



## Uma Arquiteta, Duas Capitais, Dois Projetos de Museu: o Museu de Arte de São Paulo e o Solar do Unhão

Silvana Barbosa Rubino (srubino@uol.com.br)

Departamento de Arquitetura – CEATEC – PUCCamp

### Resumo

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Solar do Unhão, em Salvador, BA, onde funcionou por um breve período um Museu de Arte Popular, são projetos arquitetônicos de Lina Bo Bardi. Nesse texto, chamamos os dois museus de “projetos totais”, uma vez que vão do edifício e sua relação com o contexto urbano até a definição do espaço interno, opções museológicas, acervo, exposições, publicações. Lina esteve por trás de todas essas tarefas. Contudo, mesmo tratando-se da mesma arquiteta romana que se mudou para o Brasil em 1947, os museus têm particularidades que – é esse o argumento do texto – vinculam-se a transformações culturais, sociais e econômicas que as duas cidades viviam nos anos do pós-guerra. Diferentes concepções de modernidade: Salvador vivia um “renascimento” enquanto São Paulo afirmava sua centralidade de cidade industrial.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi; MASP; Solar do Unhão; Arquitetura; Brasil 1945-1964; cidades

### Abstract

The São Paulo Museum of Arts (MASP) and the Solar do Unhão, located in Salvador, BA, where for a short term there was a Museum of Popular Arts, have been designed by Lina Bo Bardi. In this essay, we name both museums “total designs”, for they cover a wide range, from the building and its connections to urban space, to museological choices, exhibitions, periodicals, collection. Lina had been concerned to all these tasks. Nevertheless, even if we consider that the same roman female architect, who moved to Brazil in 1947, designed both buildings, both museums had particular aspects. This is the point we defend in this essay: they are related to cultural, social and economic shifts that both cities (São Paulo and Salvador) experienced after the Second World War. we have two conceptions of modernity: in Salvador some call it “renaissance”, while in São Paulo the topic was to affirm the centrality of an industrial town.

Keywords: Lina Bo Bardi; MASP; Solar do Unhão; Architecture; Brazil 1945-1964; Cities

### Apresentação

Iniciamos citando Giulio Carlo Argan: “As idéias urbanísticas que se impõem, após a Segunda Guerra Mundial, não são as de Gropius, e sim as de Wright, cuja arquitetura não é definida pelo tecido urbano mas, pelo contrário, define-o. O Museu Guggenheim (...) insere-se como um bloco plástico em espiral no

alinhamento perspectivo de uma grande artéria e interrompe-o; “*local delegado*” de uma experiência estético-cultural (museu de arte moderna), ele rompe a lei da uniformidade perspectiva da mesma forma como a igreja na cidade antiga isolava e definia o local da experiência religiosa.” Um edifício definidor do espaço circundante não é novidade: após 1945 este é o espaço cultural. (1992: 513)

O espaço político, religioso ou cultural pode ser lido, segundo Carl Schorske, como um *espaço contestado*, onde a designação de um sítio para um projeto, as transformações na organização dos edifícios conferem a um museu um significado e um papel na resolução de um conflito. Hoje tanto o MASP na Avenida Paulista, como o Solar do Unhão na Avenida do Contorno estão harmonicamente integrados à paisagem em sua contida monumentalidade, mas podemos exclamar, como faz Schorske para os edifícios da *Ringstrasse*: que grande conflito jaz escondido e solidificado nesses prédios! (2001: 124-5).

O museu moderno é parte da constituição do campo da arte e da construção de um olhar *moderno*, de um público que aceita tais inovações. O *Museum of Modern Art* (MOMA) de Nova York, de 1929 já não obedecia ao modelo do museu guardião do passado e inaugurava a idéia de um espaço fundador, instaurador e consagrador de experiências estético-culturais presentes – da modernidade. Edifícios destinados a museus são um projeto total, e é sobre dois deles, em duas cidades brasileiras, que falaremos.

## **O MASP em Duas Versões**

Segundo Fernando Moraes, que mostra Pietro Maria Bardi como um arrivista, havia uma justificativa – *perché a São Paulo c’è il café*, para a eleição do lugar do empreendimento. Porém, argumentamos, no estado do café, a ação pública de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, com a criação do Museu de Arte Moderna (MAM), das Bienais e comemorações do IV Centenário de São Paulo, sinalizava a aproximação entre uma elite recente de origem italiana, tradicionais paulistanos e novos intelectuais de classe média, em especial os egressos da Universidade de São Paulo, ligados ao jornal *O Estado de São Paulo*.

Nesse ambiente criou-se o MASP, inaugurado em 1947 e o MAM em 1948, sem sede própria. O primeiro tendo à frente Bardi; Matarazzo convidou Lourival Gomes Machado, professor da Universidade de São Paulo, para dirigir seu museu. Os intelectuais ligados ao MAM eram opositores do Estado Novo, e antifascistas – daí a condenação ao passado político de Bardi, em meio a um *imbróglio* ideológico-arquitetônico. O arquiteto romano Marcello Piacentini havia projetado um edifício comercial para a família Matarazzo no chamado centro novo. Próximo dali, Chateaubriand encomendou um edifício ao francês Jacques Pilon, com a recomendação de que do projeto constassem mais andares e mármore. Um piso desocupado foi destinado ao museu.

O MASP possuía trunfos: Bardi sabia adquirir obras de arte e da perspectiva do espaço museológico, o MASP podia inovar: o MASP não seria um museu de arte *moderna*, mas um *moderno* museu de arte. Sua primeira sede foi na rua Sete de Abril, no centro que, reafirmado em sua importância por sucessivas gestões municipais, era o pólo cultural da cidade:

(...) A Biblioteca Municipal era dirigida pelo saudoso Sergio Milliet – escritor, poeta etc. Logo após o MASP foi criado o Museu de Arte Moderna e o MASP criou um centro de estudos cinematográficos (...). A Aliança

Francesa, ali na Bráulio Gomes, promovia muitas atividades culturais e, juntamente com o MASP, promovemos muitas sessões de cinema, sessões temáticas – ou de diretores –, música e exposições. Tínhamos também uma parceria com o Serviço de informações Americano – o USIS – e a Cultura Inglesa. (...) Então, de repente, se aglutinou ali, naquela área da Biblioteca Municipal, um forte movimento cultural e artístico, literário, de debate, e aquele centro era muito bom, porque tinha a Livraria Jaraguá na rua Marconi, com um salão de chá – naquele tempo o Oswald de Andrade ainda era vivo e o pessoal se reunia, e era muito ativo. Tinha uma das mais antigas galerias de arte, a Galeria Itá, que vendia e comercializava quadros. (...) E, veja você toda essa atividade ali no Centro deu aquela massa crítica.<sup>1</sup>

O MASP adotava uma “escola italiana” de museografia que estabelecia uma nova relação entre as exposições temporárias e os edifícios onde estas se abrigavam, em geral históricos. Essa vertente, na qual destacamos Edoardo Persico, Marcello Nizzoli e Franco Albini, começou a ensaiar essa linguagem de museu moderno com mostras industriais na década de 1930 (LINARES, 1994:44). Estruturas compostas de tubos e perfis metálicos serviam como suporte a propagandas do fascismo, conquistas industriais e objetos arqueológicos, passando daí a mostras de arte – inclusive nas galerias de Bardi. Essa museografia foi transposta para obras de arte em 1941 por Albini (ANELLI, 1988).

Essa montagem separava a obra de arte das paredes e reduzia o suporte a uma linha sutil, em oposição ao ecletismo que realizava uma composição com as obras, criando janelas fictícias. No MASP, esse discurso museológico tornou-se um misto de espírito de vanguarda paulistano e de ação didática para as massas. Assinalando o sentido social do museu que se dirigia ao público não preparado e intelectual, o primeiro número da *Habitat* explicava suas opções:

O critério que informou a arquitetura interna do Museu restringiu-se às soluções de “flexibilidade”, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria de nosso tempo. Abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte não se acham expostas em veludo, como aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia, ou sobre tecidos da época, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. Assim também, as obras modernas, em uma estandardização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha a vista. (...) Também as molduras foram eliminadas (quando não eram “autênticas da época”) e substituídas por um filete neutro. Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte na vida de hoje, o quanto possível.<sup>2</sup>

Na cidade sul-americana, nova e novidadeira, esses italianos conceberam um museu consoante com a mudança de eixo cultural que se verificava no pós-guerra. A posição de São Paulo frente a outras cidades da nação é ressaltada quando Bardi menciona a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como um reflexo da fundação do MASP, fato que ocorria então até mesmo em cidades de pequena escala e importância. Porém, o adjetivo *moderno* era merecedor de ressalva. Um museu da arte moderna faria sentido em países de longa história – Europa – e não em países onde a fundação de museus apenas se iniciava. Mas o edifício deveria ser moderno. Assim como uma estação de trem do século XIX pode não mais servir, afirmava, um museu não pode se instalar em edifício construído para outra função ou inadequado ao programa atual.

---

<sup>1</sup>

<sup>2</sup>

A ação civilizadora do MASP assentava-se sobre um tripé: o próprio museu com seu acervo, exposições didáticas e suas opções quanto à arquitetura museológica; a revista *Habitat*; o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), inspirado pelas iniciativas similares que egressos da Bauhaus alemã tiveram nos Estados Unidos do pós-guerra.

A *Habitat* dedicou-se sobretudo à arquitetura, campo no qual polemizou em diversas ocasiões, mesmo com arquitetos com quem antes buscara se aliar. A revista constitui uma chave para desdobramentos da ação do museu. Um artigo que mais uma vez investia contra a realização do IV Centenário antecipava o partido da futura sede do MASP na avenida Paulista. O alvo era o edifício que Oscar Niemeyer projetou para a exposição das indústrias, que, em seus duzentos metros de comprimento por cinquenta de largura, tinha uma “floresta de colunas”. O exemplo contrário era o edifício de Pier Luigi Nervi, com um vão de cem metros sem qualquer tipo de suporte.

As atividades do IAC – cursos de fotografia, cinema, dança, música – terminaram por se tornar o pretexto para que o museu, acompanhando a centralidade de São Paulo, se transferisse para a Avenida Paulista. Quando espaço do edifício da rua 7 de abril começou a se mostrar insuficiente, mesmo depois de ampliado, Bardi cogitou sua mudança para as instalações da Fundação Armando Álvares Penteado, no Pacaembu, segundo enfatizou, em edifício projetado por Auguste Perret. Após desentendimentos quanto à possível fusão do acervo do MASP com o da instituição, o museu retornou ao centro, mas o IAC e seus cursos permaneceram na fundação. A coincidência da desavença com a expansão da Avenida Paulista foi um fator para a mudança da sede do museu

## **A Transferência de Centralidade e a Disputa com a Bienal**

Em 1951, a *Habitat* publicou uma pequena nota em sua seção “Crônicas”, assinada por Alencastro:

Uma cousa que merece ser louvada incondicionalmente é a demolição daqueles feios bolos arquitetônicos do Trianon, na Avenida Paulista. Esperamos que as novas arquiteturas que os substituirão sejam dignas do lugar encantador, sem dúvida um dos mais sugestivos de São Paulo.<sup>3</sup>

Também de Alencastro<sup>4</sup>, dois números depois:

Tivemos que defender o princípio de que o Trianon não era tabu, e por isso não nos queixamos de sua entrega à Bienal, para a realização da mostra agora encerrada. Mas se tivéssemos imaginado a arquitetura que construiriam, teríamos proposto de transformar aquelas brincadeiras do antigo terraço num monumento de arquitetura.<sup>5</sup>

Em 1907 o Conde Francisco Matarazzo adquiriu um terreno, por meio de quitação de hipoteca de terceiros,<sup>6</sup> que em 1911 revendeu à prefeitura. No mesmo ano a municipalidade construiu ali o Parque e na ocasião da compra do lote, adquiriu também o terreno do outro lado da avenida, em frente ao parque, num precipício que se estende até o terreno onde mais tarde seria construída a avenida Nove de Julho. Ali foi construído o “bolo de noiva”: o Belvedere do Trianon, projeto de um arquiteto italiano que incluiu a edificação de dois terraços semicirculares de onde era possível se observar uma paisagem magnífica: o centro de São Paulo.

---

Depois de 1929, parte do equipamento do Belvedere foi vendido, e o local tornou-se mais popular. Nesse platô realizavam-se bailes de formatura, banquetes, carnaval e já no final, uma gafeira.<sup>7</sup> O Belvedere passou a ser propriedade do município quando da construção do túnel da avenida 9 de julho. Ali se realizou a Bienal.

Devemos salientar que o Trianon não era o lugar apropriado para organizar os pavilhões; quando nos informaram que aqueles pagodezinhos iriam ser derrubados, ficamos satisfeitos, porque nada representavam, porém nunca imaginamos que iriam fazer uma sobre-elevação *que priva a Paulista da única vista sobre a cidade*. A arquitetura nova faz lembrar com saudade a antiga, reabilitando-a. Com mais fantasia, no jardim em frente ao Trianon, ter-se-ia podido organizar um conjunto de pavilhões adequados para o fim, com despesa menor, com mais atmosfera brasileira, com maior comodidade para o público. Mas quando não se sabe, acontece assim.<sup>8</sup>

A Paulista já não era a avenida do café. Os padrões do urbanismo norte-americano, aliados ao revisionismo modernista do pós-guerra dotaram a avenida de novos edifícios. Em 1937, uma lei tornara viável a verticalização de algumas áreas da cidade, contanto que permanecessem exclusivamente residenciais, e a partir da década de 1940 iniciou-se a transformação da avenida, com projetos delegados a arquitetos conhecidos, como os cariocas irmãos Roberto, e os mais jovens Abelardo de Souza e Giancarlo Gasperini. Esses edifícios residenciais evidenciam forte filiação moderna e racionalista, e em meio a eles restavam os casarões, testemunhando a economia cafeeira de algumas décadas antes e a ascensão social de alguns imigrantes.

Em 1950, um baile, chamado de “mau gosto”, cuja renda destinava-se ao MAM, encerrou as atividades do *Belvedere* do Trianon. O projeto para ocupação do terreno liberado destinava-se a um conjunto de benfeitorias voltadas para o lazer popular, e a função de mirante deveria ser consagrada. O *Belvedere* foi demolido em 1951 para a montagem do pavilhão da I Bienal de São Paulo (FRUGOLI, 2000:120). A *Habitat*: chamou a atenção para a verba que Francisco Matarazzo angariou dos cofres públicos, dinheiro suficiente para se comprar uma coleção de arte, considerou a localização da mostra inadequada, enfatizando o fato da mostra impedir a vista da cidade.

Após a primeira Bienal, realizada pelo MAM, era no Trianon que se pretendia construir a sede desse museu e organizou-se um concurso privado de projetos. O projeto vencedor, contratado, foi do autor do MAM carioca, Affonso Eduardo Reidy. Os *Diários Associados* condenaram a pretensão de se fazer uma sede do museu que chamava de “fantasma” pela ausência de acervo –um trunfo do MASP. Provavelmente a necessidade de se manter o vão era um partido arquitetônico de Lina para o museu, que apareceria como o doador do único espaço urbano permeável da avenida Paulista. O conhecido vão é indissociável de sua localização, da paisagem urbana que o Museu definiria e foi um argumento dos Bardi a favor do projeto de Lina. Em 1952, a avenida Paulista foi liberada para atividades terciárias e começava a alterar seu perfil, sua arquitetura e seus usos. Ao final dos anos 1950, sua verticalização era fato e uma projeção futura reservava para o MASP um papel de horizontalidade, sobriedade e um certo respiro na massa edificada.

Na versão de Lina:

---

Eu achava aquele lugar importante para a história de São Paulo. A Paulista naqueles tempos, ainda estava intacta, com grandes jardins e as casas dos barões do café. Era um conjunto muito bonito (...) Um dia, no começo dos anos 50, ao passear pela avenida, vi o belvedere destruído (...) Fui falar com o responsável na Prefeitura (...) para perguntar o que ia ser construído no local. Resposta: "Ah, o que falta no Brasil são banheiros públicos (...)". Foi quando eu decidi que ia fazer um museu naquele lugar (...) Por causa da exigência da manutenção do famoso *belvedere*, ele não podia ter colunas. Como fazer 80 metros sem colunas? Só com uma grande estrutura (...).

E em 1967, quando as obras do museu da avenida Paulista já estavam a pleno vapor:

Em 1957 foi demolido o "velho" Trianon, centro político de São Paulo, responsável pelo lançamento de célebres candidatos, sede de reuniões e banquetes, terraço ensolarado (o único ou quase em toda a cidade), ainda vivo na lembrança das crianças de ontem.

Ficou um terrenozinho peindo frente à "mata brasileira" do Parque Siqueira Campos, e passando numa daquelas tardes pela Avenida Paulista, pensei que aquele era o único, o único lugar onde o Museu de Arte de São Paulo podia ser construído; o único digno pela projeção popular, de ser considerado a "base" do primeiro Museu de Arte da América Latina. A prefeitura de São Paulo tinha apresentado um projeto de "logradouro" público, decente, mas que carecia dos requisitos sentimentais dignos da herança do velho Trianon. (...) Mas a Diretoria e a Presidência [do MASP] (Dr. Assis Chateaubriand) tinham acabado de assinar um acordo com Annie Penteadó: o volumoso edifício da Fundação, projeto do próprio testado, revisado por Perret em *artículo mortis* e bastante maltratado por palpiteiros primários, seria a sede do futuro Museu de Arte de São Paulo, integrando com a incipiente pinacoteca da mesma fundação: aquela que sumiria anos depois. Fim.<sup>9</sup>

O primeiro projeto do MASP da Paulista é de 1957. Em 1965 ainda se cogitava instalar no terreno do Trianon o MASP e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. O prefeito Faria Lima criava o Conselho Municipal de Cultura e tinha planos de que o Trianon abrigasse os dois museus e também um centro cultural que seria a decorrência da criação desse conselho.<sup>10</sup> Foi quando o MAM organizou seu concurso. A possibilidade de o Trianon ser incorporado pelo concorrente acirrou a disputa e sua solução foi técnica e política. Começamos pela justificativa técnica de Bardi:

O terreno era da Prefeitura de São Paulo se seu doador Joaquim Eugênio de Lima impusera exigência: qualquer construção ali realizada deveria manter a vista que se descortinava para o centro da cidade. Ficamos sabendo que Ciccilo pretendia construir ali a sede do MAM de São Paulo, encomendando o projeto ao carioca Affonso Eduardo Reidy, sem considerar, porém, a necessidade da manutenção do *belvedere*, o que causou a recusa de sua proposta, que ocupava todo o espaço. (BARDI, 1992:31)

A objeção a Reidy assume que Lina seria a única arquiteta capaz de dar conta da cláusula de manutenção do espaço livre. Reidy, sabemos, é arquiteto notável por seu apuro técnico, mas poderia assinalar uma aproximação com o Rio de Janeiro, com o MAM/RJ que estava para ser fundado, com as políticas públicas federais que aconteciam na capital. O MASP com os Bardi à sua testa era a garantia de um projeto personalista para Chatô e um museu *paulista*. O que demandava algumas alianças:

---

\_\_\_\_\_

O local era ideal para o MASP. Sabendo da situação do terreno e das condições impostas pelo doador, Lina conversou com Edmundo [Monteiro], informando-lhe os detalhes. Ela realizou um projeto que mantinha a vista exigida para o centro da cidade, propondo o corpo principal sobre quatro colunas laterais com um vão livre no térreo, como hoje se vê no MASP. Edmundo resolveu falar com o prefeito Adhemar de Barros e chegaram a um acordo. Adhemar era candidato à reeleição na prefeitura e combinaram de fazer sua campanha pelos *Diários Associados* de graça desde que ele, caso fosse eleito, aprovasse a concessão do terreno para a construção do MASP. (BARDI, 1992:31)

Em 1960, os *Diários Associados* noticiavam o início das obras, com previsão de inauguração seria maio de 1961. O uso anunciado era todo do MASP: no subsolo ficariam o teatro, salão de festas e restaurante; no andar superior a pinacoteca e no vão de setenta metros, o maior do mundo, esculturas. Antes da inauguração em 1968, a hipótese de que dois museus pudessem conviver no mesmo terreno parecia viável a parte do meio intelectual e artístico paulista, que enviou ao prefeito um abaixo-assinado em junho de 1965:

(...) Sabedores de que na parte superior dessa construção deverá ficar instalado o Museu de Arte [o MASP], cujo valiosíssimo patrimônio é motivo de justo orgulho para nossa cidade, a idéia de instalação, na parte inferior da mesma construção, do Museu de Arte Moderna, viria completar a transformação daquele ponto num centro de invulgar prestígio artístico, com todas as vantagens decorrentes dessa reunião de instituições afins. O Museu de Arte Moderna de São Paulo possui uma tradição que justifica plenamente o pedido feito, pois tem sido verdadeiro dínamo da vida artística e cultural paulista, com projeções para o resto do País e para o exterior, sendo de todo justo dar-lhe, já agora, uma sede definitiva, que assegure a continuidade de sua obra pioneira.<sup>11</sup>

É sabido que o MASP desrespeita o alinhamento da avenida Paulista. Contudo, mesmo na suposta ausência desse dado, o núcleo do projeto, que é a criação de um vão livre é definidor daquele espaço urbano. É o vão que cria a perspectiva do centro de São Paulo e da avenida 9 de julho, que confere àquela paisagem urbana o enquadramento físico que acompanha o simbólico. Para quem está na avenida que cruza a paulista por baixo do túnel, é o MASP que define aquela silhueta, podendo ser observado de forma mais completa do que pelo transeunte da paulista: é possível se ver o subsolo ocupado, o paisagismo, o vão e o volume que, acima das duas avenidas e do próprio vão, expõe seu acervo.

Lina previa um túnel na avenida em frente ao museu, de modo que este ficasse ligado ao parque em frente. Um museu no parque, como as mostras no Ibirapuera, os museus do Chaputelpec mexicano, a *Museum Mile* de Nova York. Com uma ressalva irônica em um *croqui* onde o Trianon era chamado de “Central Park dos pobres”. Em 1967, a imprensa paulistana já indicava que a disputa estava encerrada: do primeiro andar ao subsolo, incluindo o vão, tudo faria parte do MASP.

A gestão do prefeito Faria Lima (1965-1969) lançou um projeto de intervenção no sistema viário da cidade de São Paulo, no qual a intervenção principal era a chamada Nova Paulista. Em 1965 o urbanista Jorge Wilhelm já havia difundido um plano com o mesmo nome, em que propunha o alargamento do espigão central, que incluía a Paulista, destinada a ser um centro de negócios. Entre a gestão de Faria Lima e a de seu sucessor Figueiredo Ferraz – o autor do cálculo do vão de 70 metros do MASP –, diversas foram as propostas, e o alargamento da avenida, concluído em 1974 fez crescer o preço do metro quadrado do

terreno em anos de subsequente destruição dos casarões. A avenida se consagrou como um novo centro para São Paulo.

Para a pinacoteca, Lina projetou blocos de concreto que sustentam lâminas de vidro que por sua vez escoram pinturas. Atrás de cada quadro está a legenda, com foto de uma ou mais obras do mesmo autor. Legendas explicativas, rótulos não são descrições dos objetos aos quais eles se referem, mas, interpretações que abrem o espaço de significação entre o autor do objeto, seu exibidor e seu espectador. A cenografia da pinacoteca antes de tudo deixava essa mediação para um segundo momento, exigindo do espectador uma movimentação corporal caso desejasse saber quem era o autor da obra. Mostrando um conjunto de extenso recorte temporal e geográfico, o museu exibia ao primeiro olhar o espetáculo do conjunto do acervo, construindo assim um princípio de equivalência qualitativa: se ali estivesse, seria de valor, foi o MASP que fez a triagem. Se o espectador quiser saber mais, a montagem expunha didaticamente as razões. Muito além daquela tradução didática e politizada da museologia moderna italiana: obras suspensas em uma caixa suspensa; projeto do edifício, seu sítio urbano e sua museologia são indissociáveis.

## **O MAMB e a Recuperação do Solar do Unhão**

No pós-guerra, quando foi descoberto petróleo em território baiano, Salvador começou a sofrer alterações: arranha-céus surgiam na região do porto aniquilando, para desespero de seus cronistas, a cidade baixa. A cidade alta foi mais poupada, mas as mudanças urbanas já vinham há alguns anos. Entre 1934 e 1937 funcionou em Salvador uma “Comissão do Plano da Cidade”, que depois se tornou “Escritório de Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador”, mas devido a circunstâncias adversas o plano geral de reorganização da cidade só foi adotado em 1949 (BRUAND, 1981: 341).

Segundo Bruand, o plano de Diógenes Rebouças tinha três preocupações: preservação da riqueza do passado, circulação e zoneamento. Ainda que esse autor argumente que o plano estabeleceu uma distinção inteligente entre os verdadeiros valores históricos e aqueles pitorescos que deveriam ser destruídos em nome da higiene – uma leitura atenta da recém-publicada “Carta de Atenas” –, cabe lembrar que essa seleção vinha sendo feita por um órgão federal ao qual a prefeitura não poderia se opor. Em 1949, Salvador possuía dez áreas inscritas no SPHAN enquanto conjuntos arquitetônicos e paisagísticos, além de diversos bens isolados tombados pela cidade<sup>12</sup>.

O prefeito Hélio Machado pretendia transformar Salvador em pólo turístico, idéia que tinha como condição a extinção da feira permanente de Água de Meninos, mas a realização mais destacada desse plano urbanístico da cidade foi a avenida do Contorno, que liga a cidade baixa aos bairros novos, uma estrada inteiramente artificial, cujas estruturas de concreto se adequaram a bens do patrimônio colonial. Segundo Bruand, o plano logrou ganhar uma aposta impossível: “colocar Salvador em condições de absorver a civilização contemporânea e de enfrentar suas necessidades sem destruir seu caráter de testemunha de outra época, suas maravilhas arquitetônicas e sua localização admirável” (1981:344). O próprio governador Juracy Magalhães tratou essa obra como excepcional, autorizando sua construção em ritmo acelerado.

---

<sup>12</sup>

Salvador modernizou seu espaço físico mantendo sua originalidade: moderna o suficiente para apagar século de isolamento econômico; antiga o suficiente para não deixar esquecer que foi a primeira cidade importante do país. O fato de não haver fortes marcas do final do século XIX e início do XX apenas acentuava essa continuidade entre a cidade que foi capital e a que pretendia, em alguma medida, voltar a sê-lo.

Bem sedimentados o surto modernizador, uma universidade que privilegiava arte e cultura, a cidade que se conservava e renovava no mesmo gesto, já era possível para alguns pensar em dar um museu à Bahia. Em 1958 foi fundada a Galeria Oxumaré, no Passeio Público, a primeira iniciativa de comercialização de artes plásticas em Salvador. Setores da cidade viviam uma nova sociabilidade, mais urbana. Jovens que iam aos encontros do Clube de Cinema, depois iam tomavam sorvete no centro; políticos e intelectuais reuniam-se em frente à livraria Civilização Brasileira, na rua Chile. Contudo, a centralidade da cidade começava a dar sinais de deslocamento em direção ao Campo Grande, bairro onde se situavam novidades como o Hotel Plaza e o Teatro Castro Alves.

Em 1959, o tenente Juracy Magalhães tomou posse do governo do estado. No mesmo ano, o prefeito Heitor Dias prometeu uma revolução urbanística. A “era Edgar Santos”, “renascimento baiano”, estava em seu apogeu. A iniciativa da fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia foi de José Valladares, que justificou tal ato afirmando que não havia no momento no Brasil nenhum museu que se dedicasse ao estudo e à difusão da arte *moderna*<sup>13</sup>. Foi com afirmação similar que o governador Magalhães retomou a posição de Salvador no cenário nacional:

(...) é certo que, nas grandes cidades do mundo, funcionam museus deste tipo. Mas, quando a Bahia se distingue, nacionalmente, e até internacionalmente, por seus artistas modernos, quando acolhe e inspira grandes artesãos contemporâneos de outras terras, quando se inquieta por conhecer o trabalho e a crítica que se faz em torno dos maiores criadores de nosso tempo, não se indaga se ela imita uma atitude estranha aos seus conceitos e à vivência, admite-se que lhe seja próprio agir e refletir desse modo.

E, de fato, a Bahia deve ser uma cidade aberta às expressões contemporâneas da arte.

A tradição de seus aspectos reclama esse favorecimento.<sup>14</sup>

Criado por lei estadual 1959, o MAMB tinha um conselho formado por Assis Chateaubriand, Edgar Santos, Clemente Mariani, Miguel Calmon, Gileno Amado e Fernando Correia Ribeiro e como Presidente Lavínia Magalhães<sup>15</sup>. A indicação do nome de Lina para a direção é controvertida. Ela já havia estado na Bahia em 1958, para ministrar um breve curso de história e teoria da arquitetura na universidade a convite do arquiteto Diógenes Rebouças. Nesse período, editou alguns números da página dominical do jornal de Chateaubriand *Diário de Notícias*, uma página cultural, cujo título era “Olho sobre a Bahia”. Nessas intervenções escritas e gráficas, angariou simpatias e idiosincrasias, mas seu nome remetia a uma década de atividades no museu da 7 de abril.

Lavínia Magalhães pretendia instalar provisoriamente o museu no Passeio Público, onde funcionava o edifício dos Diários Associados, de Chateaubriand. Porém o Teatro Castro Alves havia sofrido um suspeito incêndio antes de ser inaugurado, restando um “oco” em seu *foyer*, que recebeu o museu provisoriamente.

---

\_\_\_\_\_

A localização do MAMB era duplamente estratégica: acompanhava e propiciava a mudança de centralidade que começava a ocorrer, caminhando na direção do Campo Grande que se modernizava. E os planos da direção eram ambiciosos e visavam criar uma nova centralidade nacional ao Nordeste, no que diz respeito à política cultural. Lina, ao lançar um plano de atividades em 1959, definia seu papel em comparação com iniciativas similares no Brasil: o MAMB pertencia ao grupo de museus-escola e propunha, além de suas atividades regulares, como mostras, uma Bienal Nacional a cada dois anos, a manutenção da parceria com a Escola de Teatro e com o Clube de Cinema, além da “grande escola de Artesanato Industrial a ser instalada nos trapiche do Unhão à beira do mar.”

A sede definitiva seria projetada a quatro mãos por Lina e Diógenes Rebouças, o que não chegou a acontecer. O MAMB cumpriu uma ampla programação. Sem acervo ou pinacoteca, realizou exposições a partir do acervo do MASP, mostras didáticas nos moldes do MASP. E estabeleceu parcerias com o cinema e o teatro que se realizava na Bahia.

Tombado em 1943, o conjunto do Solar do Unhão foi “revelado” quando da construção da Avenida do Contorno. Em sua restauração, Lina demoliu, além de conservar e recuperar. Na área onde havia uma fábrica de rapé e um depósito de combustível, ela deixou um terreiro, uma praça com vista para a Baía de Todos os Santos. As portas e janelas do edifício principal foram pintadas de vermelho, com a justificativa, pois essa escolha posteriormente lhe criaria problemas, de preferência do povo humilde pela cor vermelha, evidente, afirmou, nos bairros populares de Salvador. A cor se justificava, pelo uso a que se destinava a edificação restaurada, onde deveria prevalecer “uma reintegração na vida de hoje, fora de qualquer saudosismo estilístico”.<sup>16</sup>

Mas a maior transformação foi no espaço interno do solar, onde uma escada que ligava os dois pavimentos foi substituída, em uma intervenção que, demolindo o segundo piso, criou um novo oco, um espaço vazio. Em meio a esse espaço criado, amarrando os quatro cantos da casa, ela projetou uma escada de grande dimensão, uma *promenade*, toda de madeira, sem pregos, com encaixes que, segundo sua autora, reproduziam aqueles usados em carros de boi. Esse “restauro crítico” era uma intervenção que visava sua utilização como museu e escola de arte *popular*, razão pela qual enfatizou nessa intervenção os encaixes usados na escada, as cores etc., o que em seu projeto evidenciava uma leitura da arquitetura colonial brasileira que era informada, não pelo SPHAN, mas pela museologia italiana, as posturas modernas de restauro e o olhar para a cultura popular que encontrou na Bahia.

A exposição em museus de objetos que não foram concebidos como obra de arte é uma modalidade de apropriação, mesmo quando aparentemente se eleva o *status* desses objetos – e por tabela, das populações que os produzem. A apropriação precisa propor para eles um novo arranjo, criando uma ambiência onde eles possam ser relidos. A apresentação, no caso do Unhão, assentava-se sobre um conjunto de peças, evidenciando seu caráter anônimo e muitas vezes coletivo. O visitante deveria olhá-las como um conjunto, posto que não eram obras de arte únicas e autorais, portanto não poderiam ser expostas isoladamente, mas grupos, *corpus*, tipos.

Duas a exposições inauguraram o solar como Museu de Arte Popular. “Artistas do Nordeste” repetia a idéia da pintura exposta em cavalete, na mesma altura em relação ao espectador que estaria em relação ao

---

\_\_\_\_\_

pintor, antes dos cavaletes de vidro do MASP: nada mais do que ripas de madeira sem acabamento que iam do teto ao chão, onde as pinturas eram apoiadas.

Na exposição integrada, intitulada “Civilização do Nordeste”, os objetos utilitários – cerca de mil peças – eram separados dos rituais, religiosos ou de fruição, para acentuar seu caráter de série e exemplaridade, de objetos artesanais que deveriam ser convertidos em protótipos para uma nova abordagem do desenho industrial. Objetos pobres e utilitários, elevados à dignidade, sobre os quais se construía uma atmosfera gramsciana; adquiridos na feira de São Joaquim e Água de Meninos eram transmutados por uma estetização pragmática e política, parte de um projeto que culminaria na escola de artesanato que Lina pretendia instalar no novo museu.

O MAMB e o MAP, que começam a se confundir em espaço e atividades, encerraram suas atividades em 1965.

Nunca é demais lembrar que centro e periferia são noções relacionais. O MASP, da sua localização ao seu acervo, e sobretudo por seu projeto arquitetônico, é a celebração da modernidade e centralidade frente à nação da cidade que se erguia e destruía a cada instante. O Solar do Unhão, adapta-se à narrativa da primeira capital brasileira, a Salvador narrada por Jorge Amado em *Bahia de Todos os Santos*. Projetados pela mesma arquiteta, são dois museus para duas cidades.

Recentemente, os estudos sobre o movimento moderno têm explorado as traduções e alterações que este sofre quando seus modelos são transferidos para outros países e contextos. Esse breve ensaio é um argumento a favor do estudo não apenas das outras circunstâncias nacionais, mas, sobretudo a partir do pós-guerra, do papel dessa arquitetura na definição de identidades de cidades – e vice-versa.

## Notas

<sup>1</sup> Depoimento de Luis Hossaka in Frúgoli (2002: 55, 56).

<sup>2</sup> Lina Bo Bardi, “Sinopse do museu de arte”, *Habitat* nº 1, São Paulo, 1950.

<sup>3</sup> *Habitat*, nº4, julho/setembro de 1951, p. 92.

<sup>4</sup> Pseudônimo com o qual Lina e Bardi assinavam a seção “Crônicas” na revista *Habitat*.

<sup>5</sup> “Crônicas”, *Habitat*, nº 6.

<sup>6</sup> Condephaat. Processo 21768/8, de tombamento do MASP.

<sup>7</sup> Condephaat, op. Cit.

<sup>8</sup> Serafim (pseudônimo), “O repórter na Bienal”, *Habitat* nº 5 (Grifos adicionais).

<sup>9</sup> Lina Bo Bardi. “O novo Trianon”. *Mirante das Artes*, 1967.

<sup>10</sup> “O destino do Trianon”. *O Estado de São Paulo*, 28 de novembro de 1965.

<sup>11</sup> Assinaram, entre muitos: Tarsila do Amaral, Sergio Milliet, Lygia Fagundes Telles, Clóvis Graciano, Rino Levi, Paulo Emílio Salles Gomes, Giancarlo Palanti, Décio de Almeida Prado, Paulo Vanzolini. “Intelectuais fazem apelo a Faria Lima” *O Estado de São Paulo*. 1º de junho de 1965.

<sup>12</sup> O SPHAN privilegiou não apenas Salvador, mas a Bahia como um todo em sua atuação. Como o serviço, especialmente nos primeiros anos tombava em levas, inscreveu em 1938, pouco após sua criação em novembro de 1937, 43 bens na cidade, seguido por 11 tombamentos em 1941, 10 em 1943 – quando tombou o Solar do Unhão – , dois em 1944 e dois em 1949.

<sup>13</sup> O MAM de São Paulo é de 1948, ano em que começaram as negociações para a criação do MAM do Rio de Janeiro.

<sup>14</sup> “A formação do Museu”, artigo não assinado. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Bahia.

<sup>15</sup> Arquivo do MAMB, Salvador, BA.

<sup>16</sup> “Restauração crítica como deve ser hoje”, artigo de jornal sem referência ou data, arquivo SPHAN, pasta relativa ao Solar do Unhão.

## Referências Bibliográficas

Anelli, Renato. “Reforma põe em risco projeto original do MASP” *O Estado de São Paulo*. Sábado, 20 de junho de 1998.

Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Bardi, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo, Instituto Quadrante, 1992

Bruand, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

Frúgoli Júnior, Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Linares, José. *Museo, arquitectura y museografía*. Havana, Cuba, Fondo de Desarrollo de la Cultura, Dirección de Patrimônio Cultural, Ministério de Cultura, 1994.

Rubim, Antonio A . C. (org) *A ousadia criativa. Universidade e cultura*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1999.

Schorske, Carl. *Pensando com a história*. São Paulo, Cia das Letras, 2000.

Valladares. José. *Artes Maiores e menores – seleção de crônicas de arte 1951-1956*. Salvador. Publicações da Universidade da Bahia nº 6, 1957.