

bardi e o
modernismo
brasileiro

de **22** a **72**

CIRCO PIOLINI NO MUSEU

renato anelli
eugênia gorini esmeraldo

Av. Paulista
3/4/1972

ARTE

de
PAPAI



bardi e o modernismo brasileiro

de 22 a 72

sumário

apresentação

a modernização de são paulo e o modernismo da semana

a exposição

a exposição de 72 e a formação cultural extensiva de público e artistas

linha do tempo

o palhaço piolin como talento cênico popular e espontâneo

reconstituição do gabinete de mario de andrade

o circo e o museu

o nacionalismo no futurismo e no modernismo

o picadeiro como palco democrático

le corbusier e pietro maria bardi

paris e o modernismo

moderno popular: as pesquisas etnográficas de lina bo bardi

arquitetura na semana de 22: tradicionalismo, neocolonial e protorracionalismo

moderno popular: desenho industrial e arquitetura

arquitetura moderna após a semana de 22

entrevista bardi & 22

bardi e o modernismo brasileiro

de 22 a 72

Curadoria

Renato Anelli

Co-curadoria

Eugênia Gorini Esmeraldo

Nota introdutória

Esta publicação se refere à exposição "De 22 a 72: Bardi e o modernismo brasileiro", promovida pelo Instituto Bardi na Casa de Vidro entre 2 de maio e 30 de julho de 2022, como parte das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922.

A exposição ocupou parte da sala principal e pilotis, distribuída em 4 painéis (frente e verso) e 7 mesas expositoras, com desenhos e objetos originais do acervo do Instituto Bardi e coleção privada. Mesas e painéis reproduzem fotos dos acervos do Instituto Bardi, do Centro de Pesquisa do Masp e do Museu de Imagem e do Som, gentilmente cedidas para a exposição.

SEMANA DE 22

MUSEU DE ARTE MAIO 1972 SÃO PAULO



Ao rememorar a exposição do cinquentenário da Semana de Arte Moderna realizada no Masp, o Instituto Bardi pretende contribuir para o debate sobre o papel do evento de 22 no processo de modernização cultural, social e produtiva do país, a partir da interpretação de Pietro Maria Bardi.

Inaugurada em 2 de maio de 1972, a exposição construía um quadro amplo da modernização de São Paulo, da qual as obras dos semanistas, como definiu Bardi, constituem apenas um momento, seminal e provocador, carregado de potencialidades e contradições. Bardi não procura resolvê-las, mas sim apresentá-las de modo sincrônico – no seu tempo, e diacrônico – no seu processo em um período temporal longo.

A arte do neoconcreto Willys de Castro (1926 – 1988), para o cartaz e capa do catálogo da exposição, interpreta a visão histórica de Bardi sobre a Semana de Arte Moderna de 22. Dispõe em uma grelha de 4 x 4 imagens, 16 rostos recortados de 15 pinturas e uma escultura produzidas entre 1890 e 1945. Entre as imagens, deixa aparentes as barras de cores Kodak q14, parte sempre oculta do trabalho gráfico de reprodução de obras de arte, enfatizando que se trata de uma reprodução e não do original. Trazia assim as obras de um longo processo histórico para o presente.



Lasar Segall (Vilnius, Lituânia, 1891 – São Paulo, Brasil, 1957)

Duas amigas (detalhe) 1913
Nesta tela, vemos apenas a jovem da esquerda, de roupa ocre, voltada para a amiga que não aparece, toda de verde. É uma composição com traços angulosos e cores fortes e com elementos geometrizarantes do Expressionismo alemão, escola a que Segall estava ligado desde 1911, quando morou em Dresden. A obra esteve na sua primeira exposição realizada no Brasil, em Campinas, em 1913. Atualmente, pertence ao acervo da Fundação Edson Queiroz, Fortaleza, Ceará.



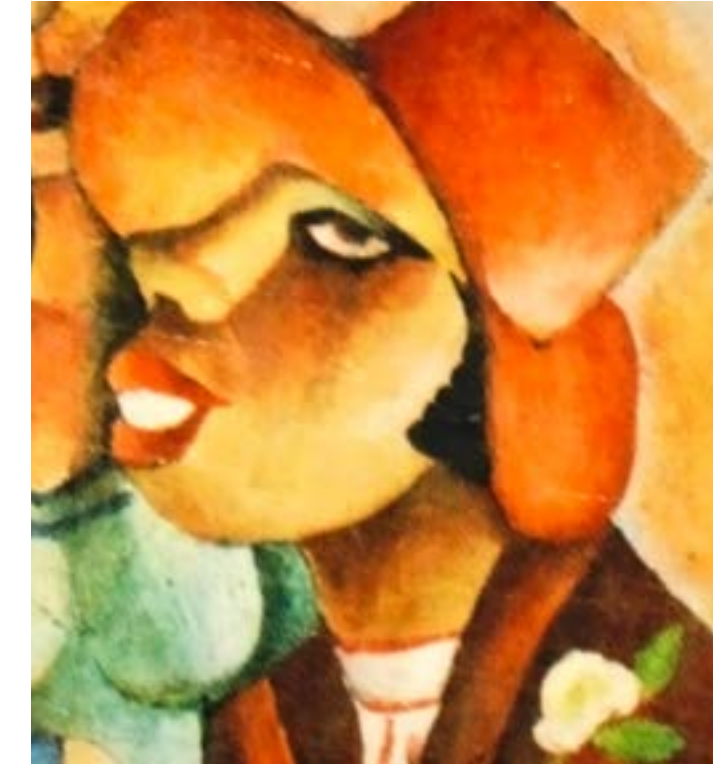
Victor Brecheret (Farnese, Itália, 1894 – São Paulo, Brasil, 1955)

Daisy (detalhe) 1922
O escultor, nascido na Itália, veio para o Brasil menino; é autor do conhecido Monumento às Bandeiras, no Parque Ibirapuera. *Daisy*, escultura em mármore, foi realizada justamente em 1922. A figura feminina de perfil traz o espírito da época, com aspectos do modernismo na expressão quase dura e ao mesmo tempo mostra linhas *Art Nouvelle* na elegância da cabeleira e do rosto. Acervo do Palácio do Governo do Estado de São Paulo.



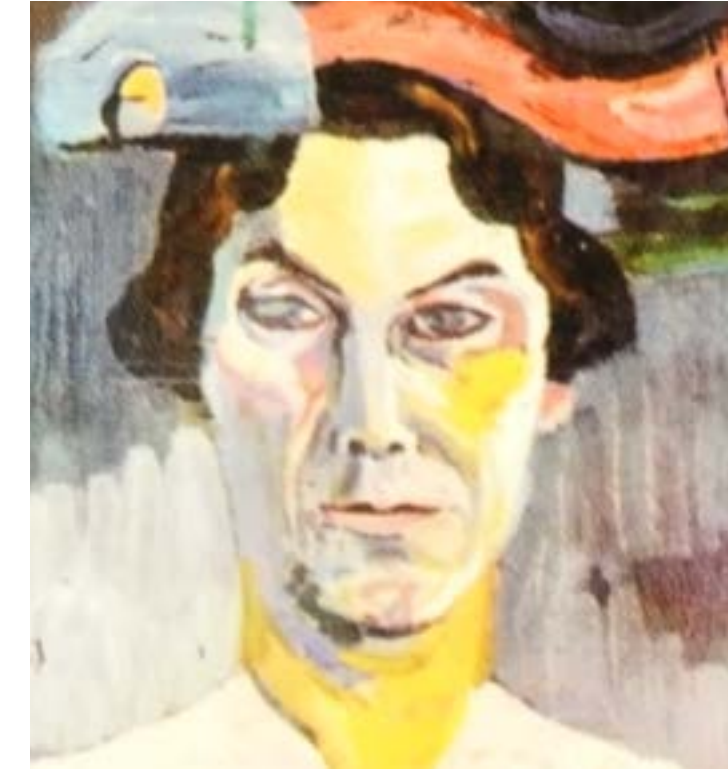
Décio Villares (Rio de Janeiro, Brasil, 1851 – 1931)

Retrato (detalhe) 1890
O artista demonstra seu talento que o levou a estudar na França, onde tornou-se adepto da doutrina positivista, e também na Itália. Espírito inquieto, foi aceito em Paris como professor, porém renunciou para não se naturalizar. Obra mais antiga inserida na capa do catálogo, contrasta com as demais, num perfil feminino de toques românticos e sensuais, com influência do estilo de Alexandre Cabanel, cujo estúdio Villares frequentou em Paris. Acervo do Palácio do Governo do Estado de São Paulo.



Emiliano Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, Brasil, 1897 – 1976)

Cinco Moças de Guaratinguetá (detalhe) 1930
O pintor foi também caricaturista e desenhista profícuo, além de autêntico participante da Semana de 22. Detalhe de uma das obras emblemáticas do modernismo, inovadora também por inserir afrodescendentes, tema constante com o passar dos anos na obra do artista. Em primeiro plano, a moça está de perfil e vemos parte do rosto da outra, ambas com olhos mortiços no provável passeio no fim da tarde de verão na cidade interiorana. Acervo do Masp.



Flávio de Carvalho (Barra Mansa, Brasil, 1899 – Valinhos, Brasil, 1973)

Retrato (detalhe) 1938
Engenheiro, arquiteto, figurinista, cenógrafo, de família rica, estudou em Paris e na Inglaterra. Espírito vanguardista e irreverente, em 1956 vestiu saias e foi às ruas do centro da cidade, numa performance que escandalizou os paulistas. A obra mostra uma mulher de feições marcadas, olhar direto, cabelos curtos encimados por um estranho chapéu azul e vermelho, único detalhe colorido além do pescoço amarelado. Coleção particular.

A composição gráfica surpreende pela escolha de perfis elegantes e variados, com olhares de viés, em composições de diversos autores, sendo as mais passadistas o retrato de Décio Villares, de 1890, o Nu de Eliseu Visconti, de 1895 e a Dama de Verde, de Artur Timóteo da Costa, de 1908, sendo que estas duas foram, provavelmente, realizadas na Europa, onde os autores trabalharam. Em todas as demais, o influxo modernista nas cores, pinceladas, grafismo geométrico e deformações são perceptíveis.

Três mulheres artistas, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Regina Gomide Graz estão na seleção de figuras, todas femininas, com exceção da última, uma caricatura de Ferrignac. O conjunto inclui também imagens de afrodescendentes em Di Cavalcanti, Portinari, Volpi e Tarsila do Amaral.



Antonio Gomide (Itapetininga, Brasil, 1895 – Ubatuba, Brasil, 1967)

Retrato de Vera Azevedo (detalhe) 1930. Nascido em Itapetininga, filho de diplomata, o artista morou com a família na Suíça, onde estudou com Ferdinand Hodler. Teve influência do cubismo, nas linhas retas, em contraste com os traços sinuosos da retratada. A obra remete também à arquitetura moderna no fundo de ambiente interno. Com o tempo, Gomide se inspirou em temáticas brasileiras, sobretudo em aquarelas, que dominava como poucos. Coleção particular.



Cândido Portinari (Brodowski, Brasil, 1903 – Rio de Janeiro, Brasil, 1962)

Retirantes (detalhe) 1944. Autor de renome, um dos artistas mais conhecidos do país, notabilizou-se por pintar temas como o café, a vida no campo, a lavoura, os retirantes. Neste detalhe, o olhar da criança retraída reflete a saga e o drama dos migrantes. São os desvalidos que deixavam o nordeste seco e árido em busca de melhores condições no sul do Brasil. Acervo do Masp.



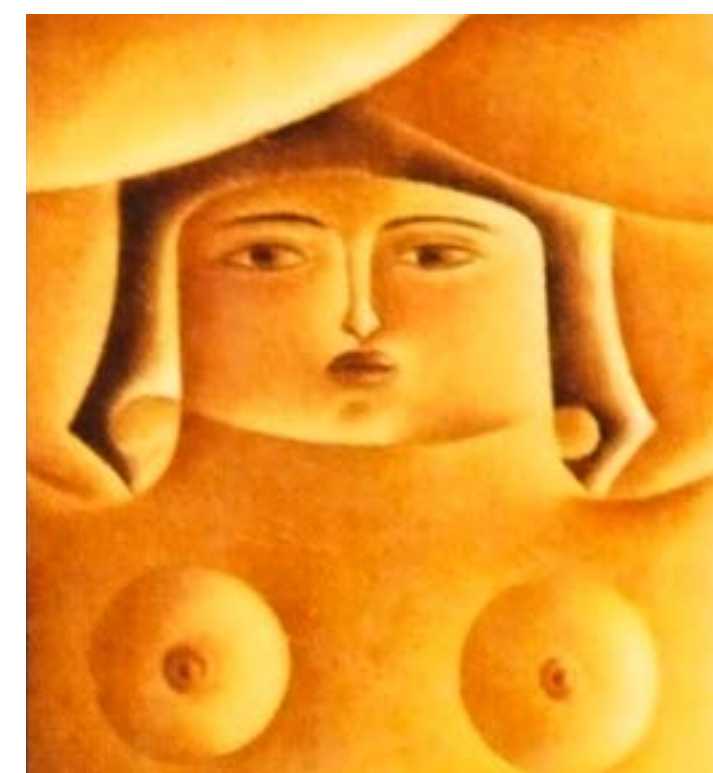
Anita Malfatti (São Paulo, Brasil, 1889 – 1964)

A estudante (detalhe) 1918. Anita foi a verdadeira introdutora do modernismo no Brasil e esta pintura foi realizada logo após sua chegada ao país, ao retornar da Alemanha onde estudou com Lovis Corinth. Ela também passou uma temporada nos Estados Unidos. Na pintura, os cabelos avermelhados da jovem, as cores ousadas da sua face e dos olhos, com fortes pinceladas, mostram a influência dos expressionistas que a artista conheceu no exterior e aqui divulgou. Acervo do Masp.



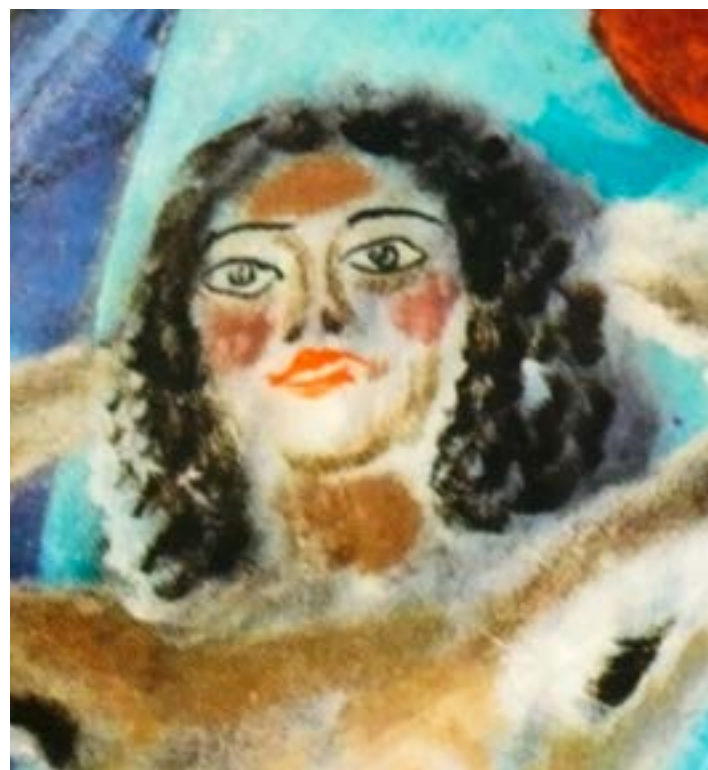
Ismael Nery (Rio de Janeiro, Brasil, 1900 – 1934)

Duas Mulheres (detalhe) 1925. O artista passou quase toda a sua vida no Rio de Janeiro. Talentoso, não se adaptou à escola acadêmica e estudou por conta própria. Em 1921, foi a Paris e frequentou por três meses a Academia Julian, onde teve contato com Tarsila do Amaral. Retornou e assumiu um cargo público de desenhista; casou-se com a jornalista Adalgisa Nery, sua musa para sempre. É visível a influência do cubismo e do surrealismo em suas obras. Coleção particular.



Vicente do Rego Monteiro (Recife, Brasil, 1899 – 1970)

Mulher Sentada (detalhe) 1928. Nasceu em Pernambuco e, em 1911, foi para Paris, onde estudou na Academia Julian, na Colarossi e na Grande Chaumière. Em 1913, expôs no Salão dos Independentes. Com a Primeira Guerra, voltou ao país e se fixou no Rio. Fez exposições em Recife. Estudou a coleção de arte marajoara no Museu Nacional e sua pintura ficou impregnada com esta experiência. Após expor no Rio e São Paulo, se aproxima dos Modernistas da Semana. Nesta pintura, vemos sobretudo os seios redondos e circulares – suas obras têm esta característica geométrica e sombreada, em tons sóbrios e marcantes. Coleção particular.



Alfredo Volpi (Luca, Itália, 1896 – São Paulo, Brasil, 1988)

Nu deitado (detalhe) 1945

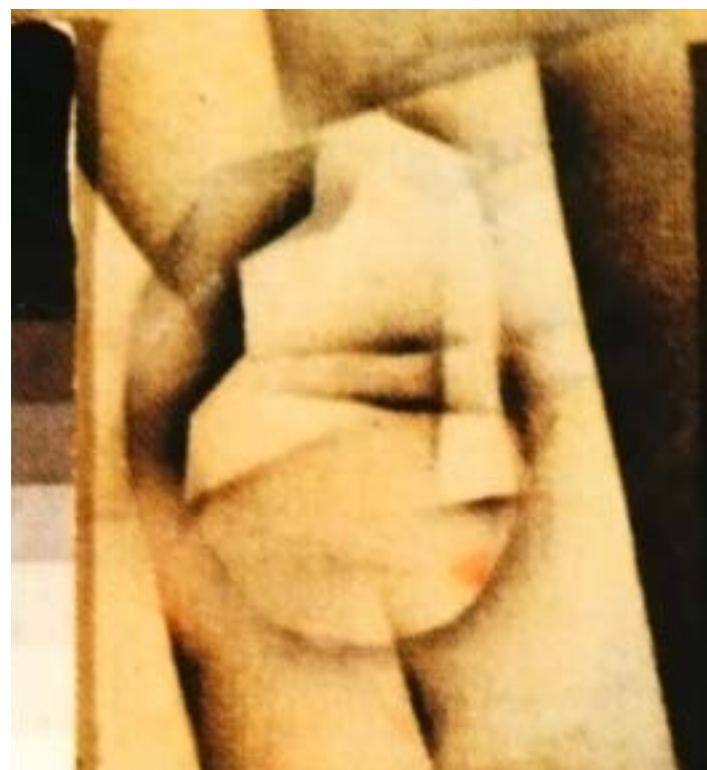
Nascido em Lucca, Itália, veio menino para São Paulo. Com o passar dos anos, tornou-se o pintor das bandeirinhas, porém no seu início produziu muitas paisagens e também figuras humanas. Nesta obra, a mulher deitada, nua, repousa com os braços cruzados atrás da cabeça e, ao mirar com naturalidade seu observador, cria com este uma familiaridade raramente obtida pelos artistas. Coleção particular.



Tarsila do Amaral (Capivari, Brasil, 1896 – São Paulo, Brasil, 1973)

Negra (detalhe) 1923

De família rica, viajou muito e estudou em Paris com André Lhote, ficou amiga de Fernand Léger, além de muitos intelectuais que visitaram o Brasil, como Blaise Cendrars e Paul Claudel. Obra emblemática da consagrada autora, representa a descoberta dos temas brasileiros que ela teria percebido em Paris ao ver a importância que ali se dava ao que vinha de fora – arte africana sobretudo. A inspiração seria de uma descendente de escravizados que Tarsila viu menina, das que trabalhavam nas fazendas de café de sua família e que foram perdidas na crise financeira de 1929. Acervo do MAC USP.



Regina Gomide Graz (Itapetininga, Brasil, 1897 – São Paulo, Brasil, 1973)

Tapeçaria (detalhe) 1925

Irmã de Antônio Gomide, também morou na Suíça e ali se especializou em arte têxtil. Conheceu seu marido, John Graz, que veio junto com ela para São Paulo e aqui produziu móveis e obras de arte. Regina criou tapeçarias com temas abstratos e figurativos, como nesta obra, onde é evidente o espírito geométrico do *Art Deco* e que marcou sua produção. Coleção particular.



Artur Timotheo da Costa (Rio de Janeiro, Brasil, 1882 – 1922)

A dama de verde (detalhe) 1908

O artista, junto com seu irmão, João Timotheo da Costa, afrodescendentes de origem humilde, passaram direto da Casa da Moeda, onde desenhavam moedas e selos, para a Escola de Belas Artes. Com produção muito apreciada, João ganhou o prêmio de viagem a Paris, onde estudou. Valorizava a cor e a textura; ousou se afastar das regras acadêmicas e se aproximar do Impressionismo, como se vê nesta obra. Trabalhou também na decoração do pavilhão brasileiro da Exposição de Turim, na Itália, em 1911. No retorno, sempre participou de salões, mas com saúde frágil faleceu aos 41 anos. Acervo do Masp.



Eliseu Visconti (Giffoni Valle Piana, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, Brasil, 1944)

Nu (detalhe) 1895

Produzida no século 19, inacabada. O autor, nascido na Itália, veio ainda criança para o Rio de Janeiro. Obteve o prêmio de viagem e estudou em Paris onde ganhou vários prêmios. No retorno ao Brasil, iniciou a decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que interrompeu para ir de novo à França. Retornou em 1918, produziu paisagens e retratos. Esta obra traz evidente influência da pintura italiana, que ele certamente viu nas exposições internacionais. Acervo do Masp.



Ferrignac (Rio Claro, Brasil, 1892 – São Paulo, Brasil, 1958)

Retrato (detalhe) 1921 c.

Ferrignac era o pseudônimo de Inácio da Costa Ferreira, advogado que se tornou conhecido por seus desenhos e caricaturas em revistas da época da Semana de Arte Moderna, da qual participou. Em 1925 abandonou completamente o desenho. Este perfil, única obra no conjunto a representar um personagem masculino, remete à figura de Emiliano Di Cavalcanti, pela papada de barba rala, porém nada podemos afirmar sobre a identidade do retratado. Coleção particular.

a exposição

A exposição “Semana de 22: antecedentes e consequências” ocupou dois espaços do Masp em 1972.

No interior da sala do primeiro andar, uma profusão de objetos e obras de arte procuravam criar um ambiente para a contextualização das obras, objetos da vida cotidiana e um panorama da cidade em 1922. A expografia foi dirigida diretamente por Bardi com seus assistentes, utilizando painéis, vitrines e alguns cavaletes de vidro criados por Lina Bo Bardi para o museu e usados na Pinacoteca.

Sob o vão livre, no belvedere, Bardi pede a Lina a construção de uma versão reduzida do Circo Piolin, como forma de homenagem ao palhaço tido pelos modernistas como um exemplo de ator moderno e popular.

Museu suspenso e circo no vão livre, justapostos, levaram para a paisagem urbana o conceito da exposição: apresentar as faces erudita e popular do modernismo brasileiro.



Interior da exposição no 1o. Andar do MASP Foto: Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do MASP

Através de entrevistas e textos publicados, Bardi expressou suas posições, produzindo os principais textos dos painéis que apresentamos aqui. Tendo atuado nas fileiras da arte moderna e da arquitetura racionalista italiana, trazia a visão do Futurismo como movimento já superado em 1922. Capaz de apontar a vertente nacionalista do modernismo como uma das raízes do pensamento autoritário, tanto na Itália quanto no Brasil, não deixou, no entanto, de valorizar a importância do nacional na arte que se internacionaliza. A tensão entre nacional e internacional seria constitutiva do modernismo brasileiro nos anos seguintes e esteve presente no programa de ação cultural do casal Bardi, nas instituições que dirigiram e nos projetos de design e arquitetura de Lina.

Fotografias da inauguração, destacando as autoridades e personalidades presentes, induzem a uma ideia equivocada de que a exposição de 72 se limitaria a uma ação cultural elitista, de um museu sintonizado com o regime militar em vigor. Pelo contrário, textos, fotos e desenhos aqui apresentados mostram uma estimulante ação cultural no campo da história da arte brasileira, com elevada frequência popular e estudantil, e capacidade de formação de público.

Trazemos aqui as palavras de Bardi junto aos registros da exposição, oferecendo a chance de fazermos nossos próprios julgamentos do seu valor e significado.



Pietro Maria Bardi apresenta a exposição ao governador Laudo Natel. Foto: Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do MASP

Pietro Maria Bardi recebe a Primeira Dama do Estado de São Paulo, Sra. Maria Zilda Natel, acompanhada pelo Sr. Osvaldo Müller da Silva, Secretário de Justiça, no MASP. Foto: Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do MASP



Versão reduzida do Circo do Piolin montada no vão livre do MASP. Foto: Luiz Hossaka. Acervo do Instituto Bardi

linha do tempo

Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, entre 13 e 17 de fevereiro.

Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, Castelo, Rio de Janeiro, 7 de setembro consagra o estilo Neocolonial como representante da nacionalidade.

Congresso Regionalista do Nordeste e Manifesto Regionalista em Recife, liderado por Gilberto Freyre.

O futurista italiano Filippo Marinetti visita uma favela no Rio de Janeiro, acompanhado por Assis Chateaubriand, Rodrigo de Mello Franco e Paulo da Silva Prado.

“Devoração” do palhaço Piolin pela Revista de Antropofagia. 27 de março.

Exposição da Casa Modernista do Pacaembu, de Gregori Warchavchik, atrai aproximadamente 20 mil visitantes.

Bardi participa do IV CIAM e conhece os principais arquitetos modernos durante a viagem do navio Patris, entre Marselha e Atenas.

1922

1924

1926

1927

1929

1929

1930

1931

1933

Blaise Cendrars visita as cidades coloniais mineiras acompanhado de Tarsila do Amaral, Mario de Andrade, Oswald de Andrade e René Thioller. As anotações da viagem foram reunidas e publicadas com desenhos de Tarsila em “Feuilles de route”.

Gregori Warchavchik constrói sua Casa Modernista na Rua Santa Cruz, em São Paulo.

Le Corbusier visita Rio de Janeiro e São Paulo, a convite de Paulo de Almeida Prado, onde profere conferências.

Bardi organiza a II Mostra Italiana de Arquitetura Racionalista em Roma.



<p>Bardi visita brevemente São Paulo durante a escala do navio que o levou a Buenos Aires, 30 de janeiro.</p> <p>Promove conferências de Le Corbusier em Roma e Milão.</p>	<p>Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida discursam na inauguração do Museu de Arte de São Paulo.</p> <p>Bardi tenta organizar a comemoração dos 25 anos da Semana de 22 no museu recém-inaugurado, sem sucesso. Em dezembro realiza homenagem à Olivia Guedes Penteadó, expondo peças de sua coleção, entre as quais obras de Brancusi e Lipchitz.</p>	<p>O Museu de Arte Moderna de São Paulo organiza a exposição dos 30 anos da Semana, com curadoria de Geraldo Ferraz e texto de Menotti Del Picchia.</p> <p>Bardi publica na revista Habitat artigos de Yan de Almeida Prado e Geraldo Ferraz sobre a Semana, e de Tarsila do Amaral com memórias de Paris.</p>	<p>Paulo Mendes de Almeida publica "De Anita ao museu".</p>	<p>Bardi organiza no Masp a exposição "Semana de 22 antecedentes e consequências", que comemora o seu cinquentenário.</p>					
1934	1946	1947	1949	1952	1953	1961	1970	1972	1978
<p>Logo após o casamento de Pietro Maria Bardi com Lina Bo, o casal viaja para o Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro.</p>		<p>Bardi organiza no MASP mostra da pintura de Anita Malfatti, resgatando seu pioneirismo com a exposição realizada em 1917.</p> <p>Expõe também Lasar Segall, artista que veio ao Brasil em 1923, colaborando com os jovens artistas desde sua chegada.</p>		<p>Antônio Candido publica a "Literatura e cultura de 1900 a 1945".</p>		<p>Aracy do Amaral publica "Artes Plásticas na Semana de 22" e "Blaise Cendrars no Brasil".</p>		<p>Bardi publica "O Modernismo no Brasil", dedicado a Menotti del Picchia, desenvolvendo o catálogo da exposição de 1972.</p>	

reconstituição do gabinete de mario de andrade

“O show suscitou entre o público inusitado interesse. Tratava-se de algo novo, em termos de visualizar um fato superador da fórmula da arte em termos burguesamente elitista. Os que ainda apreciavam os acontecimentos tratados a nível de baixela de prata ficaram um tanto decepcionados, uma vez que esperavam a costumeira comemoração reunindo quadros pendurados e esculturas iluminadas com faroletes, jamais pensando em encontrar, recomposto, o gabinete de trabalho de Mario de Andrade, sua escrivaninha e máquina de escrever, seu ‘borsalino’ e bengala, imagens e álbuns; os ‘longos’ das senhoras dos baronetes do café e dos capitães das nascentes fábricas, costurados ou trazidos de Paris pelo modista Camilo, os poemas mais resistentes ao tempo dançando sarabanda no ar; os cartazes, catálogos comerciais, impressos comerciais; um excepcional e grandioso diorama de São Paulo fotografado pelo mestre Valério Vieira; as tapeçarias Deco de Regina Graz e uma infinidade de objetos nos quais era preciso descobrir vislumbres de arte, se bem que arte propriamente dita não fosse. Não faltou um leve toque carnavalesco que sempre fez e inda faz parte da vida nacional.”

Pietro Maria Bardi. O Modernismo no Brasil, 1978, p. 10.



Gabinete de Mário de Andrade reconstituído especialmente para a exposição “Semana de 22: antecedentes e consequências”, realizada no Masp em 1972. Foto de Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do Masp.

Bardi: *Eu fiz questão de reconstituir a sala de trabalho de Mário de Andrade, para mostrar que ele não era um nababo, que vivia no luxo. Que luxo? Eu reconstituí os santinhos, com suas oleografias, etc. E não foi por ironia, ao contrário, justamente para dizer: o homem vivia assim, com a sua máquina de escrever, com suas coisas. E porque, na verdade, é um grande poeta. Mário de Andrade é um poeta no duro, como Oswald de Andrade é um poeta também. Mas é evidente que com ou sem a Semana, teriam viajado por conta própria, não precisavam dela.*

Pietro Maria Bardi. Bardi & 22 entrevista jornal Artes: Extra, São Paulo, 1972, p. 4.

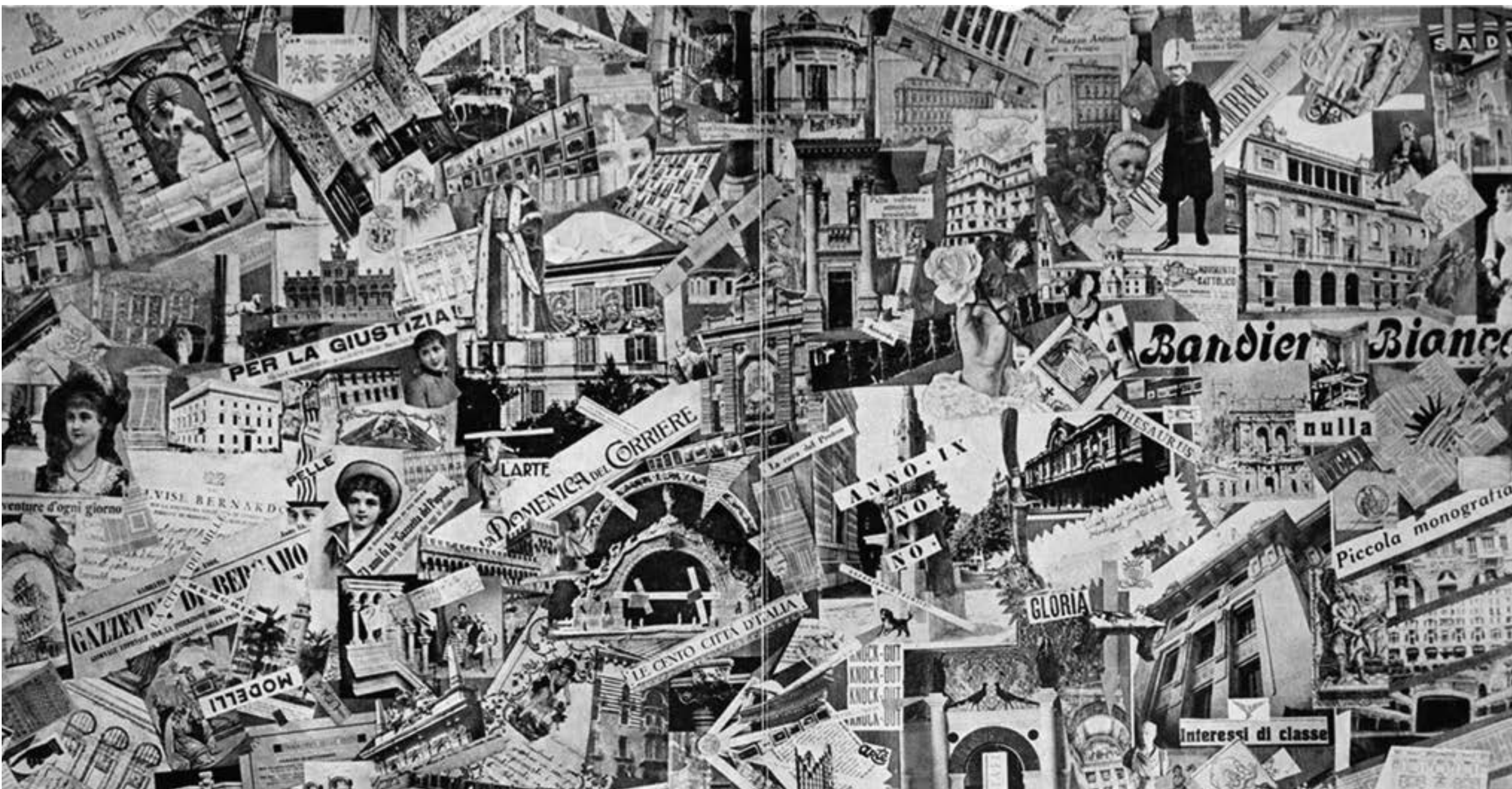
Estudantes visitam o Gabinete de Mário de Andrade, examinando o material e fazendo anotações para o concurso de trabalhos escolares sobre a Semana de 22, promovido pelo museu. Foto de Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do Masp.



Chapéu Borsalino de Mário de Andrade. Foto de Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do Masp.



o nacionalismo no futurismo e no modernismo



Tavolo degli Orrori (Mesa dos Horrores). Colagem de fotos de obras e referências acadêmicas e provincianas realizado por Pietro Maria Bardi para a II Mostra Italiana de Arquitetura Racionalista, 1931, acervo Instituto Bardi.

Artes: O grupo possuía uma intenção nacionalista, muito racista.

Bardi: Bom, eu acho que o grupo foi como todos os grupos de formação recente, nova, muito nacionalista. De lá saiu o verde-amarelinho do Cassiano Ricardo e essa turma toda. Praticamente o integralismo saiu da Semana de 22 como o fascismo saiu de Marinetti. Ninguém nunca compreendeu qual era a ligação entre Marinetti e Mussolini. Era estreitíssima. Marinetti pregava o nacionalismo e Mussolini, muito inteligente, captou essas ideias para revolucionar a situação italiana em 1922.

Pietro Maria Bardi. Bardi & 22 entrevista jornal Artes: Extra, São Paulo, 1972, p. 3. Acervo Centro de Pesquisa do Masp

“Há duas maneiras de se julgar fatos de cultura: uma fechando um olho, por razões de caridade patriótica ou municipal; outra, abrindo os dois olhos e comparando esses fatos no contexto nacional, continental ou universal. Para nós, que sabemos como se processam os grandes movimentos artísticos do Século, particularmente o Futurismo, a Semana representa só mais um dos fenômenos provincianos da agitação pós-Marinetti.

Por outro lado, se julgarmos o caso sob o ponto de vista local, com a congregação de um grupo de poetas e artistas de várias tendências, empenhados em alertar um situacionismo cansado e repetitivo das arqueologias vanguardistas parisiense, alemã e russa, então sob esse ponto de vista a coisa está em pé.”

Pietro Maria Bardi. As viúvas de Mário de Andrade. Aqui São Paulo, 1976, p. 29. Acervo Instituto Bardi



Durante sua visita ao Brasil em 1926, Filippo Marinetti e sua esposa, Benedetta Cappa Marinetti, visitaram uma favela levados por Assis Chateaubriand, acompanhados por Rodrigo de Mello Franco Andrade, Paulo da Silva Prado e Heitor dos Prazeres. Fotógrafo não identificado. Catálogo "Semana de 22: antecedentes e consequências", acervo Instituto Bardi.

Vindo da Itália, onde atuou na promoção da arte e arquitetura moderna durante o regime fascista, Bardi identificou as semelhanças políticas entre o Futurismo e a Semana de Arte Moderna na formação do pensamento nacionalista autoritário. Contudo, esse aspecto não resume o significado do Modernismo de 22 para ele.

Oswald de Andrade indicava o Manifesto Futurista publicado por Filippo Marinetti (1876-1944) em 1909 como seu inspirador na Semana de Arte Moderna. Bardi enfatizou que, em 1922, o Futurismo já havia perdido seu ímpeto renovador na Itália, e Marinetti se tornaria membro da conservadora Academia da Itália em 1929, logo após a sua fundação pelo ditador Benito Mussolini (1883-1945).

Mesmo atuando no campo das artes, Bardi foi responsável pela II Exposição Italiana de Arquitetura Racional promovida em Roma em 1931. Alinhou-se aos jovens arquitetos que viam em Le Corbusier um caminho de modernização capaz de conciliar abstração geométrica e tradição clássica. Bardi elaborou colagens provocativas denunciando o provincianismo que imperava na Itália naquele momento, inclusive na arquitetura que representava o regime. Tal provocação gerou reações fortes do establishment da arquitetura, mas conseguiu a abertura de um período de tolerância, pelo regime fascista, com a arquitetura racionalista através de projetos de edifícios públicos selecionados em concurso. Esse período se encerrou em 1938 após a aliança de Mussolini com Adolf Hitler, quando a arquitetura é obrigada a afirmar figurativamente o renascimento do Império Romano modernizado. Crítico a essa orientação, Bardi passou a ter seus escritos censurados a partir desse período.



MARINETTI

Al. Marinetti
Se eu fora como tu
Faria conferências
Montado num bambú.
Maria, Maria
Maria, Marinetti
Teu pai come feijão.
Tua mãe come espagete.

Quadrinhas divulgadas em São Paulo para Marinetti, 1926.

F.T. Marinetti em uma fotografia com dedicatória:
"A Yan D'Almeida Prado com fede futurista".
Col. Yan de Almeida Prado, São Paulo.

Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do "futurismo", de que tivera notícia no Velho Mundo. O Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização, técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às "palavras em liberdade", foi-lhe revelado em Paris.
A palavra rebelde do italiano, mais a coroação de Paul Fort como príncipe dos poetas franceses, ocorrida "na celebrada Closerie de Lilas, com o comparecimento em massa da literatura francesa contemporânea", título antes conquistado por Léon Dierx, Mallarmé e Verlaine, buliram com as idéias do jovem brasileiro, e, sobretudo, vinham a calhar com uma sua deficiência que precisava transformar em virtude: a incapacidade de metrificar.

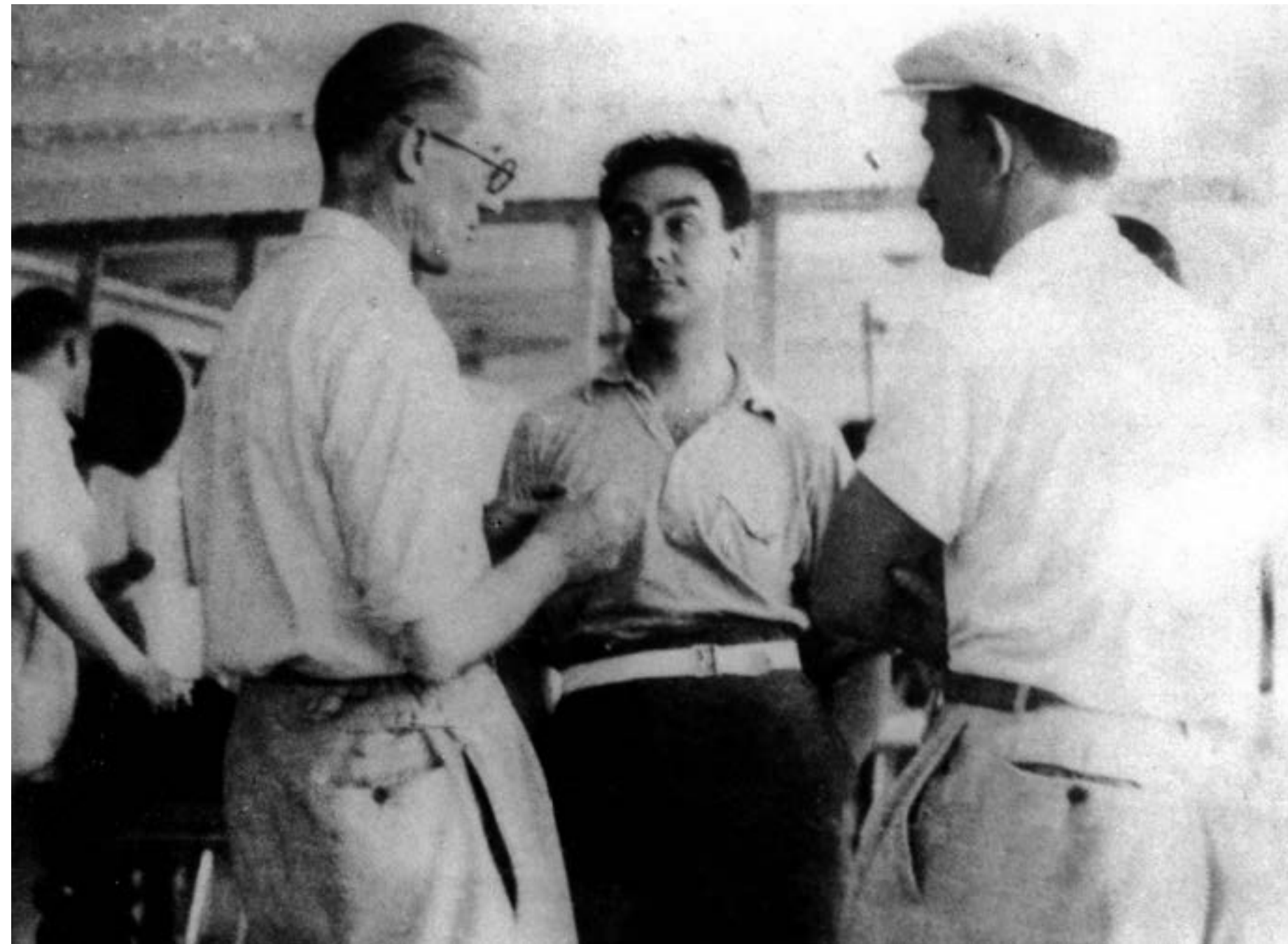
Mário da Silva Brito.

Página dedicada a Marinetti. Catálogo "A Semana de 22: antecedentes e consequências", acervo Instituto Bardi.

le corbusier e pietro maria bardi



Exposição Corbusier no Masp 1950.
Acervo Instituto Bardi

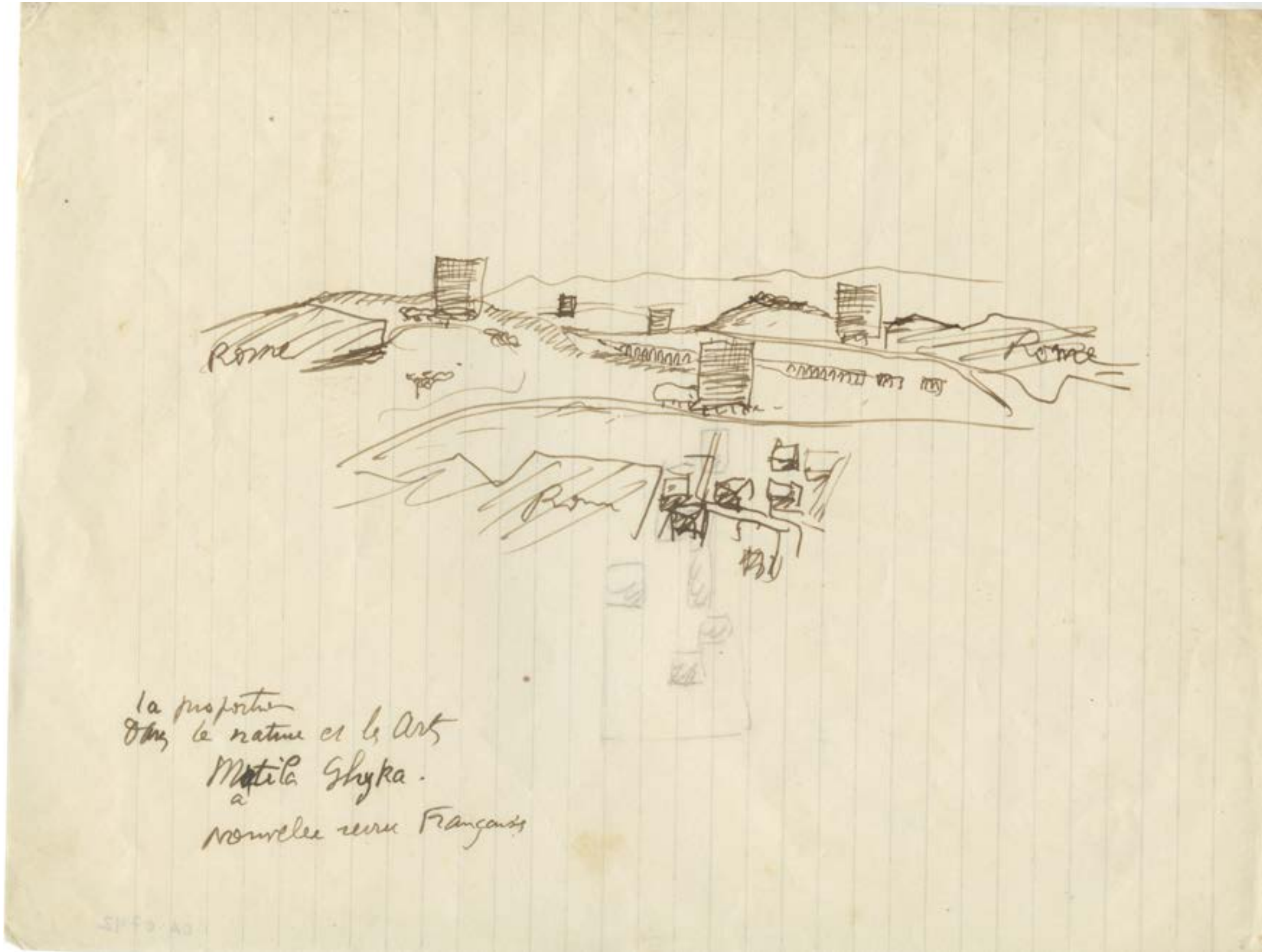
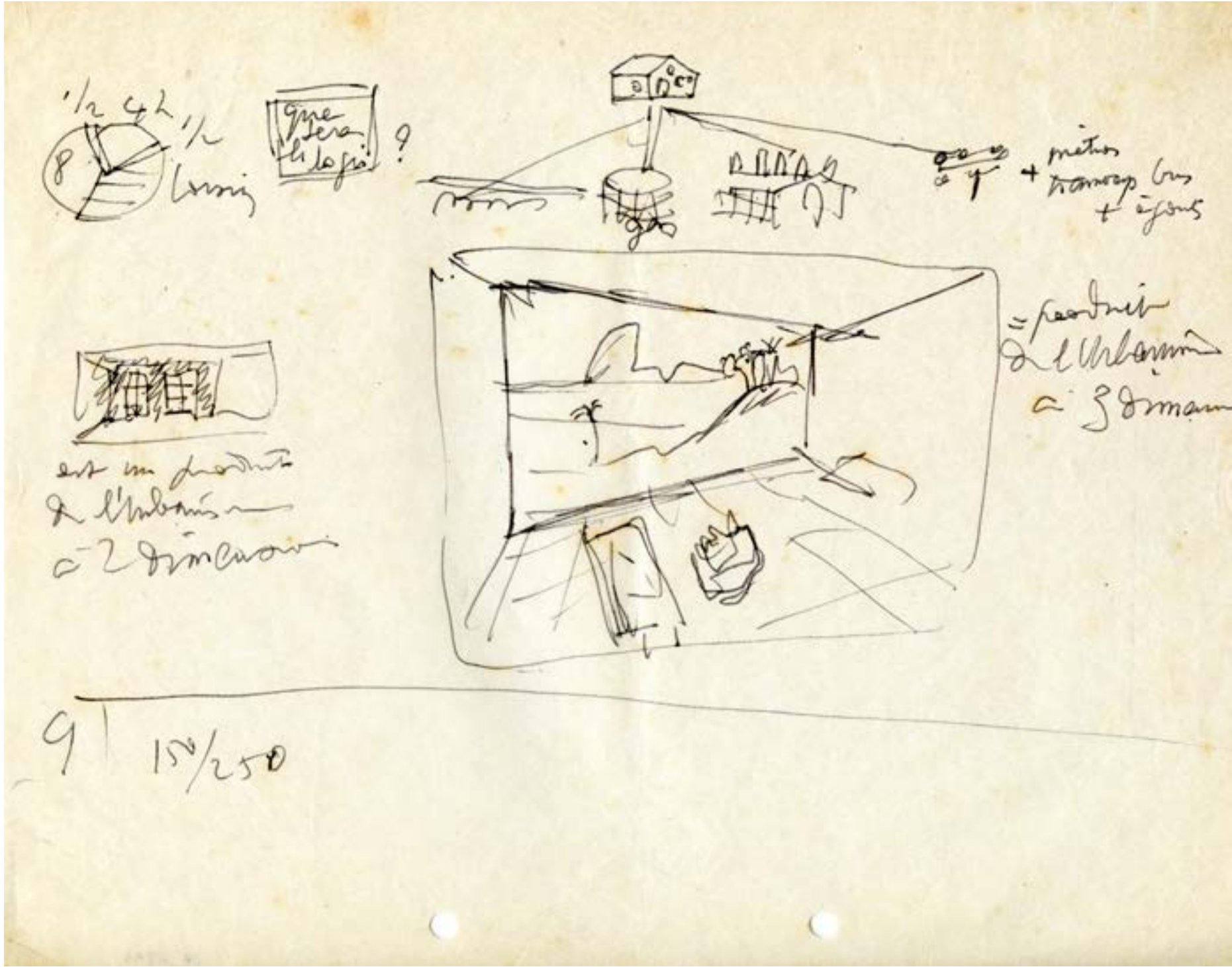


Le Corbusier, Pietro Maria Bardi e Gino Pollini no IV CIAM, abordo do S.S. Patris II, de Marselha a Atenas Julho/Agosto de 1933

O reconhecimento internacional de Bardi pela organização da II Exposição de Arquitetura Racional em Roma (1931) levou ao convite para que ele participasse do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, onde encontrou Le Corbusier e outros expoentes da vanguarda arquitetônica. O congresso se realizou a bordo do navio Patris II entre julho e agosto de 1933, em um trajeto entre Marselha (França) e Atenas (Grécia), percurso que acentuava os vínculos da arquitetura moderna com a tradição clássica e mediterrânea.

Bardi promoveu conferências de Le Corbusier em Roma, em 1934, aprofundando sua amizade. Já no Brasil, apresentaria a exposição da obra de Le Corbusier no Masp em 1950 e no centenário do arquiteto, em 1987.

Esboços de Painel Le Corbusier, 1936.
Acervo Instituto Bardi



moderno popular: as pesquisas etnográficas de Lina Bo Bardi

Capela de ex-votos. Fotografia de Fulvio Roiter. Acervo Instituto Bardi

Objeto de arte popular – ex-voto, Acervo Instituto Bardi



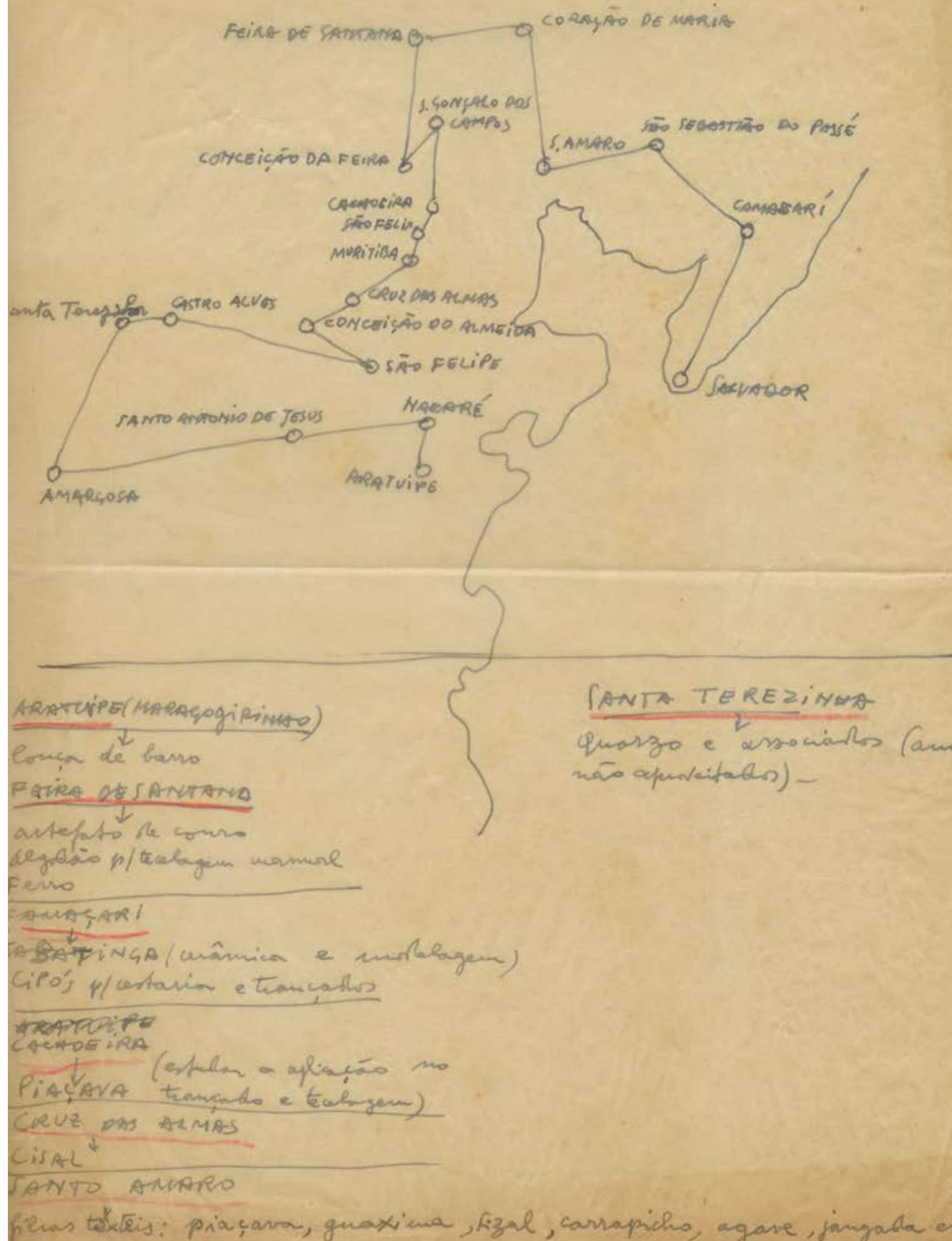
O casal Bardi se interessou pela Missão de Pesquisas Folclóricas que fora promovida, em 1938, pelo Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, sob direção de Mário de Andrade. Desde seu primeiro número, em 1950, a revista Habitat publicou artigos sobre ex-votos religiosos, considerando-os como forma artística representativa da cultura popular. Na direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, Lina coordenou uma extensa pesquisa no interior da Bahia, articulada a Lívio Xavier no Ceará e Francisco Brennand em Pernambuco. Dela resultaria a exposição “Nordeste” inaugurada em Salvador, no Solar do Unhão, em 1963.

A ausência do popular e do africano na Semana

“Parece curioso que os semanistas não tenham pensado nas raízes populares cuja única intuição foi notada, ou talvez não, na música villalobiana.

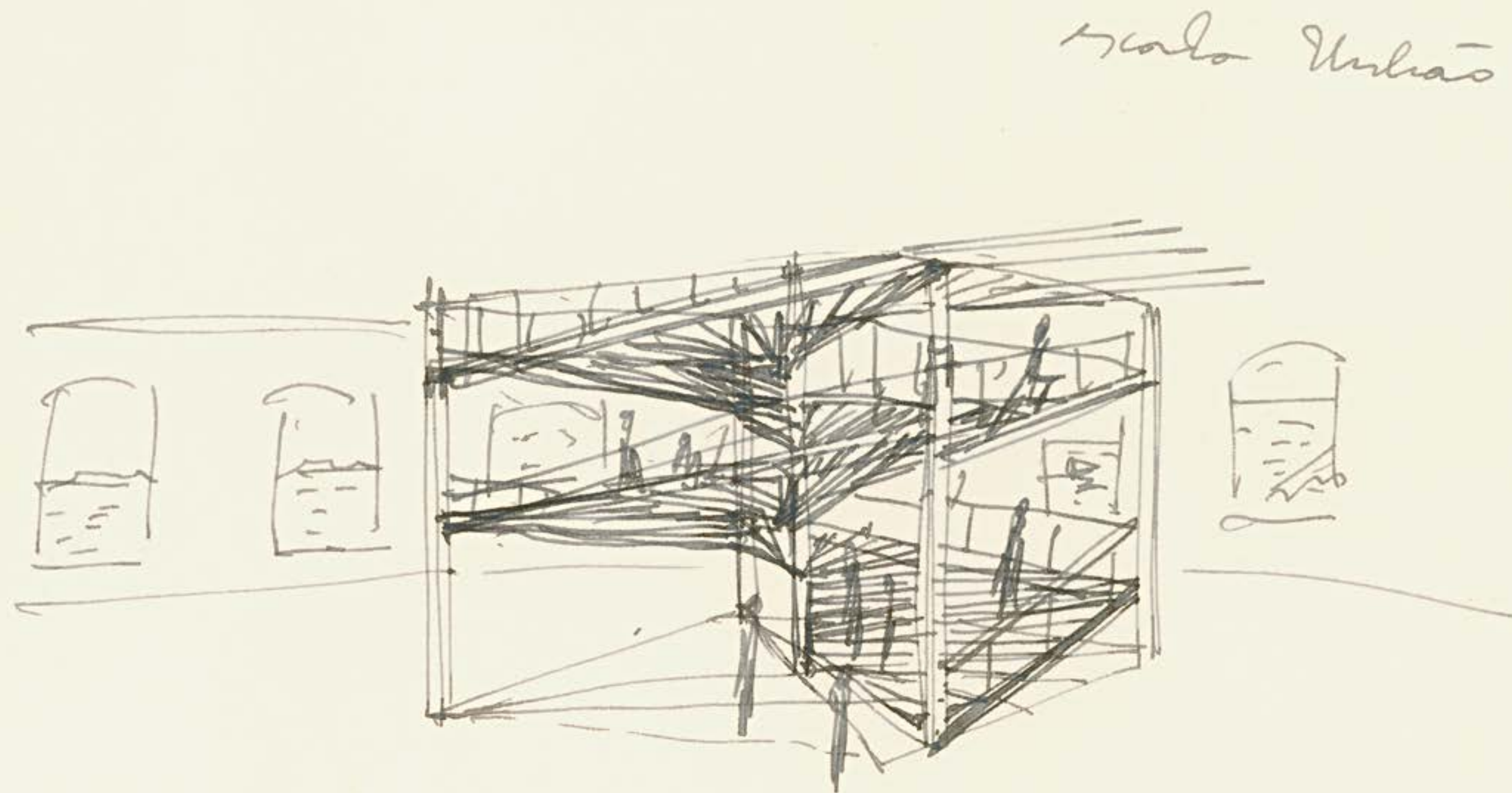
Outra observação: o Modernismo em Paris foi devedor, e quanto, à descoberta da arte africana, e nossos viajantes dela sabiam muito bem: por dedução poderiam refletir que o Brasil tinha, há séculos, parcela considerável de gente vinda daquele continente.”

Pietro Maria Bardi. O Modernismo no Brasil, 1978, p. 30.



Roteiro de viagem de pesquisa etnográfica a partir de Salvador, para a preparação da exposição Nordeste. Lina Bo Bardi, 1963, Acervo Instituto Bardi.

moderno popular: desenho industrial e arquitetura



Escada do Solar do Unhão. Desenho, 1963. Acervo Instituto Bardi

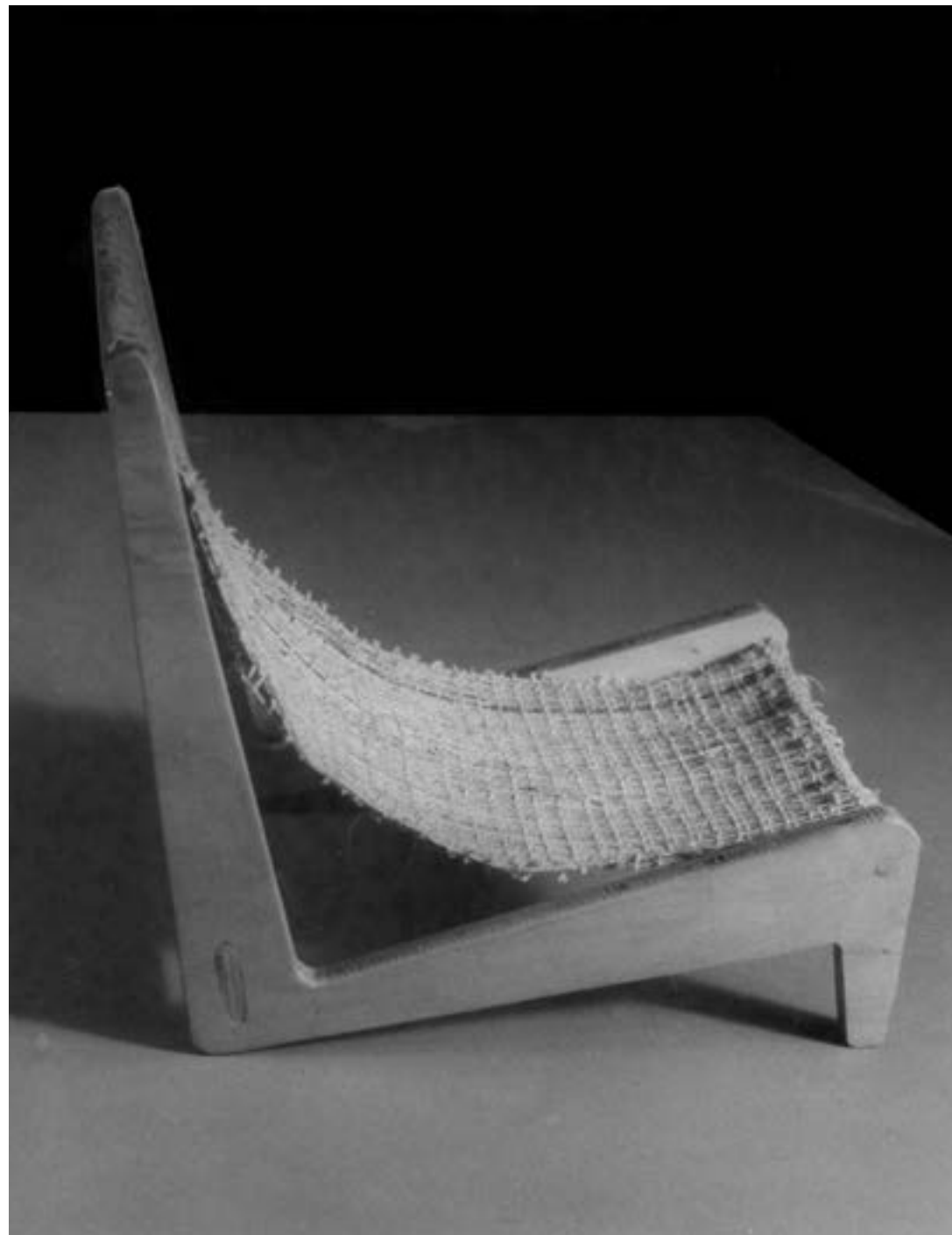
Além de projetar a museografia das exposições no Masp, Lina dedicou seus primeiros anos no Brasil a design de móveis e interiores. Em sociedade com Giancarlo Palanti, projetou cadeiras com couros e teares de fibras brasileiras, inspiradas nos modos de se sentar popular.

Em 1951, dirigiu o Instituto de Arte Contemporânea do Masp, o qual incluía um pioneiro curso de Desenho Industrial inspirado na Escola de Design de Ulm, na Alemanha.

O suíço Max Bill, então diretor da Escola de Design de Ulm, teve sua obra exposta no Masp em 1950 e textos publicados em *Habitat*, inclusive a entrevista dada em 1953, com ácidas críticas às obras de Arquitetura Moderna Brasileira que conheceu durante sua visita ao Brasil.

Lina apoiou-se no saber popular de uso e construção em vários de seus projetos de arquitetura e desenho industrial. A melhor síntese dessa pesquisa se deu na escada construída no Solar do Unhão, em Salvador, durante o restauro em 1963. As técnicas de encaixes usadas em rodas de carros de boi constroem a forma abstrata geométrica de uma escada helicoidal inserida em uma planta quadrada.

Escada do Solar do Unhão. Foto, 1963.
Acervo Instituto Bardi



Poltrona
Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti 1950.
Acervo Instituto Bardi



Artes: *O nacionalismo que caracterizou a Semana não estava defasado historicamente, no que diz respeito à estética, à filosofia da arte?*

Bardi: *Escrevi um ensaio para provar que a arte internacional da Renascença era feita em Florença. Era tão provinciana, tão local e tão certa e intensa, que se tornou internacional. É a força, o sentimento que se dá à arte que depois a torna internacional. Não acredito nesse negócio de que a arte que se faz aqui seja igual à arte que se faz na América do Norte, na Austrália, que seja uma coisa só. Não é verdade. A arte é sempre um fato telúrico, um fato da terra. Fazer industrial design estilo suíço, aqui, não tem sentido. O industrial design feito no Brasil, com características nacionais, automaticamente vem a ser internacional.*

Pietro Maria Bardi. Bardi & 22 entrevista jornal Artes: Extra, São Paulo, 1972, p. 2. Acervo Masp



Entrevista de Flavio d'Aquino em "Manchete"

O sr. Max Bill não é um homem desconhecido no Brasil, principalmente no que se refere à sua atividade como artista. Sua bela escultura "União Tripartida" conquistou o Grande Prêmio Internacional de Escultura na última Bienal de São Paulo e acabou ilustrando as páginas de inúmeros jornais e revistas. No entanto, a obra de Max Bill como arquiteto e professor, sua maneira de ensinar a arquitetura, têm tão grande importância quanto sua obra escultórica. Em Ulm, na Alemanha, fundou uma escola que hoje continua e atualiza as idéias da famosa Bauhaus alemã, escola que até a chegada do nazismo formou várias gerações de grandes arquitetos. Max Bill, que se achava no Rio à convite do Ministério das Relações Exteriores, não é pessoa difícil de se entrevistar. Externa sem rótulos seu pensamento, não elogia gratuitamente, não deseja agradar hipocritamente. Suas opiniões têm, por isso, enorme interesse; talvez sejam as primeiras opiniões sinceras sobre a nossa arquitetura moderna. Do Rio, como cidade, Max Bill não gostou. "Farece-me uma cidade homogeneizada — disse-nos ele. Buracos e construções por todos os lados; agitação, ruídos excessivos, nervosismo geral. A paisagem é desolante; entretanto não foi bem aproveitada". — "E a nossa arquitetura moderna?" — "Já visitei alguns edifícios, embora conheço quase tudo o que até agora se publicou no estrangeiro sobre a arquitetura brasileira. Quanto ao edifício do Ministério da Educação, não me agradao de tudo. Falta-lhe sentido e proporção humana; até aquela massa inerte, o pedestre sente-se esmagado. Não concordo, tão pouco, com o partido adotado no projeto, que preferia cobrir o pátio interno construindo o prédio sobre pilotis. O pátio interno seria mais adaptável ao clima, criaria correntes de ar ascendente que produziriam melhor ventilação refrescando o ambiente. Sob o aspecto funcional previro o Ministério da Fazenda, embora sob os demais aspectos ele não existe para mim". — "E a sua decoração?" — "Conheço apenas a decoração externa: os anéis de Portland, a estufa da juventude e os jardins. Prefiro os jardins. A beleza das plantas que aí existem é, como decoração, mais do que suficiente. Os anéis quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados". — "Tão pouco a pintura mural caberia aí?" — "Sou contra a pintura mural na arquitetura moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita. Hoje existem outros meios — como por exemplo os jor-

nais, as revistas, o cinema — capazes de dar a todos, e com muito maior eficiência, uma visão completa e moral da vida. O mural moderno seria sempre feito de tal maneira que somente os intelectualizados poderiam compreendê-lo. Assim, sua função primordial de educar perdeu o sentido. O que significa dizer que é inútil, e o inútil é sempre anti-arquitetural. No muro prefiro o quadro de cavalete que pode ser mudado de acordo com o gosto individual do morador. Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampalha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projeta-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elabora-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura. Afirmando, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata. Um arquiteto deve ser capaz de defender seu projeto até nas suas menores detalhas. Deve saber responder porque colocou uma porta em tal lugar, porque pintou tal pa-

"Max Bill, o inteligente iconoclasta", Habitat 12, p 34 1953. Acervo Instituto Bardi

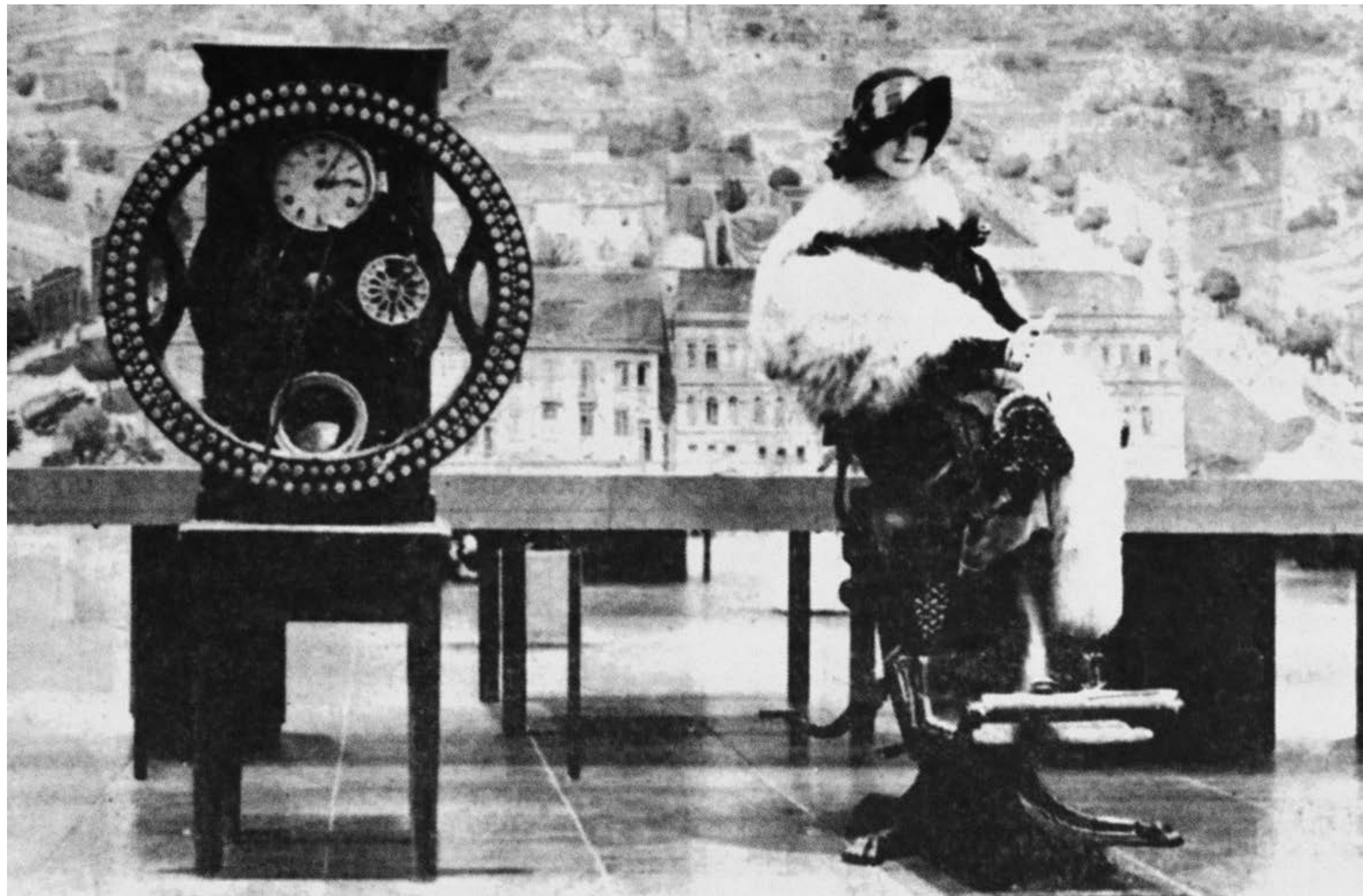
a modernização de são paulo e o modernismo da semana

“Falar de cinquenta anos passados hoje é como falar de quinhentos anos no século passado. Em 22 andava-se de bicicleta; é difícil explicar isso ao jovem de hoje, da época do Concorde, pois ele tem uma mentalidade completamente diferente. Foi por isso que coloquei na exposição tantos objetos, máquinas, aparelhos, justamente para mostrar que naquela época, em São Paulo, tocava-se o realejo e as caixas de música estavam na moda.”

Pietro Maria Bardi. Bardi & 22 entrevista jornal Artes: Extra, São Paulo, 1972, p. 1. Acervo Masp

Ao fundo, o Panorama de São Paulo 1922 (c). Foto de Valério Vieira localizada por Bardi na sede do Conselho Estadual de Cultura e reproduzida na exposição “Semana de 22: antecedentes e consequências”.

Em primeiro plano, um relógio de ponto do início do século XX e um manequim de fibra de vidro de 1972 com roupas de 1922 criadas pelo costureiro S. Camille, dono de ateliês em São Paulo e em Paris. Estes itens foram cedidos pelo colecionador Milton Guper para a exposição no Masp. Reprodução de Foto de Romulo Fialdini publicada no jornal Artes: Extra, São Paulo, 1972, p. 2. Acervo do Centro de Pesquisa do Masp.



A exposição procurou mostrar a Semana de 22 no processo de modernização social e econômica de São Paulo e seu papel na construção das correntes artísticas modernistas. O crescimento demográfico foi vertiginoso: de 64 mil habitantes em 1890, atinge 579 mil em 1920, chegando a 1,3 milhões em 1940, alterando as feições ainda coloniais da cidade do século XIX, com a introdução de novas infraestruturas de saneamento, transporte, geração de energia. Bardi dirigiu diretamente a expografia, naquilo que chama de modo “bric-à-bric” de expor, já experimentado na exposição “A Mão do Povo Brasileiro” junto com Lina.

Vistas internas da exposição “Semana de 22: antecedentes e consequências”, realizada no Masp em 1972. Foto de Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do Masp.



Entre objetos da vida cotidiana, pinturas e esculturas dos artistas modernistas – participantes ou não da Semana – eram distribuídas nos cavaletes de vidro de Lina de um modo diverso daquele empregado na Pinacoteca, no segundo andar. Enquanto nesta, apenas as obras de arte eram dispostas em um contínuo espaço-temporal estendido para a cidade pela transparência dos suportes e das fachadas, na sala expositiva do primeiro andar, delimitada por paredes opacas, Bardi procura a intensidade do congestionamento.

Os vestidos de época pendurados em varais junto ao teto dão um tom jocoso ao conjunto que procura introduzir o visitante à transformação cultural da São Paulo dos anos 1920.

Ao centro da sala, o quadro “União de Nossas Estrelas”, de José Miguel Hidalgo, de 1922, simbolizando os vinte e um Estados da República, representados por figuras de mulheres cobertas pelo pendão nacional, que fora exposto no Palácio do Catete nas comemorações do centenário da independência. Ao centro, em primeiro plano, telas dispostas nos cavaletes de vidro, entre elas “A Estudante” (1918) e “O Homem Amarelo” de Anita Malfatti, esta do acervo do IEB USP.

Vista interna da exposição “Semana de 22: antecedentes e consequências”, realizada no Masp em 1972. Foto de Gabriel Bonduki. Acervo do MIS São Paulo.



a exposição de 72 e a formação cultural extensiva de público e artistas



O acesso gratuito ao museu, aliado a campanhas como a do concurso de trabalhos escolares, resultava em fluxo intenso de visitantes, popularizando a programação. Foto de Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do Masp.

Artes: *Qual será a faixa mais atingida por essa exposição?*

Bardi: *Escolas. Os alunos vêm aqui com cadernos e copiam as coisas, vêm pedir informações. E nós lançamos um Concurso de Cr\$ 5.000,00 para universitários e Cr\$ 1.000,00 para escolares, sobre um trabalho a respeito da Semana. Isso despertou muito interesse e acho que nós vamos ter centenas e centenas de trabalhos, pois as escolas estão muito interessadas.* **Pietro Maria Bardi.** Bardi & 22 entrevista jornal Artes: Extra, São Paulo, 1972, p. 4. Acervo Masp

Ao descrever o Masp em 1950, nas páginas da revista Habitat, Lina Bo Bardi acentuou o caráter de formação que fundamentava a programação do museu.

“Nos países de cultura em início, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática. É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de S. Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada.”

A “Exposição Didática” realizada em 1947 inaugurara a linha de exposições de apresentação para um público amplo, do repertório da história da arte, reunido por Bardi e sua equipe. Os cursos do Instituto de Arte Contemporânea aprofundaram essa linha didática, incorporando inúmeros professores atuantes em São Paulo.

Mais tarde, em 1973, Lina expressaria uma nova posição, coerente com seu alinhamento político daquele momento: “Não existem homens absolutamente incultos, a linguagem do povo não é sua pronúncia errada, mas sua maneira de construir o pensamento.”



Estudantes fazendo anotações para o concurso de trabalhos escolares e analisando as obras da exposição. Ao fundo, o quadro de Di Cavalcanti, “Cinco Moças de Guaratinguetá”, de 1930. Foto de Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do Masp.

A exposição de 1972 procurou dar elementos ambientais – urbanos, culturais, cotidianos, visuais – para que o público construísse seu próprio pensamento sobre a produção artística dos modernistas. As obras foram apresentadas no contexto da São Paulo de 1922 e não como mera reprodução das vanguardas artísticas europeias e norte-americanas.

O esforço em levar ao museu um público amplo estava presente tanto na gratuidade do acesso às exposições, quanto nos concursos para estudantes, com prêmios que estimulavam a atenção analítica e a elaboração crítica pelos jovens.

Parede com cartazes de publicidade da época, em primeiro plano, uma máquina caça níquel. Foto de Luiz Hossaka. Acervo do Centro de Pesquisa do Masp.

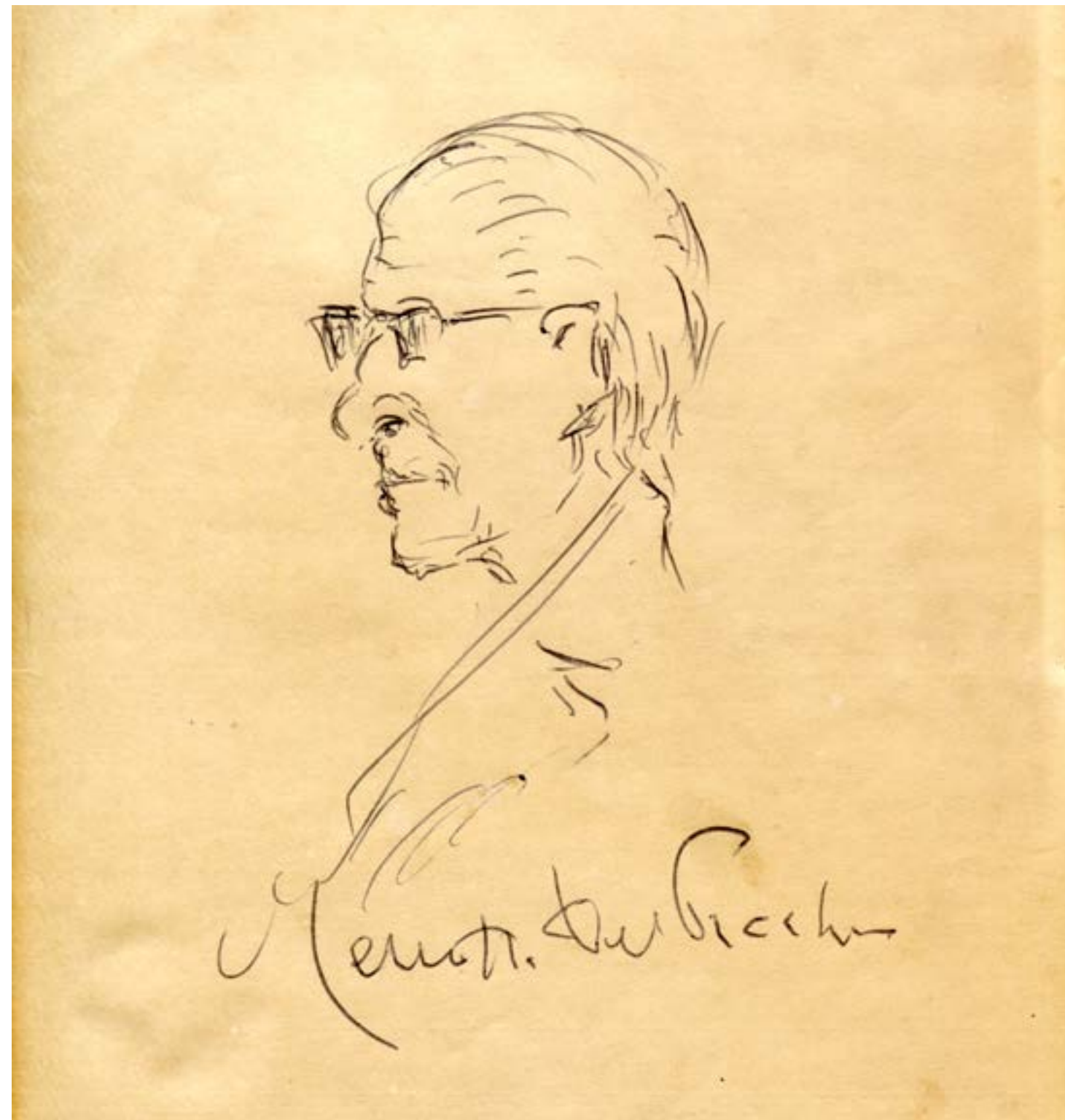


o palhaço piolin como talento cênico popular e espontâneo

A celebração simbólica da autenticidade espontânea do palhaço Piolin pelos modernistas foi compreendida e mostrada por Bardi na exposição do cinquentenário da Semana de 22. Lina se encarregou de projetar uma versão reduzida, com 400 lugares, do circo no qual o palhaço apresentava seus espetáculos no Largo Paissandu, na década de 1920.

O circo ocupava espaço equivalente à exposição no primeiro andar do museu.

Nascido em Ribeirão Preto, em 1897, Abelardo Pinto “Piolin” tinha origem em família circense. Seu circo no largo Paissandu, e depois na Praça Marechal Deodoro, chegou a ter 1.500 lugares, atraindo tanto os artistas modernistas, quanto a elite política e econômica da época. Ele faleceu em 1973 em São Paulo, um ano após a exposição.



Menotti Del Picchia - autoretrato.
Coleção particular



Palhaço Piolin . Foto Romulo Fialdini.
Acervo Centro de Pesquisa do MASP

Reprodução de foto de Romulo Fialdini publicada no jornal Artes: Extra, São Paulo, 1972, p. 4. Acervo do Centro de Pesquisa do MASP



“Piolin é um crâneo liso, um nariz ciranesco, uma bengala. Isso é o palco humano e mímico do seu extraordinário talento cênico, o maior talento cênico do Brasil. Sua glória nasceu no Picadeiro. O picadeiro é a crítica no palco democrático, isto é, a sagração plebiscitária das mais heterogêneas multidões. A arte teatral brasileira deve surgir daí, desse concurso ou eleição onde vota o soldado, a criança, a cozinheira, o deputado, o escritor, o plutocrata. O circo é a matriz ingênua e limpa da arte cênica, sem convenção porque ali não existe seita, preconceito, esnobismo. O instinto e o instinto – mesmo que não estivesse em moda Freud – é a verdade nua e crua da alma humana. Na ribalta surgem ibsenianos, claudelianos, pirandelianos, clássicos, batailleanos; no circo ou há graça ou não há. Ou há talento espontâneo, socialista, coletivo, ou há burrice chata, com vaias, pontas de charutos acesos na cabeça do histrião.”

Menotti Del Picchia (Helios, 1929), Quarta-feira de Cinzas.

“Devoração” na Praça do Patriarca – Homenagem a Piolin, Revista Antropofagia 2ª Dentição. 27 mar. 1929.

o circo e o museu

"Parece que os dissidentes, os futuros modernizadores de São Paulo, desertaram bem antes da Semana, um após outro, a vila [Kyrial] do Senador [Freitas Valle], preferindo se reunir em alguns cafés ou então em um salão sem cortinas, tapetes, sofás, poltronas e quadrarias: o Circo do Piolin. O saudoso clown deve ser lembrado muito apropriadamente."

Pietro Maria Bardi, *O Modernismo no Brasil*, 1978, p. 34.

Perspectiva aquarelada do projeto do Circo Piolin no vão livre do MASP. Lina Bo Bardi. Acervo Instituto Bardi.





Circo Piolin montado sob o MASP. Foto: Luiz Hossaka. Acervo Instituto Bardi



Montagem do Circo Piolin no vão livre do MASP. Foto: Gabriel G. Bonduki, acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo

“Em 1922, Piolin tinha só 25 anos, nunca tinha lido muita coisa, mas simpatizava bastante com aquele grupo de intelectuais que frequentava seu famoso circo, no Largo Paissandu. Era uma dificuldade conseguir um dos 1.500 ingressos que se esgotavam quase toda noite, comprados por mil e 500 réis por gente de todas as classes de São Paulo (gente humilde e graúda, como o futuro presidente Washington Luiz, que tinha um lugar reservado às quintas-feiras, todos se divertindo muito com as graças do Piolin, o artista mais popular da época).

É claro que, como na história de todo grande palhaço que se preze, tudo piorou no fim da vida. Há 12 anos, o Circo Piolin foi expulso da Praça Marechal Deodoro, para onde tinha ido, porque o IAPC precisava do terreno, se bem que até hoje não construiu nada no lugar. Mas Piolin, que de lá para cá vem vivendo de atuações em ‘festinhas de crianças ou comemorações de aniversário da Prefeitura’, recebeu com alegria o convite para participar dos festejos.

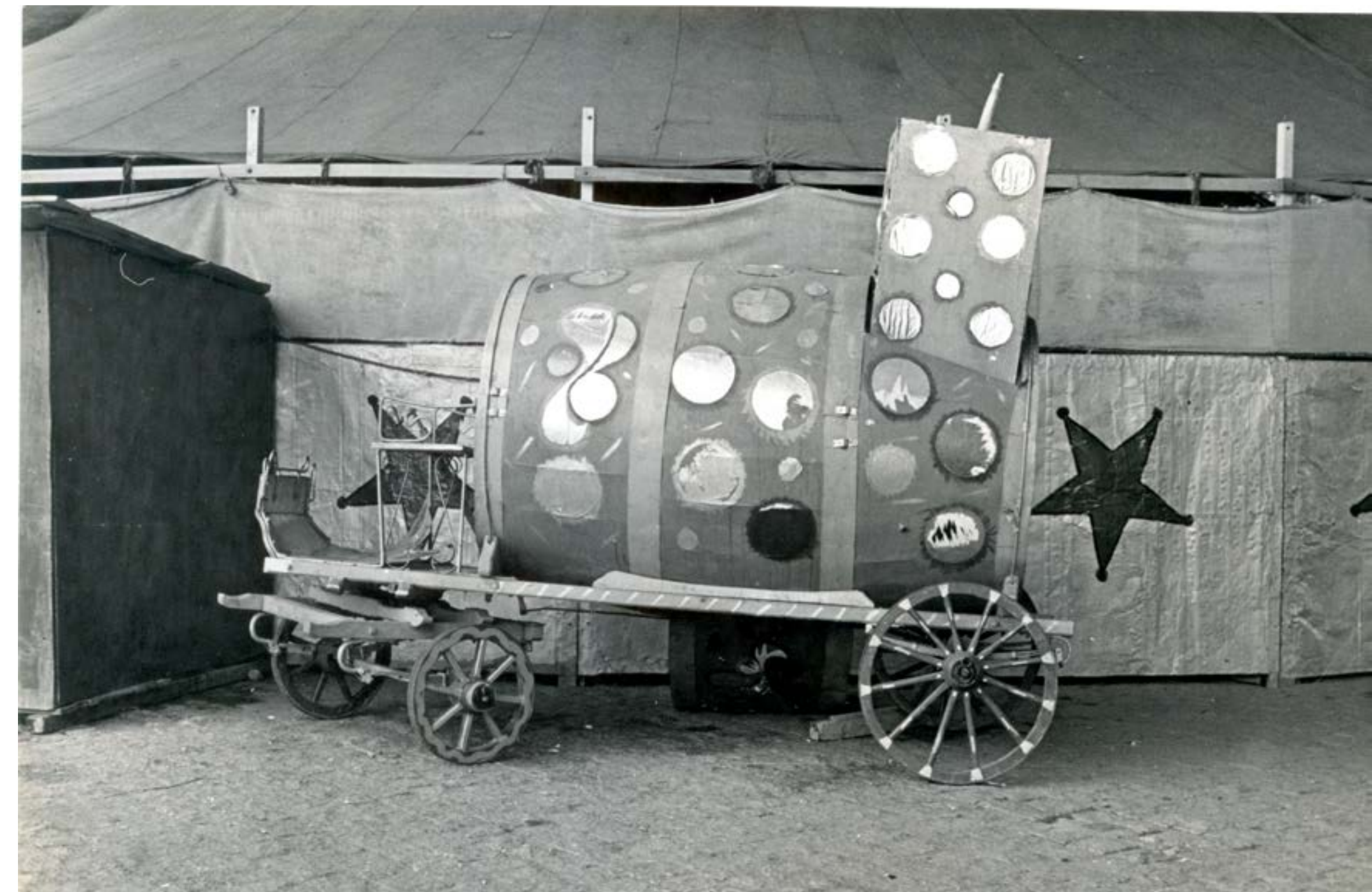
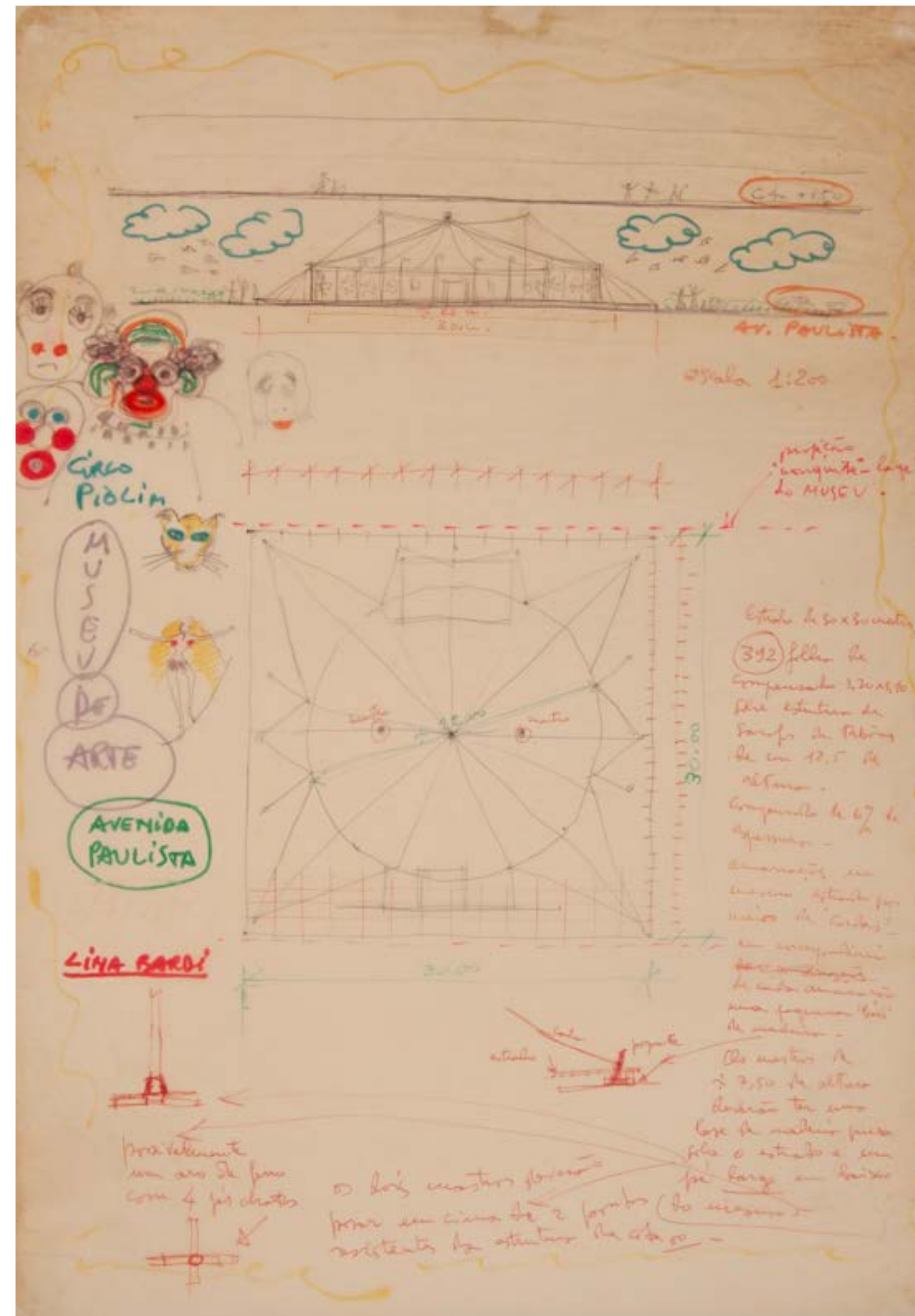
- Era um pessoal muito alegre e amigo. Mário de Andrade, Oswald, Tarsila, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Condessa Penteadó, lembro bem de todos eles. O Oswald chegou a mudar um pouco a forma de meus espetáculos.”

Jornal da Tarde. No picadeiro, com Piolin, uma ideia de Oswald de Andrade. São Paulo, 2 mai. 1972, p. 18.

o picadeiro como palco democrático

"Fiz questão de pôr o Piolin aqui, no Belvedere do Museu, para mostrar um homem de 82 anos que trabalhou a vida toda como palhaço, que era frequentado e frequentou participantes da Semana, exercendo sua profissão honestamente, inteligentemente, com grande espírito e conseguindo captar a simpatia de toda a cidade, de todo o estado. Porque, na minha opinião, o verdadeiro artista do tempo é o Piolin, porque é o mais nativo, o mais justo. Não tem nada a ver com os rigolletti e os pagliacci que eram apresentados no Municipal. Ridículo, não?"

Pietro Maria Bardi. Bardi & 22 entrevista jornal Artes: Extra, São Paulo, 1972, p. 4. Acervo Masp



Croquis e projeto de montagem do Circo Piolin no vão livre do MASP. Lina Bo Bardi. Acervo Instituto Bardi

Peça cenográfica do Circo Piolim no Belvedere do MASP - 1972. Foto Luiz Hosaka - Acervo Instituto Bardi

Palhaços Piolin e Xuxu (Franco Alves Monteiro) se apresentando no Circo Piolim no Belvedere do MASP – 1972. Foto Luiz Hossaka – Acervo Centro de Pesquisa do MASP



paris e o modernismo

“Todas essas igrejas, assim como os templos de maior porte, edificados mais tarde, obedecem a uma certa ordem de tipos arquitetônicos que, tendo-se vulgarizado por todo o Brasil, tomaram uma feição fortemente acentuada, donde muito bem se poderia originar um estilo nacional”.

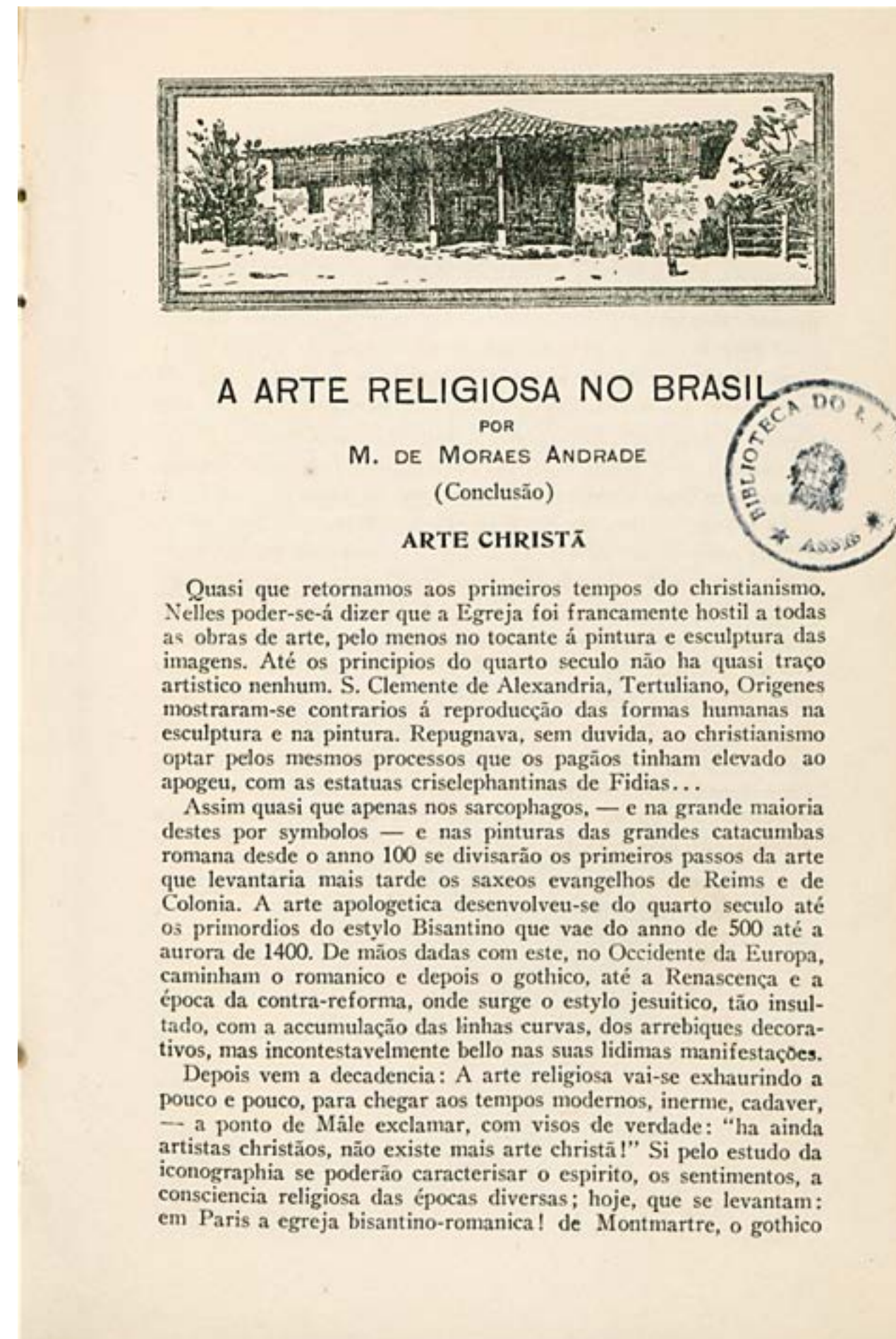
Mario de Andrade. Arte Religiosa no Brasil. Revista do Brasil, n. 50, 1920, p. 98.

A formação francesa dos artistas brasileiros foi muito importante para a constituição da pauta temática e estética do Modernismo Brasileiro. Apresentamos aqui duas vertentes que se combinaram na definição do modo como o modernismo cumpriu o papel de construção do nacional da arte e na arquitetura moderna no Brasil, a partir da paisagem cultural do interior do país, composta por natureza e construções do período colonial.

Apresentamos também desenhos de dois artistas que não participaram da Semana de 22, mas que deram importante contribuição para a arquitetura e arte modernista.

José Wasth Rodrigues estudara desenho e pintura na Academia Julian em Paris, entre 1910-1914, e dedicou-se à pesquisa da arquitetura colonial que alimentou a produção dos arquitetos de orientação Neocolonial nos anos 1920. Desenvolveu os painéis de azulejos para os monumentos ao Centenário de Independência projetados pelo arquiteto francês Victor Dubugras na Ladeira da Memória no centro da cidade e no Caminho do Mar, e foi também ilustrador da Revista do Brasil, dirigida por Monteiro Lobato. A ilustração do artigo de

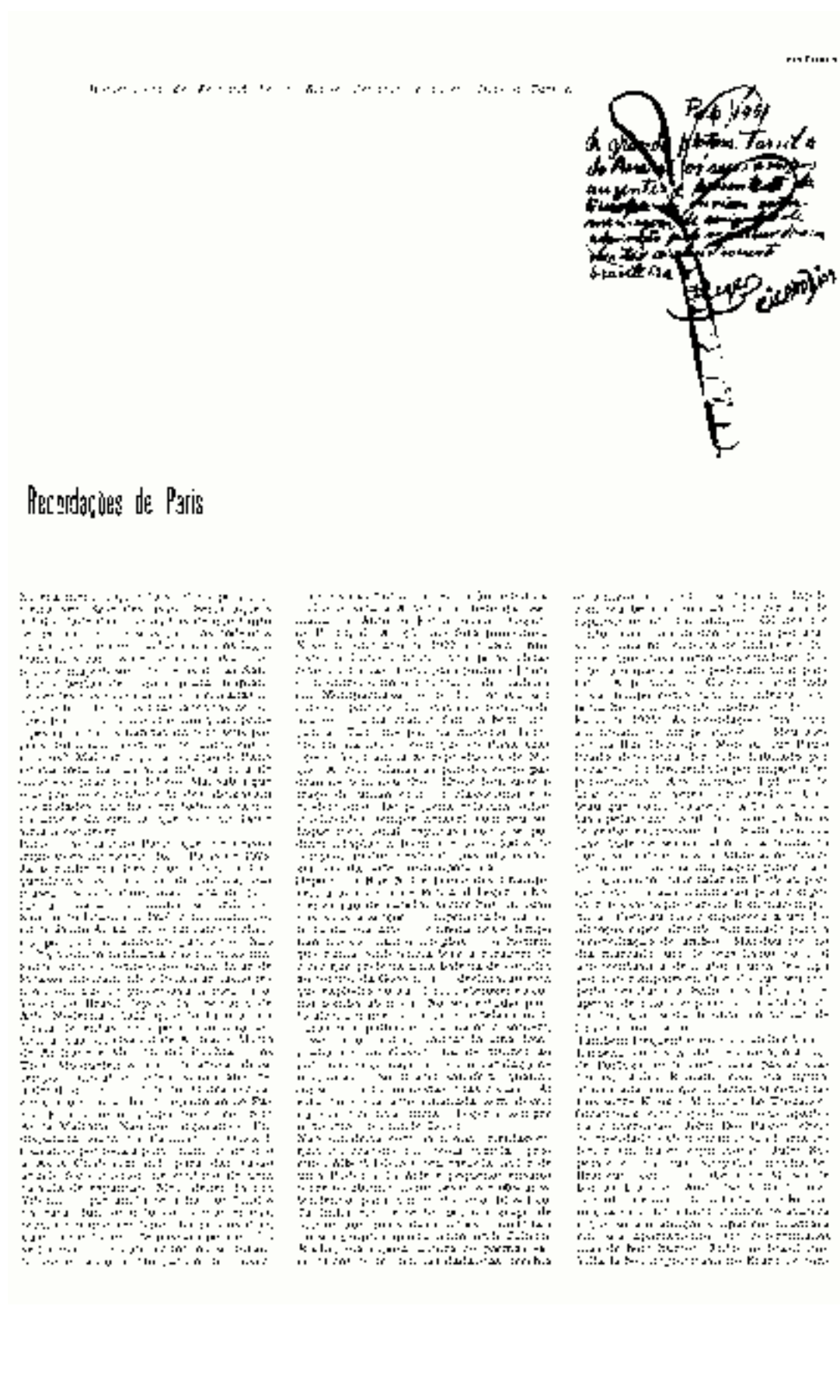
Casa do período colonial, provavelmente a do sítio do Padre Inácio, em Cotia, desenho de José Wasth Rodrigues para artigo de Mário de Andrade na Revista do Brasil 1920. Acervo Biblioteca Digital da UNESP



Jovens artistas brasileiros, estudantes da Academie Julian, destino da maioria dos artistas brasileiros em Paris. 6/10/1910. São eles: Edgar Parreiras 1885-1960; Paulo Valle Jr 1886-1958; Dakir Parreiras 1894 – 1967; Jose Wasth Rodrigues 1891-1957, José Marques Campão 1892-1949 e Diogenes Campos Aires 1881-1944. Acervo Instituto Bardi.

Mário de Andrade em 1920, dedicado à arte e arquitetura religiosa do período colonial, denota conhecimento aprofundando das obras citadas. Alinhava-se a Ricardo Severo e seu “A Arte Tradicional no Brasil” de 1917. A publicação de 1920 demonstra o engajamento dos futuros modernistas no movimento Neocolonial e aponta para a atuação de vários deles, com Mário de Andrade na liderança, na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, em 1937.

Tendo estudado com Fernand Léger, Tarsila do Amaral interpreta a natureza, as pessoas, a arquitetura e a cidade em sintonia com a vanguarda francesa do pós-guerra. Com traço sintético, desenha as cidades coloniais mineiras em viagem realizada com Blaise Cendrars em 1924, acompanhados por Mario de Andrade, Oswald de Andrade e René Thioller. Oferece um modo de ver a paisagem sobre o qual se apoiaram arquitetos modernos a partir do final da década de 1920 para conferir brasilidade a sua arquitetura.

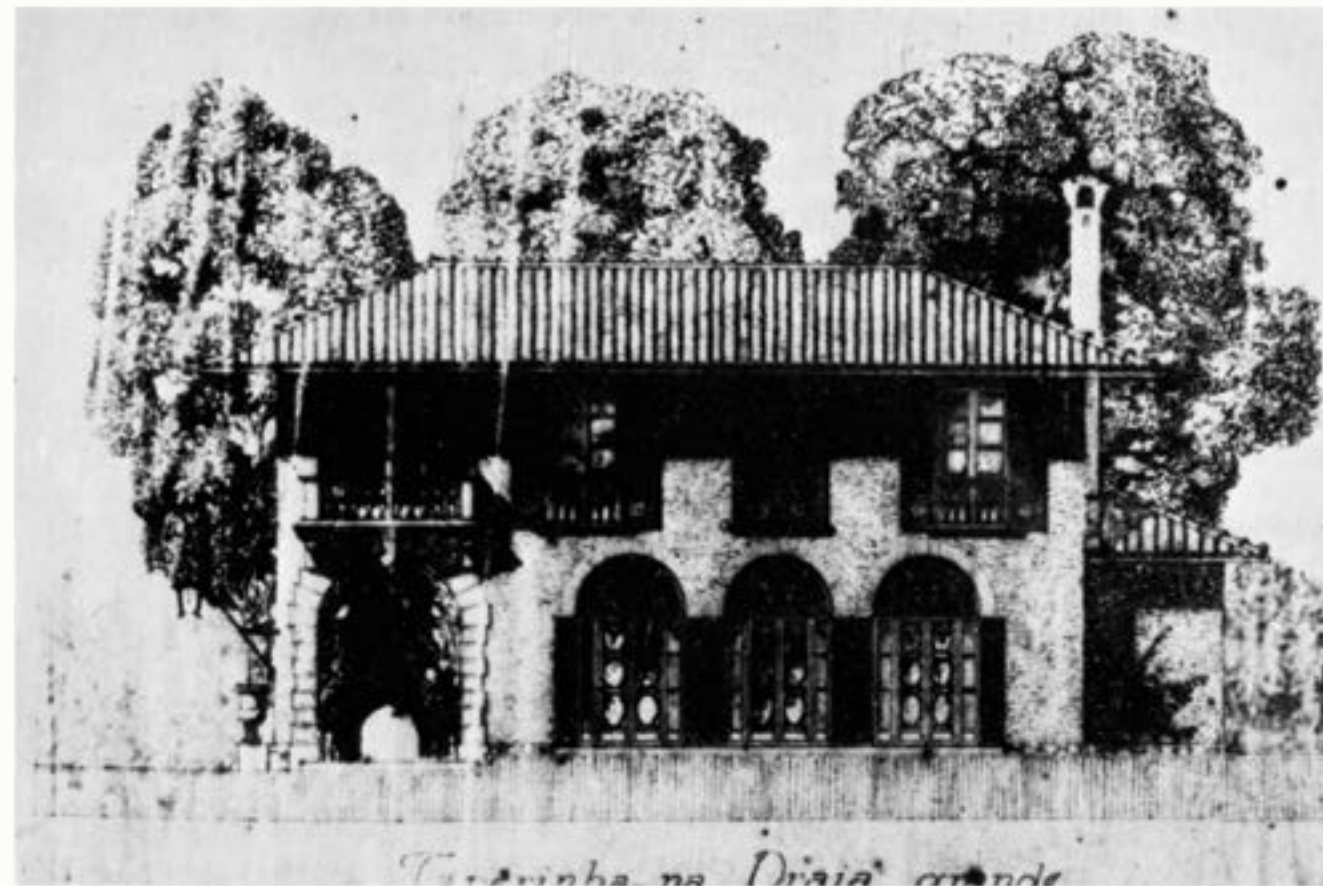


Artigo Recordações de Paris, Tarsila do Amaral, 1952, Habitat, n. 6. p. 17. Acervo Instituto Bardi



Desenho de Tarsila do Amaral s/d. Coleção Particular

arquitetura na semana de 22: tradicionalismo, neocolonial e protorracionalismo



Georg Przyrembel, Taperinha na Praia Grande, 1922.

PRZYREMBEL

Przyrembel, desde sua chegada ao Brasil (por volta de 1912-13), se dedicara ao estudo de nosso colonial tendo mesmo viajado e estudado por meses a fio, em Minas, o barroco mineiro, e realizado vários projetos de residências no novo estilo festejado. No projeto da "Taperinha", de um neocolonial bastante afrancesado, ou estilo francês com detalhes coloniais, apresenta uma versão pessoal do estilo em voga. Datado o desenho "Fev. 22", devia ser, portanto, um dos últimos projetos de Przyrembel antes da Semana.

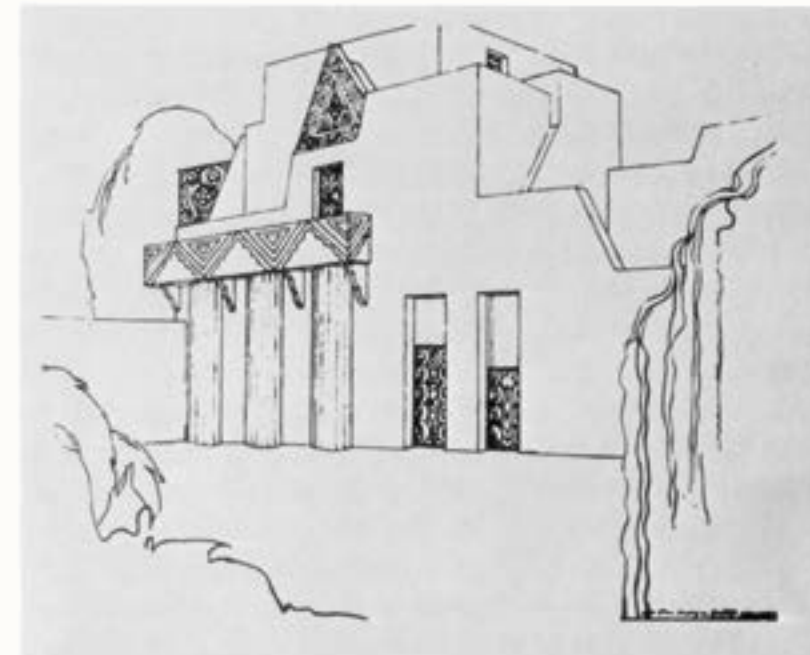
Aracy Amaral.

Georg Przyrembel

Não se pode estranhar que a arquitetura Neocolonial de Georg Przyrembel tenha tido um lugar na Semana. Quando do surgimento das casas modernistas de Gregory Warchavchik a partir de 1927, Mario de Andrade ainda manifestou sua ambiguidade entre o Neocolonial e o Estilo Geométrico como o mais adequado ao modernismo. Os estudos sobre a arquitetura colonial o levariam à atuação pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, enquanto a arquitetura moderna proposta por Lúcio Costa no Rio de Janeiro evitaria o internacionalismo buscando criar uma identidade nacional.

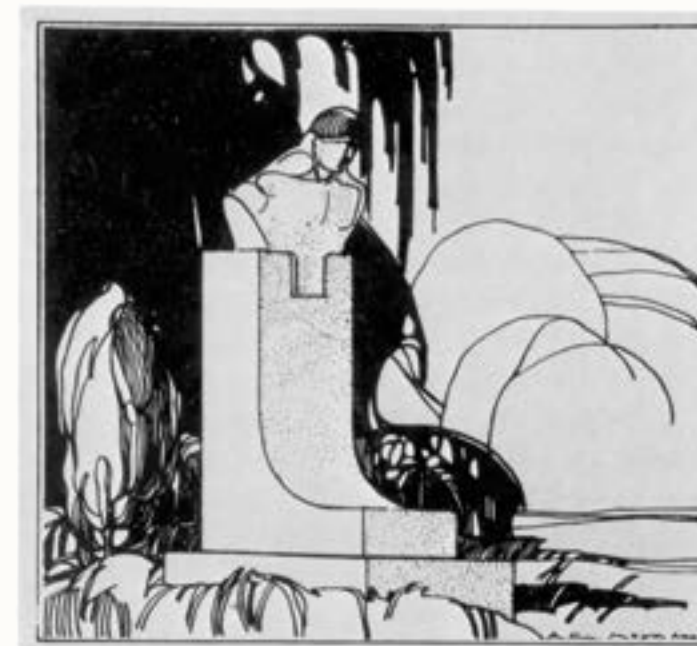
Antonio Moya

O Estilo Geométrico estava representado na Semana de 22 pela arquitetura de Moya, inspirada na geometrização dos movimentos Art Nouveau franco-belga e Secession vienense da virada do século. Estilo que se consagraria na Exposição de Artes Decorativas de Paris, de 1925, como um moderno comportado frente ao vanguardismo da Bauhaus e de Le Corbusier.



ANTONIO MOYA

Antonio Moya, Projeto de residência, 1922.



Antonio Moya, Projeto de Túmulo, 1922.

Os dois arquitetos presentes à Semana, Moya e Przyrembel, representavam o eclecismo que já estava no ocaso na Europa e nos Estados Unidos, o eclecismo monumental que via em qualquer pequeno problema de construção a ênfase e a retórica do exterior sem se interessar pelos problemas funcionais. Neste tempo da Semana, São Paulo e as capitais em geral estão repletas deste tipo de arquitetura baseada na ornamentação. Devia-se esperar a chegada de Warchavchik para serem apresentadas propostas coerentes com o tempo.

“Os arquitetos brasileiros andam trabalhando num estilo de casa, a chamam de Colonial ou de Neocolonial. Por mais que certas ideias e tendências modernas se tenham incrustado na minha cabeça, não acho um mal nisso não. Mas não posso achar que seja um bem apesar de todo o meu entusiasmo pelo que é brasileiro.

Ora se a gente não sabe se a arquitetura moderna é de aceitação consumada e universalizada não é lícito continuar e inventar outras tendências? É. Por aí se justifica em parte a procura dum neocolonial pro Brasil.

A arquitetura modernista, a meu ver, não permanecerá nem no anonimato nem no internacionalismo em que está agora. Se assim é, nada mais justo que a procura e fixação dos elementos da constância brasileira.”

Mario de Andrade. Arquitetura Colonial. Diário Nacional, São Paulo, 23-26 ago. 1928.

Olívia Guedes Penteado

Na exposição do cinquentenário no Masp, Bardi apresentou os interiores da casa de Olívia Guedes Penteado, representante da elite econômica da época, que acolheu e apoiou os modernistas, além de ser dona de uma expressiva coleção de obras de arte moderna. Mostra assim o contraste entre os salões Belle Époque dessa casa e o Circo do Piolin, espaços que abrigavam os encontros dos modernistas, a arquitetura de Moya e Przyrembel na Semana e aquilo que viria a ser, cinco anos depois, o abstracionismo geométrico de Warchavchik.

Sendo realizada no início do ano do centenário da independência do Brasil, a Semana de Arte Moderna procurava deslocar para São Paulo as atenções que se voltavam ao Rio de Janeiro, então Capital Federal, que sediaria entre setembro e dezembro a Exposição Internacional do Centenário da Independência. Marcada pela celebração do Estilo Neocolonial nos pavilhões brasileiros, inseria-se nas pesquisas por uma identidade nacional na arquitetura do passado colonial. No Rio de Janeiro, e em São Paulo, o estudo aprofundado das construções do período colonial era realizado tanto para fundamentar um estilo autenticamente brasileiro, quanto para preparar a sua preservação como monumentos nacionais. Por mais que os modernistas tenham se aproximado do Futurismo de 1909, não se encontrava, na arquitetura daqui, a iconoclastia de Marinetti em relação aos legados do passado.



Salões da mansão de D. Olívia Penteado, na rua Conselheiro Nébias, São Paulo, c.1922.



D. OLÍVIA



D. Olívia Guedes Penteado.

D. Olívia Guedes Penteado, nome que ficou historicamente ligado ao nosso Movimento Modernista, como um dos elementos de cúpula do mundo social paulistano que primeiro compreendeu o alcance daquilo que um grupo de moços empreendia a fim de arejar a atmosfera artística e literária do País, expandindo-se de São Paulo numa nova espécie de bandeirismo. Assim essa figura nobilíssima de mulher, bela fidalga e ultracivilizada, ficará em nossa História Literária como uma das inteligências precursoras que emergiram da sociedade 'ancien regime' para a compreensão de um Brasil novo construído por uma mentalidade nova.

Maria de Loudes Teixeira, Suplemento Estado de S. Paulo.

arquitetura moderna após a semana de 22



Gregori Warchavchik. Casa Modernista da Rua Itápolis, São Paulo, 1930. Interior da sala de estar. Móveis desenhados pelo arquiteto, na parede ao fundo o Morro da Favela (1924), de Tarsila do Amaral e na parede lateral, Morro Vermelho (1926) de Lasar Segall. Foto de Hugo Zanella e José Moscardi. Coleção de Gregori Warchavchik.

“Nós atualmente ainda estamos falando nas ‘casas do engenheiro Warchavchik’, como falamos na casa neogótica do engenheiro Fulano de Tal, apenas porque Gregori Warchavchik foi o primeiro e quase o único a construir casas modernistas em São Paulo. Mas que mais três engenheiros principiarem construindo casas assim aqui e o nome de Warchavchik desaparecerá das dele. Ficará sempre honradíssimo em nossa história arquitetônica, está claro, mas isso é refinamento.”

Mario de Andrade. Exposição duma Casa Modernista (considerações). Diário Nacional, São Paulo, 5 abr. 1930.

Gregori Warchavchik. Casa Modernista da Rua Itápolis, São Paulo, 1930. Dormitório com o quadro "Cartão Postal" (1928), de Tarsila do Amaral e cama de casal coberta por colcha de Regina Graz. Foto de Hugo Zanella e José Moscardi. Coleção de Gregori Warchavchik.

"Gregorio Warchavchik tem sido compreendido pelo público que acorre em massa curiosa à casa estranha e sóbria da rua Itápolis. Talvez duas fitas excelentes que passam atualmente no "écran" paulista lhe dê razão. Basta olhar para os interiores apresentados por Greta Garbo em "Mulher singular" e Joan Crawford em "Donzelas de hoje", para qualquer individuo, por mais curto, compreender que a arte da casa atual, intransigente, lógica, unida nos demais diferentes detalhes, reivindica para si o lugar de vitória no mundo de hoje.

Mário de Andrade anunciou mais ou menos isso, num artigo de massuda erudição. De fato, nunca li de Mário coisa tão capitosa de erros soleníssimos.

A casa modernista de Warchavchik não se poderá nunca perder, como não se perderá Le Corbusier, na massa de construção de estilo geométrico que inundará sem dúvida São Paulo.

A casa de Warchavchik encerra o ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922."

Oswald de Andrade. A Casa Modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações. O Jornal, 19 abr. 1930.



Gregori Warchavchik. Casa Modernista da Rua Itápolis, São Paulo, 1930.

Documentário da exposição "Arquitetura modernista em S. Paulo", da Rossi Film, 1930.

Entre vários registros da arquitetura, interiores e jardim, pode ser reconhecida presença de Mário de Andrade, em segundo plano.

Cinco anos após a Semana de Arte Moderna, Warchavchik constrói a sua residência à rua Santa Cruz, considerada a primeira Casa Modernista. Iniciava uma série que culminaria na casa da Rua Itápolis, inaugurada com uma exposição pública na qual artistas modernistas – como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Lasar Segall – apresentaram pinturas, enquanto Antônio Gomide, John e Regina Graz realizaram itens decorativos que complementavam o mobiliário desenhado pelo próprio arquiteto. Formado em Roma, em 1921, a arquitetura de Warchavchik tinha grande afinidade com o abstracionismo geométrico desenvolvido na Europa após a sua vinda ao Brasil, inclusive o próprio Racionalismo Italiano. Os jardins de Mina Klabin exploravam a flora nativa em arranjos que se assemelhavam aos quadros de Tarsila, acentuando na obra sua brasilidade. Os artistas da Semana de 22 encontravam ali uma expressão arquitetônica adequada ao desenvolvimento de suas posições ao longo daquela década.



Bardi destaca quatro outros arquitetos atuantes nos anos seguintes à Semana, três deles não alinhados com a escola liderada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Com exceção de Vital Brazil, formado na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Flávio de Carvalho, Rino Levi e Bernard Rudofsky constituem uma linhagem que reafirma a tese de Geraldo Ferraz, que reivindica em 1965 ter sido Warchavchik o introdutor da arquitetura moderna no Brasil em livro publicado pelo Masp. Reafirma assim sua posição na disputa de narrativa historiográfica que se formava entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Flávio de Carvalho (1899-1973). Formado engenheiro civil na Inglaterra, retorna ao Brasil em 1922, após a realização da Semana. Atuou como calculista no escritório Ramos de Azevedo, apresentando seu primeiro projeto arquitetônico para o concurso do Palácio do Governo do Estado de São Paulo.

Rino Levi (1901-1965). Arquiteto nascido em São Paulo e formado em Roma em 1926, teve produção intensa na modernização de São Paulo, na qual se destacam os edifícios verticais: apartamentos, escritórios, cinemas, hospitais. Bardi apresenta sua casa construída em 1944, marcada pela franca integração com o jardim constituído por espécies da flora brasileira recolhidas em viagens de pesquisa.



Flávio de Carvalho, Figura, 1927, Col. de Autor. O gesso original no MAM de Salvador, BA.



Flávio de Carvalho, Projeto para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, 1927.



Rino Levi, Casa do arquiteto, rua Brumby, São Paulo, 1944.

RINO LEVI

Rino Levi foi o consolidador, em São Paulo, da profissão de arquiteto. É o primeiro a se preocupar somente com o projeto e a fiscalização da construção. Arquiteto de séria formação, é autor de numerosos projetos, destacando-se os de residências nas quais a presença do verde integrado à arquitetura é uma de suas principais características.

Álvaro Vital Brazil (1909-1997). Engenheiro e arquiteto formado no Rio de Janeiro em 1933, vence o concurso para o Edifício Esther em São Paulo, em 1935, junto com Adhemar Marinho. O edifício apresenta filiação às propostas de Le Corbusier: planta livre, janelas corridas, teto jardim.

Bernard Rudofsky (1905-1988). Formado arquiteto em Viena, em 1928, desenvolveu suas atividades profissionais em Berlim, Viena, Roma e Milão, imigrando para a América Latina em 1938 após a adoção das leis raciais na Itália. No Brasil, produziu variações de casa com pátio, desenvolvida inicialmente para sua casa em Procida, na Costa Malfitana italiana. Em 1941, migra para os EUA, colaborando com o MoMA na produção da exposição e catálogo Brazil Builds.



Edifício Esther, de Álvaro Vital Brazil, 1937, São Paulo.

VITAL BRASIL

Na São Paulo ainda encabulada, com construções ecléticas, surgiu repentinamente este prédio de apartamentos na avenida Ipiranga, que inaugurou uma nova concepção funcional, oferecendo importante proposta de modernização da arquitetura.



Bernard Rudofsky, Modelo da Casa Anselmi, São Paulo, 1939. Museu de Arte Moderna de New York.

RUDOFSKY

A presença do austríaco Rudofsky em São Paulo pode ser comparada à de Segall e de Ernesto de Fiori: procurou definir um estilo na arquitetura paulista, a que faltava uma infraestrutura que possibilitasse experiências inovadoras. Permaneceu alguns anos entre nós, e estabeleceu-se depois nos Estados Unidos onde é considerado arquiteto de grande importância.



Bernard Rudofsky, Desenho isométrico da Casa Pontini, São Paulo, 1939.

entrevista **bardi & 22**

Pietro Maria Bardi. Bardi & 22 entrevista jornal Artes: Extra, São Paulo, 1972, Acervo Masp

1972 — EXTRA — Páginas 3 — EXTRA — 1972

BARDI & 22

bon desempenho, a boa forma?

BARDI: Exato. Em 1947 Lívia Bo desenhou uma cadeira dobrável para o auditório do Museu. Por insistir que parecia ninguém quis fabricá-la. Acabou sendo feita por Saracchi um tapeceiro italiano que estava aqui por acaso.

ARTES: Pois é, em '47 havia toda essa dificuldade, enquanto que os bandeirantes faziam cadeiras de madeira do bráveia e portáteis.

BARDI: O que estragou tudo foi a Missão Francesa, que aquele estado de João VI trouxe para cá dois anos depois da morte de Aleijadinho. Numa dos meus livros que vai ser publicado agora "História Geral da Arte Brasileira", falei que no começo do Oitocento existe o Aleijadinho, que é um artista barroco, e vem o Sr. de Montigny fazendo neo-clássico. Então se perde a tradição da arte brasileira; isso acontece ao longo de todo o século dezessete. Esse choque, esse corte que desam a arte brasileira, tudo é culpa da Missão Francesa.

ARTES: Com relação a esse francês que permaneceu na Semana, que existe até hoje, a gente vê a Semana acontecer no Municipal, quando existia um Piolin. Por que?

BARDI: Bom, fiz questão de pôr o Piolin aqui no belvedere do Museu, para mostrar a um homem de 82 anos que trabalhou a vida toda como pedreiro, que era frequentante e frequentou os participantes da Semana, exercendo sua profissão honestamente, inteligentemente, com grande espírito e conseguindo captar a simpatia de toda uma cidade, de todo um estado. Porque, na minha opinião, o verdadeiro artista do tempo é o Piolin porque é o mais nativo, o mais justo. Não tem nada a ver com os rigidity e os paginaci que eram aprendizes no Municipal. Ridículo, não?

ARTES: Não seria interessante uma informação do Museu explicando por que o Piolin está aqui? Pouca gente sabe que ele frequentava Santa Teresinha do Alto, a fazenda de Tatiana, em Capivari.

BARDI: É uma boa sugestão. Vou fazer um cartão explicando a razão da presença dele, porque inclusive muita gente do Museu não entende. Principalmente porque eu fiz uma exposição um pouco "cafajeste", pra dar um certo espírito, um certo brilho, porque de outra forma iam ficar pendurando quadros.

ARTES: Não dá, não há quem agüente...

BARDI: Os quadros não duraram em cima, com Cézanne

ne, Matisse, Van Gogh, Picasso, Gauguin.

ARTES: O grupo possuía uma intenção nacionalista, muito raçada.

BARDI: Bom, eu acho que o grupo foi como todos os grupos de formação recente, nova, muito nacionalista. De lá saiu o verde-amarelhinho do Cassiano Ricardo e essa turma toda. Praticamente o integralismo saiu da Semana de 22 como o fascismo saiu de Marinetti. Ninguém nunca compreendeu qual era a ligação entre Marinetti e Mussolini. Era estreitíssima. Marinetti pregava o nacionalismo e Mussolini muito inteligentemente captou essas idéias, para revolucionar a situação italiana em 1922.

ARTES: Não é contraditório que se fizesse a Semana, em 1922, com características nacionalistas, quando 5 anos antes os americanos importaram o Army Show com o que havia de mais representativo na Europa?

BARDI: Em 1913 os Estados Unidos já tinham o grande Metropolitan, já estavam lá o Sr. Frick e o Sr. Mellon transferiram-se para lá o Duvernoy e o Wildenstein, o Rosenbergs e o Knoeffler começava a vender quadros modernos; no fim do século o Barnes comprava as decenas os Cézanne, os Renoir etc., enfim era outra mentalidade, outro espírito. Então quando levam o Army Show não havia a preocupação de escandalizar, pois a arte já era uma realidade lá. Se houve um certo escândalo foi porque não se tratava de um povo tão aberto e inteligente como o povo brasileiro. Mas anglo-saxão tem muita mais respeito pela arte e não vai. Aqui o público vaiou sem mesmo saber o que, por que e contra o que estava valendo. Valou porque era moda valer. Desde 1909 Marinetti tinha instalado a sala, os tomates, os ovos...

ARTES: O Army Show consagrava a arte européia e o movimento de 22, o nacionalismo. Quais as conseqüências dessas propostas?

BARDI: Nos Estados Unidos o Army Show deixou raízes, foi assimilado, americanizado e originou essa labareda, arte americana. As conseqüências foram fantásticas; criou-se condições favoráveis ao desenvolvimento da arte. Veja a quantidade de museus e os meios de que dispõem.

ARTES: O nacionalismo que caracterizou a Semana não estava defasado historicamente, mas que dia respeito à estética, à filosofia da arte?

BARDI: Escrevi um ensaio para provar que a arte internacional da Renascença era feita em Florença. Era tão provinciana, tão local e tão certa e intensa, que se tornou interna-



Piolin (ex 22) a sua casa. — Foto: Rômulo F. Fialho

cional, é a força, o sentimento que se dá a arte que depois a tornam internacional. Não acredito nesse negócio de que a arte que se faz aqui se igual a arte que se faz na América do Norte, na Austrália, que seja uma coisa só. Não é verdade. A arte é sempre um fato tétrico, um fato da terra. Fazer industrial design, estilo suíço, aqui, não tem sentido. O Industrial design feito no Brasil, com características nacionais, a si o malicemente vem a ser internacional. A coisa deve ser sempre negativa. Eu não acredito nessa história do UNESCO.

ARTES: Nessa altura a ideia global foi péssima, não?

BARDI: Sem dúvida. Por exemplo, o René Thullier era um cidadão, que fazia os seus sonetos, que não acreditava em nada de moderno, dava risada de tudo que não fosse Almeida Junior. Graça Aranha era um acadêmico, um diplomata, escrevia muito bem. "Cassio" é até um bom nome. Foi ele que durante a Semana se manifestou contra e cubismo. Cada um pensava de um estilo, não entendia, que o principal na Semana foi escolher o homem. O homem brasileiro, falaram de academi-

ção, é a força, o sentimento que se dá a arte que depois a tornam internacional. Não acredito nesse negócio de que a arte que se faz aqui se igual a arte que se faz na América do Norte, na Austrália, que seja uma coisa só. Não é verdade. A arte é sempre um fato tétrico, um fato da terra. Fazer industrial design, estilo suíço, aqui, não tem sentido. O Industrial design feito no Brasil, com características nacionais, a si o malicemente vem a ser internacional. A coisa deve ser sempre negativa. Eu não acredito nessa história do UNESCO.

ARTES: Nessa altura a ideia global foi péssima, não?

BARDI: Sem dúvida. Por exemplo, o René Thullier era um cidadão, que fazia os seus sonetos, que não acreditava em nada de moderno, dava risada de tudo que não fosse Almeida Junior. Graça Aranha era um acadêmico, um diplomata, escrevia muito bem. "Cassio" é até um bom nome. Foi ele que durante a Semana se manifestou contra e cubismo. Cada um pensava de um estilo, não entendia, que o principal na Semana foi escolher o homem. O homem brasileiro, falaram de academi-

1922 — EXTRA — Páginas 3

BARDI & 22



Museu de Arte de São Paulo. Exposição de 22. — Foto: Rômulo F. Fialho

A Semana de Arte Moderna está sendo comemorada em várias áreas. Na de artes plásticas, o Museu de Arte de São Paulo apresenta uma exposição não somente de quadros, mas também de objetos, moda, fotografias, documentos, música, com o intuito de mostrar 1922, em seus múltiplos aspectos. Em entrevista com o professor Pietro Maria Bardi artes tomou conhecimento de que foi bem mais fácil realizar a exposição de Bonnard, que vale dez milhões de dólares, do que a exposição de 22. Referindo-se a exposição de 22, Bardi fez várias revelações que publicamos abaixo.

ARTES: A pouca ressonância da Semana de 22, na época, não teria sido, causada pela heterogeneidade dos participantes?

BARDI: E claro. Os participantes de 22 eram um grupo de modernistas meio acadêmicos, uns contra os outros (uns queriam Satis outros queriam Chagall), que a uma certa altura decidem fazer uma semana de escândalo. Uma coisa extraordinária, um grito verdadeiro.

ARTES: E as conseqüências desse grito?

BARDI: Tarsila, o fato decisivo. Posteriormente o Grupo Santa Helena, o Clube de Arte, que foram uma volta ao péngulo, escreveu muito bem. "Cassio" é até um bom nome. Foi ele que durante a Semana se manifestou contra e cubismo. Cada um pensava de um estilo, não entendia, que o principal na Semana foi escolher o homem. O homem brasileiro, falaram de academi-

Malfatti, Régis Monteiro, Di Cavalcanti. Era preciso mostrar não só a pintura, mas também o ambiente em que a arte era idealizada. Se não fosse isso, dificilmente a juventude poderia compreender o que aconteceu em 1922. Não era suficiente mostrar os influências do expressionismo em 1922, pois expressionismo todo mundo sabe o que é. E 1922? Daí então a ideia de mostrar objetos, moda, máquinas da época, uma visão da cidade que crescia, da sua arquitetura, que a partir de 1928, iria sofrer modificações violentas com a chegada de Warchavchik. Rememorei todos esses elementos, criou-se um ambiente agradável, cordial, ao contrário do que poderia ser apenas uma exposição sobre as obras de 22.

ARTES: E se não tivesse acontecido 1922, como estaria a arte brasileira hoje?

BARDI: Eu acho que a arte hoje, no Brasil, tem artistas muito interessantes, que infelizmente vive em labora. Por exemplo, Arthur Lima Pinz.

ARTES: Por que?

BARDI: Porque aqui ainda não tem um ambiente. Claro que nos últimos cinco anos surgiram muitos colecionadores, deu-se um passo gigantesco, fizemos até esse Museu, especialmente construído para ser museu. Isso já é um fato importante. Em 1947, quando fiz o programa do Museu para Chateaubriand, e disse que eram necessárias duas gerações, 40 anos, para levar esse objeto em frente. Chateaubriand disse: "Tá doído?" O Brasil é um país novo, aqui é tudo diferente do que se faz na Europa". Olha, em disse, 20

anos para começar. Quando fiz a exposição de Portinari em 1948, pois ele precisava de dinheiro, disse: "Bardi, eu preciso vender". Respondi: "Muito bem, vamos fazer a sua exposição". O Chateaubriand topou a coisa e fomos.

ARTES: Quantos quadros foram vendidos?

BARDI: Nenhum. Eu comprei "Os retratados", "Entero na rede" e "Mentor morto" por 20 contos cada um, pagando 5 contos por mês.

ARTES: E na exposição do Museu, quantos quadros foram vendidos?

BARDI: Você não vai acreditar, de nove não foi vendido nenhum quadro.

ARTES: Por que?

BARDI: Porque não havia um ambiente favorável.

ARTES: Não, existiria talvez uma certa resistência a Portinari?

BARDI: Não, quando fiz a exposição de Régis Monteiro, em 66, no Museu de Arte, com quadros a 600 contos não se vendeu nada, o único que comprou foi eu.

ARTES: Continuava a não existir um ambiente adequado?

BARDI: Ainda não. Hoje é completamente diferente, já existe um grande interesse. Acredito, que de muitos resultados.

ARTES: E futuramente?

BARDI: Bem, se a gente vai continuar limitada a Portinari, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, enfim, dez pintores no máximo, já mortos em com mais de setenta anos, a coisa não vai. E preciso pensar no artista jovem. E a juventude, como está?

ARTES: Tudo indica que muito mal.

BARDI: Eu vi no Museu da Fundação a exposição do Edmundo Ribeiro. Aquela exposição dos bichos, paralela à da Anita Malfatti. Quantas peças foram vendidas?

ARTES: Nenhuma.

BARDI: É possível que numa cidade de oito milhões de habitantes não tenha um em cada milha, que compre uma obra de um artista moço? Agora basta acertar com o nome de Picasso e sai todo mundo correndo atrás de obras que deveriam ter sido descobertas 20 anos atrás, 40 anos atrás. Provavelmente não, nada não!

ARTES: Qual foi o significado maior, a conseqüência maior da Semana hoje?

BARDI: Nenhum. Acho que essa comemoração não vai ser entendida no sentido que nós desejávamos.

ARTES: Que sentido é esse?

BARDI: Falar de cinquenta anos passados, hoje, é como falar de quinhentos anos no século passado. Em 22 andava-se de bicicleta; é difícil explicar isso ao jovem de hoje, da época do Concorde pois ele tem uma mentalidade completamente diferente. Foi por isso que coloquei na exposição tantos objetos, máquinas, aparelhos, justamente para mostrar que naquela época, em São Paulo, tocava-se rádio e as caixas de música estavam em moda. Em 1930, passei por São Paulo: era uma cidadãozinha. Tinha o Paulistana, o Municipal, e só. Depois, houve esse passo gigantesco, e a única preocupação só poderia ser a industrialização. Arte, nada, ou pouco.

ARTES: Industrialização sem qualquer preocupação com o

A semana de arte moderna está sendo comemorada em várias áreas. Na de artes plásticas, o Museu de Arte de São Paulo apresenta uma exposição não somente de quadros, mas também de objetos, moda, fotografias, documentos, música, com o intuito de mostrar 1922, em seus múltiplos aspectos. Em entrevista com o professor Pietro Maria Bardi, **Artes:** tomou conhecimento de que foi bem mais fácil realizar a exposição de 22. Referindo-se à exposição e à Semana de 22, Bardi fez várias revelações que publicamos abaixo.

Artes A pouca ressonância da Semana de 22, na época, não teria sido causada pela heterogeneidade dos participantes?

Bardi É claro. Os participantes de 22 eram um grupo de modernistas meio acadêmicos, uns contra os outros (uns queriam Satie outros queriam Chopin), que a certa altura decidem fazer uma semana de escândalo. Uma coisa extraordinária, um grito verdadeiro.

Artes E as consequências desse grito?

Bardi Tarsila, o fato decisivo. Posteriormente o Grupo Santa Helena, o Clube de Arte, que foram uma volta ao pós-impressionismo, que já em 1890 tinha dado tudo o que poderia dar. Ao idealizar a exposição, a minha preocupação básica foi dar à mostra um sentido de tempo e de espaço. Achei que não seria válido reunir alguns quadros de Anita Malfatti, Rêgo Monteiro, Di Cavalcanti. Era preciso mostrar não só a pintura, mas também o ambiente em que a arte era idealizada. Se não fizesse isso, dificilmente a juventude poderia compreender o que aconteceu em 1922. Não era o suficiente mostrar as influências do expressionismo em 1922, pois expressionismo todo mundo sabe o que é. E 1922? Daí então a ideia de mostrar objetos, moda, máquinas da época, uma visão da cidade que crescia, da sua arquitetura, que a partir de 1928, iria sofrer modificações violentas com a chegada de Warchavchik. Reunindo todos esses elementos criou-se um ambiente agradável, cordial, ao contrário do que poderia ser apenas uma exposição sobre as obras de 22.

Artes E se não tivesse acontecido 1922, como estaria a arte brasileira hoje?

Bardi Eu acho que a arte hoje, no Brasil, tem artistas muito interessantes, que infelizmente vão embora. Por exemplo, Arthur Luís Piza.

Artes Por quê?

Bardi Porque aqui ainda não tem um ambiente. Claro que nesses últimos cinco anos sugeriram muitos colecionadores, deu-se um passo gigantesco, fizemos até esse Museu especialmente construído para ser museu. Isso já é um fato importante. Em 1947, quando fiz o programa do Museu para Chateaubriand e disse que eram necessárias duas gerações, 40 anos para levar esse plano em frente, Chateaubriand disse: “Tá doido? O Brasil é um país novo, aqui é tudo diferente do que se faz na Europa”. Olha, eu disse: “20 anos para começar”. Quando fiz a exposição do Portinari em 1948, pois ele precisava de dinheiro, disse: “Bardi, eu preciso vender”. Respondi: “Muito bem, vamos fazer sua exposição”. O Chateaubriand topou a coisa e fizemos.

Artes Quantos quadros foram vendidos?

Bardi Nenhum. Eu comprei “Os retirantes”, “Enterro na rede”, e “Menino morto” por 20 contos cada um, pagando 5 contos por mês.

Artes E na exposição do Portinari em 1954, sempre no Museu, quantos quadros foram vendidos?

Bardi Você não vai acreditar, de novo não foi vendido nenhum quadro.

Artes Por quê?

Bardi Porque não havia um ambiente favorável.

Artes Não existia talvez uma certa resistência a Portinari?

Bardi Não, quando fiz a exposição do Rêgo Monteiro, em 66, no Museu de Arte, com quadros a 600 contos não se vendeu nada, o único que comprou fui eu.

Artes Continuava a não existir um ambiente adequado?

Bardi Ainda não. Hoje é completamente diferente, já existe um grande interesse. Acredito que dê muitos resultados.

Artes E futuramente?

Bardi Bem, se a gente vai continuar limitado a Portinari, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, enfim, dez pintores no máximo já mortos ou com mais de setenta anos, a coisa não vai. É preciso pensar no artista jovem. E a juventude, como está?

Artes Tudo indica que muito mal.

Bardi Eu vi no Museu da Fundação a exposição do Edinísio Ribeiro. Aquela exposição dos bichos paralela à da Anita Malfatti. Quantas peças foram vendidas?

Artes Nenhuma.

Bardi É possível que numa cidade de oito milhões de habitantes não tenha um em cada milhão que compre uma obra de um artista moço? Agora basta acenar com o nome de Picasso e sai todo mundo correndo atrás de obras que deveriam ter sido descobertas 20 anos atrás, 40 anos atrás. Provincianismo puro, nada mais.

Artes Qual foi o significado maior, a consequência maior da Semana hoje?

Bardi Nenhum. Acho que essa comemoração não vai ser entendida no sentido que nós desejávamos.

Artes Que sentido é esse?

Bardi Falar de cinquenta anos passados, hoje, é como falar de quinhentos anos no século passado. Em 22 andava-se de bicicleta; é difícil explicar isso ao jovem de hoje, da época do Concorde, pois ele tem uma mentalidade completamente diferente. Foi por isso que coloquei na exposição tantos objetos, máquinas, aparelhos, justamente para mostrar que, naquela época, em São Paulo, tocava-se realejo e as caixas de música estavam em moda. Em 1930, passei por São Paulo: era uma cidadezinha. Tinha o Esplanada, o Municipal, e só. Depois houve esse passo gigantesco, e a única preocupação só poderia ser a industrialização. Arte, nada, ou pouca.

Artes Industrialização sem qualquer preocupação com o bom desempenho, a boa forma?

Bardi Exato. Em 1947 Lina Bo desenhou uma cadeira dobrável para o auditório do Museu. Por incrível que pareça, ninguém quis fabricá-la. Acabou sendo feita por Saracchi um tapeceiro italiano que estava aqui por acaso.

Artes Pois é, em 47 havia toda essa dificuldade, enquanto que os bandeirantes faziam cadeiras de madeira dobráveis e portáteis.

Bardi O que estragou tudo foi a Missão Francesa, que aquele coitado do João VI trouxe para cá dois anos depois da morte do Aleijadinho. Num dos meus livros que vai ser publicado agora “História Geral da Arte Brasileira”, falo que no começo do Ottocento existe o Aleijadinho, que é um artista barroco, e vem o Sr. de Montigny fazendo neo-clássico. Então se perde a tradição da arte brasileira; isso acontece ao longo de todo século dezenove. Esse choque, esse corte que deram na arte brasileira, tudo é culpa da Missão Francesa.

Artes Com relação a esse francesismo que permaneceu até a Semana, que existe até hoje, a gente vê a Semana acontecer no Municipal quando existia um Piolim. Por quê?

Bardi Bom, fiz questão de pôr o Piolim aqui no belvedere do Museu, para mostrar a um homem de 82 anos que trabalhou a vida toda como palhaço, que era frequentado e frequentou os participantes da Semana, exercendo sua profissão honestamente, inteligentemente, com grande espírito e conseguindo captar a simpatia de toda uma cidade, de todo um estado. Porque, na minha opinião, o verdadeiro artista do tempo é o Piolim, porque é o mais nativo, o mais justo. Não tem nada a ver com os rigolletti e os pagliacci que eram apresentados no Municipal. Ridículo, não?

Artes Não seria interessante uma informação do Museu explicando por que o Piolim está aqui? Pouca gente sabe que ele frequentava Santa Tereza do Alto, a fazenda de Tarsila, em Capivari.

Bardi É uma boa sugestão. Vou fazer um cartaz explicando a razão da presença dele, porque inclusive muita gente do Museu não entendeu. Principalmente porque eu fiz uma exposição um pouco “cafajeste”, pra dar um certo espírito, um certo brilho, porque de outra forma íamos ficar pendurando quadrinhos.

Artes Não dá, não há quem aguentee...

Bardi Os quadrinhos penduram-se em cima, com Cézanne, Matisse, Van Gogh, Picasso, Gauguin...

Artes O grupo possuía uma intenção nacionalista, muito racista.

Bardi Bom, eu acho que o grupo foi como todos os outros grupos de formação recente, nova, muito nacionalista. De lá saiu o verde-amarelinho do Cassiano Ricardo e essa turma toda. Praticamente o integralismo saiu da Semana de 22 como o fascismo saiu de Marinetti. Ninguém nunca compreendeu qual era a ligação entre Marinetti e Mussolini. Era estreitíssima. Marinetti pregava o nacionalismo e Mussolini, muito inteligentemente, captou essas ideias, para revolucionar a situação italiana em 1922.

Artes Não é contraditório que fizesse a Semana, em 1922, com características nacionalistas, quando 9 anos antes os americanos importaram o Armory Show com o que havia de mais representativo na Europa?

Bardi Em 1913 os Estados Unidos já tinham o grande Metropolitan, já estavam lá o Sr. Frick e o Sr. Mellon, transferiram-se para lá o Duveen, o Wildenstein, o Rosemberg e o Knoedler começava a vender quadros modernos; no fim do século, o Barnes comprava às dezenas os Cézanne, os Renoir etc., enfim era outra mentalidade, outro espírito. Então quando levam o Armory Show não havia a preocupação de escandalizar, pois a arte já era uma realidade lá. Se houve um certo escândalo foi porque não se tratava de um povo tão aberto e inteligente como o povo brasileiro. Mas anglo-saxão tem muito mais respeito pela arte e não vaiou. Aqui o público vaiou sem mesmo saber o que, por que e contra o que estava vaiando. Vaiou porque era moda vaiar. Desde 1909 Marinetti tinha instituído a vaia, os tomates, os ovos...

Artes O Armony Show consagrava a arte europeia e o movimento de 22, o nacionalismo. Quais as consequências dessas propostas?

Bardi Nos Estados Unidos o Armory Show deixou raízes, foi assimilado, americanizado e originou essa fabulosa arte americana. As consequências foram fantásticas; criou-se condições favoráveis ao desenvolvimento da arte. Veja a quantidade de museus e os meios que dispõem.

Artes O nacionalismo que caracterizou a Semana não estava defasado historicamente no que diz respeito à estética, à filosofia da arte?

Bardi Escrevi um ensaio para provar que a arte internacional da Renascença era feita em Florença. Era tão provinciana, tão local e tão certa e intensa que se tornou internacional. É a força, o sentimento que se dá à arte que depois a torna internacional. Não acredito nesse negócio de que a arte que se faz na América do Norte, na Australia, seja uma coisa só. Não é verdade. A arte é sempre um fato telúrico, um fato da terra. Fazer industrial design estilo suíço, aqui, não tem sentido. O industrial design feito no Brasil, com características nacionais, automaticamente vem a ser internacional. A coisa deve ser sempre negativa. Eu não acredito nessa história de UNESCO.

Artes Nessa altura, a aldeia global foi práscucuias, né?

Bardi A cultura é sempre um fato local. Quem estudou bem a Renascença italiana sabe que a arte era feita de rua em rua, de cidade em cidade.

Artes Além da área artística, a Semana teria atingido qualquer outro setor econômico, religioso, social?

Bardi Não. Eu escrevi numa das pranchas desta exposição e muita gente não gostou ou então não entendeu, que o principal na Semana foi esquecido: o homem. O homem brasileiro. Falaram da academismo, de antiacademismo, de modernismo, de uma porção de coisas e se esqueceram de falar de economia, de sociologia e outras coisas que interessam à arte. Nesse momento, eu acabo de acertar uma exposição sobre os correios (Bardi ri), para ensinar às pessoas como se preenche envelope, pois acho que nisso vai um pouco de arte. Se um povo preenche bem o envelope e tem uma boa caligrafia, como o povo alemão, é uma forma de arte, uma estética. A estética não é só a pinturinha.

Artes A presença de elementos da “aristocracia burguesa” na Semana de 22 não é uma piada?

Bardi Sem dúvida. Por exemplo, o René Thiollier era um coitadinho, que fazia os seus sonetos, que não acreditava em nada de moderno, dava risada de tudo que não fosse Almeida Júnior. Graça Aranha era um acadêmico, um diplomata, escrevia muito bem. “Canaã” é até um bom romance. Foi ele que, durante a Semana, se manifestou contra o cubismo. Cada um pensava de um jeito. Na última declaração que eu tive do Paim, ele disse: “Eles foram lá e pegaram as coisas para expor. Mas eu não queria porque, com essa história de modernismo, estragaram toda a minha freguesia”. Realmente não era um grupo unido como o dos cubistas, surrealistas, etc.

Artes E a presença do Recife na Semana?

Bardi O único representante do Recife aqui foi Rêgo Monteiro. De Manuel Bandeira leram um poema, “Os Sapos”. Praticamente o pessoal da Semana já estava orientado para o modernismo. E resolveu fazer uma reunião para ver no que dava. A própria Guiomar Novaes, que era uma das representantes da música modernista, protestou quando fizeram uma paródia de Chopin. Era uma Torre de Babel, onde se falavam dialetos diferentes. Um grupo que se reuniu nessa ocasião para combater o academismo, era chefiado pelo acadêmico Graça Aranha.

Artes As consequências da Semana foram, então, locais?

Bardi Foi um fato municipal, mas o Rio entrou bastante nessa história, pois era a capital. Há uma ligação muito maior com o Rio do que com o Recife, pois Graça Aranha era carioca e o Di Cavalcanti morava no Rio e foi uma espécie de “alma viva” da Semana. O manifesto regionalista de Gilberto Freire, que é de 1926, é, na minha opinião, o primeiro manifesto sério, porque é um manifesto. Na Semana, todo mundo falava contra o burguês daqui, contra o burguês de lá, mas sem um documento de base. Cada um fez seus piches, cada um gritou, cada um tocou um pouco de música, e só.

Artes As consequências da Semana foram a longo prazo?

Bardi As únicas consequências da Semana foram o Pau-Brasil e o Antropofagismo de Oswald de Andrade, mas é necessário dizer que, em 1922, já existia o famoso manifesto “Les Canibals” de Picabia. Tudo é importado, como se justifica num país que inicia o seu desenvolvimento cultural.

Artes É interessante notar que era uma reação ao estrangeiro, com base estrangeira.

Bardi É uma reação contra o estrangeiro como um fato muito nacionalista. Ao mesmo tempo, é um acatar de coisas estrangeiras para transportá-las para cá.

Artes Como diz Pierre Restany, é uma arte de informação.

Bardi Eu acho justa essa definição. Aliás, eu acho os artigos do Yan de Almeida Prado, sobre o assunto, um pouco exagerados. Por isso mesmo eu fiz questão de recompor a sala de trabalho do Mário de Andrade, para mostrar que ele não era um nababo, que vivia no luxo. Que luxo? Eu reconstituí a sala tal qual, com seus santinhos, com suas oleografias, etc. E não foi por ironia, ao contrário, foi justamente para dizer: o homem vivia assim, com sua máquina de escrever, com as suas coisas. E porque, na verdade, é um grande poeta. “Macumáima” faz um sucesso enorme na Itália atualmente. Foi traduzido por Juliano Giorgi. Vi muitos elogios nos jornais italianos, pois afinal de contas a tradução é difícilíssima. Mário de Andrade é um poeta no duro, como Oswald de Andrade é um poeta também. Mas é evidente que, com ou sem Semana, teriam viajado por conta própria, não precisavam dela.

Artes Qual foi a diretriz de organização empregada para a realização da exposição como um todo? Quais são as propostas da mostra?

Bardi A responsabilidade dessa exposição é totalmente minha, pois sempre é somente um que decide. Na saída, há um cartaz que diz: “Nessa exposição aceitamos críticas de todos que possam, através de críticas, dar contribuições para melhorar a exposição. Mas não aceitamos palpites. Como diz Oswald de Andrade: palpites, só no bicho”.

Artes Como surgiu a ideia da comemoração e como foram feitos os contatos para se conseguir todo esse material?

Bardi Bom, eu já fiz um trabalho bastante interessante há muitos anos, quando escrevi o livro “Profile of New Brazilian Art” pois aí estão todos os antecedentes. Eu já possuía muitas coisas também. Milton Guper tem uma coleção muito boa, e gentilmente cedeu para a exposição. Recolhi várias coisas de art deco da coleção de Adolfo Leirner, e muitas peças são de minha coleção particular de art nouveau. Descobri esse grande painel que estava “guardado” no Conselho Estadual de Cultura. Reuni várias coisas. Tirei um pé de café do meu jardim e pus lá. Peguei uma coisa, outra e compus essa exposição. É difícil de se obter as coisas oficiais, devido à burocracia, etc. Só na última semana que chegaram muitas peças. Encontrei muita facilidade com a família de Freitas Vale, de dona Olívia, isto é, gente tradicional que já estava habituada ao convívio com artistas e coisas de arte. Agora as pessoas começaram a trazer mais coisas.

Artes Qual será a faixa mais atingida por essa exposição?

Bardi Escolas. Os alunos vêm aqui com cadernos e copiam as coisas, vêm pedir informações. E nós lançamos um concurso de Cr\$ 5.000,00 para universitários e Cr\$ 1.000,00 para escolares, sobre um trabalho qualquer a respeito da Semana. Isso despertou muito interesse e acho que nós vamos ter centenas e centenas de trabalhos, pois as escolas estão muito interessadas. O concurso é patrocinado pelo Banco Novo Mundo, que também ofereceu cartazes e catálogos ao Museu.

Artes A presença do banco é um fato novo também?

Bardi Novíssimo. É a primeira vez que um banco chega e diz: “O que é que você precisa?”

Artes E esse cartaz da Tarsila...

Bardi Não tenho nada a ver... Esse cartaz foi feito pela Secretaria de Turismo e não se refere à minha exposição. Refere-se à Academia Brasileira de Letras e todas essas manifestações.

Artes O cartaz sobre a exposição do MASP foi bolado pelo Museu?

Bardi Não, foi feito por Willys de Castro, que é um grande gráfico.

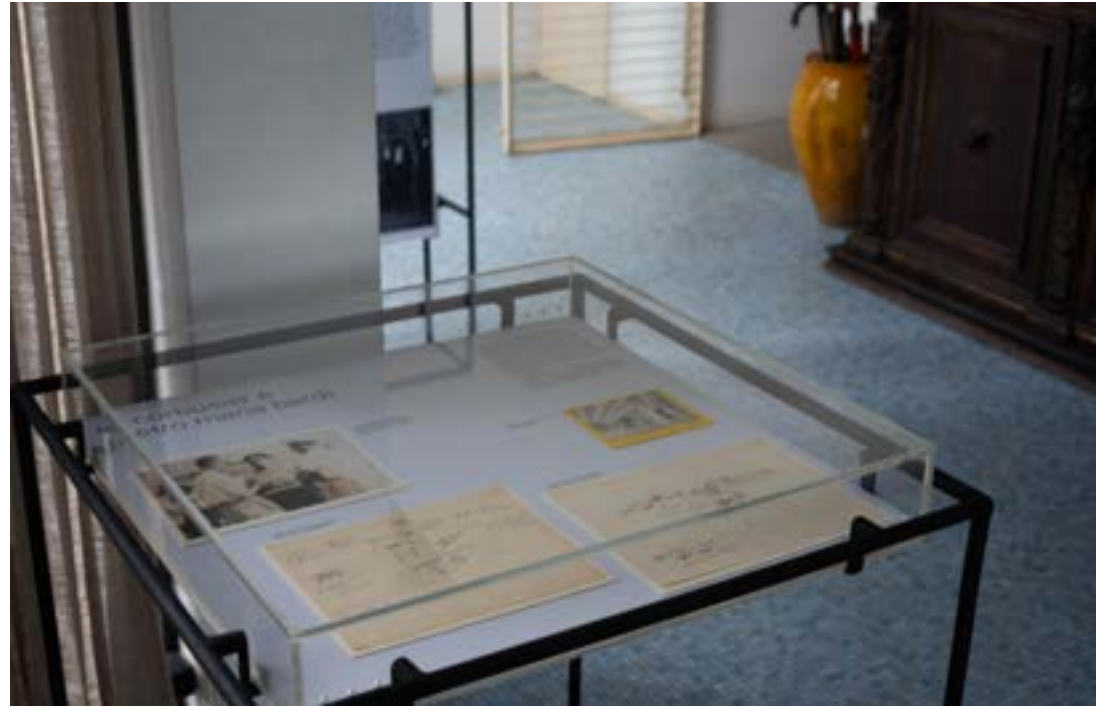
Artes Além disso, ele está informado do que foi 22, porque aquele outro cartaz, do ponto de vista do estudante, é terrível, é a desinformação completa, porque ele vai dizer: “Mas Tarsila não participou da Semana e por que ela está nas ruas?”

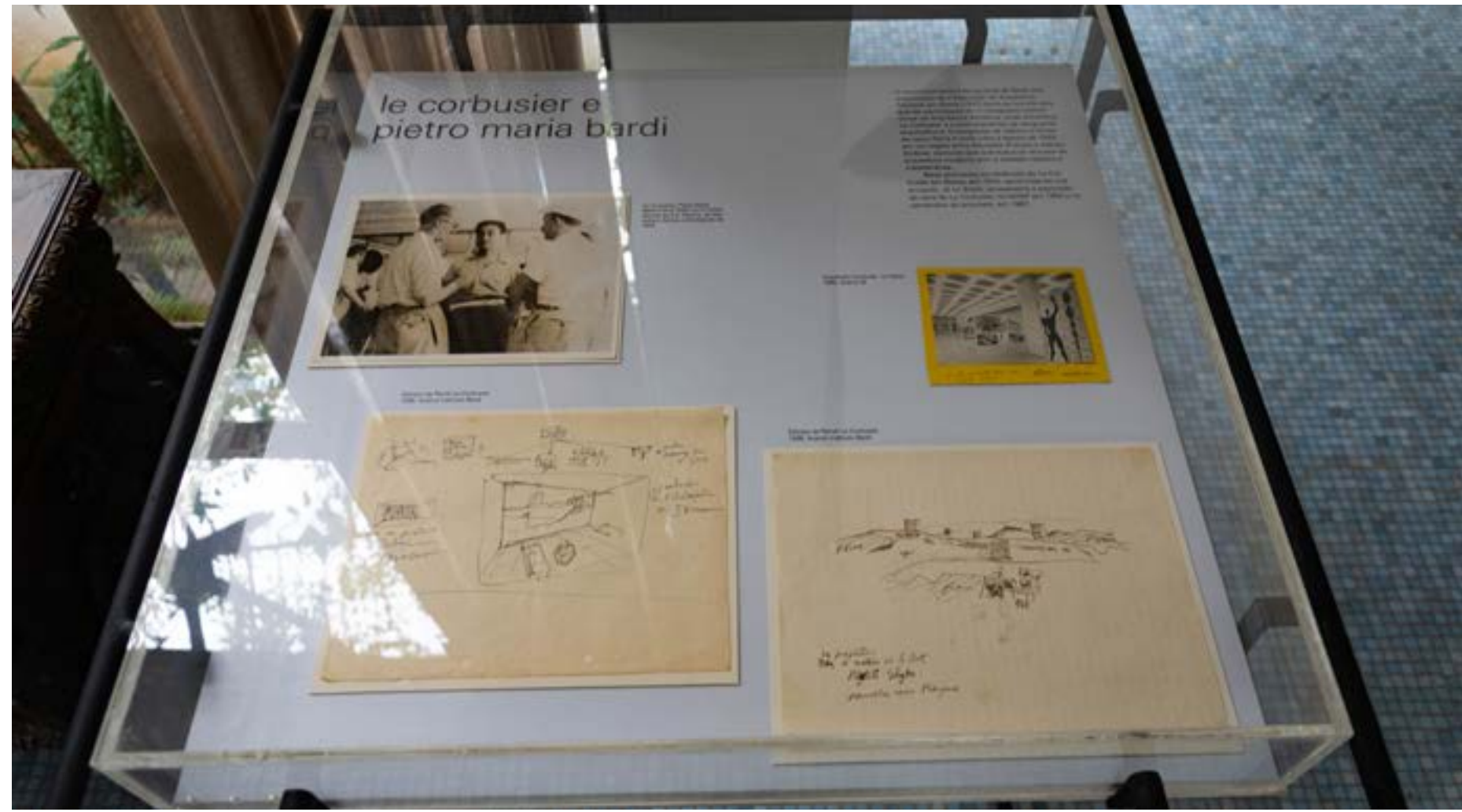
Bardi É lógico, nessa época Tarsila estava em Paris. Foi uma coisa muito improvisada. Quando se pensa que o Visconti não participou, o pintor mais importante da época...

Artes Talvez já estivessem considerando o Visconti acadêmico.

Bardi Só porque era professor na Academia. Muito pior é o Graça Aranha que era acadêmico mesmo.

Bardi & 22 é uma entrevista publicada pelo jornal artes;, dirigido pelo crítico de arte Carlos Von Schmidt (São Paulo, 1929 – 2010) de 1965 a 1978. Acervo do Centro de Pesquisa do Masp.





Créditos

Curadoria

Renato Anelli

Co-curadoria

Eugênia Gorini Esmeraldo

Acervo

Anna Carboncini

Sugestão do tema

Nelson Aguilar

Design Gráfico

Dárkon Vieira Roque

Acervos

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi
Centro de Pesquisa MASP
Museu da Imagem e do Som
Família Warchavchik

Fotógrafos

Luiz Hossaka
Romulo Fialdini
Gabriel Bonduk
Hugo Zanella
José Moscardi
Daniel Manoel
(fotos da abertura da exposição)

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Presidente

Giuseppe d'Anna

Vice-Presidente

Alberto Mayer

Conselho Administrativo

Anna Carboncini
Bruno Simões
Eugênia Gorini Esmeraldo
Lucien Belmonte
Maria Cattaneo
Nelson Aguilar
Renato Anelli
Sandra Papaiz

Conselho Fiscal

Geraldo Alonso
Matteo Arcari
Renzo Regini

Diretor Executivo

Lorenzo Gemma

Mediação

Ana Carolina Buim

Acervo

Victor De La Rocque
Daisy Almeida

Assessoria de imprensa

Sofia Carvalhosa
Renata Martins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Anelli, Renato

De 22 a 72 [livro eletrônico] :
Bardi e o modernismo brasileiro /
Renato Anelli. -- São Paulo, SP :
Instituto Bardi, 2022.

PDF

ISBN 978-85-85751-24-1

1. Arte e arquitetura
2. Arte moderna - Brasil
3. Artes plásticas - Exposições - Catálogos
4. Bardi, P. M., 1900-1999
5. Bardi, Lina Bo, 1914-1992
6. Modernismo (Arte) - Brasil
7. Semana de Arte Moderna (1922 : São Paulo, SP)

I. Título.

22-125549

CDD-730

Índices para catálogo sistemático:

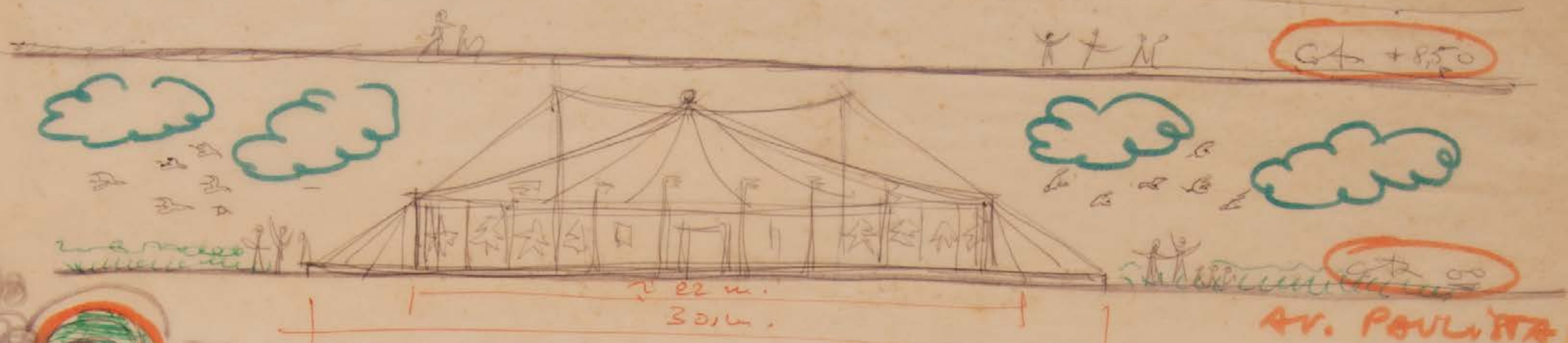
1. Artes plásticas : Exposições : Catálogos 730

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária -
CRB-8/9380



A exposição foi viabilizada através de recursos do Instituto Bardi, trabalhos voluntários e cessões gratuitas dos direitos de fotos e imagens.

Este catálogo contou com recursos de apoio à pesquisa do CNPq (303279/2017-6)



Escala 1:200

propicção
"wonguite-lage"
do MUSEU.



MUSEU

