

Breve comentário sobre o papel de Pietro Maria Bardi e a fundação do MASP

Eugênia Gorini Esmeraldo

“Eu fiz coisas demais!” Passadas quase duas décadas de minha convivência diária com Pietro Maria Bardi, a este comentário eu acrescentaria:... “e o fez intensamente”. Se o modernista deve “ser do seu tempo”, pode-se dizer que Bardi não só foi do seu tempo como se adiantou em vários campos. Sem abandonar sua formação humanista, forjada ainda na juventude, no escritório de advogado em que trabalhou, no interesse por Jeremias Bentham e no livrinho que editou desse autor, quando tinha 17 anos. Sua vida transcorre justo ao longo do Século XX - nasceu em fevereiro de 1900 e faleceu no final de 1999 - com atividades que se dividiram entre Europa e América do Sul, ou melhor, entre Itália e Brasil.

Meu contato inicial com o museu deu-se por meio da revista *O Cruzeiro*, nos anos 1950. Havia no Brasil quase um monopólio da Imprensa em mãos de um único homem, Assis Chateaubriand. Seus jornais cobriam o país todo, e suas emissoras de rádio também. Assim detinha grande poder econômico e também político. Eu nasci em Nova Veneza, no sul de Santa Catarina, em uma colônia de imigrantes italianos do norte daquele país e durante minha infância era comum os adultos ainda se comunicarem em dialeto. Não imaginava que no futuro isso me seria de ajuda. Meus pais, ele médico, eram avançados e vivíamos num ambiente aberto, esclarecido, porém num lugarejo pequeno e as notícias chegavam por essas revistas e jornais. Assis Chateaubriand era muito criticado e pessoalmente fui adquirindo grande rejeição à sua figura por causa do que ouvia em casa, por suas atitudes e sobretudo por sua posição política. Na adolescência isso aumentou, quando se iniciaram as mudanças pré-ditadura militar. Mas eram essas então as publicações que divulgavam o Brasil e o que era feito nas grandes cidades. Hoje reconheço que a maneira com que foi mostrada a criação do museu foi brilhante. De vez em quando, grandes reportagens com fotografias sobre o museu apareciam na revista *O Cruzeiro* mostrando as festas na chegada de obras, as mulheres e homens elegantes rodeados de grandes obras de arte, as notícias sobre os artistas sempre atraíam a atenção. Certamente isto repercutiu para nós, leitores, e transformaram o MASP num símbolo para o País.

Em 1978 me inscrevi em um curso de museologia no MASP para profissionais com diversas formações. Foi criado por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri¹,

¹ Ver: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.) *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri; textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

com o apoio de Bardi², que também dava aulas memoráveis aos sábados pela manhã. Dias depois tive a chance única, a convite de Anna Carboncini, assistente de Bardi, de começar a estagiar no museu. No início eu colaborei no arquivamento, em ordem cronológica, das exposições ocorridas após 1975. Formada em jornalismo, sabia datilografar; minha familiaridade com textos e a chance de decifrar a caligrafia de Bardi, que escrevia apenas à mão, me aproximou dele. Isso criou entre nós um clima de cordialidade e aquele monstro sagrado, que eu respeitava desde menina, passou a ser muito presente. Acho que “nosso santo cruzou”... caráter exigente, briguento e polêmico, comigo ele raramente se impacientava. Além disso, eu sabia desaparecer na hora certa...

Bardi era um dínamo, tinha sempre algo em mente, escrevia textos com furor: artigos, comentários sobre as obras da coleção, ideias para livros, cartas para os amigos e a correspondência do museu, respondida praticamente no mesmo dia; apresentações para artistas, ele era generoso e sempre atendia aos pedidos. Trabalhando com ele eu aprendi sobre o museu, a coleção de arte e o papel de Bardi nessa história. E aos poucos descobri a respeito dele e um pouco sobre Lina e a grande contribuição que deram ao Brasil, sobre a qual, passados alguns anos, me permito comentar.

A influência cultural da França na sociedade brasileira no século XX foi intensa, como, aliás, no resto do mundo. Os ricos iam a Paris em férias, os livros, as roupas da moda, o idioma falado pelos abastados, a mentalidade enfim, tudo vinha da França. A USP se formou com a presença de muitos professores franceses (uma das exceções, por sinal, foi o italiano Giuseppe Ungaretti). No pós-guerra era ainda Paris que ditava as regras de cultura, de comportamento e de gosto. Bardi de certo modo precisou romper esta barreira e o fez pela cultura.

Muitos momentos de grandes mudanças sociais estimulam o novo e a criatividade. “O modernismo só pôde se estabelecer como fenômeno cultural poderoso quando havia condições econômicas, políticas e culturais possíveis”³ e a atuação do modernista compreende a figura do mecenas, o capitalista que dá o suporte para os empreendimentos em que o novo, o moderno, sobressai. Nas mudanças econômicas e políticas da Rússia, no início do século XX, os dirigentes comunistas encampam as coleções europeias reunidas pelos burgueses e industriais ricos russos e as transformam em museus com o objetivo de educar o povo⁴. No Brasil, no final da Segunda Guerra, são dois industriais e empresários de porte, Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (Chatô), que decidem formar coleções de arte por razões de vaidade, concorrência e mesmo disputas pessoais e rivalidade⁵.

2 Não foi o primeiro curso que ele criou na área – logo após a criação do museu deu aulas aos jovens que ali trabalharam e no início dos anos Setenta havia ministrado curso semelhante onde estudaram profissionais como Dan Faldini, agora escultor, que trabalhava na montagem e organização de exposições quando eu comecei, e seu irmão, Rômulo, hoje conhecido fotógrafo.

3 GAY, Peter. *Modernismo - o fascínio da heresia: de Baudelaire a Becket e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

4 Idem no capítulo que trata sobre a União Soviética sob Stalin, a partir da página 414.

5 Chateaubriand teria uma paixão por Yolanda Penteadado, que vivia com Ciccillo.

A burguesia brasileira não era muito vasta e se localizava, sobretudo, na capital do país, Rio de Janeiro, e em São Paulo, em franco desenvolvimento industrial. A vizinhança com o poder era próxima e relativamente fácil. Ambos queriam mudar o país através da arte e da cultura, criando museus.

Matarazzo é o descendente do imigrante italiano que enriquece, consegue se inserir na elite cafeeira e adquire cultura. Homem de gosto, com formação burguesa, ligado aos cafeicultores paulistas que viajam a Paris com frequência, se inspira e confia a ideia de um museu a um grupo de pessoas, com grande influência francesa. E o primeiro colaborador, Léon Degand, vinha da Bélgica e para lá voltaria depois de alguns anos. Talvez com uma visão mais romântica do que Chatô, Ciccillo criaria o MAM e depois a Bienal de São Paulo.

Chateaubriand⁶ é completamente diverso: *self made man* nordestino que cria seu império jornalístico entre Rio e São Paulo, espalhando-o pelo País, tem o respaldo econômico de suas empresas além da fortuna de encontrar o italiano Bardi – italiano é preciso observar! “Macaco velho” no mundo de negócios decide confiar a tarefa do museu a um especialista, decidido, com experiência no mundo da arte. A constituição inicial do museu como sociedade privada criada por Chateaubriand se fez com as obras que Bardi trouxera da Itália. Havia liberdade para negócios e a ideia, no início era praticar o que nos Estados Unidos os museus ainda fazem: as obras eram trocadas, negociadas, vendidas.

Autodidata, Bardi na Itália experimentou vários campos e o que obteve foi à custa de seu próprio esforço, por ser um homem livre. Era um homem habituado ao comando⁷, que já demonstrara nos seus negócios pessoais. Havia sido crítico de arquitetura, jornalista, editor de revistas e empresário; como galerista deixara funcionando em Roma o Studio d’Arte Palma, uma galeria com centro de pesquisa, expertise e conservação de arte com uma equipe altamente especializada, dirigida por Francesco Monotti⁸, e com nomes como Emilio Villa⁹, Federico Zeri¹⁰ e Giulio Carlo Argan. Era dali que provinham as obras que ele trazia para explorar o mercado latino americano e que propiciou seu entrosamento inicial no Rio, o contato com Chatô e a criação do museu. Ele e sua jovem mulher Lina Bo Bardi, a talentosa arquiteta, interessados na descoberta deste Novo Mundo, traziam o talento dos modernistas para um país semiagrícola em vias de modernização e seu mecenas, Chateaubriand, mirou longe e viu o potencial. Bardi se estabelece num país novo e “reconhece” o terreno. Na verdade não se tratava de um país desconhecido. Nos anos 1930 ele passara por algumas cidades brasileiras de navio, a caminho de Buenos Aires¹¹ em missão oficial e, na

6 Fernando Morais descreveu à perfeição este personagem da história brasileira em seu livro e, não por acaso o intitulou Chatô, o rei do Brasil. MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

7 “Sou mais um comandante do que um subalterno”, declarou na revista *Vogue*, na edição dedicada aos seus 85 anos. *Vogue*, n. 115, fevereiro de 1985, p. 160.

8 Francesco Monotti (Bologna, 1899 – Roma, 1973).

9 Emilio Villa (Affori, 1914 – Rieti, 2003). Poeta e linguista que trabalhou também no MASP na década de 1950.

10 Federico Zeri (Roma, 1921 – Mentana, 1998). Foi um dos mais importantes historiadores de arte italiana do Século XX.

11 Em 1933, Bardi ali estivera por quatro meses apresentando, em caráter oficial, uma exposição sobre a nova arquitetura, para divulgar as ideias dos arquitetos racionalistas, tema de sua intensa campanha na imprensa italiana.

parada no porto de Santos, aproveitara para conhecer também São Paulo. O país que Bardi e Lina encontraram em 1946, certamente estava bastante diferente. Eles chegam ao Rio em outubro e o que descobrem? A modernidade que ambos quiseram promover em sua terra, sendo implantada e em plena efervescência. O primeiro vislumbre do Rio lhes mostrou isso com o edifício do Ministério de Educação e Saúde¹², que eles conheciam pelo livro *Brazil builds*, editado nos Estados Unidos. A visão do país que se moderniza e se industrializa em lugar daquele que Bardi vira em sua primeira passagem, provavelmente anima o casal.

Com o passar dos anos Bardi construiria uma narrativa para explicar sua vinda para o Brasil e seu encontro com Chateaubriand, se havia sido no Rio ou se ocorrera em Roma. Porque, como declarou várias vezes, ele partira com obras de arte para a América Latina e uma das metas seria Buenos Aires, que já conhecia. Ele sabia que a grande metrópole portenha já possuía uma vigorosa elite e estrutura de arte, com muito de moderno¹³. As contradições permitem supor que foram várias as razões da vinda.

O fato é que, em novembro de 1946, foi decidida a criação do museu na cidade de São Paulo com a riqueza do café e da industrialização em crescimento (e não no Rio como pensaram inicialmente). E também São Paulo se transformava, a futura cidade de ambos deixava de ser provinciana.

Aceito o desafio, no início de 1947, com Lina, Bardi começa a instalar o museu na Rua Sete de Abril, 230, na sede ainda em fase de acabamento dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, para ser inaugurado oficialmente em outubro. Lina planejou a distribuição interna dos espaços do novo museu, em colaboração estreita com o marido. Foram de autoria dela também os móveis, os suportes das obras e o que mais fosse preciso. Provavelmente Bardi com sua experiência com a arquitetura racionalista dava as coordenadas. Esta simbiose certamente contribuirá para que Lina, com muita experiência em jornais e revistas em Milão, comece nesse momento, no Brasil, a se tornar a grande arquiteta do século XX, cada vez mais reconhecida. Marcos da sua passagem e de sua vida na cidade são: o MASP, o SESC-Pompéia e o Teatro Oficina.

Bardi percebe mudanças na cidade, mas algumas necessidades na área da cultura permanecem. O casal decide mudar o cenário – ou Chatô lhes pede que façam isso, pois a premissa é criar um museu que seja fundamentalmente didático. Esta era já a prática dos museus americanos, cujo principal modelo seria o MoMA de Nova York, que Bardi menciona em seus artigos sobre a novidade que estava surgindo na capital paulista. Sim, porque ele retomara também sua vida de

12 O prédio de autoria de Lucio Costa, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy e Ernani Vasconcelos foi baseado em esboços de Le Corbusier que, em junho de 1936 trabalhou quatro semanas com Oscar Niemeyer no projeto, ficando este como uma espécie de transmissor das ideias do franco-suíço para o restante do grupo. WILLIAMS, Richard J. *Brazil modern architectures in history*. Londres: Reaktion Books, 2009, p. 10. Também: CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*, Rio de Janeiro, 2001, pp. 364-365. Ainda: HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier, riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.

13 Como bem descrito no livro: SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das Vanguardas: Arte e Literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

jornalista. No dia 1º de janeiro de 1947 publicou o artigo *Museus e Anti-museus*¹⁴, explicando as ideias que colocará em ação na sua empreitada. O artigo antevê uma arquitetura livre, com iluminação adequada, espaços para múltiplas atividades, permitindo desenvolver uma nova pedagogia, o bom gosto, o amor pela arte e o conhecimento da história. E antes de tudo, propiciar uma permanência agradável para os visitantes. Bardi afirma acreditar que no Brasil “se compreende que as ideias audazes não são utopias”. As mesmas propostas ele apresentou na reunião pioneira do ICOM, na Cidade do México, em 1947, com o texto *Musée hors des limites* (Museu fora dos limites)¹⁵ esclarecedor de seu projeto.

Para seu biógrafo Tentori, Bardi começara a pensar nesse “sistema museográfico”¹⁶, em 1935, num projeto com Guido Fiorini¹⁷, imaginando um edifício destinado a conter qualquer tipo de manifestação, obtendo o máximo rendimento com o mínimo de utilização da área, situação que enfrentou com Lina ao planejarem o MASP do centro da cidade e que ela ampliaria no prédio da avenida Paulista.

Ele privilegiava o novo, estimulava a experimentação, ensinava, realizou as primeiras exposições de fotografia considerando-a como arte. Era uma questão de formação e de prática. Percebeu que a maioria da população era inculta e, portanto, uma das missões do museu era ensinar, sendo a arte o melhor caminho para este fim. Imediatamente encomenda ao Studio d’Arte Palma, em Roma, que sejam feitas grandes pranchas didáticas ensinando a história da arte que apresenta em exposição no museu, num imenso panorama do desenvolvimento das artes desde a idade da pedra até a contemporaneidade.

Em 1972 o MASP realizou uma grande mostra sobre os 50 anos da Semana de Arte Moderna de 22, que estava bastante esquecida na memória paulista. Foi uma das minhas primeiras visitas ao museu. Lembro-me da disposição insólita das obras no espaço do subsolo: uma *assemblage*, como gostava de dizer Bardi, com pinturas, móveis, fotografias, livros, objetos, roupas, textos alusivos à Semana e seus participantes. Era diferente do que se costumava ver.

Anos depois, em 1978, eu estava timidamente ajudando nos textos que Bardi produzia para *O Modernismo no Brasil*¹⁸, que marcou o início de uma série de 12 livros que escreveu para o Banco Sudameris. Foi nesta época que eu comecei a colaborar e a respeitar do trabalho de Pietro Maria Bardi. Paralelamente estava sendo finalizada a edição do livro comemorativo dos trinta anos do museu, que registra com muitas ilustrações e textos a criação da entidade. Bardi, na introdução, conta objetivamente como os fatos tinham acontecido e enaltece a figura de Chateaubriand. Lógico que na primeira vez isso me surpreendeu,

14 *Diário de São Paulo*, 1º de janeiro de 1947. O mesmo artigo saíria dali a quatro dias no *O Jornal*, do Rio de Janeiro, ambos da cadeia dos Diários Associados, de Chatô.

15 Ver: TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000, p. 188.

16 *Idem*, pp. 156-157.

17 Guido Fiorini (Bolonha, 1891 – Paris, 1965). Arquiteto que colaborou com Bardi na revista *Quadrante*.

18 O livro foi muito solicitado e chegou a ter uma segunda edição, em 1982.

mas acabei me habituando; seriam inúmeras as vezes em que ele o faria, inclusive no livro que publicou em 1982 sobre a convivência entre os dois¹⁹. Foi ainda nesse ano que o museu apresentou a exposição Perfume e Maquilagem, com peças provenientes de colecionadores e que revelou o fascínio que o tema exerce sobre as pessoas ao longo dos tempos. Foi também minha primeira colaboração na pesquisa de objetos e empréstimo de obras. No ano seguinte tive uma experiência mais intensa pois, por encomenda da Fondazione Giovanni Agnelli, de Turim, na Itália, Bardi organizaria uma grande exposição Itália-Brasil, uma história de cinco séculos. Fomos, de carro, ao sul visitando os locais onde havia colonização italiana, numa proveitosa pesquisa de campo.

As pessoas no museu em geral o chamavam de “Professor Bardi”, tratamento que teria sido apostado por Chateaubriand logo que se conheceram. Descobri que o título se justificava: Bardi sabia fazer o que precisava ser feito. E se não soubesse, aprendia. Deve ter sido assim desde menino, prova foi o livro escrito na Itália, sob encomenda da Fiat chamado *La strada e il volante* em que ele discorria sobre o mecanismo do automóvel com conhecimento de causa (e da máquina). Pessoalmente passei por essa experiência ao ajudá-lo na embalagem de algumas peças, o que na época se fazia com papel amassado. Ele ficou ao lado e pacientemente me explicou como fazer nos cantos, protegendo bastante as eventuais partes salientes, com várias camadas, para evitar choques e atritos. Aquela generosidade sem afetação de um homem brilhante, que eu respeitava, só fez crescer minha admiração. É preciso lembrar que com quase 80 anos ele era um senhor que diariamente trabalhava como os demais do museu.

O saber fazer abrangia também os livros. Ele os idealizava e creio que à medida que escrevia, montava mentalmente a diagramação das páginas que transcrevia para desenhos e rabiscos. Reunia-se com Dan Fialdini a quem passava o material que, cuidadosamente, desvendava o enigma. Com o passar do tempo, pude observar sua maneira despótica de não dar crédito às pessoas que o auxiliavam no trabalho, o que provocava queixas dos colaboradores. Mas não seria eu que mudaria uma pessoa que estava, como mencionei, chegando aos oitenta anos. E hoje se sabe que naquela época ainda não havia a prática de dar crédito, o que seria hoje impensável. Era apaixonado por livros e doou ao museu, em 1977, pelos 30 anos de fundação, a biblioteca pessoal dele e de Lina, com inúmeros livros raros, muito valiosos. Em 1979 foi feita no museu a grande pesquisa sobre a Tipografia no Brasil baseada, sobretudo, nas coleções de José Mindlin e de Rubens Borba de Moraes. Toda a publicação foi supervisionada por Bardi, auxiliado por Fialdini e Claudia Marino Semeraro, que trabalhava na biblioteca.

Imagino que por vezes as ideias para textos lhe vinham num rompante, no carro ou em reunião, porque acontecia dos papéis que as portavam terem várias origens, inclusive folhetos de imóveis em construção, que no *boom* imobiliário dos anos 1980, em São Paulo, eram distribuídos nas esquinas. Por vezes apareciam expressões em italiano, muito difíceis de adaptar em português e, se eu ousava sugerir mudanças ele não gostava. Eu recorria então a Luiz

19 BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: edição do MASP, 1982. Em fevereiro de 1997 a *Folha de S. Paulo*, publicou no caderno “Ilustrada”, p. 3, uma entrevista de Leon Cakoff com Bardi, cujo título era *Eu não fiz nada. Foi tudo o Chateaubriand*.

Hossaka²⁰, que também conhecia sua escrita e começara muito antes do que eu a transcrevê-la. Era muito divertido porque ele, com muito bom humor dizia que Bardi queria inventar uma nova linguagem e que de nada adiantaria eu pedir para mudar a frase ou a palavra. Mandávamos para a gráfica e o problema se tornava deles, que telefonavam e discutiam que aquilo não podia ser, etc. E vá lá explicar que o autor exigia daquela maneira. Dali a pouco aparecia Carlos Magno Bonfim²¹, produtor dos livros, que trabalhava na editora Raízes Artes Gráficas, cujo dono era Regastein Rocha²², para tentar explicar a Bardi as mudanças que haviam feito.

Ele tinha um método para essas publicações, pesquisava muito, adquiria pessoalmente os livros que poderiam ajudá-lo e que depois passava para a biblioteca do museu. Ali era auxiliado por Ivani Di Grazia Costa que pesquisava livros já existentes. Ele traçava um roteiro, separava possíveis imagens, desenhava as páginas e guardava tudo em grandes “pastas” que ele mesmo improvisava dobrando o papel e colocando um título na capa, já alusivo ao tema. Os textos por vezes misturavam construções ou termos em italiano e percebi como tinha sido de valia, quando menina, o meu “treino” auditivo com meus conterrâneos, nossas *nonnas* em dialeto ou italiano corrente, no caso da avó paterna.

Por vezes ele trazia algum texto escrito por dona Lina, como a chamávamos, para que eu datilografasse. Ela escrevia muito bem, era muito objetiva e corajosa nos textos.

Na série de livros já citada, que abrangia temas variados sobre o nosso país como o modernismo, a prata, o ouro, a madeira, a fotografia, a escultura, o design, por vezes o lançamento previa uma exposição - como ocorreu para *Arte da Prata no Brasil* - e no orçamento sempre estava incluída uma contribuição para o MASP.

Em 1982 o MASP faria 35 anos. Por volta de agosto, Linda Kohen²³ apresentou José Roberto Marcelino dos Santos, do Banco Safra a Bardi, pois estavam planejando uma série de livros. Queriam o aval de Bardi, que já colaborava com o Banco Sudameris. Desde 1963 o museu não tinha um catálogo atualizado de suas pinturas e esculturas. Bardi viu ali um bom filão para o MASP e outros museus. O prazo era curto, cerca de três meses, porém ele não via obstáculos para outra empreitada. Foi assim publicado o catálogo do MASP patrocinado pelo Banco Safra, início de uma coleção que beneficiaria muitos museus brasileiros que a cada final de ano tiveram seus catálogos publicados.

Bardi orientava as montagens das exposições. Havia suportes desenhados por Lina desde a Rua Sete de Abril. Para cada mostra decidia com Dan Fialdini,

20 Luiz Hossaka (Birigui, 1928 – São Paulo, 2009). Trabalhou desde jovem no MASP e, ao falecer, ocupava o cargo de Conservador-Chefe.

21 Carlos Magno Bonfim (Salvador, 1950). Ainda hoje trabalha em editoria.

22 Regastein Rocha (Santa Rita do Passa Quatro, 1935). Marcou a editoria paulistana nos anos 1980.

23 Nascida em Milão, em 1924, a artista italo-uruguaia Linda Kohen, ligada à família Safra, naquela época residia em São Paulo e ficou muito próxima a Bardi, o qual apreciava sua pintura intimista e apresentou seus trabalhos no museu.

qual seria utilizado. As fotografias do arquivo do museu mostram essas montagens, tendo sido muito usados os suportes de tubos de ferro, porém havia um tipo muito elegante, leves, de madeira clara com encaixes que definiam a altura dos painéis, boa solução para obras sobre papel. As exposições temporárias eram frequentes, utilizando espaços variados do subsolo, permitindo que fossem trocadas as exposições em dois dias, sem alarde e grandes movimentações, por conta da praticidade dos materiais usados e familiaridade dos montadores do museu com os mesmos. Quando possível o material era reaproveitado para evitar desperdício.

O auditório do museu apresentava concertos coordenados por Walter Lourenção e também filmes. Estes eram coordenados por Leon Cakoff que ali deu início em 1977 à hoje famosa Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. E todos despachavam com Bardi. O museu tinha poucos funcionários. Abria para o público das 12 às 17 horas e os funcionários que trabalhavam nos serviços gerais pela manhã, à tarde controlavam as exposições e o ingresso era gratuito. Havia consciência de todos sobre o valor e a importância do patrimônio artístico do museu. Percebia-se o orgulho e a dedicação com que trabalhavam.

Por vezes eram apresentadas exposições vindas do exterior. O MoMA enviou mostras ao MASP e havia também as que chegavam com apoio das representações dos países, como o Goethe Institut, o British Council e o Istituto Italiano di Cultura. Durante a época da gestão de Bardi o museu foi quase uma extensão do consulado italiano e os diretores do Istituto contavam sempre com o apoio dele para manifestações ligadas à cultura e à arte da península.

As exposições de arte brasileira revelaram artistas novos e não só de São Paulo. Era frequente um artista chegar com seus trabalhos e pedir para falar com Bardi. Vários deles saíam do encontro com a promessa de uma futura exposição no museu. O olho de Bardi para pintura é reconhecido, basta ver a grande coleção de arte do MASP, a grande maioria escolha dele. Dos artistas que ele apresentou muitos se firmaram no cenário artístico, outros desapareceram. É interessante observar que anos depois vários artistas se consagraram e foram reapresentados na Pinacoteca do Estado de São Paulo após a grande reforma que lá foi realizada na gestão de Emanuel Araújo.

Correspondente assíduo, receber o correio era um rito para Bardi, que manteve intercâmbio postal com muitas personalidades. O arquivo do museu e o do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi guardam essas cartas²⁴. Ele sempre conservou criteriosamente todo e qualquer documento autorreferente, quase prevendo que algum dia teria valor²⁵.

Aqui parênteses. Bardi era sedutor, mas também, às vezes, facilmente seduzido por pessoas sem muitos escrúpulos. Riccardo Mariani foi uma delas. Uma

24 O arquivo Bardi do Instituto está em vias de organização.

25 Um exemplo é a correspondência com Le Corbusier, que felizmente conseguiu-se que ele não cedesse e se encontra no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Por sorte ele queria escrever um livro sobre sua convivência com o arquiteto, o que fez em 1984, na edição da Nobel, *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*, com prefácio de Alexandre Eulálio.

das razões de sua visita ao Brasil, segundo explicou, era procurar e adquirir arquivos de cidadãos com atuação na política e o primeiro da sua lista era Edgar Leuenroth²⁶, cujo acervo, para sua decepção, já estava devidamente guardado na UNICAMP. Então, descobriu Bardi com seu valioso arquivo iniciado em 1917, em sua cidade natal, La Spezia, e muito material sobre a Itália, até 1947. Foi um furacão. Bardi literalmente sucumbiu ao esperto Mariani, que lecionava em Genebra e prometeu-lhe fazer sua biografia documentada e passar tudo para o Arquivo Central de Roma, e simplesmente doou todos os documentos. Não adiantou Anna Carboncini alertar Bardi que era uma documentação importante, o resumo de sua época na primeira metade do século e de todas as suas atividades; que ele esperasse pelo menos que a documentação fosse registrada ou marcada. Bardi, que não admitia ser contrariado, ordenou que se fizesse às pressas um carimbo e se registrasse o que fosse possível, pois a remessa seria rápida. Assim foi feito, dentro do possível. Mariani obteve a ajuda do consulado italiano em São Paulo e em poucos dias os pacotes foram remetidos para Milão, para a casa do arquiteto. O resultado foi que, depois de muitas cobranças, consultas a advogados milaneses, inúmeras cartas de Bardi para autoridades e para Mariani e muito tempo passado, o arquivo foi transferido para o Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana no Castello Sforzesco, em Milão, mas infelizmente muitas cartas importantes, como as de Ezra Pound, não foram entregues por Mariani no conjunto.

As suas cartas mais frequentes iam para Mario da Silva²⁷, o amigo que recebeu os Bardi no Rio de Janeiro em 1946 e, na Itália, para Ettore Camesasca²⁸, cujo conhecimento de arte italiana foi útil para Bardi. Por vezes trocava cartas com Mario Modestini²⁹, ex-sócio na Galleria d'Arte Palma em Roma e conhecido restaurador de arte que se radicou depois em Nova York, com o designer Roberto Sambonet³⁰, amigo dele e de Lina; com o poderoso *marchand* Daniel Wildenstein³¹, em consultas sobre mercado e obras de arte e com a Libreria Salimbeni, em Florença, para adquirir livros. A partir do primeiro encontro com seu biógrafo, Francesco Tentori³², a correspondência entre os dois foi intensa. Porém era respeitoso com qualquer pessoa que lhe escrevesse e nunca deixava ninguém sem resposta, fosse qual fosse o tema.

Bardi divulgava suas ideias, e por tabela o MASP, escrevendo semanalmente um artigo para as revistas *Isto é* e *Isto é/Senhor*, dirigidas por Mino Carta, e por vezes colaborava com a *Folha de S. Paulo* e outros órgãos. Sua veia huma-

26 Nascido em Mogi-Mirim em 1881, foi tipógrafo, jornalista e anarquista e faleceu em São Paulo em 1968. Constituiu um dos maiores arquivos existentes sobre a memória dos movimentos operário e anarquista.

27 Jornalista, nascido no Rio de Janeiro, viveu na Europa entre 1925 e 1937. Ele e a esposa, Lillo, eram muito amigos dos Bardi; faleceu no Rio, em 1991.

28 Ettore Camesasca (1922 - 1995) historiador de arte italiano que trabalhara no museu um pouco antes de minha chegada, com vistas a se tornar o substituto de Bardi, o que, por uma série de razões, não aconteceu. A amizade esfriou por um período e depois foi retomada. Camesasca pesquisou as obras do museu e escreveu os catálogos das exposições do MASP na Europa, realizadas a partir de 1987.

29 Mario Modestini (Roma, 1907 - Nova York, 2006).

30 Roberto Sambonet (Vercelli, 1924 - Milano, 1995).

31 Daniel Wildenstein (Verrières-le-Buisson, 1917 - Paris 2001).

32 Francesco Tentori (Tarcento, 1931 - Udine, 2011). Foi pesquisador e professor na Universidade de Veneza.

nista vinha à tona em muitos textos. Publicou no jornal da colônia italiana *Fanfulla*, em 11 de maio de 1951 *Un'enciclopedia brasiliana* sugerindo iniciar uma grande série de livros sobre o Brasil. Não seria essa a única vez em que ele falaria a respeito; nos anos 1980, na prestigiosa página 3 da *Folha de S. Paulo*, ele voltaria ao assunto, sugerindo ao então Ministro José Aparecido a edição de uma grande “Enciclopédia” para o Brasil. O texto incomodou o acadêmico e grande linguista Antônio Houaiss³³ que, dias depois, enviou uma carta de protesto pela ideia superada de Bardi, uma vez que anos antes já se havia organizado no Brasil as enciclopédias Delta-Larousse e Mirador Internacional. Porém deve-se observar que essas saíram somente em 1972 e em 1976, enquanto que o primeiro artigo de Bardi fora publicado em 1951.

Irreverente, sua verve era conhecida, e ele não hesitava em dizer o que pensava. Tinha vieses machistas, sobretudo quando via uma mulher despontar no mundo da crítica de arte, como Aracy Amaral e Sheila Leirner, até mesmo para provocar polêmica. Algumas vezes precisou se retratar, pois os tempos haviam mudado e se podia usava o bom humor, mas era evidente que não ficava satisfeito.

Ele era, enfim, uma grande personalidade respeitada em todo o Brasil. E popular, pois foi convidado, e aceitou, para fazer parte de um júri de Miss, admirador que sempre foi de mulheres bonitas.

Encontrá-lo para uma conversa ou reverência no museu era rotina certa dos visitantes ilustres que passavam por São Paulo. É conhecido o caso de John Cage³⁴ que, quando esteve para a Bienal de São Paulo, ao caminhar pela Avenida Paulista, deslumbrou-se com o MASP. Reconhecido por uma transeunte, ela o levou ao primeiro andar do museu e me pediu para falar com Bardi. Ele veio, trocou algumas palavras informalmente no corredor, e ouviu do americano a declaração de que ali estava a “arquitetura da liberdade”.

Comitivas de japoneses e mesmo membros da família real do Japão também o visitaram. Havia muito respeito pelo homem que em 1972 apresentara parte da preciosa coleção europeia do museu em várias cidades japonesas, quando os museus da Europa ainda não tinham iniciado esta prática com o Japão, hoje muito frequente. Pode-se dizer que ele iniciou essa abertura. Durante sua gestão houve outras mostras do acervo do MASP naquele país.

Doador de obras ao MASP e a outros museus³⁵, poucos sabem que Bardi fez uma importante doação ao Brasil quando entregou ao IPHAN, os grandes desenhos das conferências de Le Corbusier no Rio de Janeiro, em 1938, que comprara do arquiteto. Poderia ter ganho muito dinheiro vendendo-os na Europa ou para alguma universidade e, no entanto, preferiu que elas ficassem aqui, no país que o acolheu e cuja cultura ele ajudou a desenvolver. Com esta doação é como se um círculo se fechasse: Pietro Maria e Lina Bo Bardi, que se encantaram com o país e logo no primeiro contato admiraram a arquitetura, retribuem com a

33 Antônio Houaiss (Rio de Janeiro, 1915 – 1999).

34 John Cage (Los Angeles, 1912 – Nova York, 1992). Músico, artista e escritor americano.

35 Vale mencionar que Lina também doou ao MAM-BA um pequeno quadro de Tarsila do Amaral.

doação ao patrimônio brasileiro dos desenhos de outro modernista, Le Corbusier.

Todavia a doação mais significativa tanto de Lina como de Bardi foi a criação, em sua residência no bairro do Morumbi, em São Paulo, a Casa de Vidro, marco da arquitetura moderna, de uma entidade que tem o nome de ambos, o Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Ali é conservado o legado deles ao Brasil, com arquivo documental, pinturas, esculturas e objetos, reunidos num centro de estudos e pesquisa de arte e arquitetura.

Ao finalizar pode-se dizer que esses vanguardistas, aos poucos, suplantam o mecenas Chateaubriand que toma outros rumos e, após anos de enfermidade desaparece, pouco restando de seu império de comunicação. Em suma, eles mantêm a lealdade a quem os apoiou, porém se impõem, ocupam espaço e marcam, de forma expressiva, a cultura brasileira com o seu trabalho em museus, na arquitetura e em outros campos.