

**MASP - museu laboratório:  
museu e cidade em Pietro Maria Bardi**

Adriano Tomitão CANAS\*

\* Arquiteto e Urbanista pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1996), mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2005) e doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2010). Atualmente é professor de Projeto e Linguagem da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia.

Av. Floriano Peixoto, n. 15, apto 501 – Centro - Uberlândia – MG - cep: 38400-100  
fone: (34) 32532203 - 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 Corbusier 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".

**Palavras-Chave:** Pietro Maria Bardi, MASP, Museu de Arte, Arquitetura Moderna.

## 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 Corbusier 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."

**Keywords:** Pietro Maria Bardi, MASP, Art Museum, Modern Architecture.

“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 1951,<sup>1</sup> o texto desenvolve as premissas e partidos que nortearam a concepção do museu criado em 1947, 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, ocupando ainda sua primeira sede na Rua Sete de Abril,<sup>2</sup> 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.

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 do Norte que, livres do peso de uma tradição, foram constituídos sob novas bases, voltadas para uma orientação educativa.

---

<sup>1</sup> “Um Museu fora dos limites” foi publicado primeiramente em francês na revista *Habitat*, em 1951, e a tradução para o português foi reproduzida no catálogo da exposição *Coleção Lina Bo Bardi e P. M. Bardi*, São Paulo, MASP, 2000, no qual é indicado o ano de 1946. A mesma tradução foi publicada na biografia de Bardi, escrita por Tentori, na qual há indícios que apontam para uma data posterior à criação do museu, nos acréscimos que o autor insere no texto original, citando a reforma para a ampliação do museu em 1950, da qual o arquiteto Giancarlo Palanti e o artista Roberto Sambonet participaram. No Centro de Documentação do MASP é atribuído ao texto o ano 1946. BARDI, Pietro M. “Musées hors des limites”. *Habitat*, n. 4. São Paulo, 1951, p. 50. Tradução em TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000, pp. 188-191.

<sup>2</sup> O “Museu de Arte” foi oficialmente fundado em 10 de março de 1947 e inaugurado em 2 de outubro do mesmo ano. O museu ocupou inicialmente o primeiro andar do edifício comercial, ainda em obras, da empresa *Diários Associados*, projeto do arquiteto francês Jacques Pilon e de propriedade do empresário Assis Chateaubriand, localizado na Rua Sete de Abril, n. 230, centro de São Paulo. Após a finalização das obras do edifício, o Museu passou a ocupar mais três pavimentos e foi reinaugurado em 1950. Permaneceu em atividade nesse endereço até sua transferência para o belvedere do Trianon, na Avenida Paulista, em 1968, sua sede definitiva e projeto de arquitetura de Lina Bo Bardi.

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 possibilitar assim novas experiências nos diversos campos da arte.<sup>3</sup>

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 aqueles 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”, definindo-o como um museu não voltado exclusivamente para uma determinada corrente artística, antiga ou moderna, mas um museu voltado apenas para a arte: “a arte é uma só, não tem limites de tempo, não tem limites de espaço”.<sup>4</sup>

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, 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.<sup>5</sup>

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 projeto museográfico. As ações

---

<sup>3</sup> BARDI, Pietro M. "Le Museu de Arte, São Paulo / The Museu de Arte, São Paulo". *Museum*, vol. VII, n.4. Paris, UNESCO, 1954, pp. 243-249.

<sup>4</sup> BARDI, Pietro M. *Pequena História da Arte: introdução aos estudos das artes plásticas*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1993, p. 84.

<sup>5</sup> TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000, p. 190.

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.<sup>6</sup> O trabalho colaborativo entre diretor do museu e arquiteto, que orientou grande parte da renovação dos museus

---

<sup>6</sup> As experiências desenvolvidas no entre-guerras pelos arquitetos italianos representaram uma inovação nas mostras que se firmaram na Itália na década de 1930, no âmbito das mostras de artes decorativas e do desenho industrial, a exemplo das Bienais de Monza e, depois, nas Trienais de Milão, assim como em mostras de propaganda política. Surgia, assim, um campo de experimentações da geração de arquitetos racionalistas italianos como Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giuseppe Pagano, Franco Albini, Giancarlo Palanti, BBPR e outros. Tais experimentos incluíam pavilhões e *stands*, projetos de interiores e lojas; e se tornaram vitrines de produtos do *industrial design* e das novas formas expositivas transpostas, mais tarde, para galerias de arte e museus. Já conhecida e usada pelos Bardi na Itália, essa concepção espacial transposta para exposições de arte é inaugurada no Brasil por Lina Bo Bardi no MASP. A pesquisa de Renato Sobral Anelli sobre o trabalho de Lina Bo Bardi no campo museográfico identifica consonâncias na produção dela em seu primeiro período em São Paulo com a produção dessas experiências italianas. ANELLI, Renato. *Interlocução com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2001.

italianos no mesmo período, se verifica no MASP, assim como a contribuição de outros artistas, como é o caso do arquiteto Giancarlo Palanti, que trabalhou em parceria com Lina na museografia, e dos artistas Roberto Sambonet e Bramante Buffoni que realizaram material gráfico para o museu.<sup>7</sup>

Bardi aponta o problema da necessária adequação da arquitetura de um museu à sua função, devendo ser esta arquitetura e museografia representativas de sua época. Citando “Eupalinos” de Paul Valéry, 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”.<sup>8</sup>

Temas como “unidade das artes” e “monumentalidade”, presentes no discurso de Bardi, integram o debate que vinha se desenvolvendo no campo da arquitetura junto aos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) realizados no pós-guerra. As propostas que buscavam por uma renovação da função dos museus e do seu papel no planejamento da cidade alcançam uma maior visibilidade a partir dos encontros que sucederam ao CIAM dedicado à “Cidade Funcional”, realizado em Atenas em 1933, do qual Bardi participara e estreitou contato com Le Corbusier e Siegfried Giedion,<sup>9</sup> e tem

---

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p.188.

<sup>9</sup> Bardi conheceu Le Corbusier no IV CIAM, realizado em 1933 a bordo do navio “Patris II”, como integrante do grupo CIAM italiano, juntamente com Piero Bottoni, Gino Pollini e Giuseppe Terragni, período em que atuava como crítico de arte e arquitetura na revista *Quadrante* e se tornara correspondente da *L'Architecture d' Aujourd'hui*. 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. 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 dos preceitos funcionais em um país dotado de larga

início com o surgimento de temas como “Síntese das Artes”, “Nova Monumentalidade” e “Centro Cívico”.<sup>10</sup>

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 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.

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

---

tradição e configuração urbana histórica. MUMFORD, Eric. *The Ciam Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 65-79.

<sup>10</sup> As atuações de Le Corbusier e Giedion são centrais nesse momento, pois estão desenvolvendo essas mesmas questões nos debates junto aos CIAM. Já em 1943, Giedion, Sert e Leger lançam o manifesto *Nine Points on Monumentality*, no qual abordam o tema da “Nova Monumentalidade” como elemento essencial para a reorganização dos espaços públicos, afirmando a necessidade do trabalho realizado em colaboração entre arquitetos, pintores e escultores, da difusão das artes na cidade e da criação de edifícios monumentais que representassem “o espírito ou o sentimento coletivo dos tempos modernos” e não “receptáculos neoclássicos vazios”. Defendem que a ideia da colaboração entre as artes deveria estar presente nos edifícios e espaços públicos como forma de recuperar um sentimento de coletividade cívica, perdido em decorrência de uma ideologia calcada no funcionalismo que norteou o primeiro momento do movimento moderno. Observam 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. 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. Sobre o tema da “Síntese das Artes” e da “Nova Monumentalidade” no Brasil ver: FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes*. Artigo apresentado no VI Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, novembro de 2005.

programas que visavam dinamizar o lugar, como projetos para bibliotecas, teatros, salas para concertos, centros de educação e edifícios administrativos.

Lugares destinados aos museus de arte na cidade moderna já haviam sido propostos no IV CIAM – Cidade Funcional, que originou a “Carta de Atenas” e “Can our Cities Survive?”, documentos que definiram o pensamento urbanístico do período. Porém, o tema dos museus foi desenvolvido efetivamente no VIII CIAM “O Coração da Cidade”, em Hoddesdon, Inglaterra (1951), no qual propostas para museus encontram-se nas proposições de Le Corbusier e Sert, que identificam nesses edifícios pontos estratégicos que contribuiriam para reanimar os centros urbanos. Busca-se por uma reformulação do programa e da função dos museus, a resolução de sua forma arquitetônica e inserção na cidade, tornando-os elementos de difusão do conhecimento armazenado e promotores da produção artística visando a inserção das artes no cotidiano.

Sert aponta para a necessidade de criação de espaços e edifícios significativos, que deveriam ser resolvidos com a criação de centros cívicos. Para este núcleo significativo no tecido urbano, propõem-se edifícios públicos como teatros e museus de arte, edifícios administrativos e espaços abertos para reuniões populares, que deveriam exibir ao público desde obras de arte a todo tipo de objetos criados pela indústria, planejados de maneira a formar um “todo orgânico”.<sup>11</sup>

Para Le Corbusier, as artes inseridas nos centros das cidades são a expressão da vida e os espaços deverão ser abertos e acessíveis a todos, e os edifícios que os complementam, ao contrário dos monumentos estáticos, deverão ter uma função dinâmica e atuante, “um tipo de arquitetura nem efêmera nem eterna”.<sup>12</sup> Os novos museus a serem implantados deveriam considerar a relação entre seus espaços experimentais e os espaços ao ar livre; suas instalações flexíveis e variadas proporcionariam “novas oportunidades e experimentação, isto é, virão a ser uma espécie de laboratórios de investigação”.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> 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: Hoelpi, 1955, pp. 36-37.

<sup>12</sup> LE CORBUSIER. “O Coração como ponto de reunião das artes.” ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi, 1955, p. 41.

<sup>13</sup> “Conversações” in ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi, 1955, p. 37.



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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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. A ação desenvolvida pelos Bardi no MASP da Sete de Abril em São Paulo foi apontada por Le Corbusier como exemplo de integração entre museu, formação e cidade, um dos papéis do “coração”:

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 “clube 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

---

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> LE CORBUSIER. “O Coração como ponto de reunião das artes.” ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi, 1955, p. 51.

<sup>16</sup> ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. *El Corazón de La Ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona: Hoelpi, 1955, pp. 8-11.

escola de dança, um teatro, locais para pintura e escultura e lições comentadas sobre as obras expostas no museu.<sup>17</sup>

O termo “museu laboratório” começou a surgir nos textos em que Bardi apresenta o MASP após Lina Bo Bardi desenvolver 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.

Essa proposta de ação museológica que aponta para a formação do público e contribui para intensificar a produção artística, tornando-o participante 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?” 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,

---

<sup>17</sup> 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: Hoelpi, 1955, p. 49-50. A referência feita ao MASP por Le Corbusier foi publicada em matéria, sem autoria, no *Diário de S. Paulo*: “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”. “Le Corbusier e o Museu”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 22 de maio de 1953.

atribuindo à arquitetura do museu a tarefa de ser ela própria matéria da educação de uma comunidade.<sup>18</sup>

A concepção de “monumento” presente no texto de Bardi se encontra em sintonia com as propostas definidas nesse período, que conferem à arquitetura um caráter de participação na cidade. A ideia de “laboratório da cidade”, como apontada por Bardi e presente anteriormente na função da primeira sede do museu na Sete de Abril, é traduzida para o edifício projetado por Lina Bo Bardi no Trianon, e podemos identificar essa proposta em sua arquitetura na complexidade que une o MASP 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 expositivo conciliando diversos períodos históricos, à caixa suspensa em vidro e o belvedere, dissolvendo a arte reunida na continuidade do espaço da cidade, forma-se um só corpo, uma unidade que torna a arquitetura a cidade.

O caráter urbano e cívico, presente na arquitetura do MASP, é o fator que dá a sua dimensão. Esse mesmo princípio pode ser encontrado nas colagens realizadas por Lina para ilustrar os espaços expositivos da sede definitiva do museu, 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.

---

<sup>18</sup> BARDI, Pietro M. “Balanços e perspectivas museográficas: um museu de arte em São Vicente”. *Habitat*, n. 8, 1951, p. 5.

## Referências Bibliográficas

ANELLI, Renato. **Interlocução com a arquitetura italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo**. São Carlos: EESC - USP, 2001. (Trabalho de Livre-Docência).

ARGAN, Giulio C. Renovation of museums in Italy. **Museum**, vol. V, n° 3. Paris: Unesco, 1952. pp. 156.

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

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

\_\_\_\_\_. Balanços e perspectivas museográficas. **Habitat**, n. 8. 1951, p. 5.

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

\_\_\_\_\_. **The Arts in Brazil: a new museum at São Paulo**. Milão: Del Milione, 1956.

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

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Arte: introdução aos estudos das artes plásticas**. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1993, p. 84.

\_\_\_\_\_. Um Museu fora dos Limites. In: ARAUJO, Emanuel (org.). **Coleção Lina Bo Bardi e P. M. Bardi**, São Paulo: MASP, 2000, pp. 22-33.

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

CANAS, Adriano T. **MASP: Museu Laboratório. Projeto de museu para a cidade, 1947-1957**. São Paulo: FAU-USP, 2010. (tese de Doutorado).

FERNANDES, Fernanda. **Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra: a síntese das artes**. VI Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, Novembro de 2005.

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

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

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

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

ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J. **El Corazón de La Ciudad: por una 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, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.