriais, incluindo uma mostra de aeronáutica, e uma de materiais para construção e interiores.¹³ É também desse período a *II Mostra Italiana de Architettura Razionale* do MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale), exposição organizada por Bardi na mesma galeria em 1931, que reuniu cerca de 150 projetos de arquitetos modernos do país. Para essa mostra, Bardi utilizou colagens para conceber o “Tavolo degli Orrori”, uma mesa composta por fotomontagens de exemplos de arquitetura acadêmica, de moda e artes gráficas, uma “caricatura de Roma incorporada de construções surgidas em consequência do Culturalismo”.¹⁴

Também as páginas de *Quadrante* traziam colagens feitas por Bardi, utilizando recortes de imagens de arquitetura e de maquinário em geral, como um motor da FIAT que foi reproduzido em uma das capas da revista. Gesto semelhante seria feito por Bardi no MASP da Sete de Abril, ao incluir uma máquina de escrever “Lexicon” da Olivetti na Vitrine das Formas, em ato que remete às colagens que realizou.



Fotomontagem realizada por Bardi para a revista *Quadrante*, apresentando o edifício Novocomum de Terragni, sobreposto à catedral da cidade de Como.

Fonte: TENTORI, F. *P.M.BARDI*. 2000, p.70

Assim como Le Corbusier, Bardi identifica nos novos mecanismos de difusão um forte aliado para a construção de seu discurso na divulgação da arte e da arquitetura no MASP. A experiência de Bardi no mercado editorial, com os periódicos *Belvedere* e *Quadrante*, o levará a fundar, junto com Lina Bo Bardi, a *Habitat – Revista das Artes do Brasil* em 1950, que contribuirá para divulgar o museu, ao mesmo tempo em que discute os problemas da arte e da arquitetura, apresentando os pontos de vista dos Bardi e dos artistas e professores que colaboraram com as atividades do MASP, ampliando assim os temas que são abordados no museu, seja através das exposições ou dos cursos em andamento.

A ação desenvolvida pelos Bardi no MASP em São Paulo foi apontada como modelo por Le Corbusier nos CIAM, ao tratar da contribuição das instituições culturais para a reformulação das cidades no pós-guerra. Em 1951, durante o VIII CIAM dedicado ao tema “Coração da Cidade”, realizado em Hoddeston (Inglaterra), ao abordar a criação de novos museus e a função que essas instituições teriam na cidade, como pontos estratégicos que contribuiriam para a difusão das artes e a formação das pessoas, Le Corbusier apontará o MASP da Sete de Abril como um dos exemplos de integração entre museu e cidade. Assim como propõe Bardi, Le Corbusier identifica nos museus um dos elementos essenciais que, renovados, atuariam em favor da difusão do moderno e da construção do gosto. O MASP é mencionado como exemplo pelo seu programa de ação:

“Um círculo artístico infantil em São Paulo: Recentemente foi inaugurado na cidade brasileira de São Paulo um Museu de Arte Moderna, sob a direção de nosso amigo Bardi, a quem já conhecemos no IV Congresso do CIAM, celebrado em Atenas. Bardi organizou um ‘clubes infantil de arte’, ligado às atividades de seu grande museu, no qual se oferecem às crianças da localidade as condições e meios adequados para trabalhar e produzir. Conta com uma orquestra infantil, uma escola de dança, um teatro, locais para pintura e escultura e lições comentadas sobre as obras expostas no museu”.¹⁵

O debate internacional: os museus e a cidade

No pós-guerra, os projetos para museus tornaram-se peças-chave nos planos de reconstrução dos centros históricos de cidades européias atingidas pelo conflito,

assim como para os centros planejados das novas cidades. Museus de todos os tipos foram propostos como elementos essenciais que passariam a compor o conjunto de edifícios públicos que configuram o desenho para esses novos centros, juntamente com outros programas que visavam dinamizar o lugar, como projetos para bibliotecas, teatros, salas para concertos, centros de educação e edifícios administrativos. Tais proposições passam a integrar o debate arquitetônico nos CIAM, a partir dos encontros que sucederam ao congresso realizado em Atenas em 1933, e tem início com o surgimento de temas como a “síntese” ou “integração das artes”, “Nova Monumentalidade” e “Centro Cívico”.

A retomada das questões culturais e artísticas pelos arquitetos modernos no segundo pós-guerra, considerado como momento de revisão de suas primeiras posturas, aponta para uma perspectiva de continuidade da arquitetura moderna e considera que a ideologia funcionalista, que marcou a primeira etapa do movimento moderno, não seria suficiente para resolver os novos problemas urbanos surgidos no período, como o crescimento desorganizado do tecido urbano e a constatação que os centros das cidades tornaram-se estéreis, espaços destituídos de significação e de reconhecimento pela população, voltando-se então para a retomada de princípios que recuperariam em seus projetos um sentido comunitário e cívico para a cidade.

Tanto na “Carta do Planejamento Urbano” como na “Carta de Atenas” elaborada por Le Corbusier, documentos resultantes do IV CIAM de 1933, constam sumariamente que edifícios públicos como museus e bibliotecas deveriam ocupar os “espaços vazios” junto às áreas de recreação, atendendo a uma das quatro funções da cidade.¹⁶ Porém, será em outra publicação resultante deste mesmo encontro, *Can our Cities Survive?*, redigida por Josep Lluís Sert, então secretário do CIAM, que a questão sobre o papel dos museus e da arte na cidade serão aprofundadas. Busca-se por uma reformulação do programa e da função dos museus na cidade, tornando-os elementos de difusão do conhecimento armazenado e promotores da produção artística visando a inserção das artes no cotidiano. Os projetos para os novos museus deveriam ser representativos da arquitetura de sua época, colaborando assim para a animação da vida cultural e coletiva.

Para Sert, as cidades deveriam constituir mais do que “uma soma de unidades de vizinhança, áreas industriais e recreativas, centros de negócios e vias de conexão, todos esses elementos propriamente planejados”. Aos questionamentos a respeito da cidade funcional Sert aponta para a necessidade de espaços e edifícios significativos, salientando que estes deveriam ser resolvidos com a criação de centros cívicos. Para este núcleo significativo no tecido urbano, propõem-se edifícios públicos como teatros, museus de arte e de ciências, salas de concerto, centros de educação de diferentes tipos, prédios administrativos e espaços abertos para assembleias e reuniões populares, planejados de maneira a formar um “todo orgânico”.¹⁷

Sert aponta que os aspectos funcionais da arquitetura moderna foram aceitos e adotados para uma grande parcela de edifícios utilitários, tais como edifícios de habitação, escolas, fábricas, enquanto os edifícios públicos não foram considerados, necessitando estes serem pensados como prioridade no processo de reorganização das cidades, recuperando, contudo, seu caráter significativo e monumental. Também a recuperação do supérfluo na arquitetura será defendida, porém este não seria obstáculo para a funcionalidade do edifício. Para Sert, a arquitetura alcançaria um nível maior de expressão se seu caráter funcionalista e uma maior liberdade plástica coexistissem, tendo no trabalho realizado em conjunto por arquitetos, pintores e escultores o caminho para se atingir uma arquitetura mais completa.¹⁸

A proposta de construção de centros cívicos, sugeridos por Sert como espaços significantes necessários e que reúnem as diversas artes na cidade, torna-se a “quinta função da cidade”. Embora as questões predominantes nos congressos que se seguiram ao de Atenas sejam marcadas pelo idealismo da “Carta do Planejamento”, será principalmente através das intervenções do historiador e secretário geral dos CIAM, Siegfried Giedion, de Josep Lluís Sert e de Le Corbusier que o tema dos museus e das artes na cidade consegue alcançar uma visibilidade maior dentro nos debates.¹⁹

Em 1943, Giedion, Sert e Léger lançam o manifesto intitulado *Nine Points on Monumentality*, no qual aprofundam o tema da “Nova Monumentalidade” como elemento essencial para a reorganização dos espaços públicos.²⁰ A criação de edifícios culturais, a difusão das artes na cidade, o trabalho realizado em conjunto

entre arquitetos, pintores e escultores são temas explorados no manifesto. O manifesto chama a atenção para o fato de que, desde a Antiguidade, os monumentos na cidade sempre foram símbolos de ideais humanos, considerados como “expressão das necessidades culturais elevadas do homem”, entretanto, nos últimos cem anos, a maioria dos monumentos construídos não representava “de modo nenhum o espírito ou o sentimento coletivo dos tempos modernos”, sendo projetados como “receptáculos vazios”.²¹ O mesmo posicionamento será tomado por Bardi, manifestando-se contra os projetos desenvolvidos por Marcello Piacentini, no período em que militava na Itália a favor da arquitetura racionalista como arquitetura oficial do Estado.

De acordo com Giedion, foi no VI CIAM, o primeiro realizado no pós-guerra, em Bridgwater, na Inglaterra em 1947, que pela primeira vez uma discussão sobre problemas estéticos tomou um corpo maior no debate.²² O VI CIAM, organizado pelo grupo inglês MARS, apresentou o problema da recepção da arquitetura e a preocupação em tornar seus aspectos artísticos mais próximos do “homem comum”, restabelecendo uma expressividade para a arquitetura através da colaboração entre arquiteto, urbanista, pintor e escultor; temas abordados, respectivamente, nas conferências de J. M. Richards, editor da *Architectural Review* e de Siegfried Giedion, que retomou o tema da Nova Monumentalidade.²³ Josep Lluís Sert apresentou, juntamente com Paul Lester Wiener, o plano para a “Cidade dos Motores” no Rio de Janeiro, que incluía o projeto para um museu em seu centro cívico.²⁴

O VII CIAM, realizado em 1949 na cidade italiana de Bérgamo, com o tema “Execução da Carta de Atenas”, segue orientado pelos problemas funcionais da cidade, porém retoma-se o tema da “síntese das artes maiores” e da criação de novos centros cívicos, considerado o lugar ideal para a realização de uma integração das artes.²⁵ As questões estéticas passam a integrar os objetivos estabelecidos pelos CIAM, juntamente com os estudos sobre as bases sociais do planejamento urbano e a pesquisa científica aplicada ao desenvolvimento técnico da arquitetura. A unidade das artes é compreendida como propiciadora de novas possibilidades de expressão para a arquitetura e o planejamento das cidades.

Essa direção orientou o tema central do VIII CIAM, “O Coração da Cidade”, realizado em 1951 em Hoddeston, na Inglaterra. Os temas do centro cívico e a

função dos edifícios que o compõem, a Nova Monumentalidade e a integração das artes na cidade foram tomados como pontos centrais das discussões, onde buscou-se definir como se configurariam esses novos centros e como os arquitetos e urbanistas compreenderiam o programa, a forma arquitetônica e sua inserção no espaço público: os museus encontram o seu lugar no centro da cidade junto aos demais edifícios públicos, contribuindo para a definição do desenho do *core* e de sua animação.

A difusão das artes na cidade ocupa um lugar central no debate, seja como elemento constituinte da arquitetura e do lugar, seja por sua difusão através de mecanismos como os museus de arte, buscando atingir o público e educando-o visualmente. A arquitetura deveria se integrar aos espaços abertos, que se tornariam pontos de reunião das pessoas, intensificando, assim, a vida coletiva.

As características dos projetos para os museus que ocuparão o centro cívico, assim como as estratégias da unidade das artes e os planos de ação serão desenvolvidas por Le Corbusier e J.L. Sert. Os lugares estratégicos escolhidos para a implantação dos novos corações seriam aqueles já consagrados pelo uso, e os edifícios a serem projetados para esses espaços deveriam exibir ao público desde obras de arte a todo tipo de objetos criados pela indústria, e, da mesma forma, serem adequados às mais variadas atividades, como debates e concertos, além de estarem voltados para as manifestações espontâneas da população.²⁶

Sert defende a ideia de que a colaboração entre as artes deveria estar presente nos edifícios e espaços públicos como forma de recuperar e alimentar um sentimento de coletividade cívica, perdido em decorrência de uma ideologia totalmente calcada no funcionalismo que norteou o primeiro momento do movimento moderno.²⁷ Observa que a arte, que em um primeiro momento havia contribuído para a origem da arquitetura moderna, não se encontrava mais presente na produção arquitetônica e tampouco próxima do grande público.²⁸

Para Le Corbusier, as artes inseridas nos centros das cidades são a expressão da vida, e a “expressão criadora só poderá surgir da vida mesma, espontaneamente”.²⁹ Os espaços deverão ser abertos e acessíveis a todos, e os edifícios que os completam, ao contrário dos edifícios-monumento, estáticos e pseudorrepresentativos, deverão ter uma função dinâmica e atuante, “um tipo de arquitetura que não seja nem efêmera nem eterna”, e que mantenha a escala

humana. Le Corbusier definirá tais edifícios como “Laboratórios”. Para Le Corbusier, o termo “Laboratório” possui um significado que agrega a experimentação propiciada pelo seu programa de ação e a forma projetada para que tais investigações se abram para a cidade. À arquitetura caberia o papel de definir o melhor lugar para a sua implantação, traduzir e possibilitar a integração entre edifício e cidade ao proporcionar novas oportunidades de experimentação e exposições.³⁰

Le Corbusier se refere ao Brasil em dois momentos de sua apresentação para exemplificar sua proposta: primeiramente para exemplificar a sua concepção de “espontaneidade”, à qual vincula ao teatro, recordando sua viagem ao Brasil e sua chegada a Fortaleza a bordo do Zeppelin, o encontro com uma pluralidade de raças, costumes e culturas distintas convivendo juntamente, sendo esta parcimônia de culturas o *leitmotiv* para a espontaneidade das festas populares.³¹ Na segunda referência ao Brasil, Le Corbusier aborda os museus de arte, citando o MASP da Sete de Abril como um dos exemplos de como deveriam ser os “museus laboratórios” nos novos centros estudados.³²

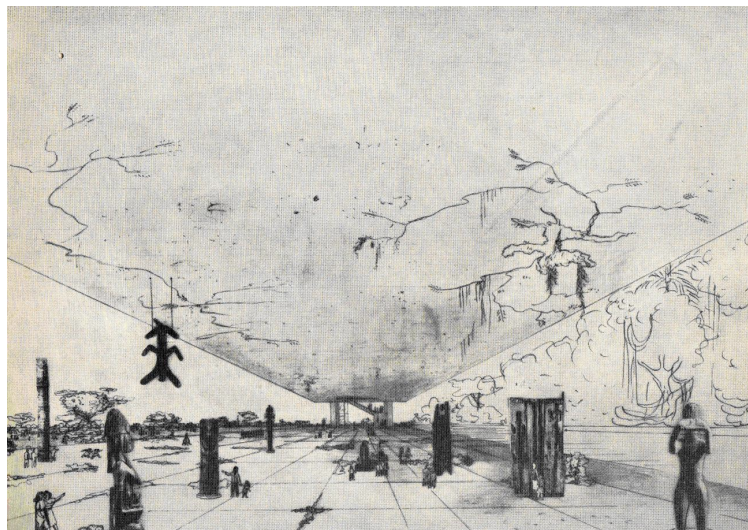
Desse modo, o modelo dos novos museus a serem implantados deveria considerar a relação entre seus espaços experimentais e os espaços ao ar livre; suas instalações flexíveis e variadas deveriam proporcionar “novas oportunidades e experimentação, isto é, virão a ser uma espécie de Laboratórios de investigação”. O museu deveria ter como função, além de ser um edifício que abriga e classifica obras de arte, tornar-se um centro vivo muito mais próximo da vida do homem, que fornecesse a base para um programa de educação visual.³³

Se os espaços dos edifícios estão integrados aos espaços públicos, estes deverão se abrir à cidade, uma vez que a função dos museus e da arte na cidade é a de atingir as massas. Para alcançar este objetivo, deve-se lançar mão de todo tipo de suporte que possibilite esta difusão: Le Corbusier propõe a utilização das fachadas do seu Museu do Crescimento Infinito, projetado para a cidade de Ahmedabad, como superfícies para projeções de filmes e como cenários giratórios que se abrem integrando interior e exterior.³⁴ O interesse visual que a publicidade desperta nos centros urbanos faz com que Sert identifique nos mecanismos da propaganda que ocupam as praças e cafés das cidades, e em meios como a televisão e o rádio a possibilidade da difusão das artes visuais, da

música e da literatura, ampliando o campo de ação da arte para além da ideia de perdurabilidade (como pinturas murais e escultura monumental) e colocando seus autores em contato direto com o público.³⁵ Sert parece se referir à proposta que Lina desenvolveu em 1951 para um anfiteatro circular mecânico para exibição de pinturas, quando aponta que “obras pictóricas e plásticas poderiam formar parte de uma exposição permanente seguindo um sistema de rotação, inclusive utilizando-se de telas de televisão, que tem todo um mundo novo a descobrir e mostrar”.³⁶

O discurso de Le Corbusier acerca dos museus, nos CIAM, se aproxima das ideias de Bardi concebidas para o MASP, expostas em “Museu fora dos Limites”. Para Bardi, a arquitetura de um museu e o seu projeto museográfico deveriam ter papel determinante para restituir a unidade perdida entre as artes e possibilitar a diversidade de interpretações e análises pelo público. Mesmo ainda não possuindo uma arquitetura que representasse essa proposta, o MASP se valia da museografia moderna desenhada por Lina e de seu plano de ação, que incluía, além de uma pinacoteca com obras de grandes mestres, os cursos formadores e a revista *Habitat*.

O termo “museu laboratório” começou a surgir nos textos em que Bardi apresenta o MASP após Lina ter desenvolvido o projeto para a sede definitiva do museu na Avenida Paulista, em 1957, a fim de ocupar a esplanada do Trianon no novo centro da cidade. Podemos deduzir que nesse momento Bardi associava ao projeto de museu que idealizara para o MASP desde o início de suas atividades na Sete de Abril, ainda sem um projeto de arquitetura que o representasse, a dimensão urbana existente na proposta de Lina para a sede definitiva, compreendendo seu sentido amplo, que abrange a arquitetura que possibilita as experiências desenvolvidas pelo museu e a arquitetura deste museu para a cidade.



Estudo realizado por Lina Bo Bardi para uma exposição ao ar livre no Belvedere do Masp Trianon.
Fonte: *Mirante das Artes*, n. 5, 1967, p.21.

Essa proposta de ação museológica que aponta para a formação do público e contribui para intensificar a produção artística, tornando-as participantes desse processo que é a construção do ambiente, esteve presente na ação dos Bardi junto aos museus que idealizaram nesse primeiro momento no país e a arquitetura é parte desse movimento. Bardi lança a seguinte pergunta: “como será o edifício específico no qual o museu moderno poderá propiciar a sua estável e contínua lição?” Como já havia feito ao apresentar o MASP da Sete de Abril, Bardi aponta o problema da necessária adequação da arquitetura de um museu à sua função, devendo ser esta arquitetura representativa de sua época e cumprir com uma responsabilidade moral, atribuindo à arquitetura do museu a tarefa de ser ela própria matéria da educação de uma comunidade.³⁷

Já no texto de 1946, “Um Museu fora dos Limites”, citando Paul Valéry em “Eupalinos”, Bardi afirma a nova função que os museus deveriam ter na cidade: “Há monumentos mudos, há monumentos que falam, há monumentos que cantam. A tarefa de um museu deve ser a de fazer ressoar, interpretar com perspicácia e técnica adequada aos monumentos que cantam: assim serão evitados os riscos de sentimentalismos inúteis, de neutralidades muito perigosas, as educações híbridas e o ecletismo”.³⁸

Se o primeiro MASP da Sete de Abril, sem um edifício próprio, e principalmente sem uma arquitetura condizente com sua proposta de museu, representava uma significativa força cultural no antigo centro da cidade, através de um extenso programa de atividades culturais, com a construção de sua sede

na Avenida Paulista, o museu poderia exprimir o seu caráter formador e público de maneira mais ampla. O primeiro MASP, citado por Le Corbusier no CIAM “Coração da Cidade” como exemplo das funções coletivas que se pretendia para os centros urbanos, como “laboratórios” de experiências para restaurar o sentido de coletividade nas cidades, agora com o edifício projetado por Lina podemos identificar como em sua arquitetura se encontram tais premissas. A ideia de “laboratório da cidade”, como apontada por Bardi e presente anteriormente na função do primeiro museu, é transposta para sua arquitetura na complexidade que une o MASP à cidade. Seu vazio lhe pertence, assim como pertence à cidade. Essa premissa que busca erradicar qualquer ideia de separação entre museu e público, entre arquitetura e cidade atravessa toda a concepção do museu: do projeto dos cavaletes de cristal, que possibilitam a continuidade do espaço conciliando diversos períodos históricos, à caixa suspensa em vidro sobre o belvedere, que expande e introduz simultaneamente interior e exterior, dissolvendo a arte reunida na continuidade do espaço da cidade, forma-se um só corpo, uma unidade que torna a arquitetura a cidade. Esse caráter urbano e cívico, presente na arquitetura do MASP, é o fator que dá a sua dimensão.

A leitura do projeto feita por Bardi, que já lutava contra o monumentalismo acadêmico nas páginas de sua revista *Quadrante*, o aproxima da ideia de monumento como feito cívico. De acordo com Bardi, com o edifício da nova sede construído, o Trianon começava a “reassumir a função como um centro cívico e cultural”.³⁹ Ao abordar a arquitetura do MASP, Lina associa dois termos considerados quase antagônicos: “monumentalidade” e “racionalidade”. Lina acredita no racionalismo como contraponto à irracionalidade presente na arquitetura monumental comumente adotada pelos regimes ditatoriais. A ideia de monumentalidade expressa no texto de Lina se aproxima mais das proposições para a construção de uma “nova monumentalidade” do que em relação à grandiosidade de um edifício no Trianon. Para Lina, o conceito de monumentalidade não estaria relacionado à dimensão do edifício, mas ao seu sentido cívico e coletivo para a construção do *lugar*.⁴⁰



Masp Trianon. Exposição "Playground" de Nelson Leirner, 1969.
Fonte: *Museu de Arte de São Paulo: Lina Bo Bardi 1957-1968, 1997*, p.4.

O discurso elaborado pelos Bardi para o museu como monumento, espaço cívico e coletivo apresenta aproximações com propostas geradas ainda dentro do movimento moderno que buscaram por intervenções na cidade através de projetos que possibilitam a integração mediada entre a arquitetura e o tecido urbano através de espaços de convívio, como é o caso dos projetos propostos pelo Team X logo ao final dos CIAM. Marco significativo na cidade e lugar de eventos e manifestações, o MASP não se vale das qualidades formais escultóricas como ocorre no museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright, ou mesmo nos museus projetados por Oscar Niemeyer, que definem a qualidade do lugar no qual estão inseridos pela força plástica presente em seus projetos. O edifício do museu é estrutura que possibilita a animação das diversas artes na cidade, tendo organizado várias exposições que ocuparam o belvedere nos anos iniciais.⁴¹

Trata-se de um discurso do período, e que esteve presente nos principais debates que ocorreram no CIAM em que o MASP foi citado como exemplo de museu. A concepção de "monumento" presente no texto de Bardi se encontra em sintonia com as propostas definidas nesse momento, que conferem à arquitetura um caráter de participação na cidade. Esse princípio pode ser encontrado nas colagens realizadas por Lina para ilustrar os espaços expositivos da sede definitiva do museu no Trianon, que revelam a ideia de museu já presente no primeiro MASP: ao reunir todas as artes e afirmar que o espaço do museu é o

local de experimentação das diversas formas de integrar a arte à vida, a sua arquitetura não o isola como um mundo à parte, ao contrário, o insere na cidade.

Referências Bibliográficas

BARDI, Pietro M. *The Arts in Brazil - A new museum at São Paulo*. Milão: Del Milione, 1956.

_____. *Museu de Arte de São Paulo. Enciclopédia dos museus*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *Pequena História da Arte: introdução aos estudos das artes plásticas*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1993.

_____. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

DE BENEDETTI, Mara; PRACCHI, Attilio. *Antologia dell'architettura moderna - testi, manifesti, utopie*. Bolonha, ed. Zanichelli, 1992.

EYCK, Aldo Van. "Um dom superlativo". *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Instituto Lina e P.M. Bardi. Editorial Blau, 1997.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GIEDION, Siegfried, *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: Edições LBL: Livros do Brasil-Lisboa, pref. 1955.

HAYS, K. Michael (ed). *Architecture: Theory since 1968*. Mit Press, Columbia University, 2000.

LE CORBUSIER. *A Arte decorativa de Hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MUMFORD, Eric. *The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Mitt Press, 2002.

OCKMAN, Joan. "Los anos de La guerra: Nueva York, Nueva Monumentalid" in *Sert: Arquitecto em Nueva York*. Catálogo. Barcelona: MACBA/ACTAR, 1997.

ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por uma vida más humana de La comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955.

SERT, Josep L. *Can Our Cities Survive? an ABC of urban problems, their analysis, their solutions*. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

Periódicos:

ARGAN, Giulio Carlo. "Renovation of museums in Italy". *Museum*, vol. V, nº 3. Paris: Unesco, 1952. pp. 156.

BARDI, Pietro M. "Musées hors des limites". *Habitat* n. 4, São Paulo, 1951. p. 50.

_____. "Balanços e perspectivas museográficas". *Habitat* n. 8. 1951, p. 5.

_____. "L' Expérience didactique du Museu de Arte de São Paulo." *Museum*, vol. I, n.3-4. Paris, Unesco, 1948. pp. 138-142.

_____. "Le Museu de Arte, São Paulo / The Museu de Arte, São Paulo". *Museum* vol. VII n.4. Paris, Unesco, 1954. pp. 243-249.

BO BARDI, Lina. "O Novo Trianon, 1957-67. *Mirante das Artes* n.5. São Paulo, set.- out. de 1967. p. 20-23.

FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra: a síntese das artes*. VI Seminário

DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, Novembro 2005.

"Museus". *Habitat* n. 4, São Paulo, 1951. p. 86.

"L'opinione degli altri P. M. Bardi. Una polemica di cinquant'anni fa". *Casabella* n. 495, out. 1983, p. 48.

"Le Corbusier e o Museu". *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 22 de maio de 1953.

Notas

¹ BARDI, Pietro M. "Musées hors des limites". *Habitat* n. 4, São Paulo, 1951. p. 50. Traduzido para o português em TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2000, pp. 188-191.

² BARDI, Pietro Maria. "Le Museu de Arte, São Paulo / The Museu de Arte, São Paulo". *Museum* vol. VII n.4. Paris, Unesco, 1954. pp. 243-249.

³ BARDI, Pietro Maria. *Pequena História da Arte: introdução aos estudos das artes plásticas*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1993, p. 84.

⁴ TENTORI, 2000, p. 190.

⁵ Na Itália, esse momento de renovação funcional dos museus foi marcado pelo trabalho realizado em parceria entre diretor de museu e arquiteto, o primeiro, responsável pelo programa e o outro pela arquitetura e museografia, na compreensão de que o programa de um museu é inevitavelmente variável pelo constante acréscimo nas coleções e pelo emprego de novas técnicas e formas expositivas. Os Bardi publicaram na revista *Habitat* matéria sobre a reordenação da Galeria do Palazzo Bianco de Genova, apresentando a proposta de seu diretor Pasquale Rotondi e associando essa experiência italiana com o trabalho realizado por eles no MASP. "Museus". *Habitat* n. 4, São Paulo, 1951. p. 86.

⁶ Segundo Eric Mumford, o grupo dos arquitetos racionalistas italianos havia se tornado um dos mais produtivos na Europa e Bardi o principal contato do grupo CIAM em Roma, tendo o seu nome indicado a Le Corbusier por Siegfried Giedion. Este grupo, que participou do CIAM de 1933,

apontou as dificuldades encontradas na aplicação de tais preceitos funcionais em um país dotado de larga tradição e configuração urbana histórica. Ver MUMFORD, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 65-79.

⁷ *Quadrante*, revista de arquitetura e cultura editada em Milão entre maio de 1933 e outubro de 1936, fundada e dirigida por P.M. Bardi e Massimo Bontempelli. *Quadrante* firmou-se como principal veículo de divulgação da arquitetura racionalista italiana, na qual projetos de Giuseppe Terragni, BBPR, entre outros, foram reproduzidos ao lado dos grandes arquitetos europeus como Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe.

⁸ Ver: Entrevista de P. M. Bardi à Manolo de Giorgi. “L’opinione degli altri P. M. Bardi. Una polemica di cinquant’anni fa”. *Casabella* n. 495, out. 1983, p. 48.

⁹ BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel. 1984. p. 95.

¹⁰ “Outros ícones: o museu” foi publicado originalmente na revista *L’Esprit Nouveau* de Le Corbusier e Amadée Ozenfant em 1923 e republicado em 1925 em *L’Art decoratif d’aujourd’hui* para a Exposição de Artes Decorativas em Paris, que ocorreu nesse mesmo ano. A publicação foi utilizada por Bardi para elaborar o texto que integra o catálogo *Leitura Crítica de Le Corbusier*, lançado por ocasião da exposição realizada no MASP em 1950.

¹¹ LE CORBUSIER. *A Arte decorativa de Hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 17.

¹² COLOMINA, Beatriz. “L’Esprit Nouveau: Architecture and Publicité” in *Architecture: Theory since 1968*. HAYS, K. Michael (ed), MIT Press, Columbia University, 2000. p 628-629.

¹³ Bardi assumiu a direção da *Galleria d’Arte di Roma* em junho de 1930. A *Galleria* pertencia e se localizava na sede do Sindicato Nacional Fascista de Belas-Artes, na via Veneto, n. 7, e destinava-se a organizar mostras de artistas e arquitetos filiados ao sindicato dos artistas fascistas. Ver TENTORI, pp. 53-54.

¹⁴ Segundo Bardi, a “Mesa dos Horrores” se tratava de uma “fotomontagem de arquitetura do ‘estilo romano modernizado’”. Ver *Vogue Brasil*, 1985, p. 122. De acordo com Tentori, a mesa de Bardi foi assim chamada por um jornal romano e ficou conhecida por esse título. Tentori também confere a autoria da mesa a Giuseppe Pagano e Carlo Belli. TENTORI, 2000. p. 53.

¹⁵ LE CORBUSIER. “O coração como ponto de reunião das artes” in ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpli. 1955, p. 49-50. A citação de Le Corbusier foi publicada em matéria, sem autoria, no Diário de S. Paulo de 22 de maio de 1953: “Le Corbusier e o museu”: “Um dos nomes mais em evidência na arquitetura moderna, Le Corbusier, é também a figura central do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). No relatório do oitavo congresso, recentemente publicado, o famoso arquiteto faz uma série de referências ao Museu de Arte e a seu diretor, que conheceu durante o IV Congresso do CIAM realizado em Atenas em 1932. foi justamente nessa ocasião que se elaborou a Carta de Atenas, um dos documentos fundamentais para o estudo do urbanismo moderno. Agora, neste oitavo congresso o CIAM cuidou também dos problemas urbanísticos, pois já não se compreende arquitetura desligada da vida urbana. A publicação do CIAM, que fala do Museu, chama-se “The Heart of the City” (“O Coração da Cidade”). Procurando assim humanizar a vida nas cidades, Le Corbusier dedicou especial atenção aos museus como entidades vivas. E o exemplo que lhe ocorreu foi o Museu de Arte (aliás, na publicação, por engano, escrito Museu de Arte Moderna, que é outra instituição), principalmente pelos diversos cursos e centros de interesse pela cultura que mantém. Le Corbusier é o autor do risco original do Ministério da Educação do Rio de Janeiro e que foi com o concurso de uma equipe de arquitetos brasileiros. Atualmente está projetando um centro urbano numa região árida da Índia”.

¹⁶ SERT, Josep L. *Can Our Cities Survive? an ABC of urban problems, their analysis, their solutions*. Cambridge: Harvard University Press, 1942.p. 247.

¹⁷ Idem.

¹⁸ SERT, J. L. “Centros para a vida de da comunidade.” In ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpli. 1955. p. 14.

¹⁹ MUMFORD, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. MIT Press, 2002. p. 115.

²⁰ O manifesto “Nine Points on Monumentality” foi originalmente elaborado por Giedion, Sert e Léger em 1943 para ser publicado na revista do grupo *American Abstract Artists*. A revista não foi lançada e o manifesto somente foi publicado quinze anos mais tarde no livro de Giedion *Architecture, you and me: the diary of a development*. OCKMAN, Joan. “Los anos de La guerra:

Nueva York, Nueva Monumentalidad” in *Sert: Arquitecto em Nueva York*. Catálogo. Barcelona: MACBA/ACTAR, 1997, p. 27.

²¹ Foi o predomínio desta concepção de monumentalidade na arquitetura que Giedion passou a atacar, a partir do texto *The Need for a New Monumentality*, de 1943, em que critica a concepção da maioria de edifícios públicos construídos no período, dotados de uma linguagem classicista que “segue uma mesma receita da cortina de colunas à frente de qualquer edifício”, geralmente encomendados pelos governos e associados a ideologias totalitárias. Essa vertente predominava entre a arquitetura de museus no período, e tinha nos modelos desenvolvidos por Durand no século XIX a referência para a construção de diversos edifícios, entre os quais os novos museus de Washington. GIEDION, S.; LEGER, F.; SERT, J.L., “Nine Points on Monumentality”, Nova York, 1943. in GIEDION, Siegfried. *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: LBL : Livros do Brasil-Lisboa, pref. 1955, pp. 42-45.

²² GIEDION, Siegfried. *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: Edições LBL: Livros do Brasil-Lisboa, 1955, p.70.

²³ Idem, p. 70.

²⁴ MUMFORD, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. MIT Press, 2002. p. 175.

²⁵ Idem, p. 192.

²⁶ SERT, J. L. “Centros para a vida de da comunidade.” In ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por uma vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955. pp. 36-37.

²⁷ Idem, p. 16.

²⁸ “As obras dos grandes gênios da arte moderna não se mostram nos lugares de reunião publica e só são conhecidas por uma minoria seleta. Nossos melhores artistas vivem separados do público e suas obras vão do estúdio diretamente às casas de ricos colecionadores particulares ou às gélidas salas dos museus. Ali são catalogadas e passam à história. Se unem ao passado antes de encontrar-se com o presente”. Idem, p. 16.

²⁹ LE CORBUSIER. “O Coração como ponto de reunião das artes.” ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por uma vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955, p. 41.

³⁰ “Conversações” in ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por uma vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955. p. 37.

³¹ LE CORBUSIER. “O Coração como ponto de reunião das artes.” ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por uma vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955, p. 41-43.

³² O MASP foi citado como exemplo pelo seu programa de ação, ao Le Corbusier mencionar o programa elaborado para o museu por ele projetado para o plano da cidade de Ahmedabad, na Índia, que tem como princípio a ideia do “Museu do Crescimento Infinito” e programa similar ao desenhado por Pietro Maria Bardi para o MASP.

³³ LE CORBUSIER. “O Coração como ponto de reunião das artes.” ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por uma vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955. pp. 50-51.

³⁴ Idem, pp. 51.

³⁵ SERT, Josep. L. ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por uma vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi. 1955. p. 8.

³⁶ Idem, pp. 8-11.

³⁷ BARDI, Pietro Maria. “Balanços e perspectivas museográficas: um museu de arte em São Vicente”. *Habitat* n. 8, 1951, p. 5.

³⁸ TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000. p.188.

³⁹ BARDI, Pietro Maria. “Construção do Museu”. *Museu de Arte de São Paulo. Enciclopédia dos museus*. São Paulo: Melhoramentos. 1973. p. 162-163.

⁴⁰ BO BARDI, Lina. “O Novo Trianon, 1957-67”. *Mirante das Artes* n.5. São Paulo, 1967. pp. 20-23.

⁴¹ A nova sede do MASP foi inaugurada no dia 7 de novembro de 1968. Porem, logo após a inauguração, o museu foi fechado e seu acervo encaixotado devido a diversos problemas técnicos no edifício. O museu foi reaberto ao público em 21 de junho de 1969. Em paralelo à mostra do acervo, outras três exposições foram organizadas para essa abertura: a exposição “A mão do povo brasileiro”, ocupando a Sala Horácio Lafer, e outras duas ocupando o vazio do belvedere: “Playground”, de Nelson Leirner, composta por trinta trabalhos do artista, juntamente com “Carrossel”, de Maria Helena Cartuni e Carlos Blanc.