

Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte

Luciano Migliaccio

Em todos os tempos e em todos os recantos da terra o homem, na intencional necessidade de melhorar seu estado, portanto a sua civilização, no progredir constante do trabalho, deixa a marca da sua passagem pelo mundo através do engenho, da graça, da imaginação, do sentimento, com que opera a modificação dos elementos naturais, através da procura do belo...¹

Esta citação encontra-se na *Pequena História da Arte*, publicada por Pietro Maria Bardi em 1958², baseada em grande parte nos textos redigidos para as primeiras mostras didáticas sobre a história da arte apresentadas no MASP em São Paulo entre 1947 e 1951. Embora Bardi não fosse um pensador sistemático e rigoroso, a proposição exprime uma linha adotada pelo crítico italiano ao longo da sua atividade no Brasil. Para ele, haveria uma vinculação estreita entre criação artística, trabalho e técnica que envolveria potencialmente todo ato humano de modificação da natureza. Dentro desta noção abrangente é possível entender porque o crítico defendia a existência de uma única noção de arte: em todas as culturas, independentemente do tempo e das áreas geográficas, nota-se um fenômeno constante, a tentativa do homem de transcender através da técnica as necessidades práticas. Em outras palavras, a aspiração a satisfazer de forma cada vez mais eficiente as exigências da vida material introduz possibilidades técnicas novas, que ultrapassam as soluções já conhecidas e assim transformam o mundo. Nessa perspectiva o que varia é apenas o grau de desenvolvimento técnico de cada época e povo, segundo as condições materiais, os instrumentos e os limites de cada época. Estas colocações parecem continuar as de Pier Luigi Nervi no seu texto *Problemi dell'architetto* publicado na revista *Casabella*, dirigida por Giuseppe Pagano, em 1933³. Nervi falava da beleza como algo que transcendia a utilidade e a funcionalidade através da ousada novidade das soluções permitidas pela técnica introduzindo novas qualidades e valores. Não se tratava então apenas de indicar na estética funcionalista do racionalismo a expressão historicamente mais adequada dos valores da modernidade, mas de perceber o valor estético das novas possibilidades técnicas que, em cada fase levam à superação das soluções técnicas anteriores. As primeiras exposições didáticas do MASP representaram uma ilus-

1 BARDI, Pietro Maria. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1958, p.9.

2 *Ibid.*, p. 2.

3 NERVI, Pier Luigi. "Problemi dell'architetto", *Casabella*, VI, 1933, n. 5, p. 34.

tração desta concepção. Conforme relato do próprio Bardi, a característica mais notável e original do recém-fundado MASP foi o espaço dedicado à didática para os adultos. Tratava-se de uma sala de 12 x 30 m dotada de 84 grandes painéis de vidro inseridos dentro de uma estrutura em tubos metálicos. Tais painéis através de uma seleção de reproduções fotográficas, gravuras, tricromias e textos, exibiam panoramas comentados da história da arte organizados de maneira cronológica e por áreas geográficas. Do ponto de vista da apresentação gráfica o resultado era algo semelhante às fotomontagens, em que Bardi se especializara na década de trinta trabalhando na programação visual de revistas como *Quadrante*⁴. Ao lado das exposições didáticas, no mesmo espaço da sede do museu na Rua Sete de Abril, situava-se a Vitrine das formas, com mostruários de trinta metros lineares em que eram colocados objetos artísticos e utilitários de diferente origem no espaço e no tempo, indicando as várias maneiras de se abordar sua concepção e realização técnica, que serviriam para auxiliar o público na interpretação e na compreensão da parte gráfica.

A mostra didática inicial, inaugurada junto com o museu, apresentava um “panorama sintético da história da arte desde a pré-história até hoje”, composta de 76 painéis contendo cerca de 1500 fotografias, e 8 painéis de cronologias e textos explicativos. Esta mostra desdobrou-se sucessivamente em outras que aprofundaram determinados temas: a primeira foi realizada em 1949 com o título *Desenvolvimento das ideias abstracionistas na História da arte*. O percurso da mostra começava, de fato, da Grécia arcaica e contava, como a primeira, com a consultoria do poeta e filólogo Emilio Villa, que, como estudioso de filologia semítica e das antigas civilizações do Mediterrâneo, representava um ponto de contato com o mundo da arqueologia e da paleontologia italiana. A impostação da mostra poderia de alguma forma ser aproximada às temáticas do arqueólogo Ranuccio Bianchi Bandinelli que, em 1956, publicaria um livro intitulado *Organicità e astrazione* baseado em uma série de conferências proferidas em 1950, junto ao Instituto Holandês de Roma. A carta de Bardi cita como estando em preparação mais mostras didáticas aprofundando épocas e temáticas específicas; sobre a arte pré-histórica, sobre a arte grega, romana e paleocristã⁵, sobre a imagem da mulher na história da arte. De fato, em julho de 1950, após seis meses fechado por reformas, o MASP reabriria com a exposição didática *Pré-história e povos primitivos*. O conteúdo e a museografia das exposições didáticas foram desenvolvidos por Bardi e por um grupo de jovens intelectuais, historiadores, arqueólogos e arquitetos, que se reuniam no Studio d’Arte Palma, a galeria associada a um laboratório de restauro, que Bardi abriu em Roma, em 1945, sob a coordenação do mesmo Emilio Villa. Pelas cartas de Villa a Bardi conservadas na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP sabemos que da organização das exposições participaram historiadores da arte como Federico

4 Sobre a revista *Quadrante*, ver: RIFKIND, David. *The Battle for Modernism: Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*. Venezia: Marsilio, 2013; e, neste mesmo volume, RIFKIND, David. *Pietro Maria Bardi, Quadrante and the architecture of Fascist Italy*. A programação visual das exposições pode também lembrar publicações francesas da época como a revista e os volumes de *Cahiers de l’art* de Christian Zervos, dedicados às antigas civilizações do Mediterrâneo e do Oriente Médio, certamente conhecida por Bardi e por Villa, que os cita nas cartas a Bardi elogiando a qualidade das reproduções fotográficas.

5 Carta de Pietro Maria Bardi em francês, sem destinatário, datada de 20 de abril de 1949, In: POLITANO, Stela. *Exposição Didática e Vitrine das Formas. A Didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de mestrado junto ao IFCH UNICAMP, 2010, p. 221.

Zeri e Giuliano Briganti e arquitetos vinculados à *Associazione per l'architettura organica* e à revista *Metron*, fundados por Bruno Zevi em 1945, entre os quais Cino Calcaprina, Silvio e Laura Radiconcini, Luigi Piccinato, e o próprio Zevi⁶.

Apesar da dificuldade de se fazer uma reconstrução exata das exposições didáticas no conjunto e nas várias versões que tiveram ao longo dos anos, sendo que os mesmos materiais foram provavelmente recombinaos de diferentes formas, é possível encontrar uma relação estreita entre este material e o livro de Bardi, *Pequena história da arte*, publicado pela Editora Melhoramentos em 1958, constituindo uma compilação dos cursos ministrados pelo próprio diretor para a formação de monitores para o MASP. Muitas das imagens utilizadas nos painéis servem também para ilustrar o livro, de modo que este pode ser considerado um documento que registra e sintetiza em parte o trabalho realizado. O texto contribui substancialmente para esclarecer algumas ideias que nortearam Bardi nas exposições didáticas e no próprio projeto do MASP. Uma das ideias de maior interesse é, mais uma vez, a inter-relação estabelecida entre objeto de uso cotidiano e objeto de arte:

Não é portanto possível considerar que o produto artístico seja realmente tal, enquanto não apresentar íntimas referências ao uso cotidiano e comum. Aliás, é preciso dizer que justamente o produto artístico está investido de uma necessidade bem mais forte e mais alta: exprime não somente a necessidade...mas exprime também o seu desejo, isto é a força e o impulso para ir além da simples necessidade.

Os painéis gráficos funcionavam em conjunto com a Vitrine das formas onde objetos primitivos eram expostos ao lado de peças consagradas como obras de arte e de objetos industriais independentemente de um critério cronológico. Além de exemplificar concretamente o conteúdo da parte gráfica, esse arranjo aprofundava o questionamento acerca do objeto de arte. A sequência das exposições desconstrói gradativamente uma concepção evolutiva da história da arte. Propõe um olhar para a arte como fenômeno atemporal da existência humana, em que cada obra é considerada, para além dos seus dados cronológicos e significados externos, nas suas relações com a cultura material de uma época. Isso fazia particularmente sentido para compreender a situação da história da arte no Brasil, onde existe uma convivência entre culturas materiais primitivas e outras da mais avançada modernidade.

Ver uma obra significa justificá-la, associá-la a outras, fazer levedar o seu valor e colocá-la no patrimônio da arte. Mas também é necessário ver a obra no seu ato criador, nos seus valores de volume ou de cor, e para fazer isso é necessário educar a própria sensibilidade afim de que possa refletir a sensibilidade de quem a criou.

A compreensão do processo criador como resultado da interação entre matéria e técnica coloca as bases para a compreensão da arte num sentido não evolucionista⁷:

6 Ver: COLOMBO, Davide. "Arti visive e dintorni". In: PARMIGGIANI, C. (org.). *Emilio Villa: poeta e scrittore*. Milano: Mazzotta, 2008, pp. 285 - 304; POLITANO, Stela, op. cit..

7 BARDI, Pietro Maria, 1958, op. cit., p. 19.

É um progresso sempre em ordem técnica; é um domínio progressivo sobre a matéria o que permitirá ao homem exprimir tudo quanto tinha a dizer desde o primeiro dia em que apareceu sobre a face da terra, e, abrindo os olhos às maravilhas do mundo, não soube extrair do seu espírito mais do que uma simples interjeição de assombro: um grito. O eco deste grito continuará enquanto um homem for um homem.

O grito de assombro dos primeiros homens equivale naquela primordial forma de existência às manifestações mais refinadas de domínio técnico sobre a matéria da humanidade contemporânea, revelando assim o caráter universal da arte, e superando as classificações de tempo e de espaço. Tal concepção era essencial para uma instituição museal que visasse contribuir para a formação de uma cultura moderna nas condições históricas e econômicas específicas do Brasil no momento da fundação do MASP.

Enquanto a Europa encontrava-se destruída e culturalmente em crise, o Brasil, que conheceu certo desenvolvimento industrial nas décadas de 30 e de 40, também em função dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, vivia um período de grandes mudanças com a democratização depois do fim da ditadura do Estado Novo, o crescimento econômico e a entrada das massas na vida pública. Bardi e sua esposa Lina haviam abandonado a Itália em ruínas e traziam ao Brasil o interesse para a variedade das situações locais. Para o casal, cuja perspectiva coincidia com aquela de uma parte importante ainda que minoritária da elite cultural brasileira, a modernização que aqui se iniciava, correndo sérios riscos de ser mais uma fase de dependência cultural, deveria estabelecer-se sobre a complexidade das ricas raízes culturais locais. Essa ideia da existência de duas opções de modernização contraditórias e da necessidade da escolha de um caminho que valorizasse a pluralidade das culturas existentes ganha força ao longo dos anos nas atividades tanto de Lina como de Pietro Maria Bardi. Era nessa co-existência entre primitivo e moderno que o casal enxergava a potencialidade brasileira no horizonte cultural contemporâneo. Como escreveria Lina em 1961:

O Brasil está conduzindo hoje a batalha da cultura, nos próximos dez, talvez cinco anos, o país terá traçado seus esquemas culturais, estará fixado numa linha definitiva, ser um país de cultura autônoma, construída sobre raízes próprias ou ser um país inautêntico de esquemas importados e ineficientes... Procura fadigada, no emaranhado de heranças esnobisticamente desprezadas por uma crítica improvisada que as define drasticamente regionalismo e folclore.⁸

Em contraste com a Europa, culturalmente estagnada e refratária a novas propostas, a América, livre do pesado fardo da tradição parecia o lugar onde poderia florescer uma nova cultura estética.

Escrevia Pietro Maria Bardi: “Assim, é minha opinião que os Americanos serão realmente os primeiros a compreender a função educativa dos novos museus... Parece-me que no Brasil se percebe que as ideias audaciosas nunca

⁸ BO BARDI, Lina; DE CARVALHO FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008, p. 141. Ver também: BO BARDI, Lina. *Tempos de grossura. O design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, em particular o capítulo *Arte popular e preartesanato nordestino*, pp. 28 ss.

são utopias, enquanto as utopias nunca são audaciosas”⁹.

A maioria dos grandes museus europeus eram destinados a expor, sobretudo, sua própria história e ainda estavam vinculados ao antigo papel de conservadores da tradição histórica e cultural da nação. O MASP traria a um contexto novo ideias formadas na Itália no debate cultural dos anos trinta, mas as transformaria à luz da crise cultural do pós-guerra, e dos problemas postos pela expansão do modelo econômico capitalista fora do contexto cultural europeu. Talvez a América do Sul fosse o lugar ideal onde poderia florescer a “revolução cultural” anunciada por Bardi:

*Se intelectuais realmente responsáveis reconhecem que se abre uma época nova e que uma revolução está à porta, a revolução da cultura, então o problema educativo coloca-se no primeiro plano e nosso museu, ou contra-museu, como gostaria de chama-lo, deve ser tomado em consideração*¹⁰.

A partir de 1950 a publicação da revista *Habitat* intensificou a circulação das ideias do casal Bardi, que, com a declarada intenção de promover, por meio do museu, o desenvolvimento de uma cultura moderna nacional, passou a tratar de design, artes plásticas e arquitetura bem como de aspectos da cultura material popular do Brasil.

Dois textos publicados em *Habitat* um assinado por Lina Bo Bardi, outro por Pietro Maria Bardi, apresentando ao público brasileiro e internacional o MASP, apesar de breves, são esclarecedores relativamente às questões que se buscava abordar através do caráter ativo e didático do museu.

O texto de Lina, *Museu de Arte de São Paulo*, foi publicado no primeiro número da revista e destaca o aspecto didático do museu, que desenvolveria assim uma função social em consonância com as necessidades do contexto brasileiro onde até então havia faltado suficiente consciência da importante função da educação artística e estética nas sociedades industriais modernas. Já o texto de Pietro Maria Bardi, *Musée hors des limites*, no quarto número da revista, publicado em francês, porque apresentado anteriormente em uma reunião da UNESCO, enfatizava o caráter inovador do MASP em oposição aos museus europeus. Como instituição dirigida à promoção das artes, o MASP deveria estimular o desenvolvimento cultural da sociedade como todo, contribuindo para a formação de um público em coerência com a nova situação do país. Este encontrava-se à véspera de grandes transformações sociais impulsionadas pelo desenvolvimento econômico. O surgimento de uma cultura moderna autônoma não poderia renunciar aos aportes da variedade de diferentes culturas originais que eram expressão de condições humanas muito distantes do ponto de vista geográfico, histórico, da organização econômica. No Brasil a economia de caça e coleta convivía com a agricultura, a pesca, o pastoreio de pura subsistência ao lado da técnica e da indústria mais moderna. O museu deveria tornar-se o

9 BARDI, Pietro Maria. “Musées hors des limites”, *Habitat*, n. 4. São Paulo, 1951, p. 50. Tradução italiana em: TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000, pp. 188-191.

10 *Ibid.*, p. 51.

laboratório e o lugar de comparação das diferentes concepções da estética e da cultura material, o lugar onde o público poderia ter acesso a temáticas fundamentais para a construção de uma sociedade moderna. Desta concepção geral derivam a negação do historicismo, a compreensão da arte como fenômeno intimamente vinculado à técnica, a intervenção social através da função didática e propositiva dos cursos oferecidos; a tentativa de aproximar o museu do grande público por meio da dessacralização de seus espaços e dos próprios objetos de arte, a defesa da unidade das artes, a ênfase sobre a ação cultural utilizando todos as mídias, a imprensa, o rádio, as primeiras transmissões televisivas da TV Tupi fundada pelo mecenas do MASP, Assis Chateaubriand.

É importante, para a compreensão da concepção museológica, a percepção que o casal Bardi possuía desta condição americana, em particular latino-americana e brasileira. Se os Estados Unidos, triunfadores da guerra, representavam o desenvolvimento pleno da racionalidade técnica econômica e política moderna, a América Latina, o Brasil, São Paulo, seriam o terreno onde poderia se medir a possibilidade de criar uma cultura que incluísse também a alteridade, o primitivo, o distante, o lugar do pensamento pré-moderno e contribuir assim para criar uma nova visão da própria modernidade. Se os Estados Unidos representariam para a Europa o modelo histórico ao qual mirar para construir um futuro, a América Latina significaria repensar o modelo construído historicamente na Europa, a partir de uma perspectiva antropológica, na qual a unidade das artes proposta pelos modernistas viria a assumir outro significado. O acervo do museu, formado por obras de arte antiga e moderna, principalmente europeias, dessacralizado e colocado em uma relação fluida com os objetos produzidos pela cultura popular e industrial, serviria não para cristalizar uma determinada visão da história, mas para estimular a percepção das qualidades estéticas, que atravessam o tempo:

Nós não queremos a arte conservada em um antigo museu do século XVIII, do jeito preguiçoso que todos conhecemos, mas em uma escola de vida em que as coisas da arte deveriam ser apresentadas pelo que tem de clássico, isto é, de acertado, de persuasivo, de moderno e de eterno¹¹.

Por este motivo Bardi sempre se recusou a batizar a sua criação como “Museu de Arte Antiga e Moderna”, como sugeriu Assis Chateaubriand, preferindo chamá-lo apenas de Museu de Arte. Esta convicção culminaria na forma de exposição das obras, recusando toda distinção temporal e criando espaços fluidos em que a história poderia ser apresentada por objetos de arte, bem como por objetos de uso, e por reproduções, buscando a surpresa, a abordagem pessoal longe do filtro das classificações preconcebidas, embora cada exposição sugerisse novas classificações. Assim, a noção da unidade das artes, passaria a se identificar com o objetivo da transformação social por meio da arte e da sua constante relação com a esfera do trabalho, nas palavras de Bardi: “A unidade das artes significará: participação da arte na sociedade e contribuição para sua futura sistematização”.

Tal compreensão da cultura como um domínio único que acolhe e valoriza de maneira igual manifestações até então consideradas antagônicas fundamentou o programa elaborado por Bardi no MASP, caracterizado por uma noção de arte abrangente, que visava incorporar ao projeto de modernização todas as forças vivas no campo cultural.

A partir de uma leitura atenta deste contexto, as propostas elaboradas pelo MASP direcionam-no a uma participação viva no processo de modernização da sociedade brasileira. Bardi explica a ideia no seu texto *Musée hors de limites*:

É preciso conceber novos museus fora dos limites estreitos e das prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir.

[...]

Eu pensei tantas vezes que a arte, depois da sua criação é colocada de lado no museu, ela é catalogada, encaixotada, pendurada numa parede, isolada numa vitrine. A arte que é o germe renascendo da nossa vida, se endurece: ela nasce com ato fecundo, sem fim, sem limites, sem tempo e quer ser conservada, mas como germe de vida e não como relíquia.¹²

Neste sentido o museu não se limitava a abordar apenas as artes plásticas tradicionais, mas pretendia abrigar todas as formas de expressão artística. Com espaço para cinema, teatro, música propunha-se entrelaçar todas as atividades expressivas em um único conjunto de cultura, superando qualquer sistema de repartição técnica. Isso fazia dele, como queria Bardi, um museu de arte, tão somente isso, sem adjetivos que restringissem seu escopo.

À luz destes antecedentes é preciso examinar os sucessivos aspectos da ação de Bardi no Brasil. Antes de tudo a intensa atividade de Pietro Maria Bardi como jornalista, historiador e crítico de arte, autor de numerosos livros de síntese geral como *História da Arte Brasileira*, de 1975, e outros específicos sobre escultura, cerâmica, fotografia, tipografia brasileiras, mas também “cronista das artes”, como ele próprio se definiu, autor de artigos publicados nas revistas *Habitat*, dirigida com Lina na década de 50, *Mirante das Artes*, em 1967 e 1968, *Senhor e Isto é senhor*, *Vogue* a partir da década de 70. Tal atividade ainda está em grande parte para se estudar a partir de um levantamento cuidadoso dos numerosos escritos de Bardi. Em segundo lugar a frenética atividade como organizador de exposições.

A repressão cultural e política imposta no Brasil pela ditadura militar a partir de 1964, num contexto político latino-americano cada vez mais sombrio, a morte de Assis Chateaubriand, principal patrocinador do MASP, em 1968, o surgimento no país de uma nova indústria cultural e de um novo público cada vez mais dependente das redes televisivas, induziram Bardi, desde sempre muito sensível às mudanças induzidas no sistema das mídias pelas transfor-

12 Ibid., p. 50 e seguintes.

mações políticas e sociais, a rever a sua estratégia de luta a favor do museu, procurando agora, sobretudo, o apoio de uma parte dos industriais do estado de São Paulo.

Com esta finalidade, Bardi retomou a sua atividade jornalística sobretudo nas publicações ligadas à editora Abril e sucessivamente à Carta Editorial ambas sob a direção de Luis Carta. Ele estava convencido agora que a batalha cultural só poderia ser conduzida através do sistema de comunicação de massa, como ele escreveu: “a arte, dos profissionais e dos candidatos a tal, inclusive os bravos primitivos e os petulantes amadores, depende do *battage* jornal-rádio-tevê.”¹³

A relação entre estética e comunicação de massa na época atual lhe se apresentava clara e determinante tanto no campo da arte como naquele do design e do consumo que não podiam ser separados. Assim Bardi escreveu:

*O fato que contribuiu para as mudanças da estética foi o advento da indústria... Agora o útil e o que se usa vêm das fábricas, das máquinas, dos computadores impostos pelo marketing e pela publicidade. As duas últimas ações comandam um fenômeno típico do progresso: a moda, que se tornou um propulsor acelerado e incontrolável*¹⁴.

Bardi reivindicava o papel pioneiro do MASP e das suas iniciativas didáticas por ter percebido a ligação entre arte, propaganda e moda:

*Foi o autor deste livro quem, como diretor do Museu de Arte, inaugurou em 1950 as duas primeiras escolas pertinentes ao problema: o Instituto de Arte Contemporânea, para a formação de desenhistas industriais, e a Escola de Propaganda, esta com intenção de superar os modos de importação norte-americana, objetivando formar gráficos e desenhistas. No mesmo ano uma terceira iniciativa foi tomada: o lançamento da moda feminina brasileira, o que foi considerado até excêntrico*¹⁵.

Desta forma Bardi dava continuidade às premissas da sua atividade didática no começo do museu para, esta vez, fixar a sua atenção sobre a noção de design, entendido como sistema que integra o projeto do objeto, a sua inserção no mercado através da comunicação e da propaganda. No Brasil isso significava reivindicar a relevância da arte e do artesanato popular para a criação de uma autônoma cultura do design. Estas reflexões eram também fruto da experiência de Lina Bo Bardi como diretora do MAP, em Salvador da Bahia, entre 1959 e 1964 e da sua colaboração com Martim Gonçalves e outros intelectuais nordestinos, que dera origem à exposição Bahia no Ibirapuera em 1959, e sucessivamente à exposição de arte popular no museu de Salvador fechada pelo regime militar em 1964. Documento desta fase da atividade da arquiteta italiana são

13 BARDI, Pietro Maria. “A antiguidade de vanguardas: excessos e conveniências da Bienal paulistana”, *Senhor*, 16/10/1985, p. 81.

14 BARDI, Pietro Maria. “História de um namoro que deu certo. P. M. Bardi faz revelações sobre a alquimia do nosso século: como tirar arte da indústria e da propaganda”, *Senhor*, 7/10/ 1978, pp. 98-101.

15 BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira*, op. cit., p. 219.

os escritos reunidos no livro *Tempos de grossura: o design no impasse*, publicado em 1980, que apresenta textos de décadas anteriores, assinados por Jorge Amado, Ariano Suassuna, Paulo Gil Xavier, Glauber Rocha¹⁶.

Bardi organizou na revista *Senhor* um número dedicado ao design que ele abre dando notícias da colaboração entre a FIAT e Jean Dubuffet, artista conhecido pela sua valorização da Art Brut, a arte espontânea. Isso talvez apontasse para um caminho possível de cooperação entre artistas e industriais, que fosse viável nas condições de industrialização da economia brasileira, envolvendo grandes massas de trabalhadores migrantes originários, sobretudo, da região Nordeste. Tais migrantes traziam para São Paulo, aquela cultura da subsistência e do fazer popular, valorizada pela atividade de Lina na Bahia, em contraposição à modernização forçada na base do modelo industrial ocidental.

Bardi defendeu também a autonomia da arte brasileira em relação a tendências ou estilismos importados. E, em geral, o genuinamente brasileiro, está ligado, na opinião dele, às tentativas vernaculares, pré-artesanais, espontâneas:

Bem ou mal, a arquitetura brasileira sempre foi ajeitada nos moldes da europa, estilizando-se do barroco ao neoclássico, do mélange oitocentista até o racionalismo, segundo os ditames vindos de fora. As iniciativas visando a uma autonomia não foram numerosas, e se deram somente na arquitetura espontânea,(...) [onde se vê] a estética aparecendo como consequência.

Na publicação *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes*¹⁷, em todos os períodos tratados, são relacionadas diversas tipologias de objetos, e diversas manifestações artísticas. Objetos indígenas, elementos arquitetônicos (calçamentos, decorações, telhados, portas), de design, objetos para fins religiosos (palmas de altar, quadros de comunicações de irmandade, jarras e pratos de prata para missa) ou cotidianos (colares de ouro, assentos como cadeiras, poltronas, mochos, catres, sofás, bancos, mesas diversas, mesas de ourives, cômodas, liteiras, lamparinas de latas reaproveitadas, “balangandãs”), sempre frisando o ineditismo do artesanato brasileiro. Essa atenção dada ao fazer popular justifica-se inclusive porque os artistas populares seguiam intuitivamente as especificidades econômicas, espaciais, temporais e tecnológicas regionais dentro de uma cultura estética peculiar.

Algumas exposições ao longo da história do MASP são fortes indícios dessa defesa que Bardi faz da ampliação do conceito de arte e da necessidade de quebrar as barreiras entre a produção erudita e a popular. Por exemplo, exposições como *Arte no Brasil: uma história de cinco séculos*, questionavam a distinção “arte maior” e “arte menor” ao expor elementos de produção anônima da vida cotidiana ao lado de grandes mestres da arte da pintura e da escultura. Nela, Bardi explicou, “tem, sim, os Frei Agostinho, Vitor Meirelles e Portinari, porém é arte também a dos carpinteiros nordestinos que produziram as obras-primas que são os engenhos de açúcar ou a dos caldeireiros que fabricavam

16 BO BARDI, Lina. *Tempos de grossura...*, op. cit.

17 2a. edição, São Paulo: Melhoramentos, 1975.

alambiques de cobre”.

Por outro lado, Bardi procuraria fazer do museu a vitrine em São Paulo para a melhor produção internacional no campo do design de objeto, do design gráfico, incluindo alguma vez temáticas ligadas à inovação tecnológica e à informática na projeção de ambientes públicos. Em 1970, é apresentada a exposição Desenho industrial da Escandinávia, em 1973, Desenho industrial da Argentina, e, em 1974, A Ideia Braun. Foram realizadas ainda, no mesmo ano, as mostras Tempo dos modernistas e Bauhaus. O evento sobre os modernistas seria a primeira parte de um projeto de pesquisa maior sobre imagens e industrialização em São Paulo que ilustraria as origens da cultura industrial na cidade, de notável relevância historiográfica, abordando o fenômeno moderno no Brasil como parte de uma cultura material não mais limitada apenas à produção das artes maiores. Com estas exposições Bardi esperava não apenas reforçar o papel internacional do museu em relação à sociedade brasileira, mas estimular o apoio da sociedade local para a função do museu como lugar de construção da memória coletiva da metrópole industrial.

A mão do povo brasileiro, de 1969, primeira exposição realizada na nova sede do MASP na Avenida Paulista proporcionou uma síntese da arte popular brasileira, através de todas as regiões, salientando no contexto a importância do Nordeste, e oferecendo uma contribuição significativa para uma nova consideração da história da arte no Brasil. Escreveria Pietro Maria Bardi:

O material apresentado, se tratado objetivamente por aqueles que se interessam por este setor das Ciências Humanas, constitui notável documentação, para o estabelecimento em novas bases, de uma história da arte do povo do Brasil. Trata-se, como se sabe, da própria memória nacional, condição essencial para a continuidade da cultura, sofrendo rápida e irreversível desintegração, pela simples falta de registros, de obras, e agentes. É claro que apenas o cadastramento dos fatos seria inútil. Há que se situar os objetos de arte (e tudo aquilo que é manufaturado com liberdade assim deve ser chamado) em seu complexo sociocultural, descobrir a função que exercem no grupo, explicando suas origens e relação com o meio¹⁸.

Na citação percebe-se a preocupação de Bardi, que foi também de Lina, com o desaparecimento da cultura material popular que poderia fundamentar a construção de uma cultura nacional autônoma e não submetida às imposições do sistema econômico global. Tal cultura não poderia ser preservada apenas como objeto musealizado, mas só através da preservação do próprio fazer popular dentro de um projeto não homologante do país moderno.

Outra exposição, Artesanato e desenho industrial apresentou o trabalho anônimo do artista popular brasileiro, que “consegue manifestar espontaneamente sua estética”. Já a exposição O Design no Brasil, história e realidade, realizada em 1982, pelo MASP, por ocasião da inauguração da Fábrica da Pompéia, o SESC Pompéia, reformada por Lina Bo Bardi, reafirmando a visão

18 BARDI, Pietro Maria. *A Mão do Povo Brasileiro*: como fazer as coisas sem ter com que além de si próprio, texto transcrito do arquivo do MASP In: CARA, Milene. *Difusão e construção do design no Brasil: o papel do MASP*. Tese de doutorado, FAU USP, 2012, p. 174.

híbrida dos Bardi, apresentou em metade do catálogo objetos indígenas, instrumentos de trabalho, embalagens e objetos domésticos do século XIX, peças comerciais, cartazes publicitários dos anos 1940, e na outra metade objetos gráficos, móveis e utilitários projetados por designers, dos anos 1950 em diante.

Nesta linha se insere também a exposição *A arte do povo brasileiro*, de 1986, dedicada a exibir a coleção de objetos de arte popular do arquiteto francês Jacques Van de Beuque, hoje abrigada pelo Museu do Pontal no Rio de Janeiro. No catálogo da mostra aparece o texto *O popular e o museu* em que Bardi mais uma vez defende o caráter aberto do MASP e seu papel essencial no levantamento da cultura do fazer popular em função da modernização.

A trajetória de Bardi como diretor do museu se encerraria em 1989, abrindo uma crise de identidade na instituição que ainda hoje perdura. O significado internacional da obra de Lina Bo Bardi é hoje amplamente reconhecido, mas é preciso destacar, ao seu lado, a imprescindível contribuição de Pietro Maria Bardi como promotor, através do MASP, de um projeto cultural de grande relevância não apenas para o Brasil, mas no panorama da cultura internacional da sua época. Formado na luta para a modernização da arquitetura e da arte na Itália da década de trinta, nas condições ditadas pelo regime fascista, Bardi teve a capacidade de fazer do MASP não apenas a mais importante coleção de obras de arte europeia da América Latina, mas um centro vivo de discussão, de educação através da arte, de cultura estética e industrial, sem o qual seria impossível pensar São Paulo como ela é hoje, no que tem de melhor. A sua figura se coloca como um exemplo para enfrentar os problemas do mundo contemporâneo com coragem e inteligência contra o domínio da lógica econômica e do conformismo intelectual, que obscurecem seu legado.