

# Architetto como etnógrafa: Textualidades e alteridades nos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi

Gustavo Salgado Leal<sup>1</sup>  
DOI 10.20396/eha.vi14.3401

*Não existe o outro,  
O outro sou eu.*

José Eduardo Agualusa

## Do texto ao texto

É comum, se não por convenção, por hábito, que uma exposição de arte tenha, em seu início, um texto – curatorial – que contextualize, apresente e formalize o marco inicial da mostra.

Ao se chegar à pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP), assim como em praticamente qualquer outro museu, galeria ou espaço expositivo de arte, um texto curatorial recepciona e abre a exposição. Se, por sorte, não houver ninguém no campo de visão a atrapalhar, consegue-se logo de início finalizar a leitura do texto. Entretanto, visitar uma exposição de arte também é uma experiência social, de socialização e sociabilidade, para além de um direto e imediato contato para com obras de arte.

E, no caso específico do MASP, para além das obras de arte expostas e presentes, a transparência dos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi permite ver a presença dos espaços além. Conseqüentemente: as outras pessoas, as outras obras, e as outras conexões possíveis. A transparência dos cavaletes (cuja utilização foi vigente de 1968 a 1996, depois retomada desde 2015) também torna possível enxergar rastros dos deslocamentos e trânsitos de algumas obras, como selos, carimbos e todo tipo de registro fixados nos fundos dos quadros, indicando compras, vendas, empréstimos e intercâmbios realizados. Também atrás das obras expostas, mas não diretamente sobre as suas estruturas em si, e sim tendo os cavaletes como suporte, as etiquetas informativas a respeito das obras de arte não se encontram como de costume ao lado das mesmas.

Assim, há um primeiro contato mais direto do público com as peças, sem imediatas leituras informativas a sugestionar e orientar previamente juízos e interpretações, com isso valorizando e

---

<sup>1</sup> Mestrando (bolsista FAPESB) no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, na linha de pesquisa em História e Teoria da Arte. E-mail: gugasaleal@gmail.com.

fomentando um contato mais próximo. Esse deslocamento dos textos informativos convoca novas formas de se relacionar com a mostra (Fig. 1).

Próximo ao texto curatorial de apresentação da pinacoteca do MASP, o visitante depara-se com um tipo de totem que disponibiliza para a venda um guia de bolso do museu (Fig. 2). E não é raro ver alguém se direcionando a determinadas obras sob a orientação desse guia de bolso (Fig. 2), como quem segue as pistas de um jogo, como uma caça-ao-tesouro.

Jens Hoffmann, escritor e curador, reserva um verbete à palavra “texto” em seu abecedário *Curadoria de A a Z*, e inicia a apresentação do conceito definindo que:

Juntamente com a seleção de artistas, o modo como o espaço é criado e as relações entre os objetos de uma exposição, os textos nas paredes (ou nos folhetos ou no catálogo) criam um significado e nos oferecem pistas para os caminhos que podemos trilhar por determinados espaço e conceito<sup>2</sup>.

Nesse sentido, é possível perceber as formas de relações com a mostra que os textos possibilitam, para além do texto curatorial que formalmente inaugura a exposição ao visitante. Se, por um lado, os textos informativos relativos às obras são deslocados para trás das mesmas, sugerindo um contato mais próximo e imediato (ou, ao menos, menos mediado), por outro, o guia de bolso propõe e pode proporcionar uma leitura já previamente orientada.

Contudo, nesse exemplo da pinacoteca do MASP, nem os textos relativos às obras de arte, tampouco os guias de bolso se apresentam como leituras imprescindíveis à experiência do público, e isso destaca uma maior autonomia dos visitantes em relação ao estabelecimento de seus próprios diálogos, contatos e circuitos na exposição.

E pode-se terminar a visita na loja do museu – como é habitual em espaços expositivos de arte. Ao final, também se encontra à venda todo tipo de texto: novamente, mais guias de bolso do museu, bem como catálogos de exposições passadas ou em cartaz, e até mesmo um vasto catálogo de livros acerca do mundo das artes (Fig. 3).

## Embates, disputas e subversões pelo texto

A transparência dos cristais dos cavaletes revela informações que poderiam facilmente passar despercebidas, assim como proporciona e evidencia um contato mais próximo com as demais

---

2 HOFFMANN, 2017, p. 75.

**[Figura 01]**

À esquerda, visitante lendo o texto curatorial que apresenta a Pinacoteca do MASP; à direita, vista de um panorama que os caavaletes de cristal configuram, a partir do fundo das telas.

Foto: acervo pessoal do autor.

**[Figura 02]**

Totem que disponibiliza a aquisição do guia MASP de bolso; visitante consultando o guia. Foto: acervo pessoal do autor.

**[Figura 03]** Imagens da loja do MASP. Ao fim, textos também como produtos.

Foto: acervo pessoal do autor.

pessoas na exposição. De maneira análoga, projetar o olhar para fora do museu, através das amplas janelas de vidro do MASP (Fig. 4), descortina as dinâmicas do contexto em que o museu está inscrito.

A atual sede do Museu de Arte de São Paulo, projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi e inaugurada em 1968 na avenida Paulista, é um marco para além de sua fachada celebrada como cartão-postal da Cidade de São Paulo, e de seu vão livre que se configura como importante espaço de sociabilidade e palco das mais diversas manifestações sociais:

A radicalidade da arquitetura também se faz presente nos icônicos cavaletes de cristal, criados para expor a coleção no segundo andar do edifício. Ao retirar as pinturas das paredes, os cavaletes dessacralizam a obra de arte e questionam o tradicional modelo de museu europeu. No MASP, o espaço amplo e livre, com expografia suspensa transparente, permite ao público um convívio mais próximo e íntimo com o acervo, onde os visitantes escolhem seus caminhos e traçam suas histórias<sup>3</sup>.

Para o diretor artístico do museu, “desse modo, pode-se pensar numa aproximação relacional à arquitetura de museus e a seus acervos que enfatize a dimensão afetiva e participativa do visitante, sublinhando seus aspectos sensoriais”<sup>4</sup>. E, nas palavras da própria Lina Bo Bardi:

Como responsável pelo projeto do Museu e pelo projeto do cavalete de cristal (porque é um cavalete e um quadro nasce no ar, num cavalete) com painel didático, para exposição dos quadros, quero esclarecer que no projeto do Museu foi minha intenção destruir a aura que sempre circunda um museu, apresentar a obra de arte como trabalho, como profecia de um trabalho ao alcance de todos [Fig. 5]<sup>5</sup>.

Ícone arquitetônico do séc. XX – com suas amplas janelas de vidro, todo o seu concreto e cristal, materiais brutos e aparentes, e contatos transparentes – o MASP vai na contramão da corrente do que se instituiu como o paradigma da galeria ideal vigente no séc. XX, a galeria modernista: o cubo branco – “sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética”<sup>6</sup>. Inserida nessa perspectiva, “a obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. [...] O mundo exterior não deve entrar”<sup>7</sup>.

Mesmo que Foucault aponte que “não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não

3 PEDROSA; OLIVA; OLIVEIRA; MIGLIACCIO; TOLEDO, 2016, p. 5.

4 PEDROSA, 2015, p. 20.

5 BARDI, 2015, p. 136.

6 O'DOHERTY, 2002, p. 4.

7 O'DOHERTY, 2002, p. 3-4.

**[Figura 04]**

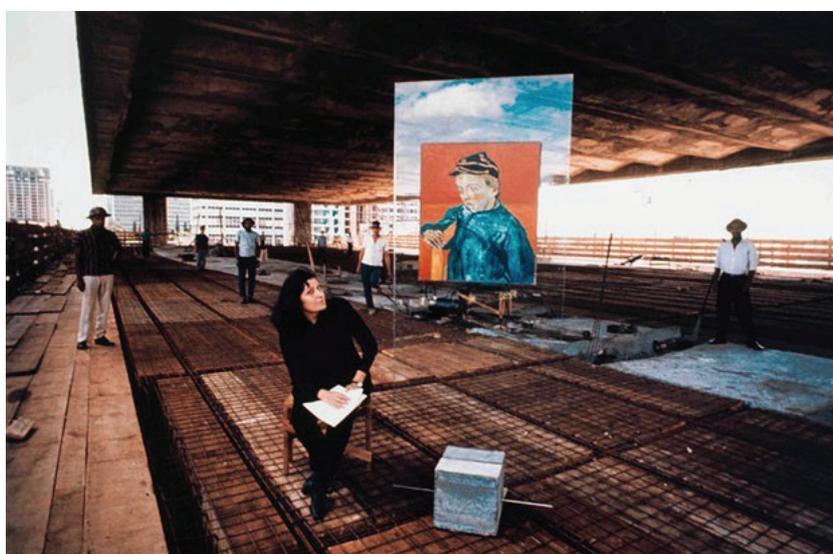
O entorno do MASP se tornou histórica e cotidianamente um ponto de encontros, reuniões e manifestações dos mais diversos tipos de grupos, comunidades e coletividades.

Foto: acervo pessoal do autor.

**[Figura 05]**

Crianças interagindo com obras da pinacoteca do MASP.

Foto: Luis Hossaka, 1983.

**[Figura 06]**

Lina Bo Bardi ao lado de um protótipo dos cavaletes de cristal com uma reprodução de O Escolar (Van Gogh, 1888) e operários durante a construção da sede do MASP na av. Paulista.

Foto: Lew Parrella, década de 1960.

se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel”<sup>8</sup>, esse modelo extremamente asséptico do cubo branco – principalmente no que diz respeito a uma possível contaminação do mundo externo ao interno microcosmo hermético – encontra fervorosos adeptos desse trato estéril e histérico para com o espaço da galeria de arte.

Com uma arquitetura expositiva radical da Pinacoteca do MASP, Lina Bo Bardi colocou em xeque esses cânones e aspectos tradicionalistas e sacralizadores de um museu de arte (Fig. 6), até então profundamente arraigados e vigentes no Brasil. E posturas críticas e progressistas, a desestabilizar frágeis estruturas calcadas em obsoletas tradições, podem (e costumam, inclusive) encontrar resistência dos setores mais conservadores da sociedade.

Em 22 de março de 1970, um leitor de *O Estado de S. Paulo*, Julio Tavares, enviou um artigo à redação do jornal, queixando-se da nova forma adotada pelo museu para expor as obras de arte, e dos novos contatos que isso proporcionava. A arquiteta do MASP teve sua carta-resposta publicada no mesmo jornal, na edição do dia 5 de abril, e o seguinte trecho pode resumir o intuito de seu empenho: “Tirar do Museu o ar de igreja que exclui os iniciados, tirar dos quadros a ‘aura’ para apresentar a obra de arte como ‘trabalho’, altamente qualificado, mas trabalho; apresentá-lo de modo que possa ser compreendido pelos não iniciados”<sup>9</sup>. Afinal, como critica Lina: “O grito de revolta do senhor Tavares é o grito dos que se sentem defraudados de um dos privilégios mais tradicionalmente enraizados: o privilégio cultural”<sup>10</sup>. Sobre o incômodo, o desconforto, o estranhamento que vêm à tona e tomam corpo na escrita de Tavares, de acordo com as palavras da arquiteta: “As pernas do senhor de Guarulhos, que acabam em pés mal calçados, ofendem a vista do senhor Julio Tavares”<sup>11</sup>. A todo um segmento culturalmente conservador, anuncia:

Ver milhares de pessoas andarem entre os quadros, numa atmosfera quase familiar, não áulica (para o senhor Julio Tavares transformar-se em ‘apartamento’) dá medo, como uma profecia de mudanças fundamentais. O Museu de Arte de São Paulo é popular e não pode ser julgado superficialmente, num artigo pseudobrilhante escrito conforme as regras do beletismo chorão. O grande espaço embaixo do Museu foi criado para exposições ao ar livre, reuniões, concertos. O Museu é popular<sup>12</sup>.

Nesse sentido, é também no texto – *através* do texto – que ocorrem importantes disputas no

8 FOUCAULT, 2013, p. 19.

9 BARDI, 2015, p. 135.

10 IDEM.

11 IBIDEM.

12 BARDI, 2015, p. 135-136.

campo das artes e da cultura. Embora, “em um sentido amplo, um texto é qualquer coisa que pode ser ‘lida’. Ler um objeto, uma conversa ou uma exposição é revelar seus significados, dissecando-os e aplicando os seus insights na experiência vivida de cada um”, como define Hoffmann<sup>13</sup>, para além de uma defesa metodológica de um olhar dos fenômenos artístico-culturais sob uma ótica das mecânicas internas dos estudos linguísticos, a questão aqui também é literalmente o texto em si, em sua materialidade, e seus embates materiais e disputas simbólicas. Foster, em *O artista como etnógrafo*, aponta que Benjamin, em seu seminal *O autor como produtor*, não convocou os autores/artistas a apenas se posicionarem *com* as relações das condições materiais, sociais e dialéticas; mas a operarem *dentro* dessas relações. Em meio à apresentação, elaboração e defesa de suas ideias em seu texto, Benjamin postula: “[...] a tese do autor como produtor precisa recorrer à imprensa. [...] Nesse processo, a imprensa é a instância decisiva, e por isso qualquer análise do autor como produtor deve manter passo com ela”<sup>14</sup>. Ciente dessa necessidade, Lina também atuara nesse âmbito.

Ao final de sua última palestra, em 1991, Lina convidou o público a debater, pois, em suas palavras, ela não era conferencista: era arquiteta – em português e no feminino, diferentemente da grafia como sempre se apresentava: *architetto*<sup>15</sup>. Arquiteta, curadora, crítica de arte e cultura. Autora, no sentido benjaminiano. Escrevendo sempre ao longe de sua carreira, a arquiteta italiana naturalizada brasileira, *mezzo romana* e *mezzo baiana*<sup>16</sup>, Lina Bo Bardi se apropriou da imprensa como uma extensão de sua arquitetura, curadoria e museografia – num amplo sentido da cultura e seu patrimônio.

## Escritas e leituras do outro

Lina pode ser facilmente criticada por aparentar se enquadrar em um pressuposto apontado como uma “idealização da condição do outro”<sup>17</sup>, fenômeno comum à classe artístico-cultural no séc. XX.

As pautas e tensionamentos problematizados pela arquiteta *quasi*-antropóloga podem apontar para um discurso estritamente forjado sob uma ótica marxista mais tradicional, reduzindo

---

13 2017, p. 76.

14 BENJAMIN, 2012, p. 134.

15 RUBINO, 2009, p. 38.

16 IDEM.

17 FOSTER, 2017.

o social a uma binária luta de classes, e produzindo um processo de “fantasia primitivista”<sup>18</sup> da condição do outro – neste caso, o proletário.

Entretanto, na prática – tanto simbólica e discursiva, quanto material –, talvez Lina Bo Bardi se aproxime mais de Foster do que de Benjamin. Pois, como aponta o crítico e historiador de arte: “na arte de ponta de esquerda surgiu um novo paradigma estruturalmente semelhante ao antigo modelo do ‘autor como produtor’: o artista como etnógrafo”<sup>19</sup>. Houve permanências e mudanças na medida em que:

Nesse novo paradigma, o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado, e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural [...]<sup>20</sup>.

A arquiteta-curadora elaborou algumas exposições de arte profundamente – ou melhor, *radicalmente*, no sentido do radical *raiz* – sensíveis nesse direcionamento. As exposições *Bahia no Ibirapuera* (V Bienal de São Paulo, 1959); *Nordeste* (Museu de Arte Popular do Unhão/MAM-BA, 1963); *A Mão do Povo Brasileiro* (MASP, 1969) são alguns exemplos de seu engajamento cultural crítico. Mas, ainda assim, não é só através de exposições “temáticas” que é possível (no contexto de exposições de arte) problematizar processos de alterização e relações de alteridade.

Para além de procurar estabelecer simples definições, voltando-se a algumas dimensões conceituais de *texto*, pode-se também analisar que:

Além dessa possibilidade de leitura pessoal, os textos podem ter um componente social. Como o teórico Michael Warner percebeu, os textos são formadores de comunidades. Ao contrário das comunidades formadas pelas circunstâncias – aquelas que estão conectadas porque compartilham uma época e um espaço –, o grupo conectado por meio de um texto pode nunca existir no mesmo espaço e na mesma época, e os indivíduos que compõem esse grupo podem jamais se comunicar diretamente. [...]. No caso de uma exposição, esses diferentes tipos de comunidade se sobrepõem. Duas pessoas que veem uma mostra ao mesmo tempo podem jamais se falar, mas ainda assim elas compartilham um texto, uma época, um espaço, e, desse modo, estão ligadas mais intimamente do que a maioria das outras pessoas<sup>21</sup>.

Nessa perspectiva, se as transparências dos cavaletes de cristal causam tamanho desconforto

18 IDEM.

19 FOSTER, 2017, p. 161.

20 IDEM.

21 HOFFMANN, 2017, p. 76.

em senhores Julios Tavares, isso é sinal, para não dizer *sintoma*, de que há fenômenos de estranhamentos em espaços e contextos coletivamente compartilhados. Parafraseando Pedrosa<sup>22</sup>, o contato com esses cavaletes permite experienciar as “dimensões afetivas” implicadas nesse modelo de exposição de obras de arte. Os transparentes cavaletes se configuram como anti-espelhos narcísicos: ao invés de imediatamente refletirem as já cristalizadas certezas do ego de um indivíduo, mediam contatos para com o outro.

Certamente, os cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi não são a solução última a ser seguida como modelo categórico de expografia. Tampouco o deslocamento dos textos informativos a respeito das obras deve se impor como um *modus operandi* imperativo. Talvez a maior experiência e legado desses cavaletes seja a ousadia de propor e projetar uma subversiva tecnologia afetiva – e formalmente simples. Se uma exposição de arte pode ser pensada e lida a partir de fenômenos e processos textuais e de textualidades, o que inclui a transformação da mesma em produto(s) de consumo, também pode ser através de textos que se reescrevam as possibilidades críticas dessas exposições.

Há algo muito estranho quando um visitante de uma exposição de arte se espanta com a presença de uma pessoa de pés mal calçados a compartilhar o mesmo espaço da galeria. Na necessidade de refletir sobre esses estranhamentos, parece pertinente o aforismo kafkiano: *o espantoso é que o espantoso não espanta mais*.

---

22 2015.

## Referências

- BARDI, Lina Bo. Explicações sobre o museu de arte. In: PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza (Orgs.). **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1).
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- HOFFMANN, Jens. **Curadoria de A a Z**. Trad. João Sette Camara. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: ideologia do espaço da arte**. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PEDROSA, Adriano. Concreto e cristal: aprendendo com Lina. In: PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza (Orgs.). **Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.
- PEDROSA, Adriano [et al.] (Orgs.). **MASP de bolso**. São Paulo: MASP, 2015.
- RUBINO, Silvana. Introdução. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Mariana (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.