

**MASP EM REVISÃO: MUSEU TRANSPARENTE**Stela Politano<sup>1</sup>**Resumo**

A “Exposição Didática”, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1947, constituiu um dos marcos iniciais da instituição museográfica dirigida por P.M.Bardi. Perante a formação do acervo, dos novos cursos, palestras e exposições de artistas nacionais e internacionais, a linha de raciocínio historiográfico e artístico da exposição amarrava todas as ações do italiano: a didática, do passado ao presente cultural e artístico, dominava o primeiro andar do edifício dos Diários Associados. Com ajuda do *Studio d'Arte Palma* (Roma) e de pesquisadores e historiadores importantes do contexto italiano e internacional, a “Exposição Didática” foi a base sólida para a construção e elevação do MASP ao patamar dos museus mais importantes do mundo.

Ao ouvirmos algo sobre o MASP, é provável que imaginemos o edifício da Avenida Paulista, com seus pórticos vermelhos e sua caixa de vidro envolvida em cartazes e palavras gigantes, anunciando suas exposições como grandes espetáculos ao público. Por vezes, esquecemos que a memória é uma estrutura social e cultural construída e recodificada com o tempo. E, quando recorremos à História para nos lembrarmos de fatos passados, não percebemos que ela, como disciplina, não abarca todos os tempos, espaços, acontecimentos. Deixamos de lado, às vezes, fenômenos importantes à compreensão do nosso presente. Por isso, esta pesquisa buscou, humildemente, resgatar a didática inicial dessa instituição museográfica tão importante e fundamental à história da arte contemporânea brasileira.

As Exposições Didáticas inauguram uma nova maneira de expor: eram formadas por grandes painéis de vidro repletos de reproduções de obras de arte, de objetos de design, de elementos da arquitetura e de textos explicativos, introdutórios e questionadores de noções estilísticas, iconológicas e formalistas. Possuíam como objetivo formar um público apto à compreensão da história da arte em sua totalidade, das origens da humanidade até a sua contemporaneidade, como um processo de repensar constante do campo artístico.

As Exposições Didáticas<sup>2</sup> correspondiam como as bases à transformação cultural que P.M.Bardi, diretor do museu, teria em mente desde os tempos como jornalista e crítico em sua terra natal. O italiano continha o apoio de ‘Chatô’ que, aos moldes de William Hearst, construiu uma extraordinária rede de comunicação (jornais, rádios, televisão) e possuía como meta um projeto reformulador de pensamento e ação para a sociedade brasileira. Segundo Bardi, a justificativa de incentivar a formação intelectual do público através das didáticas empregada nas exposições era obter um ambiente adequado para a produção artística e cultural<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

<sup>2</sup> A Exposição Didática, com o passar dos anos, foi desdobrada e ampliada com base nos seus temas e períodos. Por isso que, muitas vezes, é citada no plural nos textos, documentos e escritos de época.

<sup>3</sup> P.M.Bardi sobre a necessidade de educação e informação a todos:

[...] o gênio nasce e frutifica somente num clima adequado, numa atmosfera produzida mediante as contribuições da cultura ‘duma’ época e ‘dum’ lugar.

Por ‘êsta’ razão devemos cuidar muitíssimo não da fabricação do gênio e sim do preparo de um ambiente harmonioso em que o gênio, mais cedo ou mais tarde, despontará e dará seus frutos (ALENCASTRO, “Desenho Industrial”, 1950: 94).

P.M.Bardi não via a necessidade de criar uma ‘escola acadêmica’, onde fosse transmitido o conhecimento, de mestre para discípulo, como nas Escolas de Belas Artes. Chamado de Professor, o diretor do museu previa a discussão, a difusão da informação entre o público esclarecido e o leigo, dentro de um ambiente livre e que estimulasse a troca de conhecimento. O objetivo era a construção de um centro de cultura, ambiente fervoroso para o surgimento de idéias e trabalhos.

A formação de público, para além de observadores e apreciadores das obras de arte no museu, era também vista como a constituição de mão de obra especializada, capacitada e geradora de uma produção industrial consciente e pensante para uma nascente metrópole como a industrializada São Paulo. As lições, descrições dos cursos, trabalhos de monitoria e auxílio aos visitantes, possuíam um caráter de divulgação e de encorajamento ao estudo da história da arte e a sua apreciação como fenômeno e reflexo da sociedade passada e atual. Não é mera coincidência influências no projeto pedagógico do Museu de Arte de instituições como a *Staatliches-Bauhaus* (“casa estatal de construção” em alemão, ou simplesmente *Bauhaus*) ou o *Museu para Operários* de John Ruskin. Nas palavras de P.M.Bardi:

O programa foi centralizado na didática provocando a intolerância de quatro gatos pingados que sabiam tudo de história da arte<sup>4</sup>, tendo porém a aprovação mais válida dos jovens. Não me contentei em oferecer passivamente o desenrolar histórico, mas organizei a comunicação, segundo perspectivas críticas de fácil compreensão. Longe de modestos orgulhos inventivos, apressei-me em escrever que havia tirado as idéias do famoso Museu para Operários de Ruskin (BARDI. *Sodalício com Assis Chateaubriand*, 1982, p.51).

A preocupação social e militante, encabeçada pelo casal Bardi, não estava distante, por exemplo, dos ideais estéticos de Friedrich Schiller e das concepções sociais de Le Corbusier, cujo pensamento multidisciplinar sobre as artes conduziria os homens a uma igualdade de conhecimento. Muitas vezes com uma postura anárquica (implantação de idéias de forma unilateral, como P.M.Bardi muitas vezes fazia no museu, impondo suas palavras), tentou-se construir um museu ‘transparente’, no sentido de oferta de conhecimento e possibilidade de interpretação livre, que revelava as contradições da modernidade e da própria sociedade do pós-guerra com uma tentativa de superá-las.

O Museu de Arte de São Paulo nasceu contemporâneo ao seu tempo: o objetivo, como centro cultural, era fundar e ser base para um novo tipo de público. Para que isso fosse real, necessitava-se de informação<sup>5</sup>. A Exposição Didática nasceu dentro deste objetivo. Em 1946 o *Studio dell'Arte Palma* (Roma), sob direção de Emilio Villa<sup>6</sup>, Francesco

---

Vale lembrar que as “Crônicas de Alencastro” geralmente eram escritas por Pietro Maria Bardi e Lina Bo. ‘Alencastro’ era apenas um pseudônimo utilizado para expressão informal de opiniões dos dirigentes do museu sobre a sociedade e o campo artístico paulistano.

<sup>4</sup> Sobre o ambiente cultural de São Paulo e a sua formação sociológica, ver o texto de Lévi-Strauss sobre São Paulo, em *Tristes Trópicos*, Lisboa/São Paulo, Editora 70/Martins Fontes, 1981.

<sup>5</sup> No momento em que o museu de arte foi inaugurado em outubro de 1947, o centro de São Paulo contava com algumas iniciativas culturais que divulgavam as novas tendências artísticas internacionais e nacionais como a Biblioteca Municipal, a Galeria Ita, Galeria Prestes Maia e a Galeria Domus.

<sup>6</sup> Emilio Villa (1914 – 2003) é um grande poeta italiano, um dos principais do século XX e conhecedor da filologia semítica. A partir dos anos trinta se estabelece como crítico de arte de vanguarda e entra em contato, em Roma, com muitos artistas. Trabalha no *Studio* a partir de 1946 e vem para o Brasil a convite de Bardi em 1951, para melhores condições de vida (pós-guerra) e para contribuir, de perto, com o MASP. Fica até 1952. Ao longo deste trabalho, será abordada a importância de sua participação no museu, não só para a concepção museográfica, mas também teórico-pedagógica.

Monotti (secretário de Bardi e diretor do *Studio*) e Mario Modestini (diretor de restauração), intelectuais como Benedetto Croce, Roberto Longhi, Marcelo Piacentini, Giuliano Briganti, Laura Radioconcini, os historiadores Federico Zeri, Gigli e Pepe, os arquitetos Bruno Zevi, Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Pier Luigi Nervi (todos também com influência da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright) retomaram as pesquisas dos funcionalistas italianos Giuseppe Pagano, Giuseppe Terragni e dos críticos Lionello Venturi e Edoardo Persico para, além da pesquisa e execução do material didático do Museu de Arte de São Paulo, criticar as posições nacionalistas contrárias ao regime fascista e iniciar um projeto museográfico funcionalista, com influência de Le Corbusier. A revista italiana *Metron, Architettura urbanista* (Bruno Zevi é um dos fundadores) também serviu de repertório didático (além da influência gráfica e editorial) à formação das pranchas, além de *Casabella, Domus e Quadrante*, periódicos de arquitetura importantes no período.

Sob a luz dos estudos de Emilio Villa - que trouxe ao meio artístico o conhecimento dos estudos etnológicos, antropológicos, arqueológicos e de cultura popular oriundo do convívio com Gabriella Lajatico, desenvolvidos durante as décadas de 40 e 50 na Itália - e sob a regência de Bardi, as Exposições Didáticas (principalmente a segunda, *Pré-História e Povos Primitivos*, projetada em 1947, mas realizada somente em 1950) consistiam em pensar o homem como um produto do seu meio social. Ele está vivo em comparação e de acordo com outros homens, vivendo com a contribuição e herança de todas as civilizações passadas. A arte, como produto social, não poderia ser diferente. A História, como resultado, não é feita de saltos. Assim, a exposição buscava demonstrar a expressão artística de maneira progressiva e incessante, adicionando-lhe o elemento econômico e social como contextualização, além de ressaltar a transformação da forma plástica, sendo este o elemento fundamental à compreensão da história da arte; portanto, uma das maiores preocupações dos organizadores.

O objetivo não poderia ser limitado à simples exibição das obras dos grandes mestres cristalizadas por área ou escola, canonizados pelos museus e transmitidas ao mundo com maior ou menor fidelidade. Ao contrário, a intenção era convencer o público da profunda infinitude que unifica as artes com a vida cotidiana, já que não há separação entre a forma criada por uma visão artística e as existentes no dia-a-dia. A arte no pós-guerra não era mais somente prazer ou curiosidade, tornava-se parte do profundo processo vital da existência humana. Não havia mais por que se limitar a apenas observar as condições nas quais a arte era produzida. Na visão dos idealizadores da Exposição, o homem deveria ser herdeiro e parte dessa produção.

A Exposição Didática era constituída por grandes pranchas sob painéis de vidro, repletas de fotografias, imagens, desenhos e textos, como uma colagem cubista de Picasso ou Braque. As pranchas foram colocadas entre duas folhas de cristal temperado 'Vis' de 1,20 x 1,20 m., permitindo a visão de ambos os lados. Os 'quadros de cristal' (vidro plano) - importados diretamente de Roma<sup>7</sup> - eram presos por meio de pequenas

---

<sup>7</sup> A indústria de vidro plano no Brasil, elemento base na arquitetura moderna, é recente se comparada com a industrialização europeia e norte-americana deste tipo específico de vidro. Se pensarmos nos primeiros momentos da sociedade colonial nacional, de vida modesta e construções rústicas, a presença do vidro limitou-se a alguns raros utensílios familiares e algumas janelas envidraçadas, privilégio de umas poucas edificações aristocráticas e públicas. A lenta introdução das "folhas de vidro de abrir" nas janelas das edificações completou-se apenas no início do século 20, devido há vários fatores: o vidro era escasso e raro, porque era importado, caro e seu transporte era difícil devido a sua fragilidade. Mesmo com alguns casos de sucesso na indústria de vidro (Salvador e Rio de Janeiro), é somente nos anos 1930/1940 que essa produção, mais especificamente do vidro plano, ganhará contornos modernos, auto-suficientes e competitivos no país.

mordaças com guarnição de borracha e suspensos em uma armação de tubos de alumínio fixos entre o teto e o pavimento. Lado a lado, a história da arte e das formas passava como um filme aos olhos “virgens” do público diante de tamanha informação, formas e reformas, histórico do processo de criação artístico do homem. Da pré-história até a contemporaneidade, a história da arte era contada como um pensamento, um caminho de construção e contemplação do passado e do presente. Como os cubistas, que se libertaram da superfície do quadro através da sobreposição dos elementos cotidianos, as pranchas didáticas propunham novas formas de pensar, usando o espaço como suporte ilimitado entre as fronteiras das artes (escultura, pintura, arquitetura, etc.).

Para a realização dessa mostra, era necessário primeiro encontrar o material necessário. O *Studio dell'Arte Palma*, Roma – por correspondência – organizou uma coleção orgânica, reunindo aproximadamente 20.000 reproduções em preto e branco e 2.000 coloridas, muitas vezes recorrendo à coloração a mão. Uma vez o arquivo constituído, era necessário estabelecer uma linha geral, uma idéia fundamental de desenvolvimento, uma exata demonstração de intenções para uma exposição concisa.

Através de correspondência, em 1947<sup>8</sup>, de Emilio Villa (idealizador fundamental na Itália, e depois no Brasil em breve período, da exposição), percebe-se que é Bardi o responsável pelas decisões finais apesar do trabalho ser coletivo. O tom irônico de Villa nas frases traduz o traço da autoridade do diretor do museu e, ao mesmo tempo, a forte personalidade do crítico/poeta: “conforme a tua vontade”, “segundo o seu consentimento”, “por favor, aguardamos a sua vontade” são lidas, a princípio, como resultado da difícil personalidade de Pietro. Apesar da fina ironia, há entre ambos intelectuais uma evidente amizade, demonstrada por meio das carinhosas citações em livros enviados por Villa à Bardi. Muitos deles referem-se a exposições, monografias de artistas, livros de poesia e outros.

---

O espírito dos tempos republicanos brasileiros, mais aberto, democrático e modernizador, era um espírito de muitas faces. Na arquitetura e na engenharia civil, ele iria revelar-se na adoção das recentes inovações europeias e norte-americanas de conceito, técnica e estilo de construção. A combinação de ferro, aço, cimento, vidro e outros materiais permitiu obras maiores, melhores e até arrojadas. A valorização da funcionalidade, com melhor distribuição e iluminação dos espaços de acordo com finalidades específicas, estimulou a criação de obras mais bem planejadas e executadas a menor custo, como escolas e hospitais, residências e prédios públicos, além dos avanços e incorporação de novos conhecimentos por parte da arquitetura brasileira. Um desses recursos foi, com certeza, o vidro. A partir das décadas de 1940 e 1950, o uso do vidro na edificação se intensifica, sob influência das principais escolas da arquitetura mundial e sob pressão interna da modernização urbano-industrial do Brasil. Apesar de existirem indústrias em São Paulo na época do nascimento do Museu de Arte e da execução e montagem das Exposições Didáticas e Vitrine das Formas (“Companhia Paulista de Vidro Plano”, CPVP, famosa indústria produtora do vidro “paulistinha”, por exemplo), os vidros planos não eram de boa qualidade: porosos, frágeis e pouco transparentes, não serviam para o propósito didático do museu. Para os consumidores mais exigentes, como P.M.Bardi, a alternativa ainda era a importação. Na década de 50, com a melhoria na produção e na qualidade do produto final, além dos incentivos do governo de Juscelino Kubitschek, o cenário mudou. Indústrias como Santa Lúcia Cristais Ltda., fundada em São Paulo no início de 1951 pelo investidor francês Louis Dreyfus em associação com os empresários paulistas, abasteciam a demanda nacional e dos países vizinhos, como a Argentina. Tanto que, quando inaugurada em 1968, a sede da Avenida Paulista do Museu de Arte de São Paulo foi feita 100% com material nacional, principalmente a fachada de vidro, produzida pela Indústria Providro, outra gigante do mercado local.

<sup>8</sup> Cartas enviadas por Emilio Villa, correspondente às Exposições Didáticas, durante todo o ano de 1947. Arquivo de Documentação Histórico do Museu de Arte de São Paulo.

Nessas correspondências revelam-se, além dos transmitidos da organização da exposição, pesquisas importantes que estão sendo realizadas na Itália, principalmente arqueológicas, e o contexto pós-guerra que o país enfrenta.

O Brasil do pós-guerra, ainda carregando o peso das tradições clássicas européias, torna-se aos olhos de Villa e Bardi uma realização do gosto pela contaminação entre o arcaico e moderno, entre línguas e culturas diferentes, no qual hoje se reconhece a base poética villiana. Assim as realizações e as iniciativas culturais brasileiras possuíam um elo entre a cultura pré-grega e o moderno.

Sobre a didática da prancha, não podemos esquecer da *Tavola degli orrori*, de 1931, realizada por Bardi especialmente para a *Esposizione Italiana di Architettura Razionale a Roma*, organizada na Galleria D'Arte de Roma. A relação entre o fascismo e a cultura italiana, a princípio, foi diferente da que o nazismo estabeleceu na Alemanha. O fascismo se apoiou nos modernos, nos futuristas, na arquitetura de Terragni e em Pietro Maria Bardi. O próprio Mussolini declarou válida a 'colagem' de Bardi, durante a exposição, em uma crítica aos arquitetos classicistas. Na mesa, estão fotografias de edifícios e obras acadêmicas intercalados por vinhetas e impertinências contrárias às correntes então em uso ligadas ao passadismo.

O interesse de Bardi pela fotografia surge no começo dos anos 30, quando esteve envolvido na campanha de renovação da arquitetura italiana que resultou, além de inúmeras outras ações e movimentos, na exposição em Roma. A paixão e estudo por essa técnica o acompanhou ao longo da sua carreira, principalmente durante a sua direção no Museu de Arte de São Paulo, que originou na criação de um estúdio fotográfico e de revelação dentro do museu, de inúmeras exposições sobre fotografia, além das Exposições Didáticas.

O museu inicia-se com a proposta de ser uma obra aberta<sup>9</sup>, onde o discurso, fomentado principalmente pela arte de vanguarda, apresenta-nos o mundo de uma forma nova, muita além dos hábitos conquistados e enrijecidos pelo nosso cotidiano, que infringe as normas simbólicas e de linguagem que nos rodeia. Os leitores do discurso precisam do esforço individual e coletivo para a compreensão da obra, junto com o conjunto de significados que a própria obra e seu autor oferecem (elementos legitimadores do objeto enquanto obra de arte). A interpretação é singular e difere do restante, dando à obra uma amplitude aos seus próprios limites. Transparência não como meio, mas como finalidade.

O MASP era um espaço de diálogo entre o passado e o presente nas artes, de convívio entre a pintura, a escultura, a gravura e outras técnicas artísticas. E, ao mesmo tempo, era um espaço difusor de conhecimento a todas as idades: crianças, jovens, adultos, e de concentração de intelectuais brasileiros e estrangeiros<sup>10</sup>. A proposta da Exposição

---

<sup>9</sup> Umberto Eco salienta que:

[...] O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consoma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas (ECO, 2001, p.280).

<sup>10</sup> Campo artístico oriundo da geração de 22, da Família Artística de São Paulo e do Núcleo Bernardelli do Rio de Janeiro, da Exposição Francesa em 1940, da criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949 e da vinda de estrangeiros, com Lévi-Strauss, foragidos da II Guerra Mundial. Muitos fizeram parte do corpo docente da USP (Universidade de São Paulo). É nesse ambiente de construção e crescimento artístico e cultural que se tem o surgimento do Museu de Arte de São Paulo em 1947, do Museu de Arte Moderna – MAM em São Paulo em 1948 e em 1949 no Rio de Janeiro, e

Didática é o espelho deste contexto, do momento de difusão do conhecimento de artes, na busca de formação de um centro vivo de cultura<sup>11</sup>. Quase como uma bandeira à democratização das artes, as Exposições Didáticas propunham a importância da forma como fator dominante e determinante do espaço e do tempo, não só das atividades corriqueiras, mas também dos ideais, das harmonias, das ideologias. A arte é a operadora da mais forte modificação da natureza, sendo, nas palavras de Bardi, a experiência mais perfeita e humana que possa ser realizada.

[...] O objetivo das mostras didáticas não pode limitar-se a uma exibição de obras primas cristalizadas no tempo, consagradas ao altar poeirento dos museus e transmitidas à tricromia com maior e menor fidelidade. Ao contrário, seu alvo é o de persuadir os homens da profunda intimidade que unifica as artes à vida cotidiana. Demonstrar e mostrar que não existe separação entre as formas criadas pela visão artística e a sugestão que elas exercem (BARDI, 1947, p.2).

Além da questão e importância do museu vivo e didático, há uma preocupação social e militante que transparece nos textos do projeto. Lina Bo é mais esquerdista<sup>12</sup> e Pietro não deixava de ser um progressista, quase anárquico, vê-se claramente que o homem, genérico, precisava urgentemente reconhecer os outros homens como pertencentes à mesma classe. De acordo com o pensamento de Bardi, a humanidade não estava destinada a acentuar o dualismo existente entre as classes dominantes e dominadas, entre a aristocracia e a plebe, entre a elite e a massa; a humanidade teria por objetivo final ser uma única e grande aristocracia<sup>13</sup>. Ao buscar a formação de um público especializado para adentrar e percorrer o acervo do museu, numa esplêndida conquista do espírito coletivo, Bardi e todos os colaboradores colocavam em prática aquilo que não conseguiram realizar (ou realizaram de forma parcial) na Itália, durante os primeiros anos do Fascismo.

Em suma, a prancha deveria ser entendida como uma gramática geral e sistemática, portanto, mais facilmente compreensível e acessível. O restante da Exposição Didática, da disposição das pranchas à própria exposição, foi servindo de exercício, como antologia sumária e histórica. Sempre o observador poderia andar pelas pranchas e encontrar aplicações do que ele viu, constituindo assim o seu próprio campo de conhecimento e referência. Assim como se faz com as gramáticas: do lado dos exercícios, está a antologia.

---

da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, onde Max Bill ganhou o primeiro prêmio com a escultura “Unidade Tripartida”, servindo de símbolo ao concretismo brasileiro.

<sup>11</sup> Nas próprias palavras de Bardi no relatório enviado à UNESCO, as “mostras didáticas” representariam:

[...] Cada obra que enriquece o Museu não pode ser abandonada em seu isolamento casual, mas deve ser situada no conjunto do processo histórico, pelo qual é expressa, moldeada e amadurecida, se desejarmos que ela revele todo o mundo que encerra. [...] Não há solução de continuidade; não existem saltos na história do desenvolvimento humano. Cada acontecimento, fato ou gesto tem a sua razão, que o liga ao passado numa espécie de ressonância viva (BARDI, 1947, p.1).

<sup>12</sup> Do ponto de vista de coletividade, é interessante notar essa característica pessoal de Lina e P.M.Bardi: a idéia de profusão de conhecimento a partir do coletivo. A Casa de Vidro, residência do casal no Morumbi e o primeiro projeto arquitetônico de Lina executado, em 1951, funcionava como uma espécie de residência-atelier para artistas e arquitetos. O objetivo era incentivar seus trabalhos e a idéia de montar ateliers, oficinas, salões para exposição, para reunião, que povoariam o nascente bairro Morumbi. A idéia era vista, concretamente e de forma menor, no interior da própria Casa de Vidro: um grande pavilhão rodeado de fauna/flora, povoado de objetos, cadeiras, coleções por Lina Bo e P.M.Bardi. Ver: ZOLLINGER, 2007.

<sup>13</sup> BARDI, “L’expérience didactique du Museu de Arte de São Paulo / An Educational Experiment at the Museu de Arte. São Paulo”. *MUSEUM – UNESCO Museums and education*, vol I, n° 3/4, 1948.

## Bibliografia

ALENCASTRO. “Desenho Industrial”, In: *Habitat n.1*. Revista do Museu de Arte de São Paulo: 1950, p.94.

BARDI, Pietro Maria. *As mostras didáticas* [Relatório de P.M Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus realizado em Cidade do México em novembro de 1947]. Arquivo do Acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1947.

\_\_\_\_\_. “L’expérience didactique du Museu de Arte de São Paulo / An Educational Experiment at the Museu de Arte. São Paulo”. *MUSEUM – UNESCO Museums and education*, vol I, n° 3/4, 1948.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Arte – Introdução ao Estudo das Artes Plásticas*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

\_\_\_\_\_. *A cultura nacional e a presença do MASP*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982.

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

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

STRAUSS, Lévi. “São Paulo”, In: *Tristes Trópicos*, Lisboa/São Paulo, Editora 70/Martins Fontes, 1981.

ZOLLINGER, Carla. “Lina Bo Bardi. 1951: Casa de Vidro, 1964: ‘Niente Vetri’ (Pavilhão e recinto: o desenvolvimento de dois tipos)”. In: *Arquitextos 082*, Texto Especial 408, março 2007. Portal Vitruvius. Link: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp408.asp>



Figura 1: Vista geral da Exposição Didática, 1947<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Acervo fotográfico da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.



Figura 2: P.M.Bardi (primeiro à esquerda, de gravata preta) com seus auxiliares trabalhando na montagem da Exposição Didática. 1947.





Figura 3: Detalhe de Painel Explicativo sobre Arte Contemporânea.

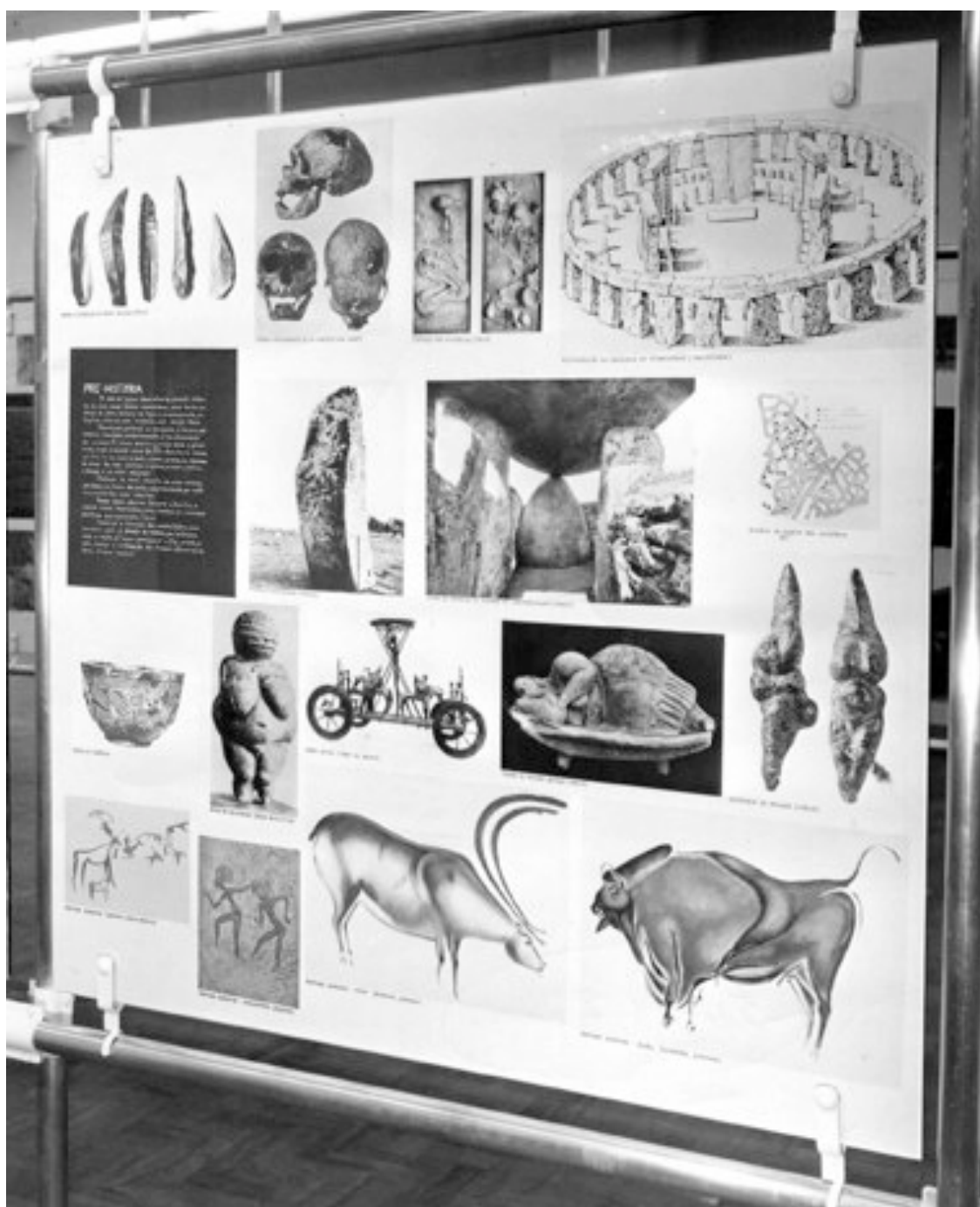


Figura 4: Detalhe de Painel sobre Pré-História.