

**MONTAGEM *MNEMOSYNE*, PAINÉIS DIDÁTICOS E CAVALETES DE VIDRO:
APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS**

*Mnemosyne Montage, Didactic Panels and Glass Easels:
Plausible Approaches*

Cristina Pontes Bonfiglioli
(USP, Brasil)

Resumo

Este ensaio apresenta a hipótese da relação entre o pensamento de Lina Bo Bardi e o de Aby Warburg em momentos específicos da produção intelectual de ambos: a organização inacabada do Atlas *Mnemosyne* de Warburg, e os Painéis Didáticos e cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi. Aborda-se a coincidência do pensamento no que se refere à preocupação de ambos com o uso de imagens da cultura para produção de ambiências que promovessem o encontro com o novo, que incentivassem a rememoração de imaginários e que configurassem a arte como um conjunto de imagens constitutivas da cultura humana expressa diversamente por diferentes povos do mundo e não como uma cronologia que organiza o “progresso estético” da humanidade, baseando-se na erudição acerca do belo e do gosto, exclusiva de iniciados. Trata-se de aproximar dois pensadores do século XX a partir da visão não-estetizante da arte e da cultura que marcou seus trabalhos.

Palavras-chave: Aby Warburg | Lina Bo Bardi | pensamento por imagens | memória | imaginário | cultura.

Abstract

This essay presents the hypothesis of a relationship between the thought of Lina Bo Bardi and that of Aby Warburg at specific times of their intellectual production: the unfinished organization of the *Mnemosyne* Atlas by Warburg, and the Didactic Panels and glass easels by Lina Bo Bardi. The paper deals with the coincidence of thought regarding the concern of both intellectuals with the use of images of our culture for the production of ambiances that would promote the encounter with the new; encourage the remembrance of imaginary; and configure art as a set of constituent images of human culture which is expressed differently by different people of the world and which is not understood as a chronology that organizes the "aesthetic progress" of humanity, necessarily based on learning about beauty and taste, which is restricted to literate and experts. The idea is to put these two thinkers of the twentieth century into the perspective of the non-aesthetic vision of art and culture that characterized their work.

Keywords: Aby Warburg | Lina Bo Bardi | Thinking Through Images | Memory | Imaginary | Culture.

1. Introdução

Nesse adjetivo 'velho', usado ao invés de 'antigo', está toda a crise de nossa época: o cheiro de mofo da cultura abandonada a si mesma, do antigo não querido e não revivido, mas sim mumificado e esquecido.
–Lina Bo Bardi

Em decorrência do centenário do nascimento de Lina Bo Bardi (1914-1992), ocorrido em 05 de dezembro de 2014, o Museu da Casa Brasileira, instituição da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, organizou a exibição *Maneiras de Expor: a arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*, aberta à visitação entre 19 de agosto e 09 de novembro de 2014:

a exposição reuniu desenhos, cartazes e fotos originais de exposições realizadas por Lina Bo Bardi. A partir da pesquisa feita em documentos e fotografias foram construídos expositores em escala, montando ambientações que transformaram as salas do MCB em modelos de aproximação de mostras como “Caipiras, Capiaus: pau-a-pique”, além das pinacotecas do MASP 7 de Abril e MASP Av. Paulista, incluindo seis exemplares dos famosos cavaletes de vidro.

O público visitante teve o suporte de textos selecionados para conduzir a leitura das imagens e dos desenhos, com trechos das apresentações e anotações da própria Lina Bo Bardi, divulgados à época do lançamento de cada trabalho. A mostra, que teve curadoria do diretor técnico do MCB Giancarlo Latorraca, continha ainda cinco entrevistas em vídeo feitas com personagens que simbolizam a interação profissional com a arquiteta na realização de sua obra ou através dela. (Museu da Casa Brasileira, 2014, sem página.)

Assim, as salas e as videoentrevistas da exibição apresentavam ao público paulistano (FIG. 1), deste início de século XXI, o que foi a produção de Lina Bo Bardi no campo da museografia e da expografia, desde a constituição do MASP na Rua 7 de abril, em 1947, passando pela inauguração do MASP na Av. Paulista, em 1968, a execução e inauguração do SESC Fábrica Pompeia, entre 1977 e 1982, incluindo as exposições produzidas ali e no Solar do Unhão - o Museu de Arte Moderna da Bahia, entre 1963 e 1964, quando foi demitida do posto de diretora do Museu pelo governo militar.



Figura 1:

Ambientação do Museu da Casa Brasileira reproduzindo a Pinacoteca original do MASP, quando de sua inauguração em 1968 e os seis cavaletes de vidro remanescentes.

Fonte: Museu da Casa Brasileira.

As informações na exposição do Museu da Casa Brasileira destacavam com vigor o fato da atuação museográfica, expográfica e como arquiteta de Lina fugir totalmente da ideia, então bastante cristalizada na Europa, de entender um museu como monumento estético. Essa sua posição adivinha de uma crítica ácida ao predomínio do discurso estetizante na arte e na história da arte¹⁹.

19 Essa posição pode ser derivada de sua leitura de Croce e Gramsci, como sustenta RUBINO, 2009. Contudo,

Defendia, ao contrário, o acesso sem limites às imagens e à cultura:

As exposições eram justamente esse aspecto, assim, de mostrar a influência, a evolução da cultura em geral, global, (...) eles criavam a situação que envolvia no seu inconsciente cultural. Inconsciente cultural significa você viu isso, viveu isso, talvez tenha até vivido no Egito, século tanto, etc., tendo contato com Pitágoras... (...) se você tem uma relação com esses aspectos, ele volta no século que você está. Então, você cria (...) um inconsciente que você tem pela atividade que você... E o inconsciente que você tem, porque você já viu, já leu, já participou, de alguma maneira, você participou de tudo isso. Então, reativa sua consciência e sua percepção. Então você aí participa da criação. Essa atividade de participar da criação foi muito importante com Lina e com o Pietro. (...) Do jeito que a Lina fez, era uma exposição que exigia a participação do visitante. Então, ele ficava vendo um quadro e ele via que tinha uma possibilidade de atrás do quadro ter uma história que era sobre o quadro – o que significava o quadro, quem era o pintor, tudo isso etc. Então, essa consequência de integrar o homem dentro da cultura, não no sentido de simplesmente ser bonito, lindo de ver; no sentido de formação e de significado que tem essa cultura. Então esse significado foi muito importante para a Lina, para poder esclarecer todo esse tipo de cultura. (WOLLNER, 2014, p. 204).

A expografia de Lina produzia imagens gigantescas e mobilizava imaginários – os cristalizados e os que se abriam para o novo. A cena que construía em cada exposição convidava o visitante a costurar significações próprias, livres das amarras de uma interpretação previamente dada. Lina assumia a liberdade de sentido que suas exposições poderiam constituir. As expografias que invadiram o MASP – *Repastos: Exposição-documento* (1975), *A mão do povo brasileiro* (1969), *História em quadrinhos* (1970) – produziram um grande painel-panorama contendo diversas imagens (5 mil peças no caso de *A mão do povo brasileiro*) que preenchiam uma ambiência, provocando reações as mais diversas, como a do Adido militar brasileiro da Embaixada Italiana, que proibiu a abertura da mostra em Roma, apenas um dia antes da inauguração, alegando que estavam sendo expostas a pobreza e a miséria (ALMEIDA, 2014). Almeida (2014), ainda, acrescenta

[*Repastos*] era uma documentação antropológica da vida das tecedeiras, os costumes... Preto e branco, contrastes bem estourados, parecia fotografia de filme de Glauber Rocha. Sem concessão. (...) dava a impressão de que era um grupo de antropólogos que tinha feito, e não uma arquiteta. Tinha esse caráter sério que só a antropologia sabe trazer, uma visão de totalidade de uma cultura. (ALMEIDA, 2014, p. 206)

Vem daí a forte sensação de que um tangenciamento entre o pensamento iconológico de Lina Bo Bardi e o de Aby Warburg (1966-1929) pudesse nos conduzir a uma nova maneira de pensar a obra de Lina Bo Bardi aproximando-a da crítica visual proposta por Warburg, tomando, em especial, suas criações expográficas e museográficas, uma vez que a arquiteta parece ter construído com suas exposições uma crítica visual às tradições artísticas de interpretação da arte e da obra de arte.

Para fins deste ensaio, escolhemos duas produções específicas de Lina: as exposições didáticas, desenvolvidas para o MASP 7 Abril, e os cavaletes de vidro, pensados para o MASP Av. Paulista. Entendemos que ambos os procedimentos de exibição confluem no sentido de buscar apresentar imagens ao público como relações entre formas culturais - que poderiam ser tomadas como *Pathosformeln* warburgiana - e não como progressões racionais do gênio humano que se volta à elaboração de expressões artísticas, sejam elas pinturas, esculturas, cerâmicas, desenhos, gravuras, tapeçarias. Nosso intento é esboçar uma aproximação entre os modos de pensar de ambos – Bo Bardi e Warburg, procurando centrar a comparação na proposta compositiva/expositiva deles, uma vez que de certo modo, o trabalho de ambos se configurava como um estudo iconológico da cultura, ainda que no caso de Lina houvesse um interesse particular pela cultura popular brasileira.

tentaremos uma outra via de interpretação, como será visto adiante.

2. O pensamento por imagens de Aby Warburg: a montagem *Mnemosyne*

Desenvolvido entre 1924 e 1929 por Aby Warburg, logo após seu retorno de Kreuzlingen²⁰, o Atlas *Mnemosyne*²¹ é, como toda a obra de Warburg, fonte de intensos debates na História e da Filosofia da Arte, mas também na Antropologia e Arqueologia da Imagem, que seriam, de fato, os campos de investigação nos quais sua impressionante pesquisa encontra melhor acolhida.

Alves (2005) destaca que

Warburg rompeu com a noção de que telas constituíam totalidades fechadas sobre si mesmas em estado de perfeição. Ele evidencia nelas a presença não apenas dos rostos mundanos, mas também de elementos de religiões pagãs contrapondo-se à ideia de uma manifestação religiosa pura, chegando, através das rupturas, às contradições da cultura e do pensamento sobre a arte e a civilização ocidental. (ALVES, 2005, p. 10).

A montagem *Mnemosyne* era uma experiência por meio da qual Warburg procurava “formar quadros com fotografias” (DIDI-HUBERMANN, 2013, p.383). Tais fotografias eram extraídas da própria coleção de imagens reunida na *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (FIG. 2) Em sua disposição final, a montagem consistia de “grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis – com a dimensão de um metro e meio por dois – nas quais se podia reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores, fáceis de manipular.” (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 383)

Costuma-se contar que Fritz Saxl tivera a ideia de dispor em conjunto algumas fotografias que forneciam um “resumo em imagens” de certos temas estudados por seu mestre: tratava-se de dispor um lembrete para que a pesquisa warburguiana pudesse renascer de suas cinzas, ou melhor, de seu naufrágio na loucura. A ideia de um atlas, no pensamento de Warburg, remontava a 1905. Em 1924, porém, houve algo a mais, algo como um *raptus*: de repente, revelou-se uma forma que a seu ver, não era apenas um “resumo em imagens”, mas um *pensamento por imagens*. Não apenas um “lembrete”, mas uma memória no trabalho. Em outras palavras, a memória como tal, a memória “viva”. Daí surgiu o nome próprio que a iniciativa inteira viria a assumir: *Mnemosyne*, personificação clássica da memória, mãe das nove Musas e, suspeitamos, vagamente aparentada com a *Ninfa*. (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 383)



Figura 2:

Montagem *Mnemosyne* na Biblioteca do Instituto Warburg, em Hamburgo, durante exposição Ovídio, em 1927.

Fonte: Arquivo do Instituto Warburg.

O Atlas tem importância vital para se entender o pensamento de Warburg, pois, além de se tratar de um trabalho que almejava realizar desde 1905, configura-se como o ponto emblemático de sua produção, uma vez que foi a forma como encontrou para expor todo o seu pensamento progressivo. A

20 Entre 1921 e 1924, Warburg viveu na Clínica Neurológica de Ludwig Binswanger, em Kreuzlingen. ALVES (2005, p. 8) lembra que “O ambiente na clínica, no entanto, não representava para ele um grande deslocamento de sua posição intelectual ou de classe. Entre os internos daquela época encontravam-se o dançarino Nijinsky, o artista expressionista Ernst Ludwig Kirchner, o químico e industrial Adolf Werner, o poeta Leonard Frank e a feminista Bertha Pappenheim (Koerner, 2003, p. 15). A platéia [à qual apresentou seu trabalho de investigação como forma de provar a recuperação de sua lucidez], cujos nomes não se pôde recuperar, provavelmente tinha uma capacidade de ouvir as palavras de Warburg e seu conteúdo maior do que o comum.”

21 É possível visitar uma versão online do Atlas organizada pela Cornell University: <http://warburg.library.cornell.edu/>

montagem *Mnemosyne* era um modo de desdobrar seu pensamento em todos os sentidos, a fim de descobrir possibilidades ainda não concebidas, mais do que dedicar-se a recapitular e concluir sua obra (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 387).

Diz-se que Warburg fez escola, no sentido de ter criado um núcleo de pesquisas a partir do qual vários alunos foram formados com base em suas ideias. Há registros de que a chamada “Escola de Warburg” ganhou força na crítica de arte italiana no pós-guerra devido ao trabalho de Eugenio Battisti (1924-1989), que fez uso de contribuições de campos do conhecimento estrangeiros à tradição da crítica de arte, como a fábula, o folclore e a história das religiões (DAL CANTON, 2007, p. 100). Isso poderia indicar, talvez, um dos caminhos possíveis para pensar a coincidência de pensamento entre Lina e Aby, ainda que, de fato, Pietro Maria Bardi (1900-1999) tenha tido papel crucial como interlocutor de Lina no que se refere à crítica que ele mesmo fazia aos métodos museográficos e expográficos tradicionais (eurocêntricos), defendendo a ousadia modernista da Itália do pós-guerra, como a de Franco Albini (1905- 1977) para o projeto de restauro e organização do Palazzo Bianco (CANAS, 2014, p. 7).²² Contudo, quando se usa o termo “Escola de Warburg” é mais aos seus seguidores que o termo costuma se referir e não ao pensamento próprio de Warburg:

A relevância desta “Escola” no contexto da disciplina História da Arte foi, no entanto, em parte a responsável pelo desconhecimento que se instalou, durante muitas décadas, em torno das pesquisas e verdadeiros objetivos de Aby Warburg, após a sua morte em 1929. Com o passar do tempo, o nome de Warburg foi sendo identificado com aquele de seus sucessores, e em especial com os métodos da iconologia de Panofsky, que, no entanto, eram bastante diferentes dos métodos por ele defendidos. Como diz Diers²³, enquanto Panofsky e seus sucessores preocupavam-se cada vez mais, numa performance erudita, com a decifração do significado do conteúdo representado em uma determinada imagem, eles paulatinamente também se afastavam das preocupações centrais de Aby Warburg, que, antes de tudo, voltava-se para questões de psicologia da imagem, isto é, para investigações a respeito das formas assumidas pelas imagens e das *razões* que determinam suas transformações no tempo. Neste processo, a iconologia, enquanto ciência da imagem, pode ser absorvida com facilidade no espectro maior das metodologias tradicionais da história da arte, perdendo o caráter eminentemente crítico e, por assim dizer, subversivo inerente às concepções de Warburg. (DE MATTOS, 2006, p. 221).

O interesse similar ao de Warburg pelo folclore (um tipo de paganismo ou misticismo), pelas religiões e, ainda, pela constituição de uma cultura popular legitimamente brasileira, isto é, que não fosse dependente de uma ordem estética pré-estabelecida, é percebido também em Lina por meio de seus escritos:

A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do “pau a pique” do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos da floresta; provém da casa do “seringueiro”, com seu soalho de troncos e o telhado de capim; é aludida, também ressonante, mas possui, em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia e uma poesia, que são a soberbia e a poesia do homem do sertão, que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus, que não possui a herança de milênios, mas suas realizações - cuja concretização foi somente possível por esta sua soberbia esquiva - fazem deter o homem que vem de países de cultura antiga. (Bo Bardi, 1951 *In* RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 72).

Tal afirmação aponta para uma poesia cuja herança não é racional, não é iluminista, mas uma poesia que nos habita e que remonta uma ancestralidade bem mais remota, quiçá vinculada ao primitivismo anterior ao dos índios que aqui habitavam em 1500 e ao que Warburg nomeava de

22 De acordo com DE OLIVEIRA (2006, sem página), “a concepção arquitetônica e museográfica de Lina Bo Bardi para o Masp não é absolutamente isolada. Experiências similares foram realizadas desde os anos trinta na Itália por Franco Albini ou por Edoardo Persico. Antes disso, em 1924, Frederick Kiesler já havia inaugurado em Viena, com seu “spatial exhibition method”, uma nova forma de agenciar o espaço que promovia a relação entre os diferentes objetos nele expostos indo em contra ao isolamento da obra de arte até então instituído pelas formas de exposições. Todos estes arquitetos buscavam, exatamente como o faz Lina Bo Bardi, criar com seus sistemas expositivos, um ambiente ou uma “atmosfera” de aproximação tanto entre as obras expostas como entre o visitante e a obra de arte.”

23 DIERS, Michael; Thomas Girst; Dorothea von Moltke, Warburg and the Warbugian Tradition of Cultural History. In: New German Critique , n. 65 (Spring - Summer, 1995). p. 59 – 73. Referência da citação.

Formações do *páthos* [*Pathosformeln*]²⁴, capazes de unir a história humana como uma história global da cultura, e não mais como uma história das civilizações ou uma história da arte – seja ela a arte da pintura, do desenho, da escultura ou da arquitetura.

Como lembra ALVES (2005),

está bastante claro, a partir de Warburg, que a idéia de uma explicação puramente interna para o sentido das obras de arte é insuficiente. Ele recusa a existência no homem de uma faculdade que o torne capaz de julgar o belo, seja esse julgamento anterior ou posterior à obra, mais ainda de que esse julgamento seja universal, por qualquer processo que isso se realize. Esse julgamento é condicionado por um contexto histórico determinado. (ALVES, 2005, p. 6)

Poderíamos pensar Lina como colaboradora inconsciente do projeto warburguiano de fundar uma história da arte compreendida como antropologia ou como *Kulturwissenschaft*? Poderíamos alinhá-la aos que, como Warburg, lutaram para se opor a todas as ortodoxias vigentes? É possível afirmar que Lina, tal como Warburg, considerava as obras de arte como o produto estilístico de um emaranhamento com a dinâmica da própria vida? Teria Lina colocado em prática “um protocolo experimental concebido para expor em conjunto visualmente as intrincações e as polaridades da *Nachleben der Antike*”? (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 399). É este exercício que procuraremos realizar a seguir.

3. Painéis didáticos: expografia como montagem

Os painéis didáticos constituíram um modo de organizar uma introdução geral ao conhecimento da cultura por meio da exibição de conjuntos de imagens dispostos em grandes painéis (1,20 x 1,20 m) de estrutura de madeira, alumínio e vidro (FIG. 3). As pranchas contendo imagens fotográficas de diversos objetos – cerâmicas, esculturas, construções, desenhos, gravuras (FIG. 4) – tinham por objetivo introduzir o visitante do MASP 7 de Abril às formas artísticas, situadas num contexto histórico, mas sem determinar um roteiro ou uma interpretação desse mesmo contexto. É nesse sentido que os painéis didáticos constituíram o que Lina chamava de Exposições Didáticas:

Estas exposições periódicas têm um sentido museológico diferente: não pretendem ser uma apresentação de objetos “antigos”, mas uma reunião de um conjunto orgânico de formas variáveis, criadas por civilizações diferentes ou originárias simplesmente de circunstâncias casuais, mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação e na modificação dos materiais dentro de um impulso renovador incessante. (Bo Bardi, 1947 *apud* LATORRACA, 2014, p. 115).



Figura 3:

Painéis Didáticos/Exposição Didática. MASP 7 de Abril. 1947-1951.

Fonte: Acervo Biblioteca MASP.

24 Segundo DE MATTOS (2006), Warburg passaria a usar o conceito de *Pathosformeln* a partir de 1905 para explicar sua concepção de transmissão de uma memória coletiva através de imagens. Esse modelo expandiria-se nos anos seguintes, tornando-se cada vez mais universal, até encontrar uma formulação definitiva no último projeto inacabado de Warburg, seu *Bilderatlas Mnemosyne* (Mapa de imagens da memória ou simplesmente Atlas *Mnemosyne*).

Para Latorraca (2014), tal inovação expositiva evidencia mais o viés político-pedagógico da ação de Lina, que via no museu uma função social relevante, do que aspectos importantes de sua poética ou mesmo de uma estratégia de visualidade com base na substituição periódica das imagens fotográficas, voltada a propiciar uma nova recombinação de possibilidades imagéticas para os visitantes, produzindo movimento:

Sintonizado à proposta de museu-escola, “destruidor” da atmosfera sagrada dos museus tradicionais, o MASP 7 de abril inaugurou, junto à primeira apresentação de seu acervo, a exposição didática, mostra de longa duração que deveria ser renovada a cada seis meses: 84 painéis de conteúdo pedagógico destinados à apresentação inédita de uma “síntese do panorama histórico das artes” através de documentos fotográficos comentados. (LATORRACA, 2014, p. 26)



Figura 4:

Exposição Didática. MASP 7 de abril.

Fonte: Acervo Biblioteca MASP.

RETTMANN (2011) explica que

As Exposições Didáticas eram formadas por uma sucessão de mais de oitenta painéis com imagens e textos, que ofereciam panoramas comentados de história da arte. Procuravam compor uma narrativa com um sentido educativo e aberto, que oferecesse uma ideia geral das manifestações artísticas ao longo da história humana, abarcando expressões de diversas origens no espaço e no tempo.

A experiência das Exposições Didáticas marcou o momento da fundação do Museu, em que a instituição se propôs a organizar e sistematizar de maneira clara a sua compreensão sobre a arte. A grande narrativa composta pelo MASP se construiu sobre uma vontade de abarcar a história da humanidade como um todo, mostrando a arte como um dado eternamente presente na vida humana. Constituíam um filtro com critério rigoroso, mas aberto e humano, que não propunha um sentido evolucionista, unívoco e fechado.

As Exposições Didáticas funcionavam em conjunto com a Vitrine das Formas, que, situada na mesma sala, dispunha objetos produzidos ao longo da história humana independentemente de um critério cronológico. Além de exemplificar concretamente o conteúdo da parte gráfica, esse arranjo aprofundava o questionamento acerca do conceito de arte. (RETTMANN, 2011, sem página.)

Parece haver, assim, uma correspondência entre a proposta das Exposições Didáticas desenvolvidas por Lina para o MASP 7 de abril e a lógica que inspirou Warburg na construção de seu Atlas *Mnemosyne*, especialmente levando em conta que pouco mais de três décadas separam as duas produções.



Figura 5: Painéis Didáticos - MASP 7 de Abril. Fonte: Acervo Biblioteca MASP.

Da mesma maneira que Didi-Hubermann (2013) descreve os painéis de *Mnemosyne*, poderíamos dizer que também os painéis didáticos de Lina “formam quadros com fotografias, no duplo sentido abarcado pela palavra quadro”: no sentido *pictórico* e no sentido *combinatório*. O primeiro refere-se à estrutura de suporte de cada painel, que sustenta um conjunto imagético bastante diversificado, “tanto em seus temas, quanto em sua cronologia” (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 383). O segundo refere-se à constituição de uma série que pode ser reordenada infinitamente, criando novos conjuntos de imagens, mas sempre relacionado-as entre si.

Parece, então, que Lina expõe a questão da sobrevivência das imagens na cultura mundial (e, às vezes, também na cultura brasileira), tão cara à Warburg, na superfície do dia a dia das imagens corriqueiras, publicitárias, midiáticas, trazendo à tona a materialidade do universo artístico, – seja pela fotografia, seja pelas pinturas, pequenas esculturas e cerâmicas (como as que organiza na *Vitrine das Formas*) - , a memória de uma cultura que se faz desde as cavernas e que continua fazendo-se: o humano manifestando-se figurativamente e marcando a existência de vários tempos. A repetição de certas formas independe do tempo histórico em que foram geradas – parece ser novamente a vinculação antropológica e arquetípica que se destacava nessa montagem especial.

4. Os cavaletes de vidro

A imagem fotográfica (FIG. 6) que registra o salão da pinacoteca do MASP na Av. Paulista em sua inauguração, em 1968, parece a representação de um dos painéis de Warburg em terceira dimensão ou dos próprios Painéis Didáticos propostos por Lina para o MASP 7 de Abril, vistos em perspectiva. A ilusão de ótica produzida remete a uma forma de pensamento – o pensar por imagens que se movimentam:



Figura 6:

A Pinacoteca do MASP em sua inauguração, 1968.

Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Nesta imensa caixa de luz os quadros de diferentes épocas e estilos fluuavam sem nenhuma espécie de sistematização. Eles eram apresentados sobre painéis de vidro transparentes apoiados em uma base cúbica de concreto. Para Lina Bo, os quadros deveriam "retornar ao ar", isto é, ao cavalete, ao momento em que eles ainda estavam sendo pintados. Com esta atitude promovia uma dupla subversão da ideia de progresso, seja porque introduzia a noção de reversibilidade do tempo, seja porque, com ela, restabelecia o momento criativo, de quando o quadro ainda se encontrava cara a cara e em pleno diálogo com o pintor. A ideia, aqui, é de paralisar o tempo naquele instante ativo para repropô-lo ao visitante, que com a sua presença voltará a dialogar e dar vida ao quadro. Suspensos nos cavaletes de vidro, os quadros deixavam as paredes para virem procurar a companhia do público. Eles se misturavam ao público e, por transparência, víamos uma fusão e superposição de acontecimentos. Aqui, quadros e visitantes estavam liberados de todas balizas de épocas e leituras pré-definidas. (DE OLIVEIRA, 2006, sem página).

Liberdade de escolha, de percurso, de combinatória de imagens (FIG. 7). No Atlas *Mnemosyne*, que permanecia na sala de leitura da biblioteca que criara, Warburg podia substituir imagens presas aos painéis de tecido de acordo com novas relações que construía, produzindo assim, novas montagens, novas exposições. A mesma intenção é verificada na expografia projetada originalmente para a pinacoteca do MASP Av. Paulista. Tal flexibilidade mantinha-se fiel à "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" (CANAS, 2014, p.7). O "retirar e colocar imagens" nos painéis de *Mnemosyne* pode também corresponder ao "retirar e colocar quadros" na pinacoteca do MASP Av. Paulista, tal qual fora projetada originalmente.

Quanto ao papel do museu, Lina revela ainda uma poética voltada para a possibilidade de fazer dele um espaço que evidencia o objetivo de

formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre a obra antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação. (BO BARDI, 1950 *apud* ANELLI, 2009).

Assim como para Warburg "o simples protocolo técnico dos pequenos prendedores" de imagens em seus grandes painéis de tecido preto permitia deixar às imagens sua mobilidade e nunca terminar o jogo de permutas entre posições e combinações, constituindo uma "renúncia a fixar as imagens", uma "refutação de qualquer síntese, de qualquer estado definitivo" (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 389), os cavaletes de vidro parecem igualmente constituir-se como possibilidades de "incessante deslocamento combinatório das imagens", com o diferencial de que o piso da pinacoteca inteira corresponderia a um gigantesco painel e cada cavalete a uma imagem a ser recombinada, no jogo de posições possíveis do grande salão.



Figura 7:

Quadros misturando-se ao público, gerando novas visualidades, como pretendia Lina Bo Bardi. MASP Av. Paulista. 1968.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Na montagem *Mnemosyne* a unidade cromática é dada pelo "claro-escuro formado pela reunião de todas as fotografias, quando vista de longe." (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 384). Na pinacoteca do

MASP Av. Paulista, a unidade cromática era dada pela transparência.

Reinaugurado²⁵, o espaço de exibição da pinacoteca do MASP é atravessado pela luz externa que invade e preenche o ambiente, produzindo uma atmosfera na qual os cavaletes de vidro parecem árvores translúcidas compondo uma floresta de imagens suspensas pela qual se caminha, apresentando a produção artística enquanto cultura da imagem e não enquanto uma ordem estética que determina o que é belo e o que deve ser exposto.

ANELLI (2009) destaca que

A montagem das exposições pretendia que o repentino contato com vários séculos de arte europeia, apresentada aqui pela primeira vez em grande escala, gerasse um novo olhar, contribuindo para o surgimento de uma nova cultura. Permitia-se ao "espectador a observação pura e desprevenida", sem preconceitos que destaquem esta ou aquela obra de arte, evitando a reprodução automática dos valores sedimentados na Europa ao longo de séculos. Afastam-se as ordens cronológicas e a hierarquia entre obras de maior e menor valor. *Ocultam-se as etiquetas para permitir o julgamento espontâneo de um olho inculto, sem vícios.* Sem distanciar-se da cultura erudita, Lina Bo manifesta seu interesse pelo primitivo e popular, entendido como fonte pura de um novo começo. (ANELLI, 2009, p. 102; grifo nosso)

Desse modo, ao adentrar o salão da pinacoteca, cuja entrada é, ainda, lateral em relação à Av. Paulista, mas era frontal em relação à disposição dos cavaletes de vidro (FIG. 8), o visitante tinha a impressão de mergulhar em um painel em terceira dimensão: da visão de superfície do imenso plano que a pinacoteca exibia, era possível encontrar sua profundidade, navegar visualmente por entre quadros e formas, em um verdadeiro mar de imagens flutuantes:

A obra de arte não se oferece ao espectador como representação mas como presença, daí o estranhamento que se sente ao estar em meio a estes quadros: "Como posso me movimentar entre tantos cavaletes?" (16)²⁶. Diante desses cavaletes de vidro qualquer um sente-se obrigado a confrontar o passado e o presente, a ver os quadros, a escutá-los e a recriá-los. E esta noção de presença tem pouco que ver com a de espetáculo, que vincula o espectador a contemplar obediente, automática e passivamente o que lhe é exposto diante dos olhos. O presente vivo contrapõe-se a este modelo de presente agora convertido em uma pausa inconsistente e desvitalizada. (DE OLIVEIRA, 2006, sem página)



Figura 8:

Cavaletes de vidro, projetados por Lina Bo Bardi, para exposição no Museu de Arte de São Paulo, 1968.

Crédito: Hans Gunter Flieg/Acervo Instituto Moreira Salles.

5. Lina e Aby: das formas das imagens à forma de pensamento

²⁵ A coleção do MASP Av. Paulista voltou aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi em dezembro de 2015. Informações disponíveis em: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=255&periodo_menu=breve Acesso em 18 Jan. 2016.

²⁶ PAVÃO, Jadyr. "MASP rejeita tombamento de cavaletes" in: Valor. São Paulo, 04 fev. 2000. Nota da citação.

A arquitetura e seus anseios são formas de produzir e de valorizar a cultura de um país, de um presente social, histórico e político. Lina fez mais do que isso. Ao produzir um conjunto de exposições, textos, croquis, projetos e obras arquitetônicas, caracterizou seu modo de pensar as imagens na cultura, tendo em vista não apenas um certo tipo de arquitetura, um certo tipo de atuação do arquiteto, mas especialmente, uma certa maneira de apresentar a cultura enquanto constituída por imagens, por produções imagéticas. Seu modo de atuar em relação a essas imagens parece constituir, por sua vez, uma crença num certo tipo de existência, de engajamento e de poética que orientam a experiência estética.

Alves (2005) explica que para Warburg

Há uma recusa em proceder uma passagem direta dos testemunhos de qualquer tipo à obra de arte. Isto é, mesmo que um autor declare sua interpretação daquilo que produziu, não necessariamente suas palavras devem ser tomadas como definitivas ou mesmo totalmente explicativas do sentido dessa mesma obra. Não se trata obviamente de mentira ou falta de capacidade, mas de ausência de domínio absoluto sobre o sentido do que foi produzido. Ou seja, *nenhum autor é totalmente consciente das referências que mobiliza ao produzir uma imagem qualquer.* (ALVES, 2007, p. 6; grifo nosso)

A preocupação de Lina com a colonização de imaginários está mais voltada para o combate de imposição de valores culturais ditos, na época, modernos, mas que pretendiam se sobrepôr à vontade popular, no que tange à sua participação direta nos processos de decisão de ocupação do espaço urbano – fosse esta ocupação traduzida em museus ou em habitação popular. É a esse resgate de formas culturais populares que se pode também aproximar a *Pathosformel* warburguiana, inclusive no sentido de uma negação das mesmas. Naquele momento em que Lina atuava, a elite burguesa que se constituía nas novas metrópoles brasileiras queria associar-se culturalmente às elites europeias e negar as raízes sertanejas, florestais e do candomblé que constituíam (que constituem), também, a cultura brasileira. Ainda que vinculada a abordagens de transformação político-social, tal operação de negação de formações (ou de fórmulas) do *Páthos* parece ser também um aspecto interessante nos estudos de antropologia e arqueologia das imagens fundamentados no pensamento warburguiano.

É com esse mesmo enfoque que percebemos a produção expográfica e museográfica de Lina Bo Bardi: como uma visão holística da arquitetura entendida como arte viva, presente, intrinsecamente ligada à história de um povo, com suas origens florestais, sertanejas, rurais, nas quais a imagem do belo e da beleza nada tem a ver com estilos racionais, mas com a praticidade da vida simples, baseada no necessário. Essa abordagem parece mostrar também a importância da relação homem-natureza, aspecto central nas reflexões que mobilizam o fazer artístico em geral, mas também dessa arte chamada arquitetura: “o arquiteto é um operário qualificado que conhece o seu ofício não só prática, como teórica e historicamente, e tem precisa consciência que a sua humanidade não é fim em si mesma, mas se compõe, além da própria individualidade, dos outros homens e da natureza.” (Bo Bardi, 1958 *In* RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 84)

É também nesse sentido que, para Lina destacar a função primordial da arquitetura como fazer artístico multifacetado e historicamente situado, o processo de execução de seus trabalhos dá-se pela crítica da arquitetura mesma. Vem daí sua aversão aos processos tradicionais de exibição de arte, de construção de museus, de criação de ambientes estéreis para a imaginação, que não inspiram nem colocam a cultura e suas imagens em movimento.

Assim, a hipótese acerca do tangenciamento do pensamento de Bo Bardi e Warburg parece plausível uma vez que, da mesma maneira que o Atlas *Mnemosyne*, os painéis didáticos de Lina Bo Bardi parecem caracterizar-se por “menos ilustrar uma interpretação preexistente sobre a transmissão das imagens do que oferece[r] uma matriz visual para multiplicar as possíveis ordens de interpretação” (DIDI-HUBERMANN, 2013, p.392). De modo similar, a montagem original da pinacoteca do MASP Av. Paulista também parece ter sido “uma coleção de imagens desprovida de

guia, desprovida de legendas” que “nos aparece visualmente, antes de qualquer esquema explicativo, de qualquer determinação histórica” (Idem).

Pensamos que essa aproximação pode contribuir para interpretações acerca de uma história da arte brasileira, mas também de uma arqueologia das imagens relacionadas às manifestações culturais do povo brasileiro, inserido na história da cultura global.

Por isso, alguns trabalhos de expografia e museografia de Lina Bo Bardi podem ser aproximados à proposta warburguiana não-estetizante de pensar e apresentar a cultura como conjunto de imagens da produção humana e não como ordem lógica de movimentos artísticos, que se volta exclusivamente para a discussão erudita do belo e do gosto, restrita aos letrados iniciados. Pois, como disse Lina,

O tempo é uma espiral. A beleza em si não existe. Existe por um período histórico, depois muda o gosto, depois vira bonito de novo. Eu procurei apenas no Museu de Arte de São Paulo tomar algumas posições. Não procurei a beleza, procurei a liberdade. Os intelectuais não gostam, o povo gostou: “Sabe quem fez isso? Foi uma mulher!!...” (BO BARDI, 1968 *In* FERRAZ e FERRAZ, 1992, p. 14).

www.prometeica.com

6. Referências Bibliográficas

ALVES, Caleb Faria. A imagem depois do ritual da serpente. *XXIX ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS*. GT 10 Imagens e Sentidos: a produção de conhecimento nas ciências sociais. 25 a 29 de outubro de 2005, Caxambu, MG. Outubro de 2005. Disponível em:

http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3710&Itemid=318 Acesso em: 10 Jan. 2015.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. *ARQTEXTO 14*. Junho, 2009. p. 92-109. Disponível em:

http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/04_RA_gosto%20moderno_070210.pdf Acesso em: 17 Nov. 2014.

ALMEIDA, Edmar de. *Repastos e A mão do povo brasileiro*. Transcrição de vídeoentrevista. In: LATARROCA, Giancarlo (org.). *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: [s.n.] 2014. 236p. Catálogo de Exposição. 19 Ago.a 09 Nov. 2014. Museu da Casa Brasileira. p. 206-207.

BO BARDI, Lina. Museu de Arte de São Paulo. [1968] In: FERRAZ, Marcelo Carvalho e FERRAZ, Isa Greenspan. (eds.) *Museu de Arte de São Paulo*. Editora Blau: São Paulo, 1997. p. 4-14.

_____. Bela criança. [1951] In: RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina. *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naiy, 2009. p. 70-73.

_____. Museu de Arte de São Paulo - Função Social dos Museus. Habitat 1 (1950): 17. *Apud* ANELLI, Renato Luiz Sobral. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. *ARQTEXTO 14*. Junho, 2009. p. 92-109. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/04_RA_gosto%20moderno_070210.pdf Acesso em: 17 Nov. 2014.

CANAS, Adriano Tomitão. Lina Bo Bardi e a Museografia para o Masp - Sete de Abril. In: *4º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus – Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro: 29, 30 e 31 de outubro de 2014. Disponível em: <http://arqimuseus.arq.br/seminario2014/transferencias/ lina bo bardi/ lina bo bardi-adriano canas.pdf> Acesso em: 18 Jan. 2015

- Cornell University Library. *Atlas Mnemosyne*. Meanderings through Aby Warburg's Atlas. Disponível em: <http://warburg.library.cornell.edu/> Acesso em: 10 Jun. 2016.
- DAL CANTON, Giuseppina. Art Criticism. In: MARRONE, Gaetana e PUPPA, Paolo (eds.). *Encyclopedia of Italian Literary Studies*. Routledge, 2007. p. 98-103. Disponível em: http://www.amazon.com/Encyclopedia-Italian-Literary-Studies-Gaetana/dp/1579583903#reader_1579583903 Acesso em: 18 Jan. 2015.
- DE MATTOS, Claudia Valadão. Arquivos da memória - Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea In: *Atas do II Encontro de História da Arte*. Teoria e História da Arte: Abordagens Metodológicas. IFCH, UNICAMP, Campinas, Mar. 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20-%20IIEHA.pdf> Acesso em: 10 Jan. 2015. p. 221-228.
- DE OLIVEIRA, Olivia. A depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi. *Arquitextos*. 068.01 ano 06, jan. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/387> Acesso em: 18 Nov. 2014. ISSN 1809-6298
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- KOERNER, Joseph Leo. Introduction. In.: WARBURG, Aby. *Le Rituel du Serpent*. Paris, Macula, 2003, p. 9-54 *Apud* ALVES, Caleb Faria. A imagem depois do ritual da serpente. *XXIX ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS*. GT 10 Imagens e Sentidos: a produção de conhecimento nas ciências sociais. 25 a 29 de outubro de 2005, Caxambu, MG. Outubro de 2005.
- LATARROCA, Giancarlo (org.). *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: [s.n.] 2014. 236p. Catálogo de Exposição. 19 Ago.a 09 Nov. 2014. Museu da Casa Brasileira.
- MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *Acervo em Transformação*. A Coleção do MASP de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi. Press Release/Divulgação. Dez. 2015. Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=255&periodo_menu=breve Acesso em 18 Jan. 2016
- MCB - Museu da Casa Brasileira. Lançamento do livro *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. Press Release/Divulgação. 25 Nov. 2014. Disponível em: <http://www.mcb.org.br/pt-BR/programacao/lancamentos/livro-maneiras-de-expor-arquitetura-expositiva-de-lina-bo-bardi> Acesso em: 10 jan. 2015.
- RETTMANN, Julia. Unidades das artes: exposições didáticas no MASP. Trabalho de Conclusão de Disciplina (História da Arquitetura e Estética do Projeto). FAU-USP, São Paulo, SP. 2011. Disponível em: http://www.fau.usp.br/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/112/a037.html Acesso em: 10 Jan. 2015.
- RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina. *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naiy, 2009. p. 19-39.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.
- WOLLNER, Alexandre. MASP 7 de Abril. Transcrição de vídeoentrevista. In: LATARROCA, Giancarlo (org.). *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: [s.n.] 2014. 236p. Catálogo de Exposição. 19 Ago. a 09 Nov. 2014. Museu da Casa Brasileira. p. 204-205.