

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM MUSEOLOGIA

Gustavo Brognara

**MAC USP: a transferência e a recepção de um museu de arte
moderna na Universidade de São Paulo**

São Paulo
2021

Gustavo Brognara

**MAC USP: a transferência e a recepção de um museu de arte
moderna na Universidade de São Paulo**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação Interunidades em
Museologia da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de mestre
em Museologia

Área de concentração: Museologia

Orientadora: Profa. Dra.
Ana Gonçalves Magalhães

Linha de pesquisa 1: História dos
processos museológicos, coleções e
acervos

Versão corrigida

A versão original encontra-se disponível
na biblioteca do Museu de Arqueologia
e Etnologia da Universidade de São
Paulo

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,
com dados fornecidos pelo autor

Brognara, Gustavo

MAC USP: a transferência e a recepção de um museu de arte moderna na Universidade de São Paulo / Gustavo Brognara; orientadora Ana Gonçalves Magalhães - - São Paulo, 2021.

192 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia) - - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2021.

1. Arte Moderna. 2. Museu de Arte. 3. Museus universitários. 4. MAC USP. 5. MAM SP. I. Gonçalves Magalhães, Ana. orient. II. Título.

Bibliotecária responsável:
Monica da Silva Amaral – CRB-8/7681

BROGNARA, Gustavo. MAC USP: a transferência e a recepção de um museu de arte moderna na Universidade de São Paulo. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Museologia.

Aprovado em: 02 de fevereiro de 2022

Banca examinadora

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Instituição: MAC USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

Instituição: IA Unicamp

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Marilúcia Bottallo

Instituição: Centro Universitário
Belas Artes de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Dedico este trabalho aos que acreditam
que mais vale o museu como lugar de
perguntas, do que de respostas.

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço aos meus pais, Edgard e Maria Cecília, que souberam cultivar em mim a paixão pela Arte e pelos museus, apoiando minha formação. Aos meus irmãos, Gabriel e Fernanda, que estão sempre ao meu lado. A Raquel por me ouvir, apoiar e me motivar a sempre olhar a vida por novas perspectivas.

Um especial agradecimento à Profa. Dra. Ana Magalhães, orientadora desta dissertação, que generosamente confiou no meu trabalho de pesquisa, guiou e estimulou cada descoberta. Foi por admirar seu comprometimento e seriedade acadêmica que me embrenhei nas ideias e projetos dos agentes que sonharam museus na Universidade de São Paulo. A todos seus orientandos entre 2019 e 2021, meus colegas e amigos que compartilharam dessa jornada: Andrea Augusto Ronqui, Breno Marques Ribeiro de Faria, Caio Meirelles Aguiar, Carolina Rossetti de Toledo, Fabiana Aiolfi Francisco, Felipe Sevilhano Martinez, Fernanda Tang, José Maurício Rodrigues Lima, Juliana Caffé Alves Costa Lino, Mariana Leão Silva, Marina Barzon Silva, Milena Melo Sales, Monica Iafrate, Patrícia Martins Santos Freitas, Rachel Vallego Rodrigues, Regina Teixeira de Barros, Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, Rodrigo Vicente Rodrigues e Victor Tuon Murari. Muito obrigado, fazer parte dessa turma é um imenso privilégio.

Também agradeço ao Renato de Andrade Maia Neto que generosamente compartilhou suas pesquisas e seu entusiasmo acerca da trajetória do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP – e dos agentes envolvidos nesta história. Seu preciosismo no excelente trabalho de reunião das fontes documentais sobre o percurso das edificações projetadas para o MAC USP facilitaram o acesso aos documentos e bibliografia que possibilitaram o desenvolvimento da hipótese deste trabalho, especialmente no tempo em que os arquivos, bibliotecas e museus permaneceram fechados em virtude da pandemia de Covid-19.

Diretamente relacionados ao processo de elaboração desta dissertação de mestrado, agradeço ao Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins e a Profa. Maria de Fátima Morethy Couto que compuseram a banca do meu exame de qualificação, cuja leitura atenta e comentários precisos contribuíram significativamente para o aprimoramento crítico deste trabalho. Obrigado também a profa. Maria Cristina de Oliveira Bruno, coordenadora do PPGMus/USP, que também me indicou caminhos importantes para esta pesquisa.

Agradeço ainda aos colegas de mestrado com quem aprendi e a refletir museologicamente: Beatriz Helena Silva, Bianca de Andrade Mantovani, Camila

Chagas Aderaldo, Claudia Lameirinha Bianchi, Demócrito Mangueira Nitão Júnior, Helena Janolio Freire de Andrada Ferreira, John Keven Nunes Silva, José Hermes Martins Pereira, José Wilton Nascimento Guerra, Joselaine Mendes Tojo, Leonardo Giovane Moreira Gonçalves, Luciene Aranha Abrunhosa, Paula Talib Assad, Pedro Nery e Thales Vargas Gayean.

Aos professores: Anna Claudia Agazzi, Elza Aizemberg, Camilo de Mello Vasconcellos, Heloisa Barbuy, Helouise Costa, Márcia Rizzutto, Maria Isabel Landim, Marília Xavier Cury, Percival Tirapeli, Rosaria Ono e Vagner Carvalheiro Porto. Suas disciplinas e incentivo, tanto me deram estofamento para ingressar no PPGMus/USP e realizar este trabalho, quanto contribuíram para que eu pudesse refletir minha atuação enquanto profissional de museu.

Muito obrigado à direção do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São, a curadora Ana Cristina Carvalho e a diretora executiva Marília Barbour que possibilitaram a realização do mestrado conciliando com minha atuação profissional. Obrigado também a todos os colegas com quem trabalhei nos Palácios do Governo. A prática nos palácios-museus conciliada com a teoria da museologia obtida na Universidade reforça a certeza da minha vocação para o trabalho museológico interdisciplinar.

Não poderia deixar de agradecer às minhas amigas que tanto torcem por mim: a Adriana Miyatake Yokoyama pela amizade; a Carla Lapenda pelo diálogo e generosidade ao revisar este trabalho; a Carolina Rozin, companheira desde os tempos da graduação; a Karin Magnavita de Carvalho por me mostrar que era possível e não me deixar desistir; a Luciana Honório de Souza que acredita no meu potencial; a Maria Augusta Barradas Barata pelo incentivo; a Raquel Elena Ruiz por me mostrar na prática a importância da consciência histórica e da reflexão crítica nos museus; a Tariana Stradiotto pelos ensinamentos que seguirão comigo por toda minha carreira.

Gostaria de agradecer ainda às equipes do Setor de Pós-Graduação do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Karen Ribeiro, Claudia Hotta e Tânia Delonero; do Arquivo e Biblioteca do MAC USP, Silvana Karpinski, Lauci Quintana e Anderson Tobita; do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, Marcelle Souto Yakabi; do Arquivo da Geral da USP, Eliana Rotolo. Deixo registrado minha gratidão e admiração a estes profissionais que me receberam de maneira tão competente e compartilharam comigo indicações fundamentais para enriquecer esta pesquisa. Que cada vez mais pesquisadores tenham condições de dedicar-se à pesquisa no campo da história dos museus, de suas coleções e da própria museologia.

“Somente a História nos instrui sobre o significado das coisas.
Mas é preciso sempre reconstruí-la, para incorporar novas
realidades e novas ideias ou, em outras palavras, para
levarmos em conta o Tempo que passa e tudo muda.”

Milton Santos, 1997

Resumo

O tema central desta dissertação é a história da transferência e recepção das obras de arte que fundaram o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), apresentando novas evidências da relação da Universidade com seus interlocutores, com especial atenção ao envolvimento de Mário Pedrosa (1900-1981) e Walter Zanini (1925-2013) para recepção da coleção do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), além de refletir sobre o conceito de museu universitário de História da Arte pretendido no momento do nascimento do MAC USP. A pesquisa enquadra-se no âmbito da revisão da história das instituições museológicas, uma vez que, o MAC USP foi fundado durante a década de 1960, momento no qual a Universidade direcionou esforços para tornar-se responsável por um conjunto de coleções histórico-artísticas de grande relevância com a recepção dos acervos que integram seus museus estatutários. Entende-se aqui a criação do MAC USP como resultante da tentativa de incorporação do MAM SP e parte integrante do processo de modernização do país de que a Universidade se firmava como expoente.

Palavras-chave

Arte Moderna, Museus de arte, Museus universitários, MAC USP, MAM SP

Abstract

The central theme of this thesis is the history of the transfer and reception of the works of art that founded Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), presenting new evidences of the University's relationship with its interlocutors, with special attention to the involvement of Mário Pedrosa (1900-1981) and Walter Zanini (1925- 2013) in order to receive the collection of the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP), besides to reflecting on the concept of University Museum of History of Art intended at the time of the birth of MAC-USP. This research falls within the scope of the review of the history of museological institutions, since the MAC USP was founded during the 1960s, the same moment when the university became responsible for a set of historical-artistic collections of great relevance, with the creation of its statutory museums. The creation of MAC USP is understood here as the result of an attempt to incorporate MAM SP and part of the modernization process of the country in which the University registered as an exponent.

Keywords

Modern Art, Art museums, University museums, MAC USP, MAM SP

Lista de ilustrações

Figura 01 – Lothar Charoux. Sem título, 1957. Grafite e guache sobre papel. 49,5 x 37 cm. (1963.3.444). Acervo MAC USP, participou da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956 no MAM SP, anterior à incorporação da coleção do antigo MAM à USP. Disponível em:

<<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/occurrences/1864>>. Acesso em 13 maio 2021.

Figura 02 – Hermelindo Fiaminghi. Elevação Vertical com Movimento Horizontal, 1955. Esmalte sintético sobre aglomerado de madeira. 60 x 60 cm (1966.13.4). Acervo MAC USP, participou da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956 no MAM SP, anterior à incorporação da coleção do antigo MAM à USP. Disponível em:

<<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/occurrences/1864>>. Acesso em 13 maio 2021.

Figura 03 – Lygia Pape. Sem título – série “Tecelar”, 1956. Xilografia sobre papel. 28 x 23,7 cm. (1963.3.594). Acervo MAC USP, participou da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956 no MAM SP, anterior à incorporação da coleção do antigo MAM à USP. Disponível em

<<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/occurrences/1864>>. Acesso em 13 maio 2021.

Figura 04 – Luiz Sacilotto. “Concretion 5629”, 1956. Esmalte sintético sobre alumínio. 60 x 80 cm (1963.3.609). Acervo MAC USP, participou da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956 no MAM SP, anterior à incorporação da coleção do antigo MAM à USP. Disponível em

<<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/occurrences/1864>>. Acesso em 13 maio 2021.

Figura 05 – Capa do programa da peça “Orfeu da Conceição” por Carlos Scliar, 1956. Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8968>>. Acesso em 15 maio 2021.

Figura 06 – Ensaio no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Vinicius de Moraes entre os atores, 1956. Disponível em <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/>>. Acesso em 15 maio 2021.

Figura 07 – Projeto do cenário de Oscar Niemeyer, 1956. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em <<http://www.niemeyer.org.br/outros/cen%C3%A1rio-para-pe%C3%A7a-orfeu-da-concei%C3%A7%C3%A3o-de-vin%C3%ADcius-de-moraes-estreada-em-1956>>. Acesso em 15 maio 2021.

Figura 08 – O espetáculo na noite de estreia, 25 de setembro de 1956. Disponível em <<https://jornalggn.com.br/musica/tom-jobim-vinicius-de-moraes-e-orfeu-da-conceicao/>>. Acesso em 15 maio 2021.

Figura 09 – Capa do LP de Dorival Caymmi "Canções praieiras" (Odeon, 1954). Disponível em <<https://www.pinterest.com/pin/839147343065027041/>>. Acesso em 14 maio 2021.

Figura 10 – Capa do LP de Tom Jobim e Vinícius Moraes "Músicas de Orfeu da Conceição" (Odeon, 1956). Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14698>>. Acesso em 14 maio 2021.

Figura 11 – Capa do LP de Baden Powell "À Vontade" (Elenco, 1963). Disponível em <<https://www.violaobrasileiro.com.br/discografia/baden-powell-baden-powell-a-vontade>>. Acesso em 14 maio 2021.

Figura 12 – Horácio Lafer (1900-1965), ministro das Relações Exteriores de 1959 a 1961, discursa diante da mesa concebida por Sergio Rodrigues para o gabinete provisório do Itamaraty. Ao fundo, óleo sobre tela "estudo para Independência ou morte" de Pedro Américo (1843-1905), 1986, 146 x 237 cm. A tela foi transferida da sede do Rio de Janeiro para o Palácio do Itamaraty e integra o acervo do Ministério das Relações Exteriores. Fotografia do acervo iconográfico do Iphan. Disponível em: <<https://editoraolhares.com.br/janela/moveis-modernos-brasilia/>>. Acesso em 13 maio de 2021.

Figura 13 – A chegada da multidão de carros em frente ao Palácio do Planalto para as comemorações que inauguram Brasília, 1960. Arquivo Público do Distrito Federal.

Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/05/brasil-60-anos-2014-a-festa-de-inauguracao>>. Acesso em 14 maio 2021.

Figura 14 – Plano de Ação do Governo, distribuição setorial dos investimentos (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1959, p. 44).

Figuras 15 – Recursos destinados às obras da Cidade Universitária “Armando de Salles Oliveira” (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1959, p. 72).

Figura 16 – Cidade Universitária da USP, início da década de 1950. Ao fundo, o edifício da Reitoria cercado pela área na qual se configurou a Praça dos Bancos, a Escola de Comunicações e Artes – ECA USP, a Praça do Relógio e a Av. Prof. Luciano Gualberto e a FFLCH USP. Disponível em: <<https://puspc.usp.br/institucional/historia-da-cuaso/>>. Acesso em 24 maio de 2021

Figura 17 – Planta Geral da Cidade Universitária da USP, 1962. Projeto: Escritório Técnico do Fundusp. Disponível em: <<https://puspc.usp.br/institucional/historia-da-cuaso/>>. Acesso em 24 maio de 2021.

Figura 18 – Primeira aula inaugural da Faculdade de Medicina da Unicamp realizada por Ulhôa Cintra, 20 de maio de 1963. Acervo Histórico do Arquivo Central. Disponível em: <<https://expounicamp.siarq.unicamp.br/2/fotografias/1/fcm>>. Acesso em 17 maio 2021.

Figura 19 – Edifício Maternidade de Campinas, onde a Unicamp funcionou provisoriamente em 1963. Acervo Histórico do Arquivo Central. Disponível em: <<https://expounicamp.siarq.unicamp.br/2/fotografias/1/fcm>>. Acesso em 17 maio 2021.

Figura 20 – Antiga sala de Zoologia – Peixes, Museu Paulista, década de 1930. 23,9 x 17,9 cm. (1-02154-000-0000). Fotografia / negativo de vidro. Fundo Museu Paulista – FMP.

Figura 21 – Vista da exposição comemorativa do cinquentenário da Proclamação da República no Salão de Honra, 1939. 24 x 18 cm. (1-02373-0000-0000). Fotografia / negativo flexível. Fundo Museu Paulista – FMP.

Figura 22 – Taunay entre os professores franceses reunidos para comemorar o sucesso da missão francesa contratada em 1934 para inaugurar as atividades docentes na USP. Em pé, da esquerda para a direita: (1) ?, (2) ?, (3) René Thiollier, (4) Moura Campos, (5) ?, (6) **Affonso Taunay**, (7) Etiène Borne, (8) Paul Bastide, (9) Paul Hugon, (10) Júlio de Mesquita Filho, (11) André Dreyfuss, (12) Sérgio Milliet, (13) Vicente Rao. Sentados, da esquerda para a direita: (1) ?, (2) ?, (3) Reynaldo Porchat, (4) ?, (5) Theodoro Ramos. Foto: Acervo CAPH / FFLCH. Disponível em: <<https://imagens.usp.br/?p=10851>>. Acesso em 21 abr. 2021.

Figuras 23 – Cartão postal com a fachada do Museu Paulista fechado à visitação pública para reforma durante o ano do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Foto Postal Colombo N. 47, 1954. Disponível em <<https://ribeiraopretoculturaljaf.blogspot.com/2017/11/museu-do-ipuranga-atual-museu-paulista.html>>. Acesso em 27 abr. 2021.

Figura 24 – Esplanada do Museu Paulista, década de 1960. Disponível em <<https://www.saopauloinfoco.com.br/museu-do-ipuranga/>>. Acesso 27 abr. 2021.

Figura 25 – Luis Caetano Martins. Retrato de Mário Neme, sem data. Nanquim sobre papel. Coleção de Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo. (SILVA, 2014).

Figura 26 – O edifício em construção para abrigar a coleção zoológica do Museu Paulista, 1940. Fundo Museu Paulista – FMP.

Figura 27 – Interior do Museu de Zoologia quando abriu ao público, 1943. Acervo iconográfico do STM/DDC/MZUSP. (SILVA, 2006, p. 172).

Figura 28 – Coleção de Herpetologia do Departamento de Zoologia, 1946. Acervo iconográfico do STM/DDC/MZUSP. (LANDIM, 2011).

Figura 29 – Parte das coleções arqueológicas e etnográficas no Museu Paulista, 1937. Fundo Museu Paulista – FMP.

Figura 30 – Painel de entrada do Museu de Arte e Arqueologia da USP – MAA USP, localizado no andar térreo do prédio dos departamentos de Geografia e História da

FFLCH, sem data. Fotografia. Arquivo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP – MAE USP. Reprodução Wagner Souza e Silva. (PAULA, 2006)

Figura 31 – Vista parcial da exposição do MAA USP, localizado no andar térreo do prédio dos departamentos de Geografia e História da FFLCH, sem data. Fotografia. Arquivo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP – MAE USP. Reprodução Wagner Souza e Silva. (PAULA, 2006)

Figura 32 – Ciccillo Matarazzo assina com Nelson Rockefeller (dir.) acordo de cooperação com o MoMA. Nova Iorque, 1951. Foto Leo Trachtenberg / Trayton Studios – Acrópole, n.158, jun.1951 / Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo e Acervo FolhaPress.

Figura 33 – Ciccillo Matarazzo assina com Nelson Rockefeller (dir.) acordo de cooperação com o MoMA, ao lado de Yolanda Penteadó. Nova Iorque, 1951. Foto Leo Trachtenberg / Trayton Studios – Acrópole, n.158, jun.1951 / Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo e Acervo FolhaPress.

Figura 34 – Pavilhão da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, esplanada do Trianon, avenida Paulista, 1951. Fotografia sobre papel, gelatina/prata. Foto de Peter Scheier / Acervo IMS. Disponível em: <<https://ims.com.br/2019/02/03/arquivo-peter-scheier-bienal/>>. Acesso em 27 maio 2021.

Figura 35 – Tarsila do Amaral. Estrada de Ferro Central do Brasil, 1924. Óleo sobre tela, 142 x 126,8 cm. MAC USP. Disponível em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17157>>. Acesso em 31 mar. 2020.

Figura 36 – Palácio das Nações (atual Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega que hoje abriga o Museu Afro Brasil), sede da 2ª Bienal, 1953-54. AHWS-FBSP. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal>> e <<http://www.bienal.org.br/post/339>>. Acesso em 27 maio 2021.

Figura 37 – Vista da II Exposição Internacional de Arquitetura na II Bienal de São Paulo, 1953-54. AHWS-FBSP. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal>> e <<http://www.bienal.org.br/post/339>>. Acesso em 27 maio 2021.

Figura 38 – Abertura da III Bienal de São Paulo. Com Sérgio Buarque de Holanda, André Malraux, Lourival Gomes Machado e Francisco Matarazzo Sobrinho, 1955. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/3bienal/fotos/3837>>. Acesso em 27 maio 2021.

Figura 39 – Vista geral da III Bienal de São Paulo com destaque para as obras de Maria Martins: A soma de nossos dias, Ishwara, O Canto do Mar e Insônia Infinita da Terra, 1955. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/3bienal/fotos/3832>>. Acesso em 27 maio 2021.

Figura 40 – “... e na sétima descansou”. Charge sobre Francisco Matarazzo Sobrinho para o jornal O Estado de São Paulo (1961, 09 jul., p.15).

Figura 41 – Perspectiva de estudo preliminar do arquiteto Franz Heep para a sede do MAM no campus da USP. In: MAIA NETO, 2004. p.17.

Figura 42 – Planta geral da Cidade Universitária “Armando Salles de Oliveira” com os setores 12 e 13 indicados na área superior direita (MAIA NETO, 2004, p.21).

Figura 43 – Perspectiva do core da Cidade Universitária “Armando Salles Oliveira”, nível da praça. Desenho de Oswaldo Bratke, 1962 (SEGAWA; DOURADO, 2003, p. 64).

Figura 44 – Visualização em diversos ângulos do conjunto do core da Cidade Universitária “Armando Salles Oliveira”. Desenhos de Oswaldo Bratke, 1962 (AMARAL, 2003, p. 61).

Figura 45 – Projeto do arquiteto Oswaldo Arthur Bratke para residência de Francisco Matarazzo Sobrinho em Ubatuba/SP. Estudo da fachada frontal, 1959. Acervo da Biblioteca da FAU-USP (AMARAL, 2019, p. 207).

Figura 46 – Residência em Ubatuba/SP de Francisco Matarazzo Sobrinho, projetada por Oswaldo Arthur Bratke em 1959/1960 (ACRÓPOLE, nº 278, 1962, p. 52-53).

Figura 47 – O reitor Uihôa Cintra e Yolanda Penteado assinam o documento de doação do acervo de Francisco Matarazzo Sobrinho para a USP (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1962).

Figura 48 – Pedro Alcântara, Francisco Matarazzo Sobrinho e Uihôa Cintra na assinatura do termo de doação do acervo do antigo MAM para a USP, em 9 de abril de 1963 (LOURENÇO, 1999. p.123).

Figura 49 – Discussão pública das propostas da VI JAC, out. 1972, coordenada pelo Prof. Walter Zanini, sentado à mesa. Fotógrafo: Gerson Zanini. Acervo/Fundo: MAC/USP. Disponível em <https://www.researchgate.net/figure/Discussao-publica-das-propostas-da-VI-JAC-out-1972-coordenada-pelo-Prof-Walter-Zanini_fig2_316319601>. Acesso em 23 set. 2021.

Figura 50 – Yolanda Penteado assina o termo de antecipação da doação da terceira e última parcela de obras doadas à USP. O Estado de São Paulo. 27 de fevereiro de 1973, p. 10. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19730227-30035-nac-0010-999-10-not/busca/Yolanda+doa%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 23 set. 2021.

Figura 51 – Walter Zanini e Jorge Wilhelm analisando a maquete do projeto de 1975 para construção da sede do MAC USP na Cidade Universitária. Disponível em <<https://casa.abril.com.br/casas-apartamentos/a-nova-sede-do-museu-de-arte-contemporanea-da-usp/>>. Acesso em: 23 set. 2021.

Figura 52 – Perspectiva da área do conjunto projetado para o MAC USP por Jorge Wilhelm e Paulo Mendes da Rocha em 1975. Produzido por Marcus Damon, sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Queiroz, a partir das publicações da Revista Módulo (ROCHA, Paulo Mendes da; WILHEIM, Jorge. Museu de Arte Contemporânea da USP. Revista Módulo: São Paulo, n. 42, p. 60-67, mar. 1976), catálogo da exposição realizada em 1975 (ZANINI, WALTER, Anteprojeto do edifício do MAC no campus da USP. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1975) e desenhos e maquetes de Paulo Mendes da Rocha. (DAMON, 2015, p. 101)

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Grade curricular dos cursos de Museologia para Museu Histórico e Museu de Zoologia, oferecidos pelo Museu Paulista em 1962. Fonte: Dados retirados do Relatório de Atividades do Museu Paulista de 1962, p. 5-6. *apud* SILVA, 2020, p. 13.

Lista de abreviaturas e siglas

AHWS-FBSP – Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo;

AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte;

AMAB – Associação dos Museus de Arte do Brasil;

Banespa – Banco do Estado de São Paulo;

Capes – Campanha de Aperfeiçoamento do Pessoal de Ensino Superior;

CAPH FFLCH USP – Centro de Apoio à Pesquisa Histórica "Sérgio Buarque de Holanda";

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte;

CEE – Conselho Estadual de Educação;

CFE – Conselho Federal de Educação;

CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna;

CIHA – Comitê Internacional de História da Arte;

Cimam/ICOM – Comitê Internacional para Museus de Arte Moderna do Conselho Internacional de Museus;

CNPq – Conselho Nacional de Pesquisas, atualmente Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico;

Cinusp – Cinema da USP "Paulo Emílio";

Co USP – Conselho Universitário da Universidade de São Paulo;

CPC UNE – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes;

CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil;

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo;

Esalq – Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz;

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes;

FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado;

FAVM – Fundação Andrea e Virgínia Matarazzo;

Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo;

FAU USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo;

FBSP – Fundação Bienal de São Paulo

FEA USP – Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas da Universidade de São Paulo;

FECE – Fundo Estadual de Construções Escolares;

FFCL USP – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo;

FFLCH USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo;

FM USP – Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo;
FMI – Fundo Monetário Internacional;
FNA – Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil;
Fundusp – Fundo de Construção da Cidade Universitária da USP;
FURG – Universidade Federal do Rio Grande;
IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil;
IAU USP – Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo;
IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura;
ICOM – Conselho Internacional de Museus;
IEB USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo;
INEP – Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos;
IPH – Instituto de Pré-História;
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
IPT – Institutos de Pesquisas Tecnológicas;
LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação;
MAA USP – Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo;
MAB FAAP – Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado;
MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo;
MAE USP – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo;
MAM SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo;
MAM Rio – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro;
MASP – Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”;
MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins;
MAUC – Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará;
MME – Ministério de Minas e Energia;
MI – Museu Imperial de Petrópolis;
MHN – Museu Histórico Nacional;
MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa;
MP USP – Museu Paulista da Universidade de São Paulo;
MZ USP – Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo;
Osusp – Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo;
PAGE – Plano de Ação do Governo do Estado;
PGEHA USP – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo;
POLI USP – Escola Politécnica da Universidade de São Paulo;

PPGMus USP – Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade de São Paulo;

PUC SP – Universidade Católica de São Paulo;

ROM – *Royal Ontario Museum*;

RUSP – Reitoria da Universidade de São Paulo;

Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;

SPI – Serviço de Proteção ao Índio;

Sudene – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste;

Sumoc – Superintendência da Moeda e do Crédito;

UCLA – Universidade da Califórnia em Los Angeles;

UDESC – Universidade Estadual de Santa Catarina;

UEFS/BA – Universidade Estadual de Feira de Santana;

UEM/PR – Universidade Estadual de Maringá;

UEPB – Universidade Estadual da Paraíba;

UEPG – Universidade Estadual de Ponta Grossa;

UERN – Universidade Estadual do Rio Grande do Norte;

UFAL – Universidade Federal de Alagoas;

UFBA – Universidade Federal da Bahia;

UFC – Universidade Federal do Ceará;

UFF/RJ – Universidade Federal Fluminense;

UFG – Universidade Federal de Goiás;

UFJF/MG – Universidade Federal de Juiz de Fora;

UFMA – Universidade Federal do Maranhão;

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais;

UFOP/MG – Universidade Federal de Ouro Preto;

UFPA – Universidade Federal do Pará;

UFPB – Universidade Federal da Paraíba;

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco;

UFPI – Universidade Federal do Piauí;

UFPeL/RS – Universidade Federal de Pelotas;

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro;

UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte;

UFRSA/RN – Universidade Federal do Rural do Semi-Árido;

UFS – Universidade Federal do Sergipe;

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina;

UFSCar/SP – Universidade Federal de São Carlos;
UFMS/RS – Universidade Federal de Santa Maria;
UFU/MG – Universidade Federal de Uberlândia;
UFV/MG – Universidade Federal de Viçosa;
Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura;
UnB – Universidade de Brasília;
UNE – União Nacional dos Estudantes;
Unicamp – Universidade Estadual de Campinas;
Unifal – Universidade Federal de Alfenas;
Unimontes/MG – Universidade Estadual de Montes Claros;
UMAC/ICOM – Comitê Internacional para os museus e coleções de universidades do
Conselho Internacional de Museus
UPE – Universidade Estadual de Pernambuco;
URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas;
USP – Universidade de São Paulo;
UVA/CE – Universidade Estadual do Vale do Acaraú.

Sumário

Introdução	24
Capítulo 1 – A Universidade de São Paulo acolhe seus museus	28
1.1. Culturalmente moderno: o cenário cultural brasileiro na passagem dos anos 1950 para os anos 1960	28
1.2. Investimento no ensino superior paulista: a gestão Carvalho Pinto e o desenvolvimento da USP durante a Reitoria de Ulhôa Cintra	38
1.3. A Universidade de São Paulo e a “criação” de seus museus estatutários	53
Capítulo 2 – Arte moderna no <i>campus</i> da USP.....	90
2.1. O envolvimento da USP com o ambiente das primeiras Bienais de São Paulo	90
2.2. O projeto do MAM na Cidade Universitária	110
2.3. A doação para a USP	128
Capítulo 3 – O nascimento do MAC USP	137
3.1. Museus universitários: breves referências para o começo do MAC USP	137
3.2. Walter Zanini e os primeiros anos do museu universitário.....	143
3.3. O programa de necessidades do MAC USP e suas relações com o parecer sobre o Core da USP	150
Considerações finais	160
Referências	165
Anexos	190
Anexo I. Planta Geral da Gleba da Cidade Universitária “Armando Salles Oliveira” com a indicação setorial proposta em 1962	190
Anexo II. Planta Geral da Gleba da Cidade Universitária “Armando Salles Oliveira” com os edifícios dos projetos de 1962 sinalizados	191

Introdução

O objeto do estudo deste trabalho é sobretudo a dimensão política das relações que culminaram na criação de um museu de arte dentro da Universidade de São Paulo (USP), a partir do contato com o “Parecer sobre o *core* da Cidade Universitária de Mário Pedrosa” (PEDROSA, 2003), durante a disciplina “Crítica de Arte Moderna no Brasil”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Ana Gonçalves Magalhães no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte – PGEHA USP. Foram inspiração os esforços de Mário Pedrosa para consolidar o Museu de Arte Moderna na Universidade, principalmente como um espaço de formação, visão compartilhada por Walter Zanini na gestão inaugural do MAC USP. A escolha foi reafirmada pela leitura do livro “Classicismo moderno: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no Acervo do MAC USP” (MAGALHÃES, 2016a), baseado na tese de livre-docência da orientadora deste mestrado, Prof.^a Dr.^a Ana Gonçalves Magalhães, cujo primeiro capítulo traz o embrião da hipótese aqui desenvolvida.

A linha de pesquisa “História dos processos museológicos, coleções e acervos” também foi fator importante para a decisão, pelo seu caráter interdisciplinar que compreende a história dos museus como a análise das condições históricas que determinam as políticas de formação e extroversão das coleções. Do contato com a história dos museus estatutários da USP, advém o objetivo de desenvolver uma pesquisa que pudesse somar aos estudos já existentes sobre os museus da Universidade, que muitas vezes têm sua história eclipsada em virtude do maior interesse e da necessidade de estudo de suas coleções.

Esta dissertação, portanto, busca reavaliar a história dos projetos para a recepção das obras que fundam o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), a fim de esclarecer os motivos e os significados da destinação da coleção do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) para a Universidade e os interesses desta em recebê-la. O trabalho objetiva confirmar a hipótese de que a USP não foi herdeira circunstancial da coleção de arte do antigo MAM SP, tendo trabalhado ativamente para receber seja o museu, no projeto inicial, seja seu acervo, como se configurou. A dissertação enquadra-se nos estudos de revisão da história da instituição e de suas interfaces com o circuito artístico e museológico constituído na Capital paulista entre as décadas de 1940 e 1960. Entende-se aqui a criação do MAC USP como parte integrante de um processo de modernização do país do qual a Universidade firmava-se como expoente.

As relações do antigo MAM SP com a USP no processo de criação do MAC USP, são aqui analisadas pela leitura e comparação de fontes primárias¹ e de bibliografia selecionada em uma abordagem voltada à revisão da história do nascimento do museu de arte na Universidade. O envolvimento da USP no processo de fundação do MAC USP, parte dos planos para recepção e efetiva entrada desse acervo na Universidade com três focos principais: o primeiro é estabelecer a história do processo de transferência das obras, os motivos e os significados da destinação da coleção do antigo MAM SP para a USP; o segundo é compreender as relações da Universidade com o antigo MAM SP e o ambiente das primeiras Bienais de São Paulo; o terceiro é analisar como o conceito de museu universitário foi adotado, a partir de quais referências, considerando a análise do projeto proposto por Mário Pedrosa para o *core* da USP e do implantado por Walter Zanini durante seu período inicial na direção do museu.

O pressuposto de museu universitário adotado neste trabalho, considera uma instituição voltada para suas atividades de pesquisa, sem ignorar o compromisso das instituições museológicas com a sociedade por meio de seus programas culturais de extensão universitária. Veremos neste estudo como essas duas funções são primeiramente pensadas em um momento em que o antigo MAM SP seria transferido institucionalmente para a USP e, em um segundo momento, como foram conciliadas pela proposta implantada no museu criado após a recepção da coleção de arte. A noção de museu universitário é compartilhada com o conceito defendido por Ulpiano Bezerra de Meneses:

O museu *da* Universidade, isto é, o museu universitário propriamente dito, teria de integrar solidariamente as funções científico-documentais, educacionais e culturais da Universidade com a marca da ação museal – e não apenas existir como museu que se vincula administrativamente à Universidade. Em outras palavras, é o ideal de curadoria dos museus americanos do século passado [XIX] – ideal de integrar solidariamente propósitos científicos, de educação popular e profissional e de referência cultural – que está fazendo falta. Não basta um museu para a Universidade, como tem sido frequente; é preciso um museu que atinja toda a sociedade pela Universidade. Este potencial ímpar, por exemplo, de socializar imediata e eficazmente o conhecimento produzido, não tem sido percebido pelos formuladores de políticas de extensão universitária – na maioria concebidas como tarefas extras desenvolvidas sem qualquer marca profunda do que seria a especificidade universitária. Como deveria ocorrer com uma orquestra universitária, um hospital universitário ou uma farmácia universitária,

¹ Os documentos estudados encontram-se sob a guarda do Arquivo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida (Centro de Estudos Luís Martins – MAM-SP); do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bial de São Paulo; e de Arquivos da USP, sobretudo aos vinculados à Reitoria e ao MAC-USP.

um museu universitário não poderia ser apenas mais um (bom) museu, mas deveria ser totalmente universitário, sendo totalmente museu (MENESES, 1997, p. 33).

O levantamento dos documentos que embasam a análise aqui proposta parte dos estudos realizados por Renato de Andrade Maia Neto, fundamentais para localização da documentação, especialmente diante da impossibilidade da consulta de muitos arquivos durante o ano de 2020. No caso de seu doutorado, defendido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo, o foco da análise de Maia Neto (2004) está nos projetos arquitetônicos para o MAC USP entre 1963 e 2001. No caso da pesquisa de pós-doutorado (2014), também realizada na FAU USP sob mesma orientação, são apresentados aspectos da institucionalização do movimento moderno no Brasil pela atuação em museus de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Mário Pedrosa (1900-1981), trazendo novas evidências do trabalho dos dois intelectuais em relação aos museus da USP.

Esta pesquisa de mestrado, dialoga claramente com os trabalhos de Maia Neto, ao debruçar-se sobre os primeiros programas de necessidades pensados para o MAC USP, buscando complementar, por assim dizer, os estudos sobre o tema. Sua contribuição, que recorta a análise para o momento de criação do MAC USP nas décadas de 1960 e 1970, pode estar no aprofundamento de um ponto de vista importante para a compreensão do processo de institucionalização do MAC USP: o das relações do museu com um programa de ensino universitário.

Dividida em três capítulos, visando apresentar um panorama do contexto de surgimento dos museus estatutários na Universidade, a dissertação visa rever o processo da incorporação da coleção do antigo MAM SP na Universidade e discutir o projeto implantado no museu universitário nos primeiros anos de sua existência.

O primeiro capítulo trata de estabelecer um referencial do contexto político-cultural no Brasil na passagem dos anos 1950 para os anos 1960. São relacionadas manifestações artísticas nos campos das artes visuais, teatro, música, design e arquitetura que demonstram um contexto cultural propício para a institucionalização de novos museus como espelhos do desenvolvimento nacional e ferramenta de educação. Relacionam-se também aqui as universidades criadas no período. Especificamente no Estado de São Paulo, vemos neste capítulo o estabelecimento de um plano político-econômico que espelha a plataforma desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, propiciando recursos para o avanço das construções na cidade Universitária da USP, fator relevante para pensar o projeto de recepção da coleção do antigo MAM SP na

Universidade. Aqui é destacada a figura do reitor Antonio Barros de Uihôa Cintra (1907-1998) como agregadora das iniciativas voltadas para a pesquisa no estado paulista. Ainda neste capítulo, são detalhados os trajetos dos museus da USP incorporados ou criados em paralelo ao MAC USP, no sentido de indicar a recepção da coleção do antigo MAM SP como parte de um projeto maior e evidenciar os vínculos que começam a ser estabelecidos entre as disciplinas universitárias, coleções e museus.

No segundo capítulo, é apresentado o projeto para a recepção do MAM SP na Universidade. Com foco na ideia inicial de transferir o Museu para o *campus* de São Paulo, o capítulo apresenta os termos do convênio que seria realizado entre o MAM SP e a USP, os projetos elaborados para tal e as condições que culminaram na doação da coleção do Museu para a Universidade, desvinculando o antigo MAM SP de seu acervo. Assim, o capítulo dois abordará ainda os antecedentes da transferência do acervo, enfatizando as relações de intelectuais da Universidade com o Museu e o ambiente das primeiras Bienais de São Paulo, privilegiando a figura de Mário Pedrosa e seu parecer para o *core* da USP, além do processo de doação das obras à Universidade.

O programa pensado por Walter Zanini para os primeiros anos do MAC USP é examinado no capítulo três. Na perspectiva das primeiras iniciativas para a recepção da coleção na Universidade, esse capítulo buscará estabelecer comparativos e significados entre a proposta de Pedrosa e o programa implantado por Zanini. Parte dos museus universitários estabelecidos na década de 1960, dos pioneiros ingleses aos casos estadunidenses que no período vinculavam cursos universitários a essas instituições, além de buscar exemplos também na América Latina. Outro ponto fulcral deste capítulo são os debates da época em organismos e associações internacionais dos quais Pedrosa e Zanini tinham ciência e envolvimento e que certamente contribuem para as reflexões acerca do estabelecimento de um museu de arte contemporânea em uma Universidade

Destaca-se a contribuição desse trabalho para a reunião de eventos e argumentos na intenção de colocar a Universidade no polo ativo para recepção das coleções que fundam o MAC USP. De maneira especial, a revisão do processo de incorporação pela Universidade dos demais museus estatutários, contribui para o entendimento do caráter universitário desses museus, ao longo de seu percurso inicial na Universidade, como também enriquecem o vínculo entre as instituições irmãs no próprio Programa de Pós-Graduação em Museologia da USP – PPGMus-USP.

Capítulo 1 – A Universidade de São Paulo acolhe seus museus

1.1. Culturalmente moderno: o cenário cultural brasileiro na passagem dos anos 1950 para os anos 1960

O momento que antecede a integração dos museus na Universidade de São Paulo é marcado pelo desenvolvimentismo, correspondendo ao período em que Juscelino Kubitschek (1902-1980)² assumiu a presidência do Brasil. Kubitschek transformou profundamente o país, econômica e politicamente, acelerando o processo de desenvolvimento industrial do Brasil.

Em seu governo, abre-se o período de luta pela sonhada modernidade do país que marcaria todo o período 1956-1964. Desencadearam-se vigorosas iniciativas econômico-sociais e também, em vários setores, animaram-se profundas mudanças de caráter ideológico-cultural. À política desenvolvimentista corresponderia uma visível aceleração histórica (“50 anos em 5”, era o lema de JK) e uma mudança nos costumes e mentalidades (MOTA; LOPEZ, 2015, p.740).

O desenvolvimentismo de JK estimulou o crescimento das cidades, a importação de produtos e o consumo de automóveis e eletrodomésticos. O Plano de Metas, no qual todo o desenvolvimento econômico do período foi planejado, resultou em um crescimento industrial sem precedentes. Porém, a transformação político-econômica aconteceu apenas em termos, passando a beneficiar setores ligados às multinacionais, sem ampliar a distribuição de renda entre os trabalhadores. A população sertaneja continuou a migrar para o sudeste em busca de oportunidades de trabalho e fugindo da seca, miséria e fome. Para amenizar essa situação, o Governo Federal criou a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste – Sudene. O Estado passa uma imagem de “porta-voz” dos interesses de frações da classe média adepta da democratização do consumo para preservação da autonomia nacional.

Culturalmente, a ideologia do desenvolvimento demandou a renovação dos modos de viver, de se relacionar e das experiências artísticas. O nacionalismo ganhou força e centralidade enquanto corrente de um pensamento social, ao mesmo tempo em

² Formou-se em medicina pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1927. Na década seguinte, especializou-se em urologia em Paris. Entre 1940 e 1945, foi prefeito de Belo Horizonte, e de 1951 a 1955, governador de Minas Gerais. Na presidência da República, entre 1956 e 1961, foi responsável pela construção de Brasília, por promover notável desenvolvimento econômico e relativa estabilidade política. No entanto, houve também um significativo aumento da dívida pública interna, da dívida externa, e, segundo alguns críticos, seu mandato terminou com crescimento da inflação, aumento da concentração de renda e arrocho salarial. (PANTOJA, s.d.)

que o país assimilava a cultura de consumo estadunidense. Em 1958, a Seleção Brasileira de Futebol foi campeã mundial pela primeira vez na Copa do Mundo, realizada na Suíça, e afirmou o Brasil como o país do futebol. No campo das artes, renovaram-se os gostos pelo regional e popular e os desdobramentos do processo de globalização intensificado estimularam a exportação da cultura brasileira.

Nas artes visuais, despontam artistas vinculados ao movimento concretista que deu espaço para as correntes abstratas, durante toda a década de 1950, em diálogo com o ambiente internacional e a criação da Bienal de São Paulo que serão abordados no próximo capítulo. Surgem os grupos “Ruptura” e “Frente” e há uma intensa atividade da crítica especializada que teve em Mário Pedrosa (1900-1981)³ e Ferreira Gullar (1930-2016)⁴ seus expoentes. Entre os artistas, estão Amilcar de Castro (1920-2002), Anatol Wladyslaw (1913-2004), Lothar Charoux (1912-1987), Franz Weissmann (1911-2005), Geraldo de Barros (1923-1998), Hélio Oiticica (1937-1980), Ivan Serpa (1923-1973), Judith Lauand (1922), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Luiz Sacilotto (1924-2003), Waldemar Cordeiro (1925-1973).

³ Crítico de arte, jornalista e ativista político de esquerda. Natural de Pernambuco, estudou Direito no Rio de Janeiro, partindo para Berlim na segunda metade dos anos 1920, quando se dedicou ao estudo da economia, filosofia e estética. Em 1949, estabelecido no Brasil, concorreu à cátedra de história da arte e estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil da qual tornou-se professor livre-docente em 1951. Em 1953, organizou o programa artístico da II Bienal de São Paulo, sendo escolhido secretário-geral da IV Bienal de São Paulo e nomeado diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1961. (MÁRIO..., s.d.)

⁴ Escritor, poeta, tradutor e jornalista, além de crítico de arte. Natural do Maranhão, foi um dos fundadores do movimento neoconcretista no Rio de Janeiro, tendo escrito o Manifesto Neoconcreto em 1959, assinado pelos outros artistas do movimento e publicado no catálogo da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Em 1961, assumiu a direção da Fundação Cultural de Brasília e, a partir de 1962, passou a integrar o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC UNE). Em 1969, lançou o aclamado ensaio “Vanguarda e subdesenvolvimento.” (FERREIRA..., 2004).

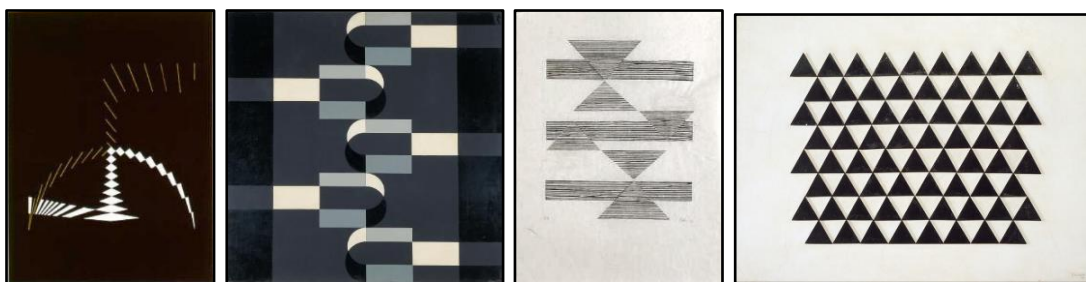


Figura 1: Lothar Charoux. Sem título, 1957. Grafite e guache sobre papel. 49,5 x 37 cm. (1963.3.444) | Figura 2: Hermelindo Fiaminghi. “Elevação Vertical com Movimento Horizontal”, 1955. Esmalte sintético sobre aglomerado de madeira. 60 x 60 cm (1966.13.4) | Figura 3: Lygia Pape. Sem título – série “Tecelar”, 1956. Xilografia sobre papel. 28 x 23,7 cm. (1963.3.594) | Figura 4: Luiz Sacilotto. “Concretion 5629”, 1956. Esmalte sintético sobre alumínio. 60 x 80 cm (1963.3.609). Hoje parte do acervo do MAC USP, as quatro obras participaram da 1ª. Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956 no MAM SP, anterior à incorporação da coleção do antigo MAM à USP (MAC, s.d.).

A Arte Concreta também floresceu no universo da poesia brasileira. Em 1955, nasceu oficialmente a poesia concreta, inovando a forma do poema com um repertório visual vanguardista que propôs uma alteração da estrutura poética, ao fundir diferentes códigos. Havia uma ligação entre a poesia concreta e a configuração desenvolvimentista. O manifesto publicado pelos precursores Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012), em 1958, intitulou-se “plano-piloto” já em referência a edificação de Brasília. Segundo Haroldo de Campos, “(...) a jovem poesia concreta, conquanto independente em relação ao centro político de decisões, e marginal em sua evolução circunscrita preferencialmente ao plano literário e artístico, não poderia deixar de refletir esse momento generoso de otimismo projetual.” (CAMPOS, 2008, p. 135).

Ainda na seara literária, o ritmo acelerado das transformações impulsionou a atividade editorial no país. O Governo JK estimulou o setor, isentando os impostos sobre livros e criando subsídios para a indústria de papel nacional. Editores como José Olympio Pereira Filho (1902-1990) publicaram em larga escala obras importantes de pesquisadores e de ficcionistas nacionais. Nomes como Jorge Amado (1912-2001), José Lins do Rego (1901-1957), Érico Veríssimo (1905-1975) e Graciliano Ramos (1892-1953) encaminham a prosa ficcional para o “realismo bruto” valendo-se da “linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado.” (BOSI, 2017, p.411).

Nas artes dramáticas, o teatro experimental deu seus primeiros passos com o *Teatro Oficina* de José Celso Martinez Corrêa (1937-) e o *Teatro de Arena* de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), autor de “Eles não usam black-tie”, que estreou em 1958 com personagens proletários como protagonistas. “Mas a explosão

internacional do Brasil no exterior ocorre com o filme *Orfeu negro*, tragédia grega encenada em favela carioca” (MOTA; LOPEZ, 2015, p. 742). O filme foi dirigido pelo francês Marcel Camus (1912-1982), lançado em 1959, vencendo a Palma de Ouro, em Cannes, e o Oscar de melhor filme estrangeiro, projetando o Brasil e a paisagem natural do Rio de Janeiro no imaginário mundial. O longa baseou-se na peça “Orfeu da Conceição” de Vinícius de Moraes (1913-1980), com canções feitas em parceria então inédita com Antônio Carlos Jobim (1927-1994). Contou também com um elenco de estreia exclusivamente formado por atores negros, arte gráfica com de Carlos Scliar (1920-2001) e Djanira Motta e Silva (1914-1979), e cenografia de Oscar Niemeyer (1907-2012) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

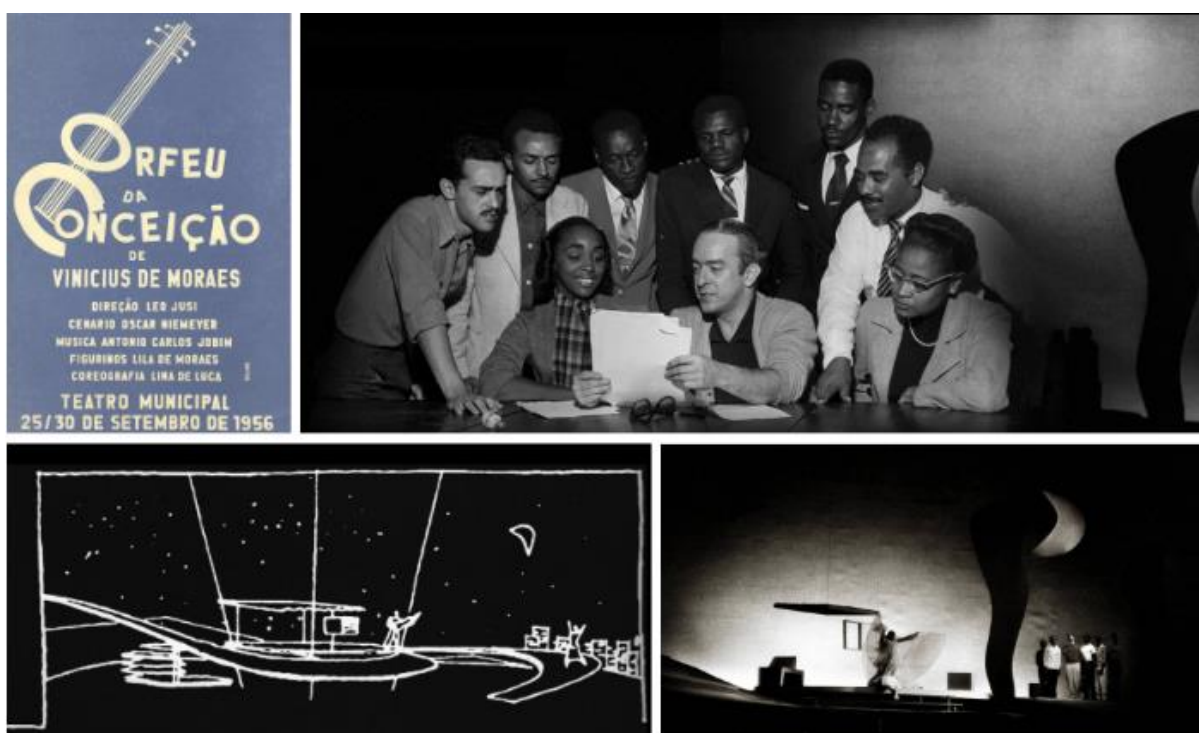


Figura 5: Capa do programa da peça “Orfeu da Conceição” por Carlos Scliar, 1956. (INSTITUTO..., 2020a); Figura 6: Ensaio no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Vinicius de Moraes entre os atores, 1956. (VINICIUS..., s.d.); Figura 7: Projeto do cenário de Oscar Niemeyer, 1956. Acervo Fundação Oscar Niemeyer. (FUNDAÇÃO..., s.d.); Figura 8: O espetáculo na noite de estreia, 25 de setembro de 1956. (BOTELHO, 2014)

No cenário musical, em seguida do sucesso do Rei do Baião Luiz Gonzaga (1912-1989), surgiu a Bossa Nova, consagrada internacionalmente no ano de 1962, quando João Gilberto (1931-2019), Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Oscar Castro Neves (1940-2013), Agostinho dos Santos (1932-1973), Luiz Bonfá (1922-2001), Carlos Lyra (1933-), entre outros artistas brasileiros, se apresentaram no Carnegie Hall de Nova Iorque (CARNEGIE..., s.d.). Nos anos que se seguem, a corrente musical recebe influências do samba carioca e dos ritmos tipicamente nordestinos em canções de Edu

Lobo (1943), Dorival Caymmi (1914-2008), Francis Hime (1939) e Marcos Valle (1943). Com as transformações do cenário político a partir de 1964, os compositores e intérpretes iniciam um novo período na música popular brasileira, voltando-se aos temas sociais e a dimensão da música enquanto símbolo de resistência e contestação política à repressão instaurada pela ditadura.

O novo jeito de fazer música se fortaleceu na ideia de ruptura com as linguagens do samba-canção⁵, inovou tempos musicais e estruturas rítmicas para estabelecer uma música popular brasileira original e moderna. “É com ela que surge, pela primeira vez no Brasil, a ideia de um projeto gráfico para a capa do disco. Com influências do funcionalismo modernista, as capas adquirem uma simplicidade inédita no país” (RODRIGUES, 2007, p. 21). Seus autores, são artistas gráficos que atuaram de modo empírico no campo do design, antes do estabelecimento de escolas especializadas no Brasil. Na esteira da geração anterior que, ainda ativa nos anos 1950-60, dedicou-se a projetos voltados às artes aplicadas, o movimento da Bossa Nova esteve intimamente ligado também ao período de consolidação da arquitetura moderna e desenvolvimento do mobiliário brasileiro.



Figura 9 – Capa do LP de Dorival Caymmi "Canções praieiras". Odeon, 1954. (INSTITUTO..., 2020b); Figura 10 – Capa do LP de Tom Jobim e Vinícius Moraes "Músicas de Orfeu da Conceição". Odeon, 1956. (Idem, 2020c) Figura 11 – Capa do LP de Baden Powell "À Vontade" (Elenco, 1963). (VIOLÃO..., s.d.)

Em relação ao processo de modernização do móvel nacional e o começo do desenho industrial no Brasil, o decênio de 1950 introduz o uso de novos materiais e tendências na decoração de interiores. Após o pioneirismo de Gregori Warchavchik (1896-1972)⁶, durante os anos 1920, e a gradual absorção da produção de mobiliário

⁵ É importante ressaltar que estudos recentes no âmbito da história da música popular brasileira, evidenciam que a noção de rompimento completo com estruturas e formas musicais anteriores, como o samba de morro e o bolero, vem sendo contestada, indicando, possivelmente, neles a origem da Bossa Nova. (MENEZES, 2012).

⁶ O arquiteto Gregori Warchavchik chegou ao Brasil em 1923, naturalizando-se brasileiro em 1927. No ano seguinte, projetou a casa da rua Santa Cruz, no bairro paulistano da Vila

pela indústria nos anos 1930-40, começou-se a pensar em uma produção em série e na comercialização em camadas mais populares. Na década de 1950, surgem empresas como a Móveis Branco & Preto, a L'Atelier Móveis e a Unilabor Indústria de Artefatos de Ferro e Madeira Ltda. Especialmente nos anos 1960, a Arte Moderna exerce papel de destaque nos interiores, e, particularmente em São Paulo, estabelece também forte relação com a Arte Concreta e o patrimônio colonial brasileiro.



Figura 12 – Horácio Lafer (1900-1965), ministro das Relações Exteriores de 1959 a 1961, discursa diante da mesa concebida por Sergio Rodrigues para o gabinete provisório do Itamaraty. Ao fundo, óleo sobre tela “estudo para Independência ou morte” de Pedro Américo (1843-1905), 1986, 146 x 237 cm. A tela foi transferida da sede do Rio de Janeiro para o Palácio do Itamaraty e integra o acervo do Ministério das Relações Exteriores. (MAGALHÃES, 2020).

A partir de 1953, Sérgio Rodrigues (1927-2014)⁷ passou a produzir móveis, antecipando tendências que se consolidaram durante a década seguinte, como a

Mariana, considerada o primeiro exemplar da arquitetura moderna no Brasil. Dentre seus projetos residenciais, para os quais projetava também peças para interiores alinhados com os preceitos arquitetônicos da escola alemã Bauhaus, destaca-se a casa da rua Itápolis, inaugurada no início dos anos 1930 com a “Exposição de uma casa modernista”, no bairro recém-urbanizado do Pacaembu. A mostra apresentou a casa decorada com obras dos principais nomes do modernismo brasileiro em uma proposta de integrar arte, arquitetura e design nos mesmos ambientes. (Cf. VARGAS, 2019).

⁷ Formado em arquitetura em 1951 pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (FNA), no Rio de Janeiro, tornou-se um dos mais importantes designers de móveis

preferência por matérias primas nacionais, formas vernaculares em um estilo autêntico. Durante a passagem dos anos 1950 para os anos 1960, a geração de arquitetos formados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP – FAU USP – também terá papel significativo para a arquitetura paulista, diante do maior interesse nas relações da arquitetura com as artes gráficas e o desenho industrial.

Durante a construção de Brasília, Oscar Niemeyer convidou vários arquitetos e designers a projetarem móveis para os palácios dos Arcos, da Alvorada e do Planalto. A ocupação, o equipamento e a ambientação de interiores dos elegantes edifícios de Brasília, com sua diversidade de usos administrativos, foi também aspecto essencial no projeto de Niemeyer. O mobiliário e os arranjos internos deveriam condizer com a pujança daquela revolução arquitetônica, que certamente não era apenas externa. (...). Dentre os designers que contribuíram para o design do mobiliário de Brasília destacam-se: Joaquim Tenreiro, Sergio Rodrigues, Sergio Bernardes (1919-2002), Karl Heinz Bergmiller, Jorge Zalszupin (1922-), Jorge Hue e Bernardo Figueiredo (SANTOS, 2017, p. 89).

“Nos principais centros urbanos, o novo cosmopolitismo arejava as produções nacionais” (MOTA; LOPEZ, 2015, p. 746). A renovação arquitetônica já vinha consolidando sua posição, desde os anos 1940, principalmente nas capitais da região sudeste do país, com nomes que se tornaram referência na arquitetura moderna que contavam com artistas modernos para seus projetos⁸. Em Belo Horizonte, é inaugurado o conjunto arquitetônico da Pampulha (1943), com o antigo Cassino, o late Clube e a Igreja de São Francisco, projeto realizado por Oscar Niemeyer, a convite de JK quando prefeito da capital mineira. No Rio de Janeiro, o destaque é para edificações como a do Ministério da Educação e Saúde (1936-45), projeto coordenado por Lúcio Costa (1902-1998), com consultoria do arquiteto Le Corbusier (1887-1965) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM Rio (1948-49), por Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) (MAM RIO, 2021). Em São Paulo, surgem conjuntos habitacionais como o "Prudência" (1944) de Rino Levi (1901-1965)⁹ e um dos ícones da arquitetura moderna

brasileiros. Nos anos 1950 atuou na empresa Forma S.A., em São Paulo, da qual se desliga para criar a Oca, voltada para a produção e comercialização de design brasileiro no Rio de Janeiro, então capital federal. Na década de 1960, projetou mobiliário para diversos edifícios públicos em Brasília como o Ministério das Relações Exteriores de Brasília e a UnB. (Cf. SANTOS, 2017, p. 179-187).

⁸ Para muitos dos edifícios produzidos no período foram encomendados painéis e/ou murais de artistas associados ao moderno como Candido Portinari (1903-1962), Clóvis Graciano (1907-1988), Francisco Rebolo (1902-1980), Fulvio Pennacchi (1905-1992) e Roberto Burle Marx (1909-1994). A introdução da estética moderna no cotidiano e os novos gostos associados à decoração de interiores também simbolizam a mudança de mentalidade pela qual passava a sociedade brasileira durante a passagem dos anos 1950 para 1960. (Cf. FREITAS, 2017).

⁹ Rino Levi iniciou sua formação na Itália na década de 1920, retornado ao Brasil nos anos 1930 quando abriu seu próprio escritório. Em 1944, projetou a Maternidade Universitária da

na capital paulista, o “Copan” (1952) de Niemeyer, sem esquecer dos projetos dos pavilhões para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo que define o Parque do Ibirapuera (1954). Em Vitória, a arquitetura moderna volta-se a diversos edifícios públicos, em especial escolares e para sediar o poder executivo, como o caso da sede da prefeitura de Vila Velha e do Ministério da Fazenda na Esplanada Capixaba, ambos projetos de Élio Vianna (1921-2009)¹⁰ no início dos anos 1960.

Brasília foi o ponto máximo do processo de modernização do país, projetada por Lúcio Costa e Niemeyer desde 1957 teve seus principais edifícios construídos em três anos. A inauguração da nova capital federal aconteceu em 21 de abril de 1960, estendendo-se por três dias, reunindo mais de 200 mil pessoas.



Figura 13 – A chegada da multidão de carros em frente ao Palácio do Planalto para as comemorações que inauguram Brasília, 1960. Arquivo Público do Distrito Federal. (OLIVEIRA, 2020)

Nesse contexto de nacional-desenvolvimentismo, cresceram as reivindicações de novas camadas urbanas que exigiam “mudanças estruturais”. Surgem estudos voltados para a história e os problemas do Brasil. Introduzindo novas formas na

Faculdade de Medicina da USP, não concretizada. Levi foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil de São Paulo entre 1954 e 1955. Em 1948, contribuiu para a criação do MAM SP, tendo sido um dos seus diretores. Participou do concurso de Brasília (1956), sendo classificado em 3º lugar. Entre 1957 e 1960, atuou como docente na FAU USP, participando da reestruturação do curso de Arquitetura e Urbanismo. (Cf. RINO..., s.d.)

¹⁰ Formou-se em 1947 pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro. Transferiu-se para o Espírito Santo para ocupar o cargo de engenheiro na Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado capixaba. Nos anos 1950, dedica-se sobretudo à arquitetura escolar, pautando os edifícios em métodos pedagógicos mais modernos. (Cf. SPOLAOR; ARAÚLO; DANTAS, 2009).

educação, Paulo Freire (1921-1997)¹¹ criou sua metodologia para combater o analfabetismo. O Conselho Federal de Educação – CFE, foi instituído pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB – de 1961, assumindo a direção da política oficial do ensino superior. “A reforma universitária¹² precisava ser agitada, para pesquisar, compreender e solucionar tantos problemas multi seculares não resolvidos” (MOTA; LOPEZ, 2015, p. 742).

Já com a inauguração da capital no Brasil central é iniciado o projeto da Universidade de Brasília – UnB, criada oficialmente em 1962. Sua concepção foi realizada por alguns dos mais renomados cientistas e intelectuais da época como o antropólogo Darcy Ribeiro¹³ e o educador Anísio Teixeira¹⁴, sendo pautada por um plano orientador baseado na aplicação do princípio da autonomia universitária e na estreita articulação entre ensino e pesquisa. “Foi concebida dentro de um projeto integrado, arrojado e com propósitos de investigação científica. A UnB surgiu como a universidade mais moderna do País daquele período” (BOTTONI; SARDANO; FILHO, In: COLOMBO, 2013, p. 29).

Durante o Governo JK, a UnB foi precedida por uma intensa intervenção do Estado no sistema de ensino superior, com a criação das Universidades Federais da Paraíba – UFPB (1955); de Santa Catarina – UFSC (1956); de Uberlândia – UFU/MG (1957); do Pará – UFPA (1957); do Rio Grande do Norte – UFRN (1958); de Juiz de Fora – UFJF/MG (1960); de Goiás – UFG (1960); Fluminense – UFF/RJ (1960); e de

¹¹ Natural de Pernambuco, ao formar-se pela Faculdade de Direito da Universidade de Recife, tornou-se professor de língua portuguesa de escola de segundo grau, nos anos 1940, quando iniciou seu trabalho voltado à alfabetização de populações populares. Já engajado na esfera pública de Educação, Cultura e Serviço Social, em 1961, realizou as primeiras experiências que levaram à constituição de seu método de alfabetização. Durante o Governo de João Goulart é convidado a desenvolver o Plano Nacional de Alfabetização, mas com o golpe militar foi forçado a partir para a Bolívia e o Chile, retornando ao Brasil apenas décadas depois. (Cf. PAULO..., s.d.).

¹² Ao longo da década de 1960 o acesso à educação universitária entra em pauta, culminando na Reforma Universitária de 1968.

¹³ Formado pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, ingressou no Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em 1947, vivendo longos períodos entre comunidades indígenas para desenvolver seus estudos etnológicos. No Governo Kubitschek, foi convidado a colaborar na elaboração das diretrizes para o setor educacional, assumindo inclusive o Ministério da Educação e Cultura em 1962, após um período na reitoria da UnB, da qual foi um dos idealizadores. No ano seguinte tornou-se chefe do Gabinete Civil da Presidência da República, sendo em 1964 destituído de seus direitos políticos e demitido de seus cargos de professor da Universidade do Brasil e de etnólogo do SPI. (Cf. DARCY..., s.d.).

¹⁴ Formou-se em ciências jurídicas e sociais no Rio de Janeiro em 1922, ocupou cargos relacionados à educação, no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos, dentre eles o de conselheiro da Unesco. Na década de 1950, foi secretário-geral da Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e dirigiu o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP). Em 1963, ocupou o posto de reitor da UnB, mas foi afastado em 1964, em virtude do golpe militar, que o levou a emigrar para os Estados Unidos. (Cf. ANÍSIO..., s.d.).

Santa Maria – UFSM/RS (1960). Ainda no arco temporal analisado, foram criadas a Universidade Federal de Alagoas – UFAL (1961), a Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes/MG (1962) e a Universidade Estadual de Campinas/SP – Unicamp (1962).

No panorama político do período após o Governo Kubitschek, o cargo de presidente da república foi exercido por Jânio Quadros (1917-1992)¹⁵ em 1961, seguido de João Goulart (1919-1976)¹⁶ entre 1961 e 1964 até o golpe militar. Em um curto governo, Jânio adotou uma política externa não alinhada aos Estados Unidos, reatou relações com a URSS e a China, retomou as negociações com o Fundo Monetário Internacional (FMI) e via a Superintendência da Moeda e do Crédito (Sumoc), estimulou o estabelecimento no Brasil de produtoras internacionais de consumo popular. Goulart, que assumiu com a renúncia de Jânio Quadros, muda o regime presidencial para o parlamentarismo e estabelece um plano de “reformas de base” para enfrentar os problemas nacionais nas áreas agrária, urbana, político-eleitoral, administrativa, bancária, tributária, militar e educacional. Nesta, visava ampliar a rede pública de ensino, buscando o combate ao analfabetismo com a implantação nacional do Método Paulo Freire. O governo também se propôs a realizar uma reforma universitária, com a abolição do sistema de cátedras e a instituição de departamentos e faculdades autônomas, que ocorreu durante a Ditadura Militar¹⁷.

¹⁵ Formado pela Faculdade de Direito da USP, em 1939, foi professor nos colégios Dante Alighieri e Vera Cruz. Em sua carreira política, foi vereador, deputado estadual, prefeito e governador do Estado de São Paulo, antes de assumir a presidência da república em 1961. Em seu governo buscou a centralização dos poderes, com uma política interna conservadora, procurou afirmar no plano externo os princípios de uma política independente, incentivando relações diplomáticas com as nações do bloco socialista, inclusive. Jânio renunciou esperando que seu vice, João Goulard, que tinha alinhamento com a esquerda, não fosse aceito e com isso ele continuaria no poder. (Cf. JÂNIO..., s.d.)

¹⁶ Foi vice-presidente no Governo de Jânio Quadros, assumindo a presidência da República em 7 de setembro de 1961, cargo que ocupou até 1964. Seu governo, dividido em duas fases, uma parlamentarista e outra presidencialista, foi marcado por radicalização e instabilidade política. As tentativas de reforma de base conduzidas pelo presidente eram impopulares entre as elites que se organizaram com os militares para derrubar o presidente e instalar uma ditadura. (Cf. JOÃO..., s.d.)

¹⁷ Ao longo de toda a década de 1960, fora as universidades federais já mencionadas durante o Governo JK, foram criadas outras nove, parte delas incorporadas do setor privado ou de escolas técnicas: do Maranhão – UFMA (1966); do Sergipe – UFS (1968); do Piauí – UFPI (1968); do Rural do Semi-Árido – UFRSA/RN (1968); de São Carlos – UFSCar/SP (1968); de Ouro Preto – UFOP/MG (1969); de Viçosa – UFV/MG (1969); de Pelotas – UFPel/RS (1969); e do Rio Grande – FURG (1969). Na esfera estadual, serão fundadas mais dez: Universidade Estadual de Campinas/SP – Unicamp (1962); de Montes Claros – Unimontes/MG (1962); de Pernambuco – UPE (1965); de Santa Catarina – UDESC (1965); da Paraíba – UEPB (1966); de Feira de Santana – UEFS/BA (1968); Vale do Acaraú – UVA/CE (1968); do Rio Grande do Norte – UERN (1968); de Maringá – UEM/PR (1969); e de Ponta Grossa – UEPG (1969).

1.2. Investimento no ensino superior paulista: a gestão Carvalho Pinto e o desenvolvimento da USP durante a Reitoria de Uihôa Cintra

Enquanto JK implantava sua plataforma desenvolvimentista, na esfera estadual paulista, Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto (1910-1987)¹⁸ esteve à frente do Governo do Estado entre 1959 e 1963. Carvalho Pinto foi o primeiro governador a orientar sua gestão espelhando-se no contexto federal, com o Plano de Ação do Governo do Estado – PAGE, que, estabeleceu um planejamento orçamentário dos vários setores da administração estadual e

teve por objetivo a criação de uma tecnocracia democrática para racionalizar o serviço público e promover o desenvolvimento do Estado de São Paulo, cujos investimentos foram estruturados em três setores: 1- melhoria das condições do Homem, que incluía as áreas de educação, cultura e pesquisa; justiça e segurança; saúde pública e assistência social, e sistemas de água e esgoto; 2- infraestrutura, abrangendo energia; ferrovias; rodovias; pontes municipais; aeroportos, portos e navegação; e 3- expansão agrícola (CAMARGO, 2016, p. 165).

Os estudos sobre a administração Carvalho Pinto demonstram que o PAGE foi uma ferramenta de gestão pioneira, especialmente, nas áreas da administração pública, educação, arquitetura e urbanismo, incentivado pelas transformações que aconteciam no país. O projeto apresentado pelo governador em 1959¹⁹, ressaltou que para o bom entendimento do plano era necessário enxergar a entrada dos anos 1960 pela perspectiva histórica e compreender que: “A década dos sessenta em São Paulo, deverá ser caracterizada pela definitiva transposição da barreira do subdesenvolvimento, cabendo-nos a responsabilidade de criar condições que facilitem essa evolução” (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1959b, p.15).

Carvalho Pinto desenhou o plano buscando situar São Paulo no processo de modernidade pelo qual o Brasil passava dentro de “uma concepção integral e harmônica de desenvolvimento econômico e social” (Ibidem, p.18). Foram levantados os problemas fundamentais dos órgãos estaduais, relacionados à execução de obras e serviços, planejando solucioná-los dentro dos quatro anos de governo. “O Plano estruturou-se funcionalmente em duas equipes: um grupo de Planejamento, instituído pelo mesmo

¹⁸ Formou-se pela Faculdade de Direito de São Paulo, no Largo de São Francisco em 1931. Nos anos 1940, tornou-se advogado do contencioso da prefeitura de São Paulo e professor titular da cadeira de ciências das finanças da Faculdade Paulista de Direito e também da cadeira de ciência das finanças da recém-fundada Universidade Católica de São Paulo – PUC SP. Carvalho Pinto foi secretário de Finanças da gestão municipal até ser nomeado Secretário da Fazenda, entre 1955 e 1958, na gestão de Jânio Quadros. (Cf. CARVALHO..., s.d).

¹⁹ Instituído como uma das primeiras medidas do Governo Carvalho Pinto pelo Decreto nº 34.656, de 12 de fevereiro de 1959. (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1959a).

decreto, sob a coordenação de Plínio de Arruda Sampaio, e um grupo técnico com profissionais de várias áreas, ambos diretamente relacionados ao governador” (CAMARGO, 2016, p. 171). Do grupo de planejamento, participaram docentes e associados a Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas – FEA USP e a Escola Politécnica – POLI USP – como o economista Antônio Delfim Netto (1928-)²⁰ e os engenheiros civis Ruy Aguiar da Silva Leme (1925-1997)²¹ e Paulo Menezes Mendes da Rocha (1887-2008)²².

Seguindo os três setores nos quais o plano se estruturava foi aprovado na Assembleia Legislativa o Plano Plurianual de Orçamento visando diminuir os trâmites com o legislativo. No setor para melhoria das condições do homem, no que se refere à Educação, Cultura e Pesquisa, o plano estabeleceu os seguintes objetivos:

1. Construir e equipar 3.000 salas de aula de ensino primário, com capacidade para 240.000 alunos, possibilitando o funcionamento das unidades escolares existentes em adequadas condições de ensino – em dois turnos de quatro horas diárias.
2. Construir e equipar 4.000 salas de aula de ensino primário, com capacidade para atender, em dois turnos de quatro horas diárias, 320.000 novos alunos, a fim de eliminar o déficit anual de vagas e possibilitar o atendimento, nos próximos quatro anos, de toda a população escolarizável.
3. Construir e equipar 1.100 salas de aulas de ensino secundário e normal, com capacidade total de atendimento de 110.000 alunos, a fim de propiciar condições adequadas aos estabelecimentos existentes.

²⁰ Formado pela FEA USP em 1951, foi professor livre-docente de estatística econômica na USP. Junto com suas atividades acadêmicas, exerceu também funções de assessor econômico na Associação Comercial de São Paulo, sendo convidado em 1959 para integrar a equipe de planejamento do novo governo paulista chefiado por Carvalho Pinto. Nos anos seguintes, foi membro do Conselho Universitário da USP, passou a integrar diversos conselhos nas áreas de economia e planejamento também a nível nacional, assumindo a Secretaria da Fazenda durante o primeiro governo de Laudo Natel (1966-1967). (Cf. MAYER; LEMOS; CORREIA s.d.)

²¹ Formado em engenharia civil pela POLI USP em 1949, foi professor catedrático e diretor da FEA USP (1958-1960), onde criou o Departamento de Administração e implantou cursos de pós-graduação. Na POLI USP, em 1958, participa da criação do curso de engenharia de produção. De 1959 a 1962, durante o Governo Carvalho Pinto, chefiou o departamento de estudos econômicos do Banco do Estado de São Paulo (Banespa) e integrou o PAGE, tendo sido responsável pela instalação dos fundos de expansão agropecuária, de expansão das indústrias de base e de financiamento das indústrias de bens de produção. (Cf. RUY...s.d.).

²² Engenheiro civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 1938 tornou-se professor catedrático da POLI USP a qual dirigiu de 1943 a 1947. Em paralelo ao ensino, atuou na Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo em projetos como o Aeroporto de Congonhas e a Companhia Hidrelétrica de São Paulo. Em 1967, aposentou-se pelo Departamento de Engenharia Hidráulica e recebendo o título de Professor Emérito da POLI USP. (Cf. PROF. DR. PAULO..., s.d.)

4. Construir e equipar 30 novas unidades de ensino profissional do 1º ciclo, com capacidade de atendimento de 7.200 alunos.
5. Reorganizar a Escola Técnica "Getúlio Vargas" e adotar medidas para a instalação das 4 outras Escolas Técnicas, criadas por convênio com a União.
6. **Instalar, definitivamente, a Cidade Universitária "Armando de Salles Oliveira"** (grifo meu).
7. **Equipar e realizar obras em estabelecimentos da Universidade de São Paulo que permanecerão fora da Cidade Universitária** (grifo meu).
8. Construir e equipar institutos isolados da Rede Estadual de Ensino Superior existente.
9. Constituir uma Fundação incumbida de administrar os recursos orçamentários previstos pelo art. 123 da Constituição Estadual, destinados à investigação técnica e científica. (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1959b, p. 45-46).

Com praticamente metade dos recursos destinados à melhoria das condições do homem, voltados para a educação, cultura e pesquisa, criou escolas primárias, secundárias e técnico-profissionais, por meio do Fundo Estadual de Construções Escolares – FECE²³. A nível superior, foram ampliados os cursos noturnos e criados institutos isolados no interior paulista²⁴. É interessante notar que em termos de arquitetura que:

contemporâneas à construção de Brasília, as obras do PAGE podem ser entendidas como uma resposta paulista ao predomínio da arquitetura carioca nessa aventura nacional. O envolvimento de centenas de profissionais numa mesma proposta política, produzindo obras públicas, estimula a troca de ideias, fortalece princípios e propicia inovações. Não por acaso esse período consolida o movimento identificado como Escola Paulista (CAMARGO, 2016).

²³ Em 2016, foi publicado o inventário dos bens culturais relativos ao Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (1959-1963), realizado sob a coordenação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU USP em parceria com a FAU USP (CAMARGO, 2016). Segundo o documento, o PAGE envolveu cerca de 160 arquitetos, entre profissionais liberais e escritórios de arquitetura, e mais de mil projetos e obras espalhadas por 275 municípios do estado de São Paulo.

²⁴ "A criação desses institutos teve início durante o governo de Jânio da Silva Quadros (1955-1958), mas acelerou-se na administração de Carvalho Pinto. Entre eles, pode-se citar as Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto (1957), Araraquara (1958), Assis (1958), Rio Claro (1959), Presidente Prudente (1959), Marília (1959) e Franca (1963). Em 1976, reunidos em outras unidades da capital e do interior, esses institutos formaram a Universidade Estadual Paulista (UNESP)" (CALDEIRA, 2002, p. 33).

Diretamente em relação à USP, o PAGE criou um fundo para construção da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo²⁵. O plano era dotar a Universidade de condições para que ela pudesse desenvolver cursos e institutos especializados com formação em alto nível. **“É desejo do Governo [paulista], contando ainda com os recursos do Governo Federal, que a Universidade realize plenamente sua insubstituível parcela no desenvolvimento do Estado e do País”** (grifo meu) (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1959b, p. 72).

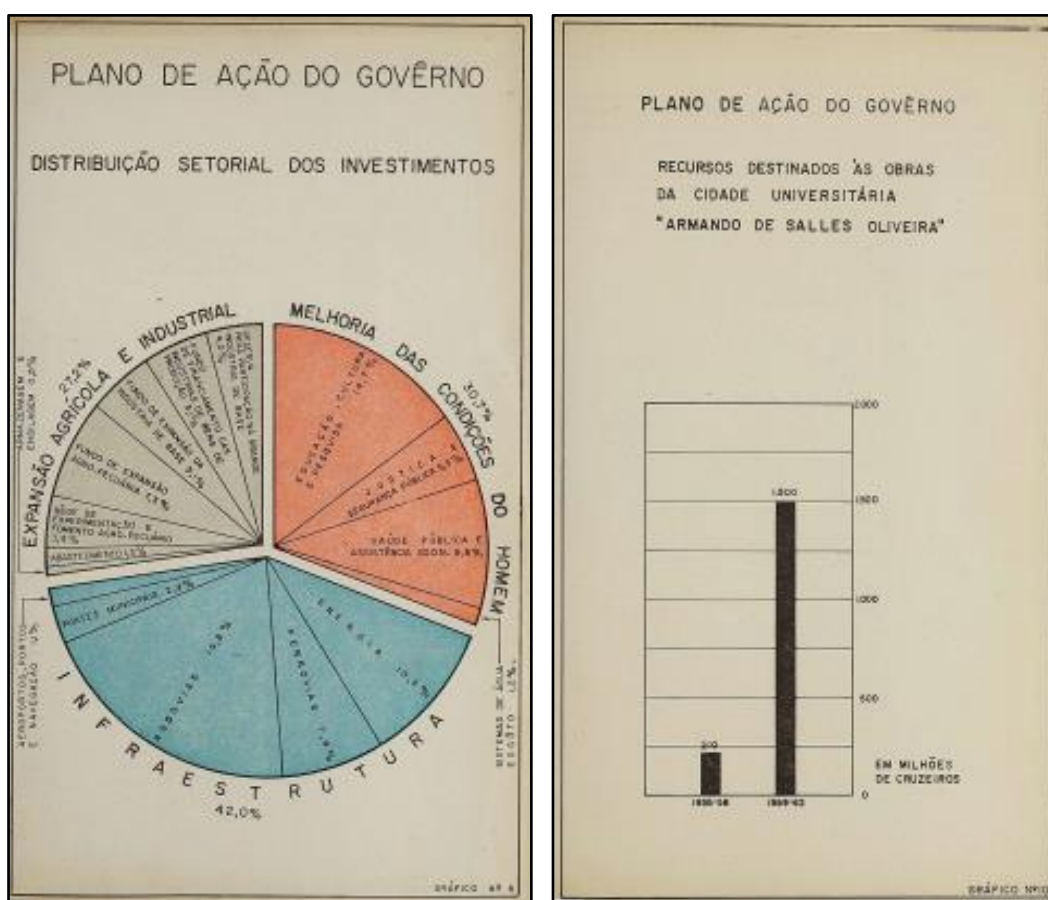


Figura 1: Plano de Ação do Governo, distribuição setorial dos investimentos (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1959b, p. 44); Figura 2: Recursos destinados às obras da Cidade Universitária "Armando de Salles Oliveira" (Ibidem, p. 72).

Assim, foram reservados recursos para garantir instalações modernas para que a maioria dos institutos e faculdades se transferissem para a Cidade Universitária até 1962, excluindo-se as unidades já no interior e algumas da capital. Tendo em vista a melhoria das condições de ensino e pesquisa no estado, ao Fundo de Construção da

²⁵ Para concretizar as metas, o PAGE além dos dois fundos citados anteriormente criou também: o Fundo de Financiamento da Indústria de Bens de Produção; o Fundo de Expansão da Indústria de Base; e o Fundo de Expansão Agropecuária (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1959b, p.18).

Cidade Universitária da USP – Fundusp²⁶ cabia “assegurar o ritmo adequado das construções e instalações programadas, sem prejuízo das atividades normais da Universidade.” (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1959. 2, p. 72).

A frente da reitoria da USP estava Antonio Barros de Ulhôa Cintra (1907-1998)²⁷, médico que iniciou sua carreira docente em 1933. Inicialmente, designado para a cadeira de Pediatria e anos depois para a de Clínica Médica da Faculdade de Medicina – FM USP, na qual havia se formado, antes de sua vinculação à Universidade. Em 1940, obteve o título de livre-docente.

Seus trabalhos acabaram por levá-lo aos Estados Unidos, em 1941, com bolsa de estudos da Fundação Rockefeller. No Massachusetts General Hospital, da Universidade de Harvard, trabalhou com Füller Albright, considerado um dos mais importantes investigadores clínicos. Naquele país, estudou ainda no Pratt Diagnostic Hospital, em Boston. Em 1943, já no Brasil, foi nomeado médico chefe do Serviço de Moléstias da Nutrição e Dietética do Hospital das Clínicas, que ele organizou e chefiou até 1950. Ali, aplicou métodos de pesquisa bioquímica ao estudo de anormalidades metabólicas e orientou a formação de clínicos, químicos e analistas especializados em problemas de metabolismo, nutrição e endocrinologia, sendo um pioneiro nessa disciplina, no Brasil (HOMENAGEM A ..., s.d.).

Com a bagagem da experiência universitária estadunidense e da administração pública, Ulhôa Cintra foi nomeado Reitor da Universidade de São Paulo em 10 de maio de 1960 (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1960). De acordo com Hélio Pereira Bicudo (1922-2018)²⁸, “a escolha de Antonio Barros de Ulhôa Cintra para Reitor da USP deu-se dentro da linha desse pensamento, de dar uma estrutura moderna à Universidade, capaz de torná-la num grande centro de pesquisa e ensino” (HOMENAGEM A..., s.d.). Em seu discurso de posse, Ulhôa Cintra ressaltou as

²⁶ Adota-se aqui a sigla Fundusp para nomear o Fundo de Construção da Cidade Universitária da USP, embora, este ganhe essa nomenclatura oficialmente apenas na década de 1970.

²⁷ De família tradicional paulista, Antonio Barros Ulhôa Cintra formou-se na Faculdade de Medicina em 1930. Ao longo de sua carreira docente, assumiu a cadeira de Clínica Médica em 1936 e se aposentou compulsoriamente em 1978. Foi Reitor da USP entre 1960 e 1963; o primeiro presidente da FAPESP em 1962; e Secretário de Educação e Cultura do Estado de São Paulo durante o Governo Abreu Sodré, priorizando a expansão do então chamado ensino ginasial. Considerado o “Reitor reformista da USP”, teve participação decisiva na implantação do campus da USP, e na elaboração da lei de criação da Universidade Estadual de Campinas, da Faculdade de Ciências Médicas de Botucatu, criou a Editora da Universidade de São Paulo – Edusp – e transferiu a reitoria para a Cidade Universitária. (Cf. MEDEIROS NETO, s.d.)

²⁸ Hélio Pereira Bicudo bacharelou-se em ciências jurídicas e sociais na Faculdade de Direito de São Paulo em 1946 sendo nomeado promotor público já no ano seguinte. Em 1957, tornou-se procurador da Justiça de São Paulo. No início dos anos 1960, foi chefe da Casa Civil do Governo do Estado de São Paulo, atuando como um elo entre a comunidade científica e o governador Carvalho Pinto. Colaborou para definir o arcabouço jurídico que deu origem à Fapesp, além de lecionar em escolas e faculdades de Direito. (Cf. CARNEIRO; MATTOS, s.d.)

dificuldades da USP, mas já referindo-se “ao desenvolvimento da pesquisa e do ensino superior e ao incremento das obras da cidade universitária dentro do PAGE do governador Carvalho Pinto, assim como a **missão da Universidade na vida moderna, inclusive como fator de desenvolvimento nacional** (grifo meu)” (EMPOSSADO NA..., 1960).

A modernização que então se propunha significava, em grande parte, o apoio à pesquisa, o incentivo ao tempo integral e a proposta de uma política que levasse a Universidade a se preocupar com a investigação dos grandes problemas que afligiam a Nação (grifo meu). À margem dessas iniciativas, generalizava-se a crítica ao sistema da cátedra e crescia a agitação estudantil em prol da reforma estrutural da Universidade. É em 1962 que se realiza a greve em favor da participação dos estudantes nos órgãos colegiados na proporção de 1/3 do conjunto dos membros. Aos professores mais conservadores, essa exigência significava nada menos que a implantação do comunismo na Universidade.

Deste modo, esta tentativa de modernização da USP, realizada num clima de crescente politização da sociedade, tendeu a polarizar as posições dos professores, especialmente daqueles com acesso às decisões do Conselho Universitário. É impossível identificar os adeptos da modernização com posições políticas “de esquerda”, uma vez que compreendiam um grupo bastante amplo e muito heterogêneo. É mais plausível identificar o núcleo dos opositores às reformas como o daqueles professores mais conservadores que defendiam intransigentemente os privilégios da cátedra assegurados pela estrutura vigente e se identificavam com o setor mais retrógrado em termos da concepção do que seja a vida universitária (ADUSP, 2004, p. 11).

Com o apoio do Co USP, Ulhôa Cintra promulgou novo Estatuto da USP em julho de 1962 (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1962). Bastante alinhada com as propostas da administração Carvalho Pinto, sua atuação na reitoria foi decisiva para a reunião de recursos materiais e humanos que possibilitaram à USP criar novos institutos de ensino e pesquisa. A gestão foi pautada pelo incentivo à integração das unidades universitárias.

Este período, marcado pela gestão do reitor Ulhôa Cintra, pode ser caracterizado como uma tentativa de modernização da Universidade. Até então, a USP se organizava como uma confederação de unidades independentes e antagônicas, dominadas pelas chamadas Grandes Escolas, aquelas ligadas às profissões liberais de maior prestígio: a Faculdade de Direito, a Escola Politécnica e a Faculdade de Medicina. Durante sua gestão, o professor Ulhôa Cintra, contando com o apoio dos setores mais progressistas das diferentes faculdades, procurou promover uma nova concepção de Universidade, tentando instituir um planejamento global, incentivando a pesquisa básica até então sacrificada pelos interesses da profissionalização e concretizando os planos da construção da Cidade Universitária. (ADUSP, 2004, p. 10-11).

O início do plano de concentração das faculdades na Cidade Universitária não era ideia nova, ocorreu ainda no governo de Salles de Oliveira (1887-1945)²⁹, que em 1935 nomeou uma comissão para definição do local de concentração das faculdades e institutos. Esta acabou por escolher as terras da Fazenda Butantã para abrigar o *campus* universitário. Segundo Fernandes (2005, p. 60), a concepção moderna de cidades universitárias ganhou força nos Estados Unidos e na Europa, com o crescimento das metrópoles desde o final do século XIX. Após a Segunda Guerra Mundial, o modelo estabeleceu centros autônomos de estudo, pesquisa e serviços, sempre contando com investimentos no âmbito das políticas públicas de apoio à Educação. Nesse contexto, na passagem para os anos 1960, destacam-se na América Latina complexos universitários na Cidade do México, em Caracas, no Recife, no Distrito Federal, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Dessa forma, na capital paulista o crescimento da cidade conduziu ao aumento de estudantes universitários, aprimoramento dos métodos e dos locais destinados ao ensino superior. No final da década de 1940, a criação do *campus* da USP objetivava o intercâmbio técnico e científico entre diferentes unidades universitárias, situando em áreas mais centrais, setores destinados às humanidades e a administração da própria Universidade e nas áreas mais periféricas, setores voltados à relação com a cidade em si, como os edifícios para os cursos de medicina e engenharia e as residências estudantis.

A concretização do projeto do planejamento da Cidade Universitária efetivou-se em 1950, em virtude do auxílio financeiro conseguido do governo federal que viabilizou o início das primeiras obras, com a realização de terraplanagem e a construção do edifício de alta tensão do Instituto de Eletrotécnica. Já no final da década anterior o Instituto de Pesquisas Tecnológicas tinha se instalado na área, em localização próxima ao setor depois destinado a Escola Politécnica. Em função do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954, foi possível viabilizar algumas obras, como a avenida de ingresso que conduzia ao centro cívico, sendo também proposta a construção de uma torre, como marco das comemorações realizadas nesse momento.

O centro cívico contava com um estudo preliminar realizado pelo arquiteto Rino Levi, em que uma grande praça de forma triangular abrigava a Reitoria, a Biblioteca Central e o Teatro Universitário, envolvidos por proposta paisagística de Burle Marx, que previa um

²⁹ Salles Oliveira era egresso do curso de engenharia civil da Escola Politécnica, uma das unidades de ensino superior incorporadas à USP em 1934. Empresário, no ramo das usinas hidrelétricas, foi diretor da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro, atuou no movimento de 1932 e dirigiu o jornal "O Estado de São Paulo". Em 1933, foi nomeado interventor do Estado de São Paulo e tornou-se o primeiro governador do Período Constitucional, em 1935. Além da USP, criou o Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT). Atualmente, o campus da Cidade Universitária leva seu nome. (Cf. KELLER, s.d.)

espelho d'água de forma retangular e canteiros de formas geométricas onde seriam plantados espécimes diversos da flora brasileira, seguindo tendência consagrada pelo nosso mais importante paisagista. (FERNANDES, 2005, p. 61)



Figura 16 – Cidade Universitária da USP, início da década de 1950. Ao fundo, o edifício da Reitoria cercado pela área na qual se configurou a Praça dos Bancos, a Escola de Comunicações e Artes – ECA USP, a Praça do Relógio e a Av. Prof. Luciano Gualberto e a FFLCH USP. (HISTÓRIA DA CUASO, 1985).

Portanto, foi no governo Carvalho Pinto que a construção da Cidade Universitária ganhou novo estímulo. No período, houve a retomada e construção das principais edificações para os cursos da Escola Politécnica, além do financiamento de novos projetos como os da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo – FFCL USP (hoje, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH) e FAU USP que foram estrategicamente posicionados no *campus* com o objetivo de solucionar entraves de circulação, direcionando o fluxo para o centro cívico. “Nesse momento, Paulo Camargo e Almeida assume como primeiro diretor executivo, o recém-criado Fundo para a Construção da Cidade Universitária, que favorecia uma visão inovadora para o *campus* da USP” (FERNANDES, 2005, p. 65).

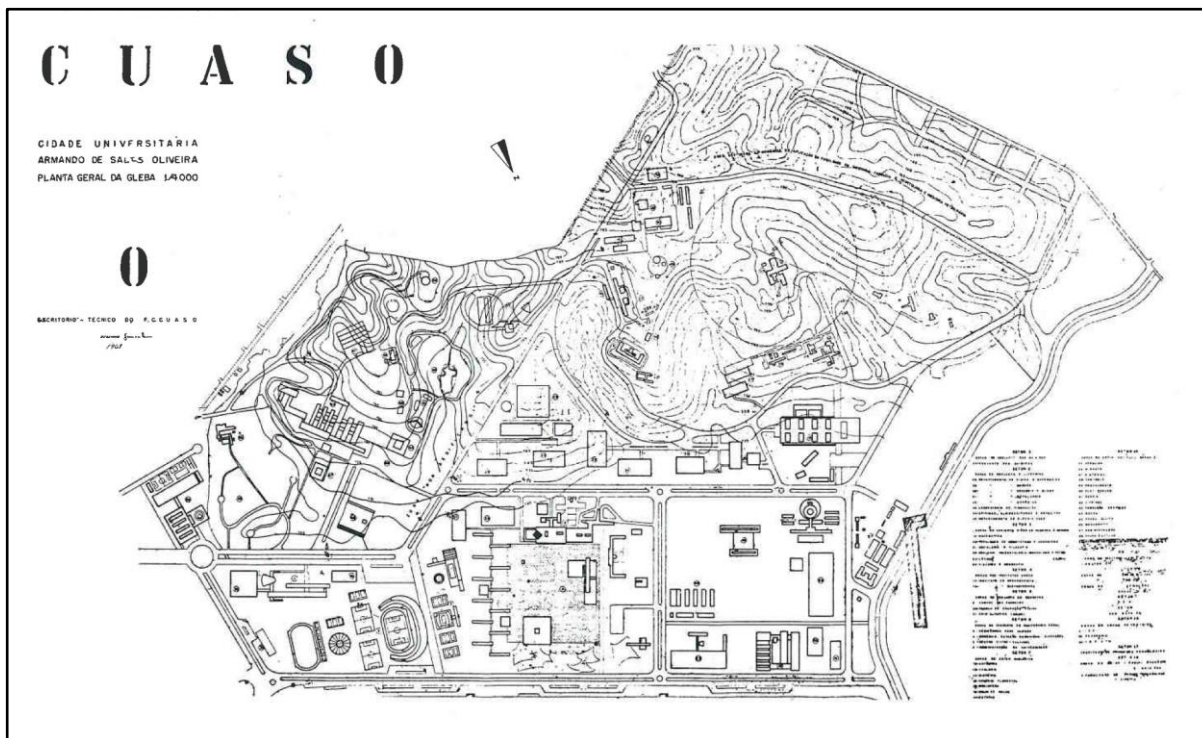


Figura 17 – Planta Geral da Cidade Universitária da USP, 1962. Projeto: Escritório Técnico do Fundusp. (HISTORIA DA CUASO, 1985).

A criação do Fundusp em junho de 1960 se deu a partir da reestruturação de um escritório técnico com uma equipe multidisciplinar para estabelecer normas e acompanhar as construções dos *campi* da Universidade. Contando com o apoio do primeiro diretor da FAU USP, Luís Inácio Romeiro de Anhaia Melo (1891-1974)³⁰, que havia presidido a Comissão da Cidade Universitária em 1948, o reitor Ulhoa Cintra reuniu alguns dos melhores arquitetos em São Paulo, muitos deles professores da USP. O grupo buscava estabelecer o *campus* da Universidade como um lugar da nova arquitetura. “Com Brasília recém-inaugurada e os ecos do nacional-desenvolvimentismo ainda se fazendo sentir, a universidade tinha um plano urbanístico arrojado para o campus, em sintonia com os preceitos modernos da arquitetura e urbanismos da época” (SIMÕES, 1984, p. 69 apud MAIA NETO, 2004, p. 14).

³⁰ Formou-se em Engenharia e Arquitetura pela Escola Politécnica de São Paulo e em 1918 iniciou sua atividade docente na mesma escola onde em 1926 tornou-se professor catedrático das disciplinas Composição Arquitetônica, Estética e Urbanismo. Paralelamente a carreira acadêmica, dedicou-se à política, tendo exercido os cargos de vereador pela cidade de São Paulo nos anos 1920, nomeado prefeito da capital paulista em 1930-1931. No início da década de 1940 foi responsável pela direção das obras da Catedral da Sé e Secretário de Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo. Foi ainda um dos fundadores da FAU USP, sendo seu primeiro diretor em 1948, voltando a dirigi-la em 1959 e 1961. Em 1954, assumiu a vice-reitoria da USP. (Cf. LUÍS DE ANHAIA, s.d.)

Entre 1960 e 1963, a Cidade Universitária da USP contou com projetos (ou seja, alguns desses não construídos) de Rino Levi (1901-1965) para o Centro Cívico e Cultural (1961-1962), de Carlos Barjas Millan (1927-1964) para o edifício do Departamento de Letras da FFCL USP (1961-1962), de Pedro Paulo de Melo Saraiva (1933-2016) para o Departamento de Mineralogia, Petrologia, Geologia e Paleontologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (1961), de Eduardo Corona (1921-2001) para a Faculdade de História e Geografia da USP (1961-1964), João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) com colaboração de Carlos Cascaldi (1918-2010) para a FAU USP (1961-1969); Ícaro de Castro Melo (1913-1986) para o Estádio Olímpico da USP (1961-1976), Oswaldo Bratke (1907-1997) para o core da USP (1962), Paulo Mendes da Rocha (1928-2021) para o Departamento de Antropologia e Sociologia da USP (1962); Joaquim Guedes (1932-2008) para o Instituto de Matemática da USP (1963); Eduardo Kneese de Melo (1906-1994), Joel Ramalho (1934) e Sidney de Oliveira para o conjunto residencial da USP (1963-1979), entre outros.

Além da construção do *campus*, o reitorado de Ulhôa Cintra criou e incorporou novos órgãos na Universidade, como já indicado, dentre eles alguns institutos e os museus, foco da última parte deste primeiro capítulo. Também foi criada em 1962, a Editora Universitária da USP com o objetivo de divulgar a produção científica e cultural de professores e pesquisadores da Universidade. “A Editora Universitária desempenhou papel fundamental na realização de um dos principais objetivos do projeto de reestruturação da USP, no período em análise, que era o de promover maior aproximação da Universidade com a sociedade brasileira.” (CALDEIRA, 2002, p. 35). Especialmente na FFCL USP, desde os anos 1950 os pesquisadores uspianos passaram a se interessar pelo estudo de temas brasileiros, produzindo obras que se tornaram clássicas sobre diversos aspectos da formação social do país. O embrião da Edusp atuou como co-editora durante seus primeiros anos, sendo seu primeiro livro publicado em 1963, "Simpósio sobre o cerrado", com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp. (EDUSP, 2021)

A criação da própria Fapesp, assim como da Unicamp, também são iniciativas concretizadas durante a gestão de Carvalho Pinto e com o envolvimento do reitor Ulhôa Cintra.

Herdeira de um processo iniciado nos anos 1940, a Fapesp foi criada oficialmente em 1960 (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1960)³¹, mas iniciou suas atividades apenas em maio de 1962 (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,

³¹ Vale destacar que já existiam desde 1951 o Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq e a Campanha de Aperfeiçoamento do Pessoal de Ensino Superior – Capes.

1962a). Dentre suas finalidades iniciais foi elencado: o financiamento de projetos de pesquisa, a criação de novas unidades de pesquisa no estado de São Paulo, mantendo fiscalização e cadastro das mesmas e das pesquisas sob seu amparo; a promoção de estudos que identificassem possíveis campos de fomento e para concessão ou complementação de bolsas de estudos ou pesquisas, no País ou no exterior. O intercâmbio de pesquisadores contribuiu para o estabelecimento da pós-graduação brasileira, durante os anos 1960, com forte influência das universidades europeias e norte-americanas.

Um dos fundadores da Fapesp, que virá a aparecer na narrativa dos museus da USP assumindo a diretoria do Museu de Zoologia também em 1962, Paulo Vanzolini (1924-2013)³² detalha o processo de estruturação da fundação:

A lei que rege a Fapesp foi escrita por mim com a ajuda de Breno Asprino, Almeida Salles e Hélio Bicudo. Para isso me vali de minha experiência em pesquisa e de visitas que, no decurso de viagens de estudo, fiz às Fundações Rockefeller, Ford e, principalmente, Guggenheim. Nesta última, discutimos também os modelos do Max Planck, na Alemanha, e da Academia Russa de Ciências, em Moscou. Tendo em conta os modelos dessas entidades e também o do CNPQ que, no Brasil, já contava com quase dez anos de experiência, convenci-me de que nenhum deles se adaptava às nossas condições. O que precisávamos era de uma fundação que atendesse diretamente ao pesquisador mas não tivesse seus próprios institutos pois, do contrário, era para estes que acabariam sendo canalizados os recursos. O governador Carvalho Pinto acreditava em uma estrutura semelhante à do Max Planck, com seus próprios pesquisadores, mas era um espírito aberto, capaz de aceitar opiniões que contrastavam com as suas. Assim, não foi difícil convencê-lo de que, na atividade de pesquisa e formação de recursos humanos, eram a Universidade e os institutos de pesquisa que deveriam expandir-se; à Fundação cabia lhes dar os meios para cumprir tal função e não substituí-los ou competir com eles. O anteprojeto de lei foi encaminhado ao Conselho Universitário, no qual foram introduzidas algumas modificações. Mas os dispositivos essenciais como, por exemplo, a proibição de criar órgãos próprios de pesquisa, assumir encargos externos permanentes ou auxiliar atividades administrativas de instituições de pesquisa, foram integralmente mantidos." (VANZOLINI, 1996).

A sede da Fapesp foi instalada inicialmente na Reitoria da USP e em seguida ocupou duas salas do edifício de laboratórios da Faculdade de Medicina da Universidade, mas logo Carvalho Pinto direcionou recursos para que a fundação

³² Formou-se pela Faculdade de Medicina da USP em 1947, partindo para os Estados Unidos no ano seguinte, onde obteve o doutorado em Zoologia pela Universidade Harvard. Foi compositor, um dos idealizadores da Fapesp e diretor do Museu de Zoologia da USP entre 1962 e 1992. De 1967 até meados de 1980, por meio da Expedição Permanente à Amazônia, Vanzolini e outros pesquisadores percorreram áreas inexploradas ao longo dos principais rios da região em dois barcos, os primeiros financiados pela FAPESP – o Lindolpho Guimarães, de 11,5 metros de comprimento, e o Garbe, com 18 metros. (Cf. BICUDO, 2010)

pudesse formar um patrimônio rentável – o que possibilitou a transferência para o Edifício Louis Pasteur, na Avenida Paulista. O primeiro diretor-presidente foi Jayme Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti (1899-1976), médico, professor e futuro diretor da Faculdade de Medicina da USP.

Ainda em 1962, foi formalizado o primeiro Conselho Superior da Fapesp, responsável pelas decisões político-científicas, administrativas e patrimoniais, sob a presidência de Ulhôa Cintra. O Conselho Superior coordenou os trabalhos para estabelecimento da fundação junto ao gabinete do governador do Estado. Para Ulhôa Cintra, a criação da Fapesp “era simplesmente uma abertura enorme para quem trabalhava em ciência, de poder ter amparo para continuar a trabalhar. (...) A Fapesp foi criada para amparar a ciência que se quisesse realizar. A ciência é que ia bater à porta da Fundação para dizer qual o projeto que tinha” (HOMENAGEM A ..., 1999).

Dessa forma, nos primeiros anos, a possibilidade de apoio financeiro a projetos de pesquisa era realizada geralmente com base em recomendações de pesquisadores que eram analisadas pela Diretoria Científica e depois submetidas aos conselhos Técnico-Administrativo e Superior. Durante 1963, a Fapesp estimulou a pesquisa científica nacional nos campos da Medicina e ciências afins, naturalmente devido à composição de seu corpo inicial voltado para a área médica. A fundação interagiu com institutos, faculdades e escolas vinculadas à USP no interior e na capital. Nesse período, há a participação de diversos departamentos das faculdades de Medicina, Medicina Veterinária, Farmácia e Bioquímica, Odontologia e Filosofia, Ciências e Letras. Apoiaram as pesquisas os Institutos de Pesquisas Tecnológicas – IPT, de Botânica, de Química, Instituto Agrônomo de Campinas e a Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz – Esalq.

Já o projeto da Unicamp teve início em 1961 com a constituição de um grupo de trabalho para criação de núcleo universitário em Campinas. Neste caso, Ulhôa Cintra, a pedido do governador Carvalho Pinto, estabeleceu o grupo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1961) formado pelos professores da USP Cantídio de Moura Campos (1889-1972)³³, Ruy Aguiar da Silva Leme, Paulo Emílio Vanzolini e Isaias Raw (1927).³⁴

³³ Formou-se na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1912, tornando-se professor catedrático de Fisiologia e de Terapêutica Clínica na Faculdade de Medicina de São Paulo na década de 1930, da qual foi diretor entre 1932 e 1935, abrangendo o processo de integração à USP em 1934. Foi Secretário de Educação de São Paulo durante o Governo de Armando de Salles Oliveira, de 1935 a 1937. A partir de 1946, assume a diretoria clínica do Hospital das Clínicas da FMUSP ocupando o cargo até 1961. Após a experiência de vice-reitor da USP, tornou-se o primeiro Reitor da Universidade de Campinas, instalando a Faculdade de Medicina da Unicamp. (Cf. MUSEU HISTÓRICO..., s.d.)

³⁴ Formou-se pela Faculdade de Medicina da USP em 1950. Em 1952, foi nomeado para o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibccc) onde organizou feiras e clubes

Desde 1946 havia uma campanha em curso, iniciada pelo jornalista Luso Ventura, no *Diário do Povo*, e apoiada pelos moradores, por uma faculdade de medicina local. Existiam apenas duas (sic.) cursos de formação de médicos na época, o da Universidade de São Paulo (USP) e a Escola Paulista de Medicina, ambos na capital. Em 1951, a USP abriu uma nova faculdade em Ribeirão Preto, cujo fundador e primeiro diretor foi o médico parasitologista Zeferino Vaz (1908-1981), natural de São Paulo. Zeferino foi o maior opositor da criação do curso em Campinas durante toda a década de 1950, alegando que as escolas de medicina não deviam ficar próximas umas das outras. A partir de 1965, no entanto, tornou-se a força motriz que planejou e erigiu o projeto da Unicamp, cuja primeira unidade foi a faculdade desejada pela cidade.

Pelo menos duas leis foram propostas e criadas entre 1953 e 1958 prevendo a criação da Faculdade de Medicina de Campinas, mas sem a necessária aprovação de recursos para sua instalação. Em 1961, Carvalho Pinto, também responsável pela criação da Fapesp, havia concluído que a reivindicação campineira não poderia mais ser postergada e instituiu uma comissão para estudar a instalação de um núcleo universitário na cidade. No final do ano seguinte o governador revogou todas as leis anteriores e criou a universidade, à qual foi incorporada à escola médica. (MARCOLIN, 2016, p. 88).

Criada legalmente em 1962 (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1962), a Unicamp foi fundada na qualidade de autarquia, com personalidade jurídica e patrimônio próprios, autonomia didática, administrativa, financeira e disciplinar. Inicialmente, foram previstas as faculdades de Ciências, Odontologia e Química Industrial, além da incorporação da Faculdade de Medicina de 1959.

Uma inovação da Lei foi a criação da carreira de Pesquisador, iniciativa auspiciosa que se inscrevia na perspectiva progressista da industrialização que amadurecia naquele momento. Essa perspectiva baseia-se na ideia da geração autóctone de conhecimento científico e tecnológico e que correspondia aos anseios nacionalistas de parcela significativa das classes média e alta da sociedade. A concretização de carreiras de pesquisadores dentro de universidades públicas para fomentar a criação de capacitação científica dentro do aparelho educacional do Estado, satisfaria a concepção dominante nos meios intelectuais e políticos do final da década de 1960 de que, nos países subdesenvolvidos, cabe as universidades responder ao desafio da superação do hiato científico e tecnológico existente em relação aos países desenvolvidos. E parece ter sido sob esta inspiração que a Lei se orientou, estabelecendo que a carreira, a ser estruturada através de decreto do Executivo Estadual, garantiria aos pesquisadores a

voltados ao ensino das ciências. Durante o início dos anos 1960, participou da fundação da Edusp e da unificação de vestibulares em São Paulo. Pesquisador atuante em bioquímica, além da USP atuou no Instituto de Tecnologia de Massachusetts e na Universidade Harvard. Foi presidente da Fundação Butantan, dedicando-se também à pesquisa sobre vacinas. (Cf. IZIQUE; MARCOLIN, 2005)

dispensa do exercício regular da atividade de dar aulas. (LIMA, 1989, p. 78)

Contudo, em seus primeiros anos a Unicamp praticamente resumiu-se à sua Lei de criação, sendo mais tardia a fundação dos órgãos universitários. Moura Campos foi designado como reitor, ficando menos de um ano no cargo. Na falta de instalações mais adequadas, a sede da Universidade que abrigaria a reitoria e a Faculdade de Medicina instalou-se, provisoriamente, na recém-construída Maternidade de Campinas. Em 1963, havia apenas o Instituto de Morfologia com as cadeiras do ciclo básico do curso de medicina³⁵. Mesmo sem todos os institutos necessários e sem o corpo docente completo, foi realizado o primeiro vestibular para Medicina em abril daquele ano. Foram cerca de 30 candidatos por vaga. Os 50 primeiros participaram da aula inaugural, no Theatro Municipal Carlos Gomes, ministrada pelo professor Ulhôa Cintra, que coordenou o projeto de criação da lei da Unicamp e concluía seu mandato enquanto reitor da USP naquele ano.



Figura 18: Primeira aula inaugural da Faculdade de Medicina da Unicamp realizada por Ulhôa Cintra, 20 de maio de 1963 (EXPOSIÇÃO UNICAMP, s.d.). Figura 19: Edifício Maternidade de Campinas, onde a Unicamp funcionou provisoriamente em 1963. (Ibidem).

³⁵ Após o Instituto de Morfologia, apenas em 1964 foi criado o Instituto de Ciências Biológicas, que por sua vez aguardou até 1965 para contar com as cadeiras de Clínica Médica, Cirúrgica e de Medicina preventiva. A morosidade do processo de instalação e o descontentamento da comunidade fez com que, também em 1965 – ou seja, já no governo Adhemar de Barros – o Conselho Estadual de Educação (CEE) criasse uma comissão organizadora para planejar a formação e instalação de outras unidades universitárias, conduzindo o de fato a Universidade no município de Campinas. Em 1966, passam a funcionar os Institutos de Biologia, Matemática, Física e Química e das Faculdades de Engenharia, Tecnologia de Alimentos, Ciências e Enfermagem, e os Colégios Técnicos. Vale destacar o esforço de Zeferino Vaz que, após ter sido reitor da UnB entre 1964 e 1965, foi o presidente da comissão organizadora que moldou o projeto inovador da Unicamp, assumindo sua Reitoria em 1966. (Cf. UNICAMP, s.d.)

Em 1963, Luís Antônio da Gama e Silva (1913-1979)³⁶, vice de Ulhôa Cintra, assumiu a Reitoria da USP. “Politicamente conservador e representante de uma escola tradicional, a Faculdade de Direito, o professor Gama e Silva elegeu-se com o apoio do grupo congregado em torno de Ulhôa Cintra em termos de seu compromisso com a política de renovação universitária” (ADUSP, 2004, p. 11).

³⁶ Gama e Silva formou-se na Faculdade de Direito de São Paulo no ano de incorporação da instituição à USP. Em seguida, assumiu interinamente o cargo de professor de Direito Internacional Privado na Universidade e em 1944 foi nomeado livre-docente da disciplina por concurso público. Além das atividades docentes, nos anos 1950, foi vice-diretor e depois diretor da Faculdade de Direito, assumindo a vice-reitoria e em seguida a reitoria da USP no início dos anos 1960. Em 1964, apoiou o Regime Militar e seguiu carreira política voltada aos campos da Justiça, Educação e Cultura, retornando às funções de advogado e professor universitário na segunda metade dos anos 1970. (Cf. GAMA..., s.d.)

1.3. A Universidade de São Paulo e a “criação” de seus museus estatutários³⁷

A Universidade de São Paulo (USP) foi fundada no aniversário da capital paulista em 25 de janeiro de 1934. Instituída pelo interventor federal Armando de Salles Oliveira, seu surgimento reflete um momento em que a elite paulista buscava recuperar sua importância no cenário nacional uma vez tendo perdido o poder econômico com a crise de 1929 e o comando político com o Golpe de Getúlio Vargas em 1930, em especial, após a Revolução de 1932. Assim, a instituição da USP deu início a uma reforma educacional no Estado para estabelecer profissionais e uma elite intelectual que garantisse a retomada da hegemonia cultural e política do país por São Paulo.

Inicialmente, o projeto político-cultural da USP reuniu dez escolas profissionalizantes de nível superior, fundadas no Estado de São Paulo na passagem do século XIX para o XX: Faculdade de Direito; Faculdade de Medicina; Faculdade de Farmácia e Odontologia; Escola Politécnica; Instituto de Educação; Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais; Escola de Medicina Veterinária; Escola Superior de Agricultura; e Escola de Belas Artes.

A essas escolas, faculdades e institutos, que compunham oficialmente a Universidade, foram incorporados órgãos de natureza complementar, dentre estes, o então Museu de Arqueologia, História e Etnografia, hoje Museu Paulista (MP). Embora não integrados efetivamente à estrutura acadêmica criada, nota-se que desde seu início a USP previa o desenvolvimento de museus (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1934) e cadeiras a estes relacionadas (mesmo que indiretamente) na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, com os estudos das Ciências Naturais, Geografia e História, e na Escola de Belas Artes, com as disciplinas relacionadas aos cursos de pintura, escultura e gravura.

Nesse sentido, nota-se que no projeto de 1934, mesmo incorporando como unidades complementares outras instituições de caráter técnico-científico – como o Instituto Butantã criado em 1901 –, quando da escolha de um museu, a USP não incorpora a Pinacoteca do Estado de São Paulo, por exemplo, associando-se exclusivamente ao Museu Paulista, possivelmente evidenciando o desejo da Universidade em se inserir na narrativa ufanista de São Paulo.

O Museu Paulista desde sua criação estabeleceu-se como local de pesquisa e conhecimento, mas especialmente após as comemorações do Centenário da Independência, em 1922, o MP foi ferramenta importante para a autovalorização de São

³⁷ Pela Resolução nº 3461, de 7 de outubro de 1988, o MAC, o atual MAE, o MP e o MZ foram considerados os museus estatutários da USP, ou seja, unidades universitárias com orçamento próprio para sua manutenção e autonomia para geri-lo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1988).

Paulo, quando seu diretor Affonso Taunay (1876-1958)³⁸ estabelece “uma narrativa sobre a emergência da nação brasileira como uma história protagonizada pelos paulistas” (SILVA; WALDMAN, 2016).

Originalmente, estabelecido enquanto museu de História Natural de caráter enciclopédico, o Museu Paulista

era o herdeiro de vários projetos mal definidos, como o do Museu Provincial, da Sociedade Auxiliadora do Progresso. Finalmente, tomou corpo como Museu do Estado, vinculado à Comissão Geográfica e Geológica, e cujo núcleo original se formará como a aquisição, pelo Conselheiro Francisco de Paula Mayrink e posterior doação ao Governo, em 1890, das coleções Sertório e Pessanha. Para abrigá-lo foi designado, em 1893, o Monumento do Ipiranga, próximo às margens do riacho célebre, palácio de estilo neoclássico erguido para assinalar o episódio da Independência e que havia três anos aguardava uma decisão quanto ao destino de seu interior. (MENESES, 1994)

Assim, o MP foi o primeiro museu público do estado de São Paulo, fundado em 1893 e aberto ao público em 1895. A instituição foi criada na perspectiva nacionalista que associa os museus à difusão do conhecimento e educação popular, corrente desde a segunda metade do século XIX nos museus europeus. Das instituições de História Natural que serviram de modelo para Hermann von Ihering (1850-1930)³⁹, zoólogo alemão e primeiro diretor do museu, o MP herdou ainda o caráter científico que reforçou a relação entre coleções e pesquisa, dentro de noções que nortearam a formação e o tratamento do acervo do museu, estabelecendo a instituição enquanto centro documental de produção e difusão de conhecimento.

³⁸ Affonso d'Escragnole Taunay foi o segundo diretor do MP. Engenheiro civil de formação, alheio ao universo museológico até 1916 quando inicia um inquérito administrativo e o inventário das coleções do MP, no âmbito de uma Comissão de Sindicância, após o afastamento de seu primeiro diretor Hermann von Ihering. Taunay foi professor na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, entre 1934 e 1937. Foi ainda um dos primeiros membros do Co USP, eleito ainda em 1934. Dedicou-se aos estudos historiográficos, especialmente ao bandeirismo paulista, ao período colonial brasileiro e à literatura, ciência e arte do Brasil. Teve destaque também como lexicógrafo especializando-se em terminologia científica. Sua gestão no MP entre 1917 e 1945, organiza a seção histórica do museu, estabelecendo novo percurso expositivo, a seção de etnografia, o Museu Republicano Convenção de Itu e inicia os projetos para o Museu de Zoologia. (Cf. ARAUJO, 2006)

³⁹ Formou-se em medicina e ciências naturais pela Universidade de Erlangen na Alemanha. Em 1876, doutorou-se em filosofia, especializando-se em crustáceos marinhos e nas classificações da História Natural. Assumiu a cátedra de Zoologia na Estação Zoológica de Nápoles, mas interrompeu sua carreira docente para emigrar para o Brasil em 1880. Inicialmente, desembarcou no Rio de Janeiro, mas logo se estabeleceu no Rio Grande do Sul para dedicar-se a pesquisas financiadas pelo Governo Imperial. Em 1892, foi convidado para exercer cargo de Professor Catedrático na Faculdade de Medicina que estava sendo criada em São Paulo. Ihering recusou e foi chamado para organizar um Museu de História Natural em São Paulo. Em 1893 torna-se diretor do MP onde permaneceria por mais de 20 anos. (Cf. BREFE, 2005).

O caminho do museu “da História Natural para a História Nacional” se deu durante a segunda gestão, iniciada por Affonso Taunay em 1917 e com duração de 29 anos, contemplando, assim, a data de incorporação do museu pela USP como unidade complementar. Para preparar o Museu Paulista para as comemorações do centenário da Independência do Brasil, em 1922, Taunay optou por modificar o perfil da instituição que vinha sendo reconhecida nacional e internacionalmente no campo das ciências naturais⁴⁰.



Figura 20: Antiga sala de Zoologia – Peixes, Museu Paulista, década de 1930. 23,9 x 17,9 cm. (1-02154-000-0000). Fotografia / negativo de vidro. Fundo Museu Paulista – FMP (MUSEU PAULISTA, s.d.). Figura: 21: Vista da exposição comemorativa do cinquentenário da Proclamação da República no Salão de Honra, 1939. 24 x 18 cm. (1-02373-0000-0000). Fotografia / negativo flexível. Fundo Museu Paulista – FMP. (Ibidem)

Antes de assumir a direção do museu, Taunay foi professor na Escola Politécnica de São Paulo, entre 1899 e 1917, atuando como preparador das aulas referentes às cadeiras de Química Analítica e Química Industrial do curso de Engenheiros Industriais. Dois anos mais tarde, foi efetivado nesta função, assumiu em 1904 o cargo de professor substituto e, em 1911, se tornou catedrático (ARAÚJO, 2006. p. 88). Com a criação da USP, foi um dos professores que atuaram nos momentos iniciais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, entre 1934 e 1937, sendo o responsável pela cadeira de História da Civilização Brasileira.

⁴⁰ No entanto, é importante ressaltar que sua gestão não negligenciou as áreas de botânica, zoologia, geologia, mineralogia e etnografia, conservando-as, contratando especialistas estudá-las e realizando publicações durante sua gestão, embora os esforços estivessem direcionados para a reformulação do museu e o diretor almejasse fortemente a separação das coleções.



Figura 22 – Taunay entre os professores franceses reunidos para comemorar o sucesso da missão francesa contratada em 1934 para inaugurar as atividades docentes na USP. Em pé, da esquerda para a direita: (1) ?, (2) ?, (3) René Thiollier, (4) Moura Campos, (5) ?, **(6) Affonso Taunay**, (7) Etiène Borne, (8) Paul Bastide, (9) Paul Hugon, (10) Júlio de Mesquita Filho, (11) André Dreyfuss, (12) Sérgio Milliet, (13) Vicente Rao. Sentados, da esquerda para a direita: (1) ?, (2) ?, (3) Reynaldo Porchat, (4) ?, (5) Theodoro Ramos. Foto: ACERVO CAPH / FFLCH. (USP IMAGENS, s.d.).

Em suas aulas na Universidade, sendo historiador por vocação e já consolidado na direção do MP, Taunay voltava-se para a História socioeconômica do Brasil, recorrendo a fontes literárias, artísticas e iconográficas “para ensinar aos alunos o valor que essa documentação desempenhava na realização dessa História dos Costumes” O Anuário da Universidade de São Paulo de 1937, registra que

no decorrer do ano de 1937, os estudos realizados na cadeira de História da Civilização Brasileira, sob a regência do Prof^o. Affonso de Escragnoille Taunay, prosseguiram com a mesma orientação desenvolvida no ano anterior. Ministrando aulas ao 3^o ano da subseção de Geografia e História e ao 2^o ano da subseção de Ciências Políticas e Sociais, o Prof^o. Taunay focalizou principalmente os fatos da nossa história que, pela significação, se tornaram índices de desenvolvimento da nossa civilização. Consequentemente, a maior parte do curso foi dedicada ao estudo dos fatos econômicos-sociais e à evolução literária-artística nos primeiros três séculos da vida brasileira. Adotando o método de preleções, **serviu-se, entretanto, o Prof^o. Taunay de preciosa documentação iconográfica do Museu Paulista** (grifo meu), dando ao curso, destarte, uma feição profundamente interessante e objetiva (ARAÚJO, 2006. p. 65).

Em 1937, Taunay desliga-se da USP, em decorrência da impossibilidade de acumulação de cargos públicos pela Constituição de 10 de novembro de 1937, preferindo a direção do museu. Nota-se aqui a fragilidade do vínculo institucional entre a carreira docente e a prática museológica dentro da Universidade, embora o interesse e evidente utilização da coleção do museu como ferramenta de ensino.

Pelo paralelo da história inicial do MP – tendo como ponto referência seu ingresso na USP enquanto unidade complementar – com o percurso profissional de Taunay, também dentro da Universidade, sendo ele mesmo membro da elite paulista e responsável pela legitimação da ideia da grandeza de São Paulo para o Brasil, nota-se que a USP começa a integrar o MP em sua estrutura já na qualidade de portador de uma memória paulista forjada como pioneira no processo identitário nacional. O discurso para projeção e reconhecimento de São Paulo como “locomotiva da nação” vinha se fortalecendo na simbologia dos bandeirantes transposta pelos paulistas para cafeicultores, industriais e intelectuais, em uma linhagem de grandes brasileiros. Nesse sentido, em 1946, assume a diretoria do museu, o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982)⁴¹.

Sérgio Buarque “mudou o rumo das investigações feitas ali, do mesmo modo como suas obras do período propuseram um novo tipo de interpretação – menos idealizada, pode-se dizer – do processo de colonização do interior da América Portuguesa” (FRANCOZO, 2005). Administrativamente, realizou uma reestruturação do museu, que ainda seguia normativas superadas com a transferência das seções de Botânica e Zoologia, sem regulamentação legal até então. Na nova estrutura, o Museu Paulista passou a ser subordinado à Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública, ainda configurado como instituto complementar da USP com o objetivo

⁴¹ Natural de São Paulo, Sérgio Buarque de Holanda mudou-se para o Rio de Janeiro em 1921, onde formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Inicia sua carreira de jornalista no Jornal do Brasil, sendo correspondente dos Diários Associados em Berlim entre 1929 e 1931. Na Alemanha, inicia “Raízes do Brasil”, publicado em 1936. Retornando ao Brasil, ingressou como professor assistente na Universidade do Distrito Federal. Em meados dos anos 1940, volta para São Paulo para ocupar a direção do Museu Paulista até 1956, passando os últimos dois anos do cargo na Itália, onde ocupou a cátedra de estudos brasileiros da Universidade de Roma. Em 1958, assumiu a cadeira de História da Civilização Brasileira na USP. Em 1962, assumiu a presidência do recém-fundado Instituto de Estudos Brasileiros – IEB USP. Também na década de 1960, atuou como professor em universidades no Chile e nos Estados Unidos até que em 1969 decidiu encerrar a sua carreira docente. (Cf. SÉRGIO..., s.d.).

de atuar nos campos da História, Etnologia, Numismática e Linguística do Brasil, especialmente do Estado de São Paulo⁴².

A reforma administrativa não garantiu aumento na dotação orçamentária do museu, o que na visão de seu diretor, impedia o MP de equiparar-se com o Museu Histórico Nacional – MHN⁴³ e o Museu Imperial – MI⁴⁴. Na maior parte das vezes os recursos eram insuficientes dificultando não só o programa de aquisições, mas também atividades rotineiras como a abertura durante toda a semana por falta de corpo funcional ou a troca de vitrines para exposição adequada do acervo.

Entre 1952 e 1954, Sérgio Buarque afastou-se do cargo de diretor do museu ao ser nomeado como Adido Cultural do Brasil na Itália, onde ministrou curso de Estudos Brasileiros na Universidade de Roma⁴⁵, onde ajudou a criar a Cátedra de Literatura Brasileira. Mantendo o vínculo com o Brasil, incentiva o intercâmbio de alunos italianos para o país, cria o Instituto Ítalo-Brasileiro de Cultura, do qual tornou-se diretor, e troca correspondência com políticos e intelectuais, como Rodrigo de Melo Franco de Andrade (1898-1969)⁴⁶, Paulo Mendes de Almeida (1905-1986)⁴⁷, Pietro Maria Bardi (1900-

⁴² Os detalhes da gestão de Sérgio Buarque de Holanda na direção do MP podem ser vislumbrados pelos relatórios anuais de gestão analisados por Renato de Andrade Maia Neto em seu pós-doutorado. (Cf. MAIA NETO, 2014. p. 41-153).

⁴³ O MHN foi criado em 1922, no Rio de Janeiro, como parte das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, visando dotar o país de um museu voltado para sua História. (Cf. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, s.d.)

⁴⁴ Criado durante o Estado Novo, possivelmente para a sustentação de uma base icônica para a implantação de um poder centralizador, o MI fundamenta-se na intensa valorização da figura de D. Pedro II como construtor de uma nação próspera, dentro de uma linha de pensamento da museologia nacional que tendia ao culto de heróis e acontecimentos históricos, defendida por Gustavo Barroso, diretor do MHN e responsável pela concepção museográfica inaugural da antiga residência de veraneio da família imperial brasileira, em 1940. (Cf. MUSEU IMPERIAL, s.d.)

⁴⁵ Fundada em 1303, Sapienza é a universidade mais antiga de Roma e a maior da Europa. Possui um polo museal com 18 museus universitários. (Cf. SAPIENZA, s.d.)

⁴⁶ Formou-se em Direito na Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro. Entre 1930 e 1935, atuou como chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde. No primeiro ano no cargo, nomeou o arquiteto Lúcio Costa (1902-1998) para a direção da Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Chefiou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), desde a fundação do órgão, em 1937, até 1968. (Cf. IPHAN, s.d.)

⁴⁷ Em 1931, formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito, posteriormente incorporada à USP, sendo procurador do Estado até sua aposentadoria. Desde os anos 1930, acompanhou os movimentos de vanguarda artística da capital paulista, figurando entre os fundadores da Sociedade Pró-Arte Moderna – Spam – e da Família Artística Paulista – FAP. Ocupou os cargos de diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1959 e 1960, secretário geral da Bienal de São Paulo e comissário brasileiro na XXX Bienal de Veneza em 1960.

1999)⁴⁸, Mário Pedrosa e Ciccillo Matarazzo (1898-1977)⁴⁹, relacionamentos fundamentais para compreensão da trama que estabelece o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo cuja coleção será doada para a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP e facilita o futuro intercâmbio com os museus italianos para formação da coleção do Museu de Arte e Arqueologia da USP.

Com a partida de Sérgio Buarque, o etnólogo alemão Herbert Baldus (1899-1970)⁵⁰ assume como diretor-substituto do Museu Paulista e responsável por preparar o museu para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo⁵¹. Em decorrência da festividade, houve a tentativa de antecipar alguns projetos de modernização do museu, com a conclusão da instalação de luz elétrica em todo o edifício-monumento, iniciada na segunda metade da década de 1940. Contudo, devido à demora no direcionamento de recursos, o mesmo permaneceu fechado à visitação pública durante os festejos e até agosto de 1956. O MP colaborou com a Comissão do IV Centenário, organizando publicações e emprestando peças históricas, etnográficas e de numismática para exposição no Parque do Ibirapuera e para compor a “Casa Bandeirista”.

⁴⁸ Jornalista, crítico, ensaísta e *marchand*. Natural da Itália, chegou ao Brasil em 1946, organizando exposições de arte antiga e moderna. Em uma dessas mostras conheceu o jornalista Assis Chateaubriand (1892-1968), que manifestou a intenção de criar no Brasil um museu de arte e convidou Bardi para dirigi-lo. Em 1947 é fundado o Museu de Arte de São Paulo – MASP –, do qual Bardi foi diretor até 1996. (Cf. AGUILAR, 2019).

⁴⁹ Francisco Matarazzo Sobrinho nasceu em São Paulo, mas cresceu na Europa. Formou-se engenheiro na Bélgica e, de volta ao Brasil, assumiu parte do conglomerado industrial da família, tornando-se o único proprietário da Metalúrgica Matarazzo S/A, um dos maiores complexos da América do Sul nos anos 1930. A partir de meados da década de 1940, dedicou-se a colecionar obras de arte e apoiar manifestações artísticas, estreitando relações com intelectuais da USP. Em dezembro de 1946, casou-se com Yolanda Penteado (1903-1983), de família tradicional paulistana. Além da inauguração do MAM/SP, foram também suas realizações no campo das artes e da cultura, a criação da Bienal de São Paulo em 1951 e a presidência da Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, comemorado em 1954. (Cf. ALMEIDA, 1976).

⁵⁰ O alemão Herbert Baldus exerceu importante papel na constituição da pesquisa e dos conhecimentos antropológicos no Brasil. Nos anos 1920, esteve no Brasil desenvolvendo estudos etnológicos e expedições científicas, porém, na década seguinte parte para a Alemanha, onde obteve o título de doutor em Filosofia, regressando ao Brasil em 1933, devido à ascensão do Nazismo. Em 1939, tornou-se professor de etnologia brasileira na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Foi chefe da Seção de Etnologia do MP e diretor-substituto do museu entre 1952 e 1954. Propôs a reorganização do MP em apenas duas divisões: de História e de Antropologia, porém se afastou da direção antes de efetivar a nova estrutura. (Cf. PASSADOR, 2002).

⁵¹ Para Sérgio Buarque, o Museu Paulista era “um instituto devotado ao estudo e comemoração de fatos da história do Brasil, em particular de São Paulo” e por isso seria fundamental sua participação nos festejos do IV Centenário. Embora fechado, como parte das comemorações, o MP abriu aos participantes do XXXI Congresso Internacional de Americanistas suas coleções etnológicas e arqueológicas, na última semana de agosto de 1954. (MAIA NETO, 2014, p.75; p. 105).



Figuras 23 – Cartão postal com a fachada do Museu Paulista fechado à visitação pública para reforma durante o ano do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Foto Postal Colombo N. 47, 1954. (RIBEIRÃO..., 2017).

Retomando a narrativa em torno das relações do MP com a USP,

no ano de 1954, diversos cientistas brasileiros e estrangeiros desenvolveram pesquisas nas coleções e na biblioteca do museu, entre eles, o holandês Dr. A. A. Gerbrands, que estudou material arqueológico de Santarém e peças afro-brasileiras; a austríaca, Dra. Etta Becher-Dorver, nas coleções etnográficas e arqueológicas da área do Guaporé; o Dr. Gert Ktscher, da Alemanha, que estudou o material peruano pré-incaico da coleção Max Uhle, do MP; o americano, Dr. Carl Schuster, debruçou-se sobre as peças cerâmicas de Santarém e Marajó; o prof. Ichiro Yawata, do Japão, sobre material arqueológico brasileiro em geral; o Dr. Armando Bordalo da Silva, de Belém do Pará, estudou os machados de pedra arqueológico; o professor alemão, Josef Rolder, as coleções de Botucudos e material folclórico e o norueguês Gjessing, pesquisou a literatura sobre as pinturas rupestres.

A professora Nobue Myazake, estagiou no museu durante os anos de 1954 e 1955, tendo sido recomendada pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo, além de aperfeiçoar os seus estudos, deu sua colaboração eventual na classificação de peças do museu (MAIA NETO, 2014, p. 122).

Em 1955, já com Sérgio Buarque de volta à direção do museu, a USP ofereceu ainda duas bolsas de estudos vinculados às pesquisas etnológicas desenvolvidas no

MP. David Meybury-Lewis, da Universidade de Cambridge⁵², e Hans Becher, da Universidade de Hamburgo⁵³, realizaram pesquisas de campo sobre a orientação de Herbert Baldus. Tais fatos comprovam que o MP em meados do século XX permanecia um importante centro de pesquisa, equiparado à Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo e à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, estabelecidas nos anos 1930.

Em 1958, Sérgio Buarque deixa a diretoria do Museu Paulista para assumir a cátedra de História do Brasil no Departamento de História da FFCL. Assim como na época de Taunay, a diretoria do museu continuava “incompatível” com a carreira docente dentro da Universidade. Durante os anos em que Sérgio Buarque dirigiu o museu, estabelece-se um novo diálogo entre diferentes áreas das Ciências Humanas, fossem elas a Antropologia ou a Nova História de Sérgio Buarque. Mesmo que em contato com perspectivas acadêmicas da época, poucas relações foram encontradas diretamente com a USP. Contudo, optou-se por relatar parte de sua experiência no MP no sentido de contribuir para o entendimento dos posicionamentos do historiador em questões de outros museus posteriores, já dentro da Universidade, como o IEB USP e o MAC USP.

O professor universitário Paulo Duarte (1899-1984)⁵⁴ tornou-se diretor em exercício no Museu Paulista, em 1959. Porém, não assume efetivamente o cargo diante da falta de garantias que receberia orçamento para subdividir o museu em dois, um museu de História e outro de Etnologia e Pré-História. Duarte, que havia indicado seu antecessor Sérgio Buarque, também escolheu seu substituto, Mário Neme (1912-1973)⁵⁵. Dessa forma, o MP permaneceu fechado até a conclusão das reformas em

⁵² Fundada em 1209, é a segunda mais antiga do Reino Unido. Juntos, os oito museus e jardim botânico da Universidade de Cambridge representam um dos conjuntos de coleções mais importantes da nação inglesa fora de Londres. (Cf. UNIVERSITY OF CAMBRIDGE, s.d.).

⁵³ Fundada em 1919, foi a primeira universidade fundada democraticamente na Alemanha. Conta com 26 unidades museológicas entre arquivos, centros de pesquisa, coleções e museus departamentais. (Cf. UNIVERSITÄT HAMBURG, 2021).

⁵⁴ Formado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, Paulo Duarte participou do planejamento e da criação da USP entre 1933 e 1934, inclusive participando da seleção dos primeiros docentes e lecionando pré-história na Universidade. Devido a posição contrária a Getúlio Vargas, foi exilado na França com o advento do Estado Novo. Em Paris, estudou Pré-História com o renomado enólogo francês Paul Rivet (1876-1958) no Museu do Homem de Paris. Retornando a São Paulo, assume a direção do MP, a qual deixa para exercer cargo no Gabinete de Negócios da Secretaria da Educação. Em 1969, teve os seus direitos políticos cassados e foi aposentado compulsoriamente do cargo que exercia na Universidade de São Paulo. Foi responsável pela criação do Instituto Oceanográfico e do Instituto de Pré-História que foram incorporados à USP em 1962. (Cf. MENDES, 1994).

⁵⁵ Mário Abdo Neme frequentou diversas escolas, mas não concluiu curso superior. Natural de Piracicaba, foi bedel na Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, uma das unidades fundadoras da USP, e desde muito jovem dedicou-se ao jornalismo. Ingressou no funcionalismo público como escrivão da Câmara Municipal da capital, contudo, após 1937

1960, quando Neme assumiu a direção da instituição. “A atuação de Mário Neme foi fundamental no processo de vinculação institucional do Museu à Universidade de São Paulo, fazendo dele, assim, um museu universitário” (SILVA, 2020, p. 3).

Sem formação universitária, foi a experiência de Neme na administração pública no campo cultural e seu círculo de relações pessoais que possibilitaram o enfrentamento dos problemas orçamentários e de contratação de pessoal do MP, citados anteriormente. Neme em sua gestão buscou reforçar o caráter pedagógico do museu em seu perfil histórico, apoiado pela compreensão do museu como espaço de uso social e público para formação por meio de atividades planejadas e que refletissem as pesquisas em desenvolvimento na instituição. Vale destacar que no mesmo período surgiram os Museus Históricos Pedagógicos (Cf. MISAN, 2008), com novas estruturas de atuação nos campos da história e da educação.

O diretor deu continuidade na revisão do organograma do MP proposto por Baldus, trabalhando para firmar dentro da Universidade institutos autônomos de História e Etnografia, conforme proposto à Comissão de Estudos dos Institutos Universitários e Anexos presidida por Paulo Duarte em que se discutia a criação de diversos outros institutos dentro da USP. A iniciativa modernizadora partia da relevância dos institutos estaduais de pesquisa, voltados especificamente ao estudo de determinados temas, na primeira metade do século XX, responsáveis por parte da pesquisa científica de excelência no estado.

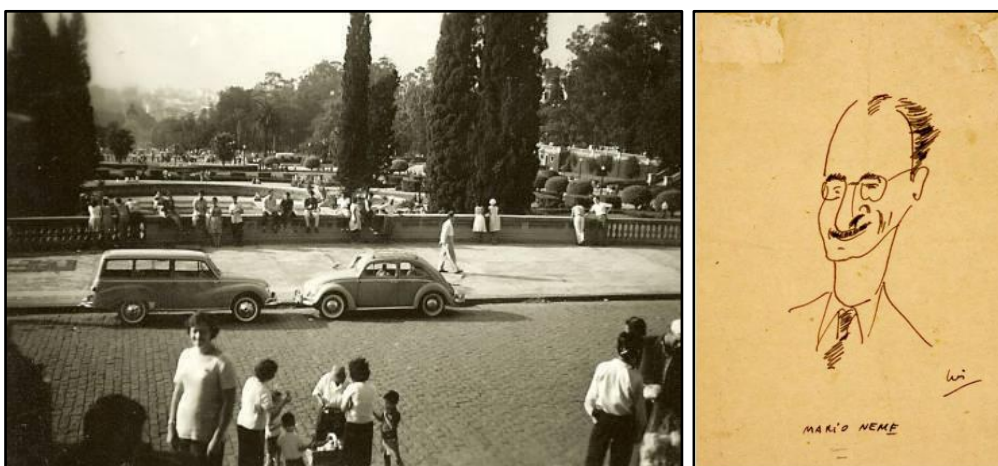


Figura 24: Esplanada do Museu Paulista, década de 1960. (OLIVEIRA, 2013). Figura 25: Luis Caetano Martins. *Retrato de Mário Neme*, sem data. Nanquim sobre papel. Coleção de Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo (SILVA, 2014).

assumiu posto na Divisão de Documentação Histórica e Social da Prefeitura de São Paulo. Intelectual autodidata, envolvido com iniciativas culturais, participou dos trabalhos relativos à instituição da Casa do Bandeirante, em 1953 e da exposição de História de São Paulo no IV Centenário da Cidade de São Paulo (Cf. SILVA, 2014).

Especialmente para o desenvolvimento da museologia enquanto disciplina e campo de conhecimento, a gestão de Mário Neme no Museu Paulista concretiza uma iniciativa há muito tempo gestada pelo museu: a criação de um curso de museologia, atividade de “extensão universitária, visando capacitar o aluno a resolver problemas de planificação, catalogação, conservação, restauração, exposição, etc. do material correspondente a cada gênero do museu” (NEME, 1961, p. 8 apud SILVA, 2020, p. 11). O curso de museologia voltava-se especialmente para alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, reunindo 50 alunos na primeira turma e contava com verbas da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dirigida por Rodrigo Melo Franco Andrade, e do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) vinculado à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), na qual Sérgio Buarque de Holanda atuou como representante Brasileiro.

Essas medidas provinham não só de Neme, mas também de um grupo no qual ele estava inserido e que pretendia a modernização do museu e da USP. Entre os interessados figuravam Paulo Duarte, Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo Melo Franco Andrade, intelectuais que se lançaram à frente de projetos de mudanças significativas para a educação e a cultura em São Paulo e no Brasil (SILVA, 2020, p. 11).

Um ano antes da incorporação do museu pela USP, o curso de Museologia do Museu Paulista foi desenhado com foco na dimensão aplicada da disciplina, com o objetivo de formar profissionais para atuação direta nos museus que com fomento federal cresciam em todo território nacional. A ementa técnica do curso evidencia a aproximação de Mário Neme com a museologia Portuguesa do período, especialmente pelo contato com o curso para Conservadores de Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, organizado pelo Museu Nacional de Arte Antiga – MNAA⁵⁶, em Lisboa, a partir dos anos 1950, João Couto (1892-1968)⁵⁷, diretor do MNAA, objetivou em sua gestão inserir os museus portugueses no circuito cultural europeu, inclusive do ponto de vista das discussões da área. O curso do MNAA foi referência para a iniciativa do MP, pois buscava uma formação prática voltada ao trabalho cotidiano com acervos e diretamente com o público.

⁵⁶ Criado em 1884, o MNAA é uma das mais relevantes coleções públicas portuguesas, com expressivo número de visitantes no panorama português. (Cf. MNAA, s.d.).

⁵⁷ João Rodrigues da Silva Couto foi bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra e licenciado em Ciências Histórico-Geográficas e Filosóficas. Historiador de arte, especialista em pintura portuguesa, foi diretor do MNAA, de 1938 a 1964. (Cf. DA COSTA, 2012).

Pela grade curricular do curso do MP, divulgada por Neme em 1962, pode-se perceber o caráter didático da iniciativa, que parte do funcionamento interno dos museus, abordando a gestão de coleções em suas especificidades, chegando até nas formas de extroversão, como publicações e exposições. As aulas foram pensadas com duas séries: uma voltada para os museus de história e outra para os de zoologia.

Museologia para Museu Histórico	Museologia para Museu de Zoologia
I. Organização e funcionamento	a. Objetivos: científico, educativo, popular b. Estrutura e funcionamento
II. Classificação e catalogação Cerâmica/ mobiliário / arte sacra	c. Coleções de vertebrados (Pesquisa) c.1. Mamíferos e aves: coleções secas c.1.1. Curadoria, conservação, arrumação, rotulagem, catalogação c.1.2. Coleta c.1.3. Preparo c.2. Répteis, anfíbios e peixes: coleções em via úmida c.2.1. Curadoria, conservação, arrumação, rotulagem, catalogação c.2.2. Coleta c.2.3. Preparo
III. Conservação e restauração Obras de arte / pintura / escultura em madeira / gesso / documentos	d. Coleções de invertebrados (Pesquisa) dom1. Insetos (coleções secas) d.1.1. Curadoria d.1.2. Coleta d.1.3. Preparo dom2. Coleções em via úmida d.2.1. Curadoria d.2.2. Coleta: terrestres, água doce, marinhos d.2.3. Preparo
IV. Utilização cultural de material de museu Arquivismo / pesquisas e estudos / exposições didáticas e públicas / divulgação por: imprensa, fotografia, cinema, televisão	e. Serviço de documentação e. 1. Biblioteca e. 1.1. Constituição e. 1.2. Parte referência e. 1.3. Uso e. 2. Desenho e. 3. Fotografia

V. Paleografia prática e tratamento de documentos históricos	f. Publicações f.1. Preparo de originais f.2. Parte gráfica f.3. Permuta g. Exposição pública g.1. Planejamento g.2. Taxidermia g.3. Ambientes naturais g.4. Rotulagem h. Viveiros
--------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabela 1 – Grade curricular dos cursos de Museologia para Museu Histórico e Museu de Zoologia, oferecidos pelo Museu Paulista em 1962. Fonte: Dados retirados do Relatório de Atividades do Museu Paulista de 1962, p. 5-6. apud SILVA, 2020, p. 13

Embora não fosse o primeiro curso de museologia no Brasil, o curso do MP tinha como diferencial a formação voltada à museologia aplicada. Desde 1932 (BRASIL, 1932), o Museu Histórico Nacional⁵⁸, responsável pelo pioneirismo latino-americano no ensino da museologia, oferecia uma formação mais analítica voltada aos conhecimentos ligados à história, arte, numismática e arqueologia, porém pouco voltada à prática museológica, pelo menos até o início dos anos 1960. “Organizado em dois anos, o Curso de Museus, como foi chamado, pretendia formar sobremaneira funcionários para o recém-inaugurado MHN, de 2 de agosto de 1922, fruto das comemorações do centenário da independência do país, e do trabalho de Gustavo Barroso (1888-1959)⁵⁹” (SILVA, 2020, p. 14). O curso do MHN passou por algumas reformulações, especialmente a partir de 1966, quando se tornou técnico, abrangendo disciplinas diretamente ligadas à museologia e especializações direcionadas aos museus históricos, artísticos e científicos. A alteração na grade curricular pode ter sido reflexo do crescimento de museus no Brasil e da necessidade de profissionalização na área museológica durante a segunda metade do século XX.

⁵⁸ “O Curso de Museus permaneceu vinculado ao MHN até 1976, quando se tornou curso universitário, primeiro sob as Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (Fefierj), depois transformadas em 1979 em Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), passando a ser chamado de Curso de Museologia” (SILVA, 2020, p. 14). Sobre o Curso de Museus do MHN, Cf. SIQUEIRA, 2009.

⁵⁹ Iniciando sua formação na Faculdade de Direito de Fortaleza, em 1910, Gustavo Barroso transferiu-se para o Rio de Janeiro, bacharelando-se em 1912. Atuou como jornalista, professor, museólogo e político. Em 1922, assumiu a direção do Museu Histórico Nacional, sendo seu primeiro diretor. Foi também responsável pela concepção museográfica inaugural do Museu Imperial de Petrópolis. Destacou-se na idealização e construção de um projeto de “memória nacional” e como escritor dedicado do folclore, história, política e museologia. (Cf. CHAGAS, 2009).

Como já dito, Mário Neme reforçou o aspecto pedagógico do museu, foi durante sua gestão que as visitas monitoradas para escolas foram institucionalizadas no Museu Paulista. Neme também conseguiu viabilizar a abertura do museu ao público de terça a domingo. A equipe do museu teve de se preparar e adequar as exposições para receber crianças e adolescentes, alterando a museografia que recebeu textos mais didáticos que garantissem a apreensão dos conteúdos sobre as coleções. Até a contratação de educadores especializados — uma longa jornada para o museu que sempre sofreu de falta de pessoal — foram direcionados funcionários das Seções de História e Etnologia para receber os grupos escolares com protocolos personalizados.

Neste contexto, em 24 de janeiro de 1963, o Museu Paulista foi transferido da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação para a Universidade de São Paulo⁶⁰. Antecedendo o dia do aniversário da capital paulista, não por acaso, o dia da formalização da transferência foi precedido pela data da assembleia dos sócios do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM – que decidiu pela transferência do museu também para a USP e será detalhada no segundo capítulo desta dissertação. Para reorganizar o museu dentro das normativas da Universidade, o então reitor da USP, Antonio Barros de Uihôa Cintra, estabelece uma comissão (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1963. 1) composta pelo diretor Mário Neme e pelos professores Sérgio Buarque de Holanda, Eurípedes Simões de Paula (1910-1977)⁶¹ e Eduardo de Oliveira França (1917-2003)⁶².

Inicialmente, o Museu Paulista foi definido dentro da USP como um museu de História e Antropologia e manteve sua atuação nas áreas de História, Numismática, Medalhística, Filatelia, Heráldica, Folclore, Arte e Técnicas Populares, Etnologia,

⁶⁰ Junto do terreno e o edifício sede do museu, de seu acervo, biblioteca e demais bens correlatos, foi transferido também o Museu Republicano Convenção de Itu com seus respectivos bens. (Cf. GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1963).

⁶¹ Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito, posteriormente incorporada à USP. Entre 1934 e 1936, cursou a subseção de Geografia e História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Em 1937, foi contratado como assistente-adjunto da cadeira de História da Civilização da FFCL USP e, em 1939, ocupou o cargo de professor adjunto da cadeira de História da Civilização Antiga e Medieval. Em 1945, após ter servido na Segunda Guerra Mundial, reassumiu a regência da sua cadeira de História da Civilização Antiga e Medieval e, no ano seguinte, mediante concurso, foi nomeado para o cargo de professor catedrático da cadeira de História da Civilização Antiga e Medieval da FFCL USP. Foi vice-diretor da Faculdade de 1947 a 1950, diretor de 1950 a 1954, chefe do Departamento de História de 1972 a 1974. (Cf. THEODORO, 2009).

⁶² Formou-se em Direito e em História e Geografia já pela USP em 1937. Ingressou na carreira docente como professor assistente de Fernand Braudel (1902-1985), um dos membros da missão francesa contratada para estruturar alguns cursos da USP na década de 1930. Em 1946, publicou uma das primeiras teses de doutorado do Departamento de História da FFLCH USP do qual foi professor emérito na cátedra de História Moderna e Contemporânea. (Cf. WEHLING, 2016).

Arqueologia, Linguística e Antropologia Social. Além de indicar o perfil do acervo, estabelecendo uma linha de atuação próxima à já existente, a comissão reforçou o compromisso do museu com as atividades de pesquisa. Passou a caber ao MP: a promoção de estudos monográficos, bibliográficos e de campo; o planejamento de pesquisas para o corpo docente da USP; a cooperação em aulas práticas e seminários da Universidade; oferecer cursos de especialização, sendo que destes, dois deveriam ser permanentes: de Paleografia e Museologia.

Portanto, para atender as funções que seriam privilegiadas vemos pela primeira vez um esboço da vinculação das carreiras de pesquisa com a docência no museu. Destacando que neste momento o corpo técnico do museu formado por funcionários da Secretaria de Estado foi também incorporado à USP. Mário Neme que permaneceu na direção até 1973 solicitou ao Reitor a criação de 48 cargos de pesquisador e outros 54 cargos de técnicos de museu (Cf. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, s.d. 1).

Para esse estudo, é importante destacar que a proposta da comissão para o novo regimento interno do MP ligava ao diretor do museu um setor de intercâmbio com instituições congêneres e afins do país e do exterior. Mesmo que sem uma definição precisa de suas atividades nos documentos da época, podemos pressupor que a existência desse tipo de intercâmbio relacionado à diretoria era um dispositivo fundamental para que o museu pudesse situar suas pesquisas e a própria Universidade não somente no âmbito nacional, mas também internacional.

Curiosamente, mais de um ano depois da transferência do MP para a USP, o governador Adhemar de Barros (1901-1969)⁶³ mostra arrependimento do ato e em 08 de junho de 1964 solicita a devolução do museu para a gestão da administração direta⁶⁴. Os motivos do pedido não são esclarecidos, porém Maia Neto (2014), que analisou detalhadamente a documentação relativa à transferência, sugere que o motivo seria a exclusão do cargo de pintor-restaurador do organograma do museu.

⁶³ Médico formado pela Faculdade Nacional do Rio de Janeiro em 1923, fez carreira política à frente do Governo de São Paulo por 15 anos em três gestões no poder executivo. Na primeira delas (1938-1941), foi nomeado interventor federal, iniciando a construção do hospital-escola da Faculdade de Medicina da USP, concluído durante seu segundo mandato (1947-1951), já eleito governador. Durante a terceira gestão (1963-1966), na qual se insere a transferência do MP para a USP e sua contestação, Adhemar muda a sede do governo paulista para o Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo, e inaugura o Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão, o que motivou a ampliação das coleções de arte e objetos históricos que irão compor o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. (Cf. COTTA, 2008).

⁶⁴ Tal ato ficou registrado no Ofício ao Reitor da USP e Minuta do Termo de Arrependimento de Transferência, de 08 de junho de 1964, relatado no Processo nº 64.1.14700.1.3 (UNIVERSIDADE ..., 1964 apud MAIA NETO, 2014, p. 313).

O então Reitor da USP, Gama e Silva encaminha a questão para análise do Conselho Universitário – Co USP, passando antes por setores técnicos da Reitoria e pela própria Comissão Especial do Museu. Nesse sentido,

Mário Neme, diretor do Museu Paulista, diz ao Reitor ter sido surpreendido com a pretensão do governador e soube da sua existência por acaso, quando consultava o processo que trata da admissão de técnico de restauração de obras de arte. Observa que não existem razões técnicas, científicas, educacionais ou econômicas que respaldem o desfazimento da transferência do Museu Paulista para a USP. (...) O diretor é da opinião que a volta do Museu Paulista a administração direta o deixaria sujeito às injunções político-partidárias-administrativas, que tem prejudicado o seu desenvolvimento como instituto de pesquisa desde a sua fundação, com a saída de seu primeiro diretor, Hermann von Ihering. O museu dentro da universidade desde que lhe assegurem as mínimas condições de funcionamento poderá retomar sua antiga função de centro de pesquisa e de especialização (MAIA NETO, 2014, p. 314-315).

Além do diretor do MP e dos membros da comissão, são chamadas a se manifestarem sobre a questão as cadeiras da USP que teriam seu programa de trabalho vinculado às coleções do museu, a saber: Antropologia e Etnografia do Brasil, Arquitetura do Brasil, Geografia do Brasil, Geografia Humana, História Antiga e Medieval, História da Arte, História da Civilização Americana, História da Civilização Brasileira, História Econômica Geral e do Brasil, História Moderna e Contemporânea, Línguas Indígenas do Brasil e Sociologia I e II. No início dos anos 1960, o museu acolheu muitas atividades da Faculdade de Ciências e Filosofia da USP, dessa forma, percebe-se pelas cadeiras listadas que já em 1964, o MP está suficientemente integrado à Universidade, contando com mais de 10 cadeiras associadas às suas coleções. Todas manifestaram-se favoravelmente à permanência do Museu Paulista na USP.

O Parecer final alertou que somente dentro da USP o museu poderia progredir no âmbito das pesquisas científicas, lembrando que Secretaria Estadual não dispunha de estrutura para tal desenvolvimento e que quando subordinado a ela, o museu voltava-se apenas para os níveis primário e secundário. A USP defendeu ainda a ausência de justificativas relevantes para desfalar o patrimônio universitário, além do fato de que a transferência se deu por iniciativa do próprio Governo do Estado de São Paulo, que à época julgou conveniente o seu enquadramento na Universidade.

Em 1964, como veremos mais adiante, além do Museu Paulista, a USP acabara de incorporar dois novos museus: o Museu de Arte e Arqueologia – MAA USP – e o Museu de Arte Contemporânea – MAC USP – cujo processo de criação é o foco deste estudo. Naturalmente, ainda que pressionados por Adhemar de Barros, não estava nos

planos da Universidade se desfazer de um de seus museus, especialmente do primeiro deles, que para além de suas especificidades temáticas, acervo, corpo funcional capacitado e extensa biblioteca, já havia formado uma intensa rede de intercâmbio cultural, que enriqueciam a formação dos estudantes universitários.

O assunto só se resolveria em 07 de fevereiro de 1966, meses antes do término do Governo Adhemar de Barros, quando o Conselho Universitário aprova o parecer desfavorável à devolução do MP USP para a Secretaria de Educação, conforme cogitado no anteprojeto de lei elaborado pela Assessoria Técnica Legislativa do Governo do Estado de São Paulo (RANIERI; TOBA, 2005, p. 233). O Co USP concluiu que o projeto ofendia princípios legais da autonomia universitária. Sendo o MP parte da USP foi contrário à reversão da transferência, “qualquer medida em outro sentido pode “configurar perigosa instabilidade institucional”, porque poderia abrir um perigoso precedente, que por motivações políticas, poderia comprometer a integridade da Universidade” (MAIA NETO, 2014, p. 317).

Derivado do Museu Paulista, o Museu de Zoologia, como já indicado, teve sua origem na separação da Seção de Zoologia, anexada à Secretaria de Estado dos Negócios de Agricultura, Indústria e Comércio em 1939.

Suas coleções tiveram origem na reunião do acervo do museu provincial, com dois acervos particulares, a de um colecionador referenciado nos documentos como Pessanha e a de Joaquim Sertório (18xx-1905)⁶⁵ que comporiam o núcleo inicial do acervo do Museu Paulista.

Após adquirir o acervo do Museu Sertório, o conselheiro Francisco de Paula Mayrink doou-o ao Estado de São Paulo, que o incorporou ao Museu Provincial. O Museu do Estado funcionou de 1891 a 1893 sob a direção do sueco Alberto Löefgren, que já havia trabalhado para Joaquim Sertório, ajudando-o na organização de seu museu. Em 1893, essa coleção com uma expressiva representatividade das diversas áreas da História Natural foi posta sob a responsabilidade da Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo e passou a ser coordenada por Orville Adelbert Derby com o nome de Museu Paulista e em 1894, já desligada da Comissão, passa a ocupar o edifício monumento à independência no Ipiranga. Considerando apenas o final do século XIX, esse acervo esteve reunido sob diferentes instituições prenunciando uma história de reviravoltas institucionais que marcaram essas coleções (LANDIM, 2011).

⁶⁵ De ascendência italiana, foi militar, proprietário de terras, político e comerciante. Sertório realizou diversas expedições para constituir seu vasto acervo de História Natural, Etnologia, armaria e numismática, chegando a estabelecer um museu particular em São Paulo durante o século XIX, conhecido como Museu Sertório. À espelha dos Gabinetes de Curiosidades e de outras coleções particulares europeias no período, recebia a visita de pesquisadores e cientistas. Sobre o assunto, ver CARVALHO, 2015.

Pelos mais de vinte anos que Hermann von Ihering esteve à frente do MP, as coleções zoológicas foram o foco do museu, tanto em volume de acervo e número de galerias ocupadas, quanto na divulgação em estudos e publicações em revistas científicas. Ihering esteve profundamente comprometido com uma rede internacional de museus e produção de conhecimento relacionados aos acervos de História Natural, inserindo o MP nas discussões do campo museológico da passagem do século XIX para o XX. Com o desligamento de Ihering da direção do museu, o projeto de Taunay direciona o perfil do institucional para seu acervo histórico pensando alternativas para dissociar-se do acervo de zoologia⁶⁶.

Em 1935, já com o MP vinculado à USP na qualidade de instituto complementar, Tanay enquanto membro do Co USP oficializou uma proposta para saída da Seção de Zoologia do Museu Paulista, pretendendo incorporá-la à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. “Seja por razões administrativas ou mesmo devido ao seu perfil institucional, o fato é que Taunay oficializou a proposta. Durante muito tempo ele investiu nessa empreitada política. No entanto, não obteve sucesso” (SILVA, 2006, p. 41). Como já levantado, Taunay não menosprezou as coleções de botânica, mineralogia, geologia, paleontologia e zoologia. Fica evidente que uma das alternativas para “livrar-se” da História Natural foi criar uma estrutura similar à do MP, inclusive em sua vinculação com a Universidade de São Paulo.

Segundo Paulo Vanzolini, um dos diretores do MZ, o desmembramento do Museu Paulista em 1939 que transferiu a Seção de Zoologia, parte da biblioteca, acervo e técnicos para a Secretaria de Estado dos Negócios de Agricultura, Indústria e Comércio “foi uma ação de caráter inteira e miudamente político, divorciada de qualquer consideração científica, resultando em uma repartição pública situada fora de contexto, sem missão definida e sem prestígio administrativo” (VANZOLINI, 1994). Na fala de Vanzolini está presente o sentimento de perda sentido pelo corpo funcional do MZ. Enquanto um departamento estadual, suas coleções

“passaram a ser reunidas por uma instituição sem identidade, com dezoito divisões científicas, poucos profissionais especializados, sem o necessário vínculo com a Universidade e que não se chamava museu. Possuía um edifício, mas não um nome apropriado. Além disso, já havia um outro Departamento de Zoologia, o da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo, criado junto com a Universidade, em 1934, excluindo as coleções zoológicas oriundas do Museu Paulista. No seu início, em 1939, o Museu de

⁶⁶ A divisão de coleções para a criação de novos museus não foi um caso isolado. Muito antes do caso do MZ, em meados do século XIX, o Departamento de História Natural do Museu Britânico deu origem ao Museu de História Natural de Londres, uma instituição de referência no campo da pesquisa científica com essa especificidade.

Zoologia tinha uma identidade dúbia. Constantemente era necessário avisar aos colaboradores do Museu que ele não era mais o Museu Paulista, assim como também não era o Departamento de Zoologia da USP.” (SILVA, 2006, p. 46).

Se por um lado lastima-se a perda de espaço das coleções de História Natural no museu enciclopédico de Taunay e dentro do perfil Universitário, por outro com o desmembramento se deu a criação de um centro de pesquisa especializado com edifício próprio, projetado para guarda, pesquisa e exposição do acervo científico.

“O edifício do Museu de Zoologia da USP faz parte de um conjunto de edifícios planejados entre as décadas de 1930 e 1940 voltados para a pesquisa científica, ligados a Secretaria de Agricultura e Comércio do Estado de São Paulo, mas é um dos poucos na cidade de São Paulo planejados para salvaguardar e comunicar coleções científicas. Embora tenha sido inaugurado em 1939 para abrigar o Departamento de Zoologia da Secretaria de Agricultura e Comércio do Estado de São Paulo, é impossível negar a vocação museológica dessa instituição seja pelo desempenho de suas atividades iniciais (pesquisa e divulgação da Zoologia), seja mesmo pelo próprio projeto arquitetônico, com espaços típicos de um museu.” (SILVA, 2006, p. 210).



Figura 26 – O edifício em construção para abrigar a coleção zoológica do Museu Paulista, 1940. Fundo Museu Paulista – FMP. (MUSEU PAULISTA, s.d.)



Figura 27 – Interior do Museu de Zoologia quando abriu ao público, 1943. Acervo iconográfico do STM/DDC/MZUSP. (SILVA, 2006, p. 172).



Figura 28 – Coleção de Herpetologia do Departamento de Zoologia, 1946. Acervo iconográfico do STM/DDC/MZUSP. (LANDIM, 2011).

Entre as décadas de 1940 e 1950, a Seção de Zoologia manteve sua vocação científica, dentro da chave dos Institutos de Pesquisa do Estado de São Paulo, mantendo exposições, pesquisas de campo e realizando publicações como os “Arquivos de Zoologia”. Porém, os esforços para torná-la um museu, retomando o vínculo com a Universidade permaneceram, contando com o apoio de cientistas, pesquisadores e professores universitários. Segundo Brandão e Costa,

a Cadeira de Zoologia [na USP] foi ocupada, no período de 1936-1963, pelo professor Ernst Marcus, que reforçou a tradição alemã de pesquisa zoológica em São Paulo; a “escola descritiva”, que reproduzia, em sua estrutura organizacional, a faceta formal e rígida da universidade alemã daquela época (ZARUR, 1994 apud BRANDÃO; COSTA).

No Museu de Zoologia, a partir dos anos 1950, Paulo E. Vanzolini trouxe para o ambiente da Ciência brasileira um novo paradigma em Zoologia, apoiado no conceito de evolução e no modelo norte-americano de universidade. Segundo Zarur (1994), ainda hoje, na base de alguns conflitos, pode-se perceber o debate entre o modelo europeu e a tendência universal de organização da Ciência, segundo o modelo norte-americano (BRANDÃO; COSTA, p. 210).

Somente, em 1969, durante a direção de Vanzolini, aconteceu a criação do Museu de Zoologia dentro da USP. A instituição ganhou seu nome de museu, diante da impossibilidade legal da Universidade manter outro Departamento de Zoologia além do já existente no Instituto de Biociências – IB. O museu prosseguiu com sua atuação ao redor da constituição, conservação e exposição das coleções sistemáticas reforçando por via institucional seu compromisso com o ensino e a extensão.

Durante a direção de Paulo Emílio Vanzolini (de 1962 a 1992), o Museu de Zoologia se inseriu definitivamente no cenário internacional, e a pesquisa nessa instituição esteve atualizada com as novas metodologias então em voga. Além disso, a inserção na Universidade possibilitou aos pesquisadores-docentes do MZ USP o engajamento em cursos de pós-graduação e no ensino formal de uma nova geração de sistematas e taxonomistas que começou a ser formada por meio de pesquisa das coleções do Museu. (LANDIM, 2011).

Uma vez traçadas as trajetórias de dois dos quatro museus que se tornaram estatutários (Cf. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1988) na Universidade de São Paulo – o Museu Paulista, compreendendo o Museu do Ipiranga e o Museu Republicano “Convenção de Itu”, e o Museu de Zoologia –, buscar-se-á evidenciar os paralelos entre interesses e agentes comuns envolvidos na incorporação dos dois outros museus estatutários pela Universidade. Tratando-se deste estudo, notadamente sobre o processo de transferência do MAC USP que será abordado no próximo capítulo,

passaremos a dar especial atenção à aproximação dos intelectuais responsáveis por pensar o projeto de museus universitários da USP com Francisco Matarazzo Sobrinho, responsável pela doação que funda o museu de arte na Universidade.

Um ano antes da fundação do MAC USP, em 1962, Sérgio Buarque de Holanda propôs a criação do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB USP, com a intenção de dotar a USP de um órgão especializado nos estudos do Brasil. Interessante notar que neste caso, com o IEB USP integrado à Universidade⁶⁷ que se preparava para receber o Museu Paulista, o historiador pode acumular suas atribuições docentes com a gestão do órgão de pesquisa. Embora o IEB USP não se configure como museu, faz parte do projeto da Universidade de inserir-se no panorama de desenvolvimento nacional e evidencia o círculo de políticos e intelectuais formados ao redor das iniciativas de formação de coleções na Universidade.

A proposta era de instalação de um Instituto e não de um Centro, porque este último, na estrutura da faculdade, restringia-se ao âmbito de um Departamento específico, estando sujeito, portanto, às restrições próprias de uma disciplina, ao passo que o Instituto era dotado de um status igual ao de uma faculdade, podendo agregar disciplinas diversas, contar com a colaboração de outras Unidades de Universidade, constituir unidade orçamentária, possuir seus próprios professores e funcionários, enfim, dispor de autonomia razoavelmente ampla. (CALDEIRA, 2002, p. 49).

Na visão de Sérgio Buarque, o IEB USP propicia o acesso de fontes primárias referentes ao Brasil, muitas delas raras, aos pesquisadores universitários e interessados, em uma perspectiva multidisciplinar. Reuniu em um mesmo instituto diferentes cadeiras e disciplinas dedicadas aos estudos brasileiros, propiciando um espaço de reflexão sobre a civilização brasileira e a ampliação das pesquisas sobre o Brasil na USP.

A incorporação de acervos no IEB USP partiu do entendimento desses objetos como fontes documentais para pesquisas que tenham o Brasil como foco de estudo. Ao longo de sua história, reuniu acervos nos campos científico, artístico e literário, além de coleções pessoais de interesse público. O núcleo inicial desses acervos⁶⁸ foi composto a partir do acervo bibliográfico do historiador e bibliófilo paulista Yan de Almeida Prado

⁶⁷ O IEB USP foi criado pelo Decreto Estadual nº 40.346 de 07 de julho de 1962. (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1962b).

⁶⁸ Dois outros acervos importantes foram destinados ao IEB USP ainda nos anos 1960, após a incorporação da Brasileira de Almeida Prado. Em 1967, é comprada a coleção de Mário de Andrade, importantíssima para a compreensão do Movimento Modernista no país, inaugurando o eixo de colecionismo em artes visuais no instituto. Em 1968, a Coleção Lamego de documentos e obras raras sobre a História do Brasil, originalmente adquirida em 1935 para a Faculdade de Filosofia da USP, foi transferida para o IEB USP.

(1898-1987)⁶⁹. Anterior à aquisição da Brasileira de Yan pela USP, está uma proposta de doação de um “Centro de Estudos e Pesquisas Históricas” ofertado à Universidade por Matarazzo Sobrinho que propôs na mesma ocasião a doação de sua biblioteca especializada em Arte e Cultura, composta por sete mil volumes. Juntas seriam incorporadas à Universidade visando o acesso público dessas coleções bibliográficas.

O projeto que Ciccillo ofertou à USP, previa ainda a construção de um edifício 7.200 metros quadrados em um terreno com cerca de 1.440 metros quadrados no bairro do Morumbi (Cf. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1962a). Como única contrapartida, o industrial seria o diretor do Centro enquanto vivesse. Após o falecimento do doador o centro passaria a funcionar como um dos Institutos da USP, cabendo a esta apenas a partir daquele momento as despesas de manutenção, “ônus remoto e insignificante” (Ibidem, fl. 5) perto do valor do acervo que abrigaria.

O reitor Ulhôa Cintra ao encaminhar a proposta às Comissões de Legislação e Recursos e de Ensino e Regimentos para consulta ao governador do Estado e o Conselho Universitário elabora um parecer recomendando o aceite, ressaltando a iniciativa de manter a coleção de livros de Almeida Prado no Brasil e o espírito público de Matarazzo Sobrinho. O parecer favorável consta na Ata da 513ª sessão do Co USP, de 19 de fevereiro de 1962 (RANIERI; TOBA, 2005, p. 186), no processo consta via manuscrita por Pedro de Alcântara⁷⁰, e datilografada indicando a assinatura do mesmo em conjunto com Lourival Gomes Machado (1917-1967)⁷¹, Luis Antonio da Gama e

⁶⁹ João Fernando de Almeida Prado, tendo estudado na Áustria e em Paris, frequentou a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, sem concluir o curso. De família tradicional, Yan, como era conhecido, colecionou primeiras edições e obras raras, formando uma das mais completas bibliotecas de história do Brasil de sua época. Além de colecionador fez ilustrações para as Revistas de Antropofagia e Klaxon com as quais participou da Semana de Arte Moderna e dedicou-se à publicação de obras sobretudo historiográficas, mas também literárias. (IEB, 2016).

⁷⁰ Formado na Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo em 1924, iniciou sua carreira na pediatria como Assistente Voluntário na Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, que sediava a Clínica Pediátrica da Faculdade de Medicina de São Paulo. Em 1946, ingressou na Faculdade de Medicina da USP na Cátedra de Clínica Pediátrica e Higiene da Primeira Infância, da qual aposentou-se em 1964. Além da medicina, dedicou-se às artes, em especial à pintura e a história da Arte, ministrando conferências sobre o assunto. Foi ainda membro do Conselho Administrativo do MAC USP. (Cf. SOCIEDADE..., 2021).

⁷¹ Lourival Gomes Machado ingressou na USP nos anos 1930, simultaneamente, nos cursos de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH USP) e de Direito da Faculdade do Largo de São Francisco. Em 1939, tornou-se assistente da cadeira de sociologia da FFLCH/USP, passando para a cadeira de política em 1942, quando defendeu seu doutorado na Universidade. No mesmo ano em que assumiu a diretoria do MAM, em 1949, defendeu a livre-docência em Ciência Política. Em 1953, efetivou-se na cátedra de política da USP. No ano anterior, passou a ministrar aulas de Estética e História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU USP), da qual foi diretor entre 1961 e 1962 e contribuiria para a reforma curricular. Em 1962, mudou-se para Paris, onde assumiu o posto de delegado da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura — Unesco, na campanha de preservação dos monumentos e obras de arte de Veneza e Florença, na Itália. Gomes

Silva, Antonio Adamastor Corrêa (1918-2009)⁷², Francisco Antonio Cardoso⁷³ e Theodoro de Arruda Souto⁷⁴.

O assunto segue para apreciação e manifestação do governador Carvalho Pinto, indicando que já corria no Estado proposta semelhante, provavelmente do próprio Yan de Almeida Prado. Na carta direcionada ao governador, além dos pontos já ressaltados, Ciccillo manifestava também que o bibliófilo tentou doar sua coleção a Prefeitura Municipal, porém sem sucesso, e que tivera notícia de que uma organização norte-americana estava disposta a adquiri-la, motivo pelo qual se precipitava a ideia do centro de estudos de Arte na Capital há muito tempo em mente.

Para realização imediata do projeto, a Caixa Econômica do Estado de São Paulo concederia a Matarazzo Sobrinho um empréstimo na importância de 130.000.000,00 (cento e trinta milhões de cruzeiros) pelo prazo de 28 anos (Cf. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1962a). O reitor Ulhôa Cintra chega a encaminhar ao então presidente da Caixa Econômica estadual cópias do parecer do Co USP e da carta enviada ao governador, demonstrando o “grande interesse da Universidade pela rara oportunidade que lhe oferece” (Ibidem, fl. 15) e solicitando tudo que se pudesse fazer em prol do assunto.

Os documentos presentes no processo administrativo dão a entender que o expediente foi encaminhado em caráter de urgência visto que toda documentação inicial até o envio da solicitação de manifestação ao governador do Estado é elaborada pelo reitor e data de 15 de fevereiro de 1962, com exceção do parecer do Conselho Universitário que data do dia seguinte e formalizado na ata da reunião do Co USP de quatro dias depois, quando Ulhôa Cintra retoma contato com Carvalho Pinto indicando a aprovação unânime do órgão colegiado.

O processo ficou parado no aguardo de andamento desde 09 de março de 1962, sendo solicitado pelo Gabinete do Reitor em duas ocasiões. Em 16 de setembro de 1963, é encartada pelo Gabinete a informação de que a doação tratada naquele processo não havia sido concretizada e que a coleção “Brasileira” tinha sido comprada

Machado atuou intensamente no ambiente artístico dos anos 1950, especialmente na crítica de arte brasileira. (Cf. AVELAR, 2014).

⁷² Foi diretor da Faculdade de Odontologia da USP por 12 anos, tendo participado da separação das faculdades de Odontologia e Farmácia da USP, em 1962. Eminente em sua área de atuação, foi convidado a implantar a Faculdade de Odontologia de Bauru e as primeiras faculdades de Odontologia em Portugal. (Cf. FACULDADE DE ODONTOLOGIA, s.d.)

⁷³ Professor Catedrático de Higiene Alimentar na Faculdade de Saúde Pública da USP. Entre 1951 e 1952, foi Secretário de Estado de Saúde Pública e da Assistência Social.

⁷⁴ Professor da Escola Politécnica da USP e primeiro diretor da Escola de Engenharia de São Carlos que fundou o campus da USP na cidade.

pela Universidade (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1962. 2) que por motivos desconhecidos por esta pesquisa dispensou a doação.

Ciccillo Matarazzo envolveu-se também na formação do Museu de Arte e Arqueologia, especialmente estreitando contatos e estabelecendo parcerias com organizações italianas. Em um dos primeiros contatos, em carta de 1º de setembro de 1962, esclarece a Luigi Gui (1914-2010)⁷⁵, ministro da Educação de Roma: “Si tratta di costituire in SAN PAOLO del BRASILE, e precisamente nella sua CITTÀ UNIVERSITARIA, in via di costruzione, un centro di alta italianità che potrebbe avere benefica ed importantissima influenza nella fraterna relazione di amicizia e di cultura fra i due Paesi.” (MATARAZZO SOBRINHO, 1962a, f.1).

“Além da direção da Metalúrgica Matarazzo e do MAM-SP, Ciccillo Matarazzo também administrava a Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo (1943), que financiava estudos e pesquisas contra o câncer, concedendo bolsas de especialização no exterior; a **Fundação Rafaele Caramielle Matarazzo (1947), que se dedicava à pesquisa arqueológica na Itália, responsável pela aquisição de 530 peças doadas ao MAE-USP em 1964** (grifo meu) (OLIVEIRA, 2001, p.40). Fora da esfera administrativa, mas não do mecenato e de sua área de influência, Ciccillo ainda era um dos principais mecenas do Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e fundador, principal mecenas e presidente da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949)”. (PAUSINI, 2020, p. 439-440).

Matarazzo dirigia-se ao ministro na qualidade de presidente da Bienal de São Paulo, do Museu de Arte Moderna e de vice-presidente do Instituto de Pré-história – IPH – que seria este formalizado na USP em dezembro de 1962 (Cf. GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1962c), tendo Paulo Duarte na direção. As coleções iniciais do IPH, provenientes de pesquisa de campo no litoral paulista, foram herdadas da Comissão Estadual de Pré-História, fundada em 1952, que se converteu em Instituto de Pré-História e Etnologia em 1959, no âmbito da Secretaria da Casa Civil do Governo do Estado de São Paulo. Desde antes da vinculação à USP, o instituto detinha grande visibilidade no campo científico e proteção do patrimônio nas áreas da Arqueologia e Etnologia, porém a integração a Universidade possibilitou seu fortalecimento⁷⁶.

⁷⁵ Formou-se em Filosofia, em 1937, na Universidade Católica do Sagrado Coração de Milão/Itália. Eleito deputado à Assembleia Constituinte, foi Ministro da Defesa, da Saúde, do Interior e Ministro da Educação. Neste posto, implementou a escolaridade obrigatória dos 8 aos 14 anos, instituiu o ensino médio único e estabeleceu creches estaduais. (Cf. VIGATO, 2002)

⁷⁶ “(...) a época de fundação do IPH é um tempo de pioneiros, alguns homens de visão lutando para implantar uma arqueologia científica no Brasil, para a qual muitas vezes reconheceram não estar devidamente preparados. De fato, homens como Paulo Duarte e Loureiro Fernandes buscaram especialistas no exterior, e encontraram nos pesquisadores do Musée de l’Homme, de Paris, sob a direção de Paul Rivet, o interesse na pré-história brasileira que tanto se esforçaram em despertar. Paralelamente, Betty Meggers e Clifford Evans, da Smithsonian

Dentre as finalidades do IPH na Universidade esteve a retomada da proposta de criação de um Museu do Homem Americano, que pudesse ser um espaço para extroversão das pesquisas realizadas pelo instituto. Em 1959, na direção do Museu Paulista, Paulo Duarte já havia trabalhado pela instalação do mesmo museu no Palácio da Agricultura, no Parque do Ibirapuera (edifício que hoje abriga o MAC USP). Anterior a ele, Herbert Baldus havia proposto a criação de um Museu do Índio Brasileiro em São Paulo dentro do projeto para as comemorações do IV Centenário. No início dos anos 1960, como vimos, o que acabou por realizar-se foi a integração do IPH à Universidade que no final dos anos 1980 teve estrutura e acervo incorporados ao Museu de Arqueologia e Etnologia (o novo MAE) da USP.

Dessa forma, havia um ambiente propício para a instalação do museu arqueológico desejado por Ciccillo⁷⁷. A primeira ideia do mecenas foi constituir um Museu Arqueológico da civilização da Itália Antiga, necessidade que emergia no Brasil que não possuía exemplares dessa natureza em acervos universitários como esclarece Matarazzo a Luigi Gui:

Tale necessità è da anni, oltre che da me personalmente, vivamente sentita negli ambienti universitarii (sic.) e culturali del Brasile, i quali – prendendo occasione della mia visita in Italia, mi hanno oltremodo pregato di prendere contatti con le Autorità Italiane al fine de realizzare la creazione del MUSEO ARCHEOLOGICO, oggetto della presente mia istanza, il quale dovrebbe avere il preciso fine di intensificare gli studi umanistici che non avrebbero una seria efficacia se non integrati della visione diretta dei prodotti dell'arte classica italiana, greca, etrusca e romana.

Per la realizzazione di questo ambito progetto, ho avuto l'onore di essere incaricato per rappresentare formale richiesta per conto della Università di San Paolo, presso le competenti Autorità Italiane, di quel materiale cui si riferiscono le civiltà indicate abbastanza sufficiente per costituire un vero e proprio museo, così da fornire una palpitante documentazione dell'arte classica di cui i Musei e le Università Brasiliane non hanno alcun segno. (MATARAZZO SOBRINHO, 1962a, f.2).

Institution de Washington, vinham já desenvolvendo pesquisas nas regiões de floresta tropical, as quais tiveram um grande impacto na arqueologia brasileira nas décadas seguintes” (DE BLASIS; PIEDADE, 1991, p. 168). Na esteira dos intercâmbios institucionais que já aconteciam no Museu Paulista, a consulta do IPH às instituições museológicas denota a posição que as mesmas detinham internacionalmente.

⁷⁷ Vale ressaltar que Mário Pedrosa, enquanto diretor artístico do MAM e da Bienal de 1961, havia planejado uma sala especial dedicada à arte etrusca para a Bienal daquele ano. Há indícios de que, entre 1959 e 1963, em uma de suas viagens internacionais, Pedrosa tenha prestado consultoria à Ciccilo para coleta desse tipo de acervo. O assunto carece de investigação aprofundada uma vez que a documentação encontrada no AWS/FBSP indica ainda a realização de uma exposição de Arte Pré-Colombiana na VII Bienal de São Paulo de 1963.

Nota-se pelo trecho que Matarazzo Sobrinho representava oficialmente a USP nas tratativas para reunir o acervo inicial do museu arqueológico. Ele prosseguiu a carta indicando a possibilidade de uma permuta com peças etnográficas indígenas, consideradas de grande relevância para os museus italianos, prática comum como vimos no MP, ao qual parte das peças a serem permutadas pertenciam. Afirma que o museu arqueológico permitiria o intercâmbio de professores e alunos dos dois países, reforçando a colônia italiana em São Paulo pela “importanza che la presenza di tante espressioni di civiltà italiane suscita nell’animo e nella cultura di centinaia di giovani studenti brasiliani” (Ibidem).

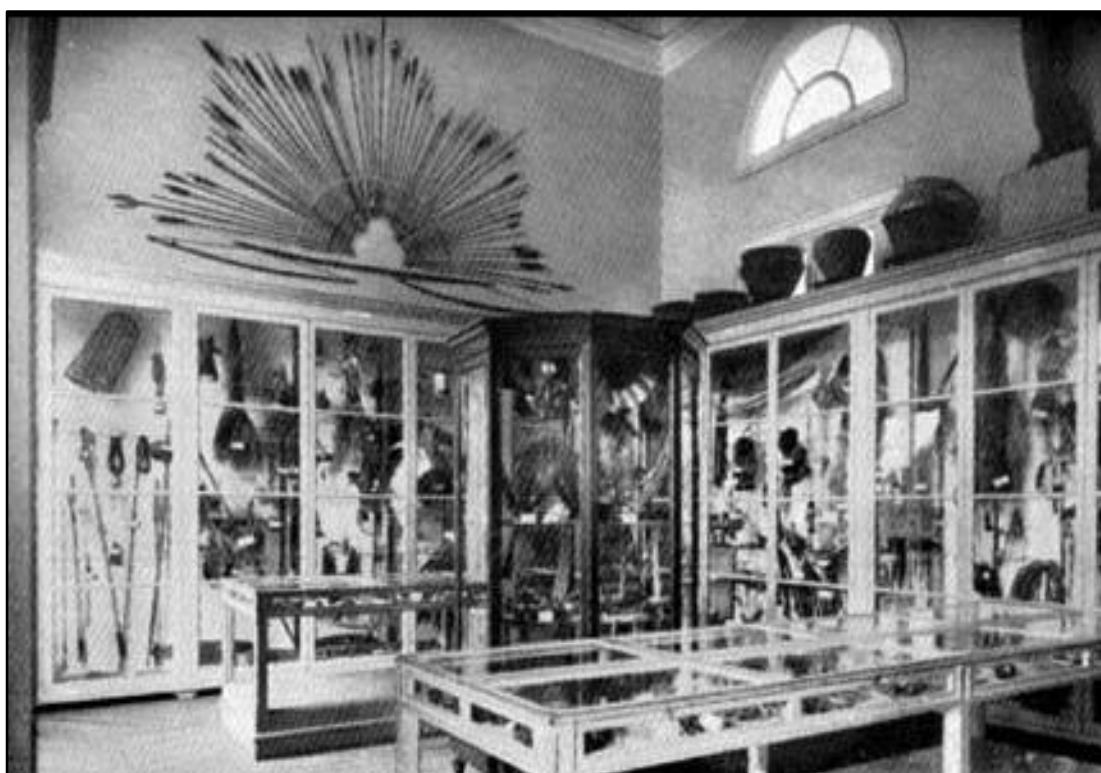


Figura 29 – Parte das coleções arqueológicas e etnográficas no Museu Paulista, 1937. Fundo Museu Paulista – FMP. (MUSEU PAULISTA, s.d.)

Em 19 de dezembro de 1962, cerca de três meses depois dos contatos de Ciccillo, o reitor Ulhôa Cintra criou uma comissão para estudar a instalação de um museu de arqueologia na USP (Cf. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1962c e 1962d)⁷⁸. Novamente, há o envolvimento de Sérgio Buarque de Holanda, que foi designado para presidir os trabalhos. Os membros da comissão eram Eurípedes Simões

⁷⁸ A comissão foi criada pela Portaria nº. 63 de 19 de dezembro de 1962, publicada no Diário Oficial do Estado de São Paulo de 22 de dezembro de 1962. Na mesma página está presente a Portaria nº. 64 que cria uma comissão para receber o acervo do IPH, chefiada por Paulo Duarte.

de Paulo, que também havia participado do processo de integração do Museu Paulista à Universidade, Paulo Duarte, vinculado ao IPH, e Francisco Matarazzo Sobrinho.

Sérgio Buarque enviou ao Reitor Ulhôa, em 18 de março de 1963, um levantamento de peças para possível permuta com instituições italianas, indicando que poderiam ser “imediatamente entregues” (Cf. UNIVERSIDADE ..., s.d.b), ressaltando a cooperação do MP e do IPH e o intermédio de Ciccillo. Este, no início de 1963 já contava com o apoio do embaixador brasileiro na Itália, Hugo Gouthier (1909-1992)⁷⁹ que articulou o apoio de professores italianos responsáveis envolvidos na permuta de objetos etnográficos entre o MP e os museus da Itália.

Em maio de 1963, já diretor do recém-criado MAC USP, Walter Zanini (1925-2013)⁸⁰ correspondeu-se com Ulpiano Bezerra de Meneses (1936)⁸¹ em carta de 1963, que o informou o andamento das aquisições para o novo museu:

Na Itália as coisas estão em bom pé. Entre 350 e 400 peças diversas já foram obtidas. Pude ver em Roma aquelas que foram doadas pela Villa Giulia. Naturalmente, não se trata de objetos de valor excepcional, na Europa, mas para nós terão uma significação especial. (...) Em

⁷⁹ Diplomata, foi embaixador brasileiro na Itália entre 1960 e 1964. Formou-se pela Faculdade de Direito de Minas Gerais. Em 1934, foi nomeado oficial-de-gabinete do ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Em 1936, ingressou na carreira diplomática, atuando na Bélgica, nos Estados Unidos, na Inglaterra e na França até assumir a embaixada em Roma da qual foi desligado pelo Ato Institucional nº 1 (AI-1), devido a suas ligações com João Goulart e com o ex-presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961). (Cf. Hugo ..., s.d.)

⁸⁰ Formou-se em Ciências Econômicas, pela Faculdade de Ciências Econômicas de São Paulo, e em Jornalismo, pela Cásper Líbero. Entre 1954 e 1956 estudou Arte e Arqueologia na Universidade de Paris, onde defendeu sua tese de doutorado “A pintura em Ferrara e suas relações com as escolas contemporâneas na segunda metade do século XX”. No mesmo período, realizou uma série de cursos de especialização com Jean Cassou e Germain Bazin na escola do Museu do Louvre (1955-1956), cursou História da Arte e da Arte Moderna na Universidade de Roma (1956-57) e em seguida tornou-se estudante-pesquisador no Instituto Courtauld da Universidade de Londres (1958-1959). Participou da criação do Museu de Arte Contemporânea da USP (1963), sendo seu primeiro diretor de 1963 a 1978. (BALDINI; GROSSMANN; PRADO; SPRICIGO, 2018).

⁸¹ Professor Emérito da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, titular aposentado de História Antiga, docente do programa de Pós-Graduação em História Social. Ulpiano cursou três anos de Direito, no Largo de São Francisco, pensando em trabalhar na magistratura e, por sugestão de seu pai que era jurista, transferiu-se para o curso de Letras Clássicas da USP, em 1955. Em 1959, por sugestão de seu professor Robert Henri Aubretton (1909-?), inicia a graduação em Arqueologia Clássica na Université de Paris, mas não conclui, pois, o curso era voltado essencialmente à História da Arte. Em 1960, prepara-se para ingressar na Escola Francesa de Atenas, especializando-se em História da Religião e da Literatura Gregas (École Pratique Des Hautes Études); História da Arte Grega (Musée Du Louvre); Etruscologia e Antiguidades Itálicas, (Università Italiana Per Stranieri); Epigrafia Grega (Ecole Normale Supérieure), Entre 1961 e 1964, atua em escavações na Grécia. No mesmo período, especializou-se em pintura grega, com doutorado em Arqueologia Clássica pela Sorbonne, concluído em 1964. De volta ao Brasil foi convidado para lecionar História Antiga na USP e organizar o museu de arqueologia na Universidade do qual seria diretor entre 1968 e 1978. Dirigiu também o Museu Paulista de 1989 a 1994, estabelecendo seu Plano Diretor em 1990 e as linhas de atuação da instituição. (ENTREVISTA COM ..., 2011)

suma, objetos que terão um valor pedagógico elevadíssimo e, até certo ponto, igualmente, certo valor artístico. (MENESES, 1963).

Zanini respondeu a Ulpiano, no mês seguinte, que junto de Baldus e Neme, estava envolvido nas operações do Museu de Arqueologia da USP e que iria propor um fornecimento de verbas para que Meneses realizasse aquisições gregas. Porém, meses depois, após desentendimentos de Ulpiano com a Comissão do MAA USP, Zanini desabafa a Ulpiano, em carta de 27 de novembro de 1963, que “a verdade é que sempre fui uma figura decorativa, e nem isso talvez, na Comissão do Museu de Arte e Arqueologia da USP (é este o nome que adotaram numa reunião do Departamento de História).” (ZANINI, 1963). Vale considerar o reconhecimento de Zanini também nesta área, diante de um bilhete no arquivo do MAC USP no qual o Ministério da Educação e Cultura o convida para avaliar uma proposta de doação para o Museu Nacional de Belas Artes de coleção de 500 peças arqueológicas.

Nesse período, Ulpiano participava de escavações na Grécia: em uma estrada romana em Argos, na península do Peloponeso, e em áreas de habitação na Ilha de Delos, no mar Egeu. Ao mesmo tempo, concluiu seu doutorado na Université de Paris, “*Le décor mural des nouvelles maisons de Skardhana: problèmes de peinture délienne*”, sob orientação do historiador e arqueólogo francês Pierre Demargne (1903-2000)⁸². Sobre seu envolvimento no processo de formação da coleção para o museu de arqueologia da USP, comentaria posteriormente:

Em 1963, o Ciccillo Matarazzo conseguiu uma doação de quase 400 peças arqueológicas, etruscas e romanas, por intermédio do Museu Pigorini, um museu de pré-história e etnografia de Roma. Essa coleção foi doada à USP, que queria fazer um museu arqueológico. Havia uma comissão com gente muito importante – o próprio Eurípedes era o presidente, o Paulo Duarte e algumas outras personalidades –, mas que não sabia muito bem o que fazer. Pensavam em uma espécie de coleção didática, para ilustrar aulas de história da Grécia, história de Roma. Mas ilustrar, sem maiores pretensões. Eu disse: “Vamos fazer um museu disso daqui”. E comecei a projetar [...]. Eu ainda estava na Grécia quando, um dia, recebi um telegrama do Ciccillo Matarazzo dizendo: “Você não quer me ajudar nesse projeto? Se quiser, me encontre em Roma dia tal. Todas as despesas pagas”. [...] Fui para a Itália e entrei em contato com o Ciccillo e o Peregrino Sestieri, diretor do Museu Pigorini, que estava envolvido nesse intercâmbio e que havia agenciado a escolha de peças de vários museus italianos. Eu vi essas peças, dei sugestões, imaginando, efetivamente, que podia ser o ponto de partida para um museu. [...] A ideia do Ciccillo era de um museu,

⁸² Estudou na Escola Normal Superior de Paris e passou a trabalhar na agregação de cartas. Em 1926, filiou-se à Escola Francesa de Atenas. Começou em 1951 uma série de escavações arqueológicas na Ásia Menor e costa sul da Turquia, especialmente em Xanto, a antiga capital da Lícia Antiga, ocupada por mais de um milênio, desde aproximadamente o século VII a.C. por lícios, gregos, romanos e bizantinos. (Cf. PIERRE ..., s.d.)

mas ele não sabia muito bem como seria. O Ciccillo inventou inúmeros museus. Quase todos deram certo. Na USP, foram dois: antes do meu, o Museu de Arte Contemporânea. Aliás, foi o Walter Zanini, primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea e com quem convivi no Instituto de Arte e Arqueologia – ele estava terminando a tese dele e eu começando a minha – que deu meu nome para o Ciccillo. (ENTREVISTA COM ..., 2011)

Depois de um período intenso de trabalho na campanha de escavações em Delos, Ulpiano retornou a Atenas. De lá, envia notícias positivas a respeito de uma doação de uma coleção para uso pedagógico a ser realizada pelo Museu Arqueológico Nacional⁸³ em Atenas. Para que fosse realizada a entrega dos objetos, Meneses detalha a documentação a ser elaborada pela Reitoria da USP em carta de 16 de setembro de 1963 enviada a Heloisa Lourdes Motta, secretária do MAA USP. Dentre outros pontos, deveria constar no documento a justificativa do “interesse de um museu arqueológico para a Universidade, em vista da instalação de cursos de História da Arte na FFCL USP e da possibilidade da introdução de ensino arqueológico, no âmbito da Cadeira de Grego”, após a volta do pesquisador ao Brasil, a partir de 1964. Também é mencionada a necessidade de “apresentar o que já existe: doação do MAC, pelo sr. Matarazzo e doação dos italianos para o museu arqueológico”. (MENESES, 1963).

Relevante notar a menção ao MAC USP como argumento para que seja efetivada a doação do museu grego. Durante o ano de 1963, Zanini se correspondeu constantemente com Ulpiano e por ele tinha notícias do andamento dos contatos que estavam sendo realizados para obtenção de acervo para o MAA USP. Porém, o envolvimento direto de seu diretor nas negociações seria dispensado por Ciccillo quando Zanini viaja a Paris para participar da conferência do ICOM. O mecenas em papel timbrado da Reitoria da USP comunica o diretor do MAC USP em carta de 30 de setembro de 1963: “Agradeço o seu amável oferecimento para ajuda no Museu Arqueológico, mas não acho oportuno a sua interferência nesse momento, visto que existe uma situação delicada e completa em relação aos intercâmbios, especialmente de nossa parte” (MATARAZZO SOBRINHO, 1963a).

Lembra-se que, no mesmo ano, a USP trocou de reitor e Gama e Silva assumiu a Universidade. Dessa forma, em ofício de 10 de julho de 1963, Sérgio Buarque apresentará um panorama dos trabalhos ao novo dirigente. Afirmou que estava garantida “a vinda de 450 peças representativas das civilizações etrusca, grega, italiota,

⁸³ O Museu Arqueológico Nacional de Atenas foi fundado em 1829. É o primeiro museu fundado no estado grego pois a libertação da Grécia e um dos mais importantes do mundo. Suas coleções, com mais de 11.000 peças, oferecem um panorama da cultura grega antiga, desde o início da pré-história até o final da antiguidade. (Cf. MUSEU NACIONAL DE ATENAS, s.d.).

romana, etc., que por si já representa um material de valor inapreciável, talvez sem equivalentes na América Latina, para os nossos futuros estudantes e estudiosos História Antiga e História da Arte”. Informou que outros países estavam sendo consultados (Egito, Turquia, Grécia, Iugoslávia, Índia, Paquistão, China e Irã) para ampliação do acervo. Acentuou-se também que Matarazzo Sobrinho e Paulo Duarte doaram obras particulares que pudessem ser oferecidas em permuta no caso italiano, além das peças do Museu Paulista já acertadas com Mário Neme e Herbert Baldus. Matarazzo Sobrinho financiou ainda uma expedição etnológica para coleta de material entre tribos indígenas de Mato Grosso e da Amazônia.

O relatório é concluído pontuando que

as peças até agora obtidas para o futuro museu e outras que venham a ser angariadas proximamente, deverão ficar expostas na VII Bienal de São Paulo, a realizar-se entre setembro e dezembro vindouros. Finda a Bienal poderão ser localizadas provisoriamente, até que se disponha de prédio apropriado, na Cidade Universitária, no Edifício ora em construção destinado às cadeiras de Geografia e História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras ou, caso se torne inviável essa solução, no da Fundação Armando Álvares Penteado cujos responsáveis já se mostraram dispostos a ceder o local que eventualmente se torne necessário. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1963b)

As relações das obras a serem permutadas com os museus italianos⁸⁴ foram anexadas ao expediente e Sérgio Buarque formalizou o pedido de exoneração da referida comissão ao qual Gama e Silva respondeu convidando todos os membros para integrarem a comissão do museu em si, proposição aceita por todos os membros.

Gama e Silva envolveu-se ativamente na correspondência com as autoridades italianas antes da fundação do MAA USP. O reitor retoma os contatos com o embaixador Gouthier⁸⁵ e o ministro Luigi Gui⁸⁶ para viabilizar a vinda das coleções arqueológicas para São Paulo. Essas peças deveriam ser transportadas junto das obras de arte que a Itália destinou para a VII Bienal de São Paulo, que aconteceu entre 28 de setembro e 22 de dezembro de 1963. Como já mencionado a intenção era expor o conjunto de arte antiga italiana na Bienal junto de salas dedicadas à Arte Pré-colombiana. Para viabilizar

⁸⁴ Essa informação consta no processo nº 62.1.29137.1,6, uma portaria que cria uma comissão para estudar a instalação na USP de um museu de arqueologia. Apesar dos documentos consultados estarem com a leitura comprometida, foi possível identificar as seguintes instituições: Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, Museo di Villa Giulia, Museo di Antiquità di Torino e Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, s.d.b).

⁸⁵ Por meio de carta enviada a Hugo Gouthier em 14 de agosto de 1963. (GAMA E SILVA, 1963a)

⁸⁶ Por meio de carta enviada a Luigi Gui em 17 de outubro de 1963. (GAMA E SILVA, 1963b)

o intercâmbio pelas peças italianas, outra frente atuava no Brasil para coletar o material de tribos indígenas no estado do Mato Grosso na expedição financiada por Matarazzo Sobrinho.

Em outubro de 1963, para obter o apoio do embaixador do Brasil na Grécia, Antônio Mendes Vianna (1908-1976)⁸⁷, na obtenção da coleção para fins pedagógicos acertada por Ulpiano com a direção do Museu Arqueológico Nacional em Atenas. Ciccillo nomeia a comissão, reforça o perfil do acervo inicial que seria exposto na VII Bienal e resume o projeto em carta de 07 de outubro de 1963 enviada a Antônio Mendes Viana:

“O Museu deverá abranger um amplo centro de estudos arqueológicos, históricos e humanistas de todas as civilizações, e não poderíamos nos orgulhar, de um empreendimento dessa natureza antes de procurar um contacto com aqueles, que pudessem cooperar de algum modo com nossos esforços, na terra que foi o berço da civilização ocidental.

O Museu deverá iniciar suas atividades em fins de Abril de 1964, num alojamento provisório no Pavilhão de História e Geografia na Cidade Universitária, até que se construa o prédio próprio, que já está programado.” (MATARAZZO SOBRINHO, 1963b)

Segundo o regulamento proposto pela comissão que institui o Museu de Arte e Arqueologia da USP, este seria criado como um instituto Universitário, na Cidade Universitária até dispor de instalações adequadas, reunindo peças arqueológicas, históricas e artísticas coletadas com entidades oficiais e particulares. Dentre seus objetivos, estaria “manter um centro inteiramente dedicado à pesquisa e formação de pessoal especializado em investigações de arte e arqueologia”, “realizar cursos regulares de pós-graduação e extensão de História da Arte e Arqueologia, com colaboração dos Departamentos de História da FFCL USP e da FAU USP”, “organizar e manter um laboratório de restauro, conservação e reconstituição de peças”, além de atividades relacionadas à ampliação, exposição pública, formação de biblioteca especializada e financiamento de especializações fora do Brasil (UNIVERSIDADE..., s.d. 2). Todas as atividades ligadas à arqueologia pré-histórica do Brasil permaneceram a cargo do Instituto de Pré-História da USP.

Quanto à sua estrutura, o museu foi composto da diretoria e de um Conselho Técnico Administrativo formado por membros, vinculados ou não à USP, com reconhecido trabalho na área de atuação do museu. A dotação orçamentária seria

⁸⁷ Maranhense, formou-se em Direito na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1930. Diplomata, desde 1928, foi embaixador na Grécia entre 1959 e 1964. (ANTÔNIO MENDES ..., s.d.)

atribuída pela Universidade, mas contava também com doações. Não poderiam ser criados novos cargos, com exceção o de diretor do museu que seria criado no próprio decreto de fundação do museu.

O Co USP, em 28 de outubro de 1963, discute a criação do MAA (RANIERI; TOBA, 2005, p. 210). Há a preocupação de que a Universidade não tenha condições financeiras para arcar com um novo instituto, cogitando substituir o Instituto de Artes pelo museu ou fundir os dois órgãos (fato que não se concretizará) e é acatada a proposta de incluir o Departamento de Filosofia entre os colaboradores do museu junto aos cursos de pós-graduação, como sugerido pelo conselheiro Fernando Henrique Cardoso (1931-)⁸⁸. São tomados os devidos encaminhamentos para formalização da instituição, como as aprovações dos Conselhos Federal e Estadual de Educação, a redação da minuta do decreto para assinatura do Governador Adhemar de Barros e da portaria que regulamenta o MAA dentro da USP⁸⁹.

Em novembro de 1963, os contatos com embaixadas são intensificados, inclusive para divulgar o museu e solicitar publicações para a formação de sua biblioteca. É redigida uma nota à Imprensa informando que o museu seria inaugurado em dezembro daquele ano, a tempo da VII Bienal de São Paulo, que acontecia desde setembro. A nota inicia-se ressaltando que a ideia do museu foi de Francisco Matarazzo Sobrinho, resumindo a trajetória das tratativas e indicando os museus que apoiaram o projeto: “Villa Giulia, Pigorini, Termas, Gorga, Ostia e Ostia Scavi de Roma; Museu de Ancona, Museu de Bolonha, Museu de Florença, Museu de Padova (*sic.*), Museu de

⁸⁸ Ingressou no curso de ciências sociais da FFCL USP em 1949, e já em 1952, passou a lecionar história econômica geral e do Brasil na Faculdade de Economia. Dois anos depois, elegeu-se representante dos ex-alunos no Co USP, tornando-se seu membro mais jovem. No ano seguinte, tornou-se assistente do professor Florestan Fernandes (1920-1995), que assumiu a cátedra de sociologia da Universidade. Em 1961, doutorou-se também em ciências sociais pela USP e a partir de 1962 passou a dirigir o Centro de Sociologia Industrial e do Trabalho (Cesit/USP). Na passagem de 1962 para 1963, fez curso de pós-graduação no Laboratoire de Sociologie Industrielle da Universidade de Paris. Em seguida, defendeu sua tese de livre-docência na FFCL USP. Foi professor catedrático de política e um dos 70 professores da USP aposentados compulsoriamente, com a edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968. Fernando Henrique Cardoso foi o primeiro homem público perseguido pelo regime militar a assumir o cargo de presidente da República no Brasil, cargo que assumiu de 1995 a 2003. (Cf. LEMOS; CARNEIRO, s.d.)

⁸⁹ O advogado responsável pela elaboração dessas minutas foi Haroldo Eurico Browne de Campos (1929-2003), poeta, ensaísta e tradutor, um dos fundadores do movimento concretista na poesia, junto de seu irmão Augusto de Campos e do poeta Décio Pignatari. Formado em Ciências Jurídicas e Sociais (1952), com doutorado em Letras (1972) pela USP, foi professor-visitante junto às Universidades do Texas em Austin e Yale em New Haven. Em 1989, tornou-se professor titular do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sendo professor emérito da instituição desde 1990. (HAROLDO ..., s.d.)

Torino (*sic.*), Museu de Taranto, Museu de Salerno, Museu de Palermo, Museu de Reggio Calábria, Museu de Nápoles”. (UNIVERSIDADE..., s.d.b)

O Museu Paulista, se compromete oficialmente em ceder peças etnográficas a serem doadas aos museus italianos (Ibidem). O diretor Mário Neme solicita autorização do Reitor para proceder a entrega do acervo à comissão, relacionando peças relativas a diversas tribos indígenas: Tukúna (rio Solimões), Karajá (rio Araguaia), Krahô (Maranhão), Serra do Norte (Mato Grosso), Guarani (Brasil Meridional), Arqueologia – Marajó (Amazônia), Arqueologia – Santarém (Amazônia), Material lítico arqueológico (Norte do Brasil) e 10 flechas de índios brasileiros.

Eurípedes Simões de Paula e Francisco Matarazzo Sobrinho escrevem ao professor Lourival Gomes Machado que se encontrava em Paris, desde 1962, enquanto delegado da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – Unesco, na campanha de preservação dos monumentos e obras de arte de Veneza e Florença, na Itália. Informam Lourival do projeto do MAA USP e solicitam seu apoio para que o museu passe a integrar o ICOM e, conseqüentemente, a Unesco.

Em 20 de dezembro, noticia-se ao reitor a chegada das peças dos museus italianos no porto de Santos, solicitando urgência na publicação da portaria que cria o MAA (Ibidem). A essa altura, já não era possível a exposição das peças na Bienal, transferindo a data de inauguração do museu para março de 1964. Com o adiamento da abertura, a comissão do museu solicitou ao reitor o aumento da verba para convidar professores internacionais e financiar ajuda de custo para que bolsistas brasileiros tomassem parte de expedições arqueológicas visando a capacitação técnica em arqueologia clássica.

O Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo foi formalmente criado em 24 de junho de 1964 (Cf. GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1964), na condição de Instituto Universitário. Na manhã seguinte à publicação do decreto, houve uma solenidade no edifício da Reitoria que contou com a autoridades da Embaixada Italiana e da Universidade, em especial o próprio reitor Gama e Silva que tanto se empenhou “para o melhor aparelhamento cultural da USP” que já contava com o MP e o MAC (Cf. UNIVERSIDADE..., 1964).

“A exposição inaugural foi até setembro de 1964, depois disso, as peças expostas foram encaixotadas à espera da finalização das obras do prédio do Departamento de História e Geografia, prevista para março de 1966” (MAIA NETO, 2014, p. 306). Em outubro, Eurípedes Simões de Paula, professor de História da Civilização Antiga e Medieval, também coordenador de Assuntos Culturais da USP, assume a diretoria do museu.



Figura 30 – Painel de entrada do Museu de Arte e Arqueologia da USP – MAA USP, localizado no andar térreo do prédio dos departamentos de Geografia e História da FFLCH, sem data. Fotografia. Arquivo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP – MAE USP. Reprodução Wagner Souza e Silva. (PAULA, 2006)



Figura 31 – Vista parcial da exposição do MAA USP, localizado no andar térreo do prédio dos departamentos de Geografia e História da FFLCH, sem data. Fotografia. Arquivo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP – MAE USP. Reprodução Wagner Souza e Silva. (PAULA, 2006)

As figuras 32 e 33 não são da exposição inaugural do MAA. Provavelmente, datam de 1966-67, quando o museu recebeu suportes expográficos emprestados da Bienal de São Paulo e decide expor as doações posteriores a sua inauguração e realiza a exposição temporária “Arte pré-colombiana do Peru: coleção Bezzi do Rio de Janeiro”, a partir da segunda quinzena de novembro. São aqui reproduzidas por tratar-se do primeiro registro fotográfico encontrado.

De volta ao Brasil, em 1964, Ulpiano foi convidado a lecionar Arqueologia Clássica na USP, ao mesmo tempo em que colaborou com a organização do museu. Vale ressaltar que, desde seu período inicial, o MAA não ofereceu o curso de Arqueologia pelo museu em si. A disciplina foi ministrada como optativa para os cursos da FFLCH e do Departamento de História da FAU USP.

Por ocasião da inauguração do MAA, na qualidade de arqueólogo e único professor da disciplina da Universidade, publica um artigo⁹⁰ sobre o sentido e a função do que seria o primeiro museu de arqueologia clássica da América Latina. Inicia esclarecendo que o MAA USP cumpriria suas funções de extroversão, com exposições públicas, podendo auxiliar estudantes primários e secundários em seus cursos de história.

Mas um museu de Arqueologia não existe meramente para satisfazer curiosos e saciar os famintos do pitoresco, nem apenas como recurso pedagógico para estudantes de História. Antes, o fato de ter sido o MAA colocado sob a tutela da Universidade, já indica que é outra a direção em que se encontra sua via principal. Fundamentalmente ele deve ser um agente de cultura e um instrumento de pesquisa universitária. (UNIVERSIDADE, s.d.b)

Enumera uma série de pontos, muitos deles presentes no regimento do museu, como a relação com os departamentos da FFCL USP, a constituição de biblioteca especializada e a articulação com outras instituições congêneres. Indica ainda a necessidade de realizar publicações e formação de monitores para o contato qualificado com estudantes do ensino médio, entre outros pontos. Prossegue refletindo sobre o ofício do arqueólogo e a própria Arqueologia, para concluir que

Sem prejuízo do papel que poderá exercer junto ao grande público e dos estudantes primários e secundários, é, **pois, na sua função universitária que o novo museu, a meu pensar, encontra sua razão de ser** (grifo meu). Mas, para que sua atuação não seja inócua ou contraproducente, faz-se imperioso levar em consideração a Arqueologia apenas na sua verdadeira acepção. E vários seriam,

⁹⁰ Artigo em jornal anexado ao processo nº 62.1.29137.1,6. na folha 171. (UNIVERSIDADE..., s.d.b)

consequentemente, os serviços que teria que prestar, não apenas do ponto de vista metodológico, ensejando que alunos de História frequentassem sem intermediários (embora em campo limitado) fontes da História, nem somente enquanto permitisse um conhecimento direto, enraizado e inteligente de alguns aspectos da História Antiga, mas também na medida em que proporcionasse uma oportunidade para indagações sobre o problema da forma, através do seu condicionamento histórico, o que, em última análise, faria deste museu uma escola de "visão". Ensinar a ver, eis um dos seus mais precípuos deveres – ver, não, é claro, como simples contacto sensorial com o objeto, mas, sim, como compreensão, meditação e reflexão. (Ibidem).

Meneses termina o artigo dizendo que ao aceitar tão importante acervo, a Universidade aceitou a equivalente responsabilidade de dar-lhe um sentido.

Pode-se transpor tamanha responsabilidade também ao acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, cuja transferência e recepção é objeto do próximo capítulo. O Museu de Arte Contemporânea foi criado na mesma década em que a USP recebeu as coleções e os institutos aqui mencionados. Em paralelo à incorporação do Museu Paulista, em 1963, após a transferência do Instituto de Pré-História, a criação do Instituto de Estudos Brasileiros, em 1962, antecedendo a fundação do Museu de Arte e Arqueologia⁹¹, de 1964, e a recepção do acervo que dá origem ao Museu de Zoologia, em 1969, a USP se articulou para receber uma coleção de arte moderna no ambiente universitário.

Como pode-se perceber, existem muitos personagens em comum em todo o processo de institucionalização dessas coleções na Universidade de São Paulo. O percurso do surgimento de cada uma delas até seu ingresso na Universidade, serve de farol para sinalizar o envolvimento ativo de professores da USP, intelectuais, políticos e instituições na construção de um polo universitário que em seu projeto de modernização reservou espaço para coleções e museus.

⁹¹ Pela Resolução nº. 3560, de 11 de agosto de 1989, e diante de mudanças estatutárias na USP, o Museu de Arte e Arqueologia foi unificado com o Instituto de Pré-História, o material arqueológico e etnográfico do Museu Paulista, o acervo Plínio Ayrosa, sob a denominação “Museu de Arqueologia e Etnologia” – MAE USP. (Cf. UNIVERSIDADE..., 1989).

Capítulo 2 – Arte moderna no *campus* da USP

2.1. O envolvimento da USP com o ambiente das primeiras Bienais de São Paulo

As exposições de Arte Moderna em São Paulo, até a primeira metade dos anos 1940, foram organizadas por *marchands* em galerias particulares – ansiosos pela legitimação cultural que lhes abriria mercado – ou de maneira independente pelos artistas em espaços cedidos ou alugados como casas de chá, livrarias, lojas, redações de jornais e saguões de cinemas e hotéis (Cf. BARROS, 2008 e NASCIMENTO, 2003). Apesar do ambiente hostil, a Arte Moderna encontrava defensores ativos e empenhados, que instauraram em São Paulo agremiações, sociedades e movimentos coletivos, criando condições favoráveis à renovação das mentalidades e do cenário artístico na Capital paulista.

Desde 1944, Francisco Matarazzo Sobrinho vinha gestando a ideia de um museu de Arte Moderna, que deslanchou com a introdução dos padrões estadunidenses, transmitidos por revistas, publicidade, cinema e rádio na sociedade paulistana (MACHADO, 2009). Para a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo⁹², em 1948, Ciccillo firmou um acordo de cooperação com o *Museum of Modern Art* – MoMA⁹³, por intermédio de seu presidente, o industrial e político estadunidense Nelson Rockefeller (1908-1979)⁹⁴, que em sua vinda ao Brasil participou dos debates para a criação do museu paulista e chegou a realizar doação de obras para a instituição embrionária (TOLEDO, 2015), além dos acordos realizados para a organização das primeiras Bienais de São Paulo.

⁹² Importante lembrar que, a despeito de sua importância, aprofundar-se na história do MAM e das Bienais de São Paulo não faz parte do escopo desta dissertação. O assunto é tema das publicações de autoria de Paulo Mendes de Almeida (2014), Aracy Amaral (1988; 2006), Maria Cecília França Lourenço (1999), Regina Teixeira de Barros (2002), Ana Paula Nascimento (2003) e Marilucia Bottallo (2001).

⁹³ Criado em 1929, o MoMA foi a primeira instituição estadunidense dedicada à Arte Moderna, constituindo uma das coleções mais abrangentes do mundo. Em seus primeiros anos, o museu realizou mostras de artistas pós-impressionistas e dos vinculados às vanguardas europeias, seguindo as tendências então privilegiadas pelas galerias de Nova Iorque. Aos poucos, ganharam espaço temas relacionados à arquitetura moderna, à arte primitiva e aos artistas estadunidenses, que foram fortemente apoiados por Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), primeiro diretor do MoMA entre 1929 e 1948. Barr defendia o museu como um laboratório experimental dedicado a ajudar o público a entender e apreciar a arte de seu tempo. Sua gestão introduziu uma organização multi-departamental baseada em diversas formas de expressão visual e definiu a missão do museu até a contemporaneidade. (Cf. MOMA, 2021).

⁹⁴ Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979) foi empresário e político norte-americano, membro da *Standard Oil Company*. Ocupou cargo de coordenador dos negócios interamericanos entre 1944 e 1945; também exerceu cargos de subsecretário da Saúde e Bem Estar Social de 1953 a 1955; governador do Estado de Nova Iorque por quatro vezes, entre 1959 e 1973; e vice-presidente dos Estados Unidos, de 1947 a 1977. No MoMA de 1932 até 1979, ocupou a presidência do museu nos seguintes períodos: 1939-1941 e 1946-1953. (TOLEDO, 2015)



Figuras 32 e 33 – Ciccillo Matarazzo assina com Nelson Rockefeller (dir.) acordo de cooperação com o MoMA. Na figura 33 ao lado de Yolanda Penteado. Nova Iorque, 1951. Foto Leo Trachtenberg / Trayton Studios – Acrópole, n.158, jun.1951 / Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo e Acervo FolhaPress.

Ainda em relação à formação do acervo do museu, a coleção inicial “de Ciccillo” era composta por obras que o mecenas adquiriu nas Bienais de Veneza e de São Paulo, além de dois grandes lotes comprados pontualmente, antes da criação do MAM, mas, como evidencia Ana Gonçalves Magalhães, já no contexto de apoio a sua fundação e em um “ambiente no qual a formação de coleções de arte moderna já se legitimava claramente como uma prática social, de construção de uma personalidade pública, necessariamente imbricada na esfera pública como parte integrante do processo de institucionalização da arte moderna” (MAGALHÃES, 2016, p. 38).

Nesse ambiente, os colecionadores de arte moderna associavam-se a grupos engajados em correntes ideológicas e estéticas inovadoras e o consumo de imagens transgressoras mostrava-se como uma maneira de agregar valores intelectuais, associados aos artistas, às suas vidas pessoais ou profissionais, configurando a prática de colecionar como uma expressão cultural (BUENO, 2005, p. 377-402).

O argumento de Magalhães esclarece que a coleção Matarazzo não foi formada para apreciação particular, a partir do gosto de seus proprietários, mas para integrar o acervo do museu de Arte Moderna. A análise dos lotes das compras realizadas pelo industrial demonstrou a formação de um acervo que visava a um destino institucional (MILLIET, 1948 apud MAGALHÃES, 2016, p. 32), destacando-se o fato de que as aquisições eram sempre amparadas por artistas, historiadores e críticos de Arte Moderna⁹⁵.

⁹⁵ Em dezembro de 1946, após o casamento com Yolanda realizado na cidade do México, Ciccillo seguiu, com a esposa, para Davos na Suíça, onde ele, além do tratamento de suas doenças pulmonares, realizou contatos para as primeiras aquisições. Após uma temporada de sete meses na Clínica Schatzalp, o casal seguiu para Paris, onde se estima que

Os conjuntos iniciais de obras do que veio a ser denominada, no MAC USP, como “Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho” foram adquiridas na Itália e na França — entre 1946 e 1947 (1º lote) e entre 1951 e 1952 (2º lote) —, mas também no Brasil, com a compra de artistas brasileiros engajados com as correntes modernas internacionais. O primeiro lote contemplou obras de artistas já estabelecidos no período entreguerras, enquanto o segundo teve um perfil semelhante aos dos acervos formados nos contextos das Bienais de Veneza. Esses dois lotes foram complementados com aquisições que Matarazzo fez tanto na Bienal de São Paulo quanto na Bienal de Veneza, ao longo dos anos 1950.

A coleção do antigo MAM foi ampliada de um lado pelos prêmios aquisitivos da Bienal de São Paulo, organizada pelo Museu entre 1951 e 1961, e de outro por meio da doação de colecionadores particulares e artistas, como as quatorze obras doadas por Rockefeller⁹⁶, em 1946, e o enorme conjunto, com mais de 500 obras em papel, doado por Di Cavalcanti em 1952, redundando em um desequilíbrio quando comparado aos demais modernistas históricos presentes no acervo.

A narrativa de Arte Moderna que se construiu no ambiente da Bienal de São Paulo passa necessariamente por uma análise das relações diplomáticas, considerando que o sistema de premiação da Bienal envolvia a participação de empresários, associações, colecionadores e órgãos diplomáticos dos países participantes da Bienal, que intermediavam tais aquisições ou as realizavam⁹⁷. É extremamente relevante

permaneceram até setembro de 1947, passando por Roma e Nova Iorque, antes do retorno ao Brasil. Segundo Ana Magalhães, Matarazzo – “com a orientação de agentes tarimbados” – constituiu neste período “a mais importante coleção de pintura moderna italiana fora da Itália” e “a personagem que centralizou as ações de compra do patrono ítalo-brasileiro era ninguém menos que a crítica e ideóloga fascista Margherita Grassini Sarfatti (1880-1961).” (MAGALHÃES, 2016, p. 66).

⁹⁶ Sobre o assunto, comenta Carolina Rossetti de Toledo: “Eram 14 exemplares que justamente representam a diversidade do moderno, podendo passar por exercícios expressionistas de Chagall, o surrealismo de Ernst e Masson, a pintura social negra de Lawrence, o cubismo de Léger ou o abstracionismo geométrico de Calder. O fio condutor desse conjunto não é estético, mas geográfico. Todas as obras doadas são de artistas que em 1946 estavam morando nos Estados Unidos. A doação é reflexo de seu tempo e transmite o discurso de uma arte moderna, libertária e democrática. O conjunto atua, portanto, como uma força contrária à coleção de obras italianas e vai contrapor a arte defendida pelos aliados às expressões culturais apoiadas por regimes inimigos. No Brasil, ambas as vertentes vão confluir, de maneira singular, para a formação do primeiro acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.” A autora evidencia que a intenção de Rockefeller, ao doar as obras para o museu, era acelerar e contribuir para a campanha por um museu de Arte Moderna no Brasil (TOLEDO, 2015, p.30).

⁹⁷ Em alguns casos os critérios estabelecidos para recepção das obras nos primeiros anos do MAM, o fator determinante era o próprio doador. *A priori*, sejam doações dos contatos de Ciccillo e Yolanda ou aquisições das Bienais, levavam muito em conta as tendências artísticas em detrimento da seleção de artistas e obras para um equilíbrio entre as correntes já representadas no acervo (AMARAL, 1988, p. 34), não contemplando relevantes nomes

ressaltar ainda que as escolhas das obras premiadas e incorporadas ao acervo do antigo MAM estavam sendo realizadas ao mesmo tempo em que se escrevia uma história da Arte Moderna. Esse ambiente legitimou a produção artística do período, incorporando ao acervo do Museu, em maior parte, obras produzidas especialmente para a exposição.

Então, no Brasil, embora se tenha buscado projetar a Bienal de São Paulo como contexto privilegiado de constituição de uma narrativa da arte moderna – por causa das salas especiais dedicadas às vanguardas históricas, encomendadas pela diretoria artística brasileira – o que orientou a formação do acervo do antigo MAM não parece ter sido uma visada retrospectiva. Ou seja, não teria havido uma preocupação em colecionar para contar uma história da arte moderna. Houve de fato uma escolha por colecionar o novo, o que estava sendo mostrado pela primeira vez, ao passo que as salas especiais voltadas à apresentação das vanguardas históricas cumpriam a função de formar o público para compreender as obras e os artistas novos. (MAGALHÃES, 2019, p. 15)

Desde sua formação, o MAM contou com apoio de artistas, intelectuais e personalidades sociais e políticas da Capital, em uma iniciativa de caráter educacional e popular⁹⁸ que

“assume o papel de museu formador de público, assim ampliando os envolvidos com o moderno. Para tanto, incide em dois pontos fundamentais: educação e exposições. A existência de um corpo técnico fica restrita aos críticos na direção e professores para conferências e cursos. O acervo aparecerá no desdobramento, pois talvez se pensasse: para que obras sem público? Com tais preocupações, em dez anos (1948 a 1958) realiza quase cem conferências [e] cursos sistemáticos de história da arte (...)” (LOURENÇO, 1999, p. 111).

O envolvimento da USP com o ambiente das Bienais e com as demais atividades do antigo MAM parece ter sido extenso e bastante profícuo. Segundo Ana Gonçalves Magalhães (2016a), “a USP demonstrava grandes expectativas de colaboração com o museu, em seus primeiros anos de funcionamento”, solicitando, inclusive a organização de exposições, como foi o caso de *Pintores Italianos Contemporâneos*, realizada em janeiro de 1950 no bairro do Brás⁹⁹.

estadunidenses ou mesmo latino-americanos e por vezes excluindo muitos expoentes nacionais, por exemplo.

⁹⁸ “pois qualquer um, por módica quantia poderia a ele se associar e beneficiar-se das atividades organizadas pela entidade” (NASCIMENTO, 2003, p.114).

⁹⁹ Segundo Magalhães, haveria um catálogo da mostra de 28 obras, embora não tenham sido encontrados indícios de sua realização. A Biblioteca do MAM guarda a lista de obras para a

Em 1949, o professor da FFCL USP Lourival Gomes Machado assumiu a diretoria do MAM, substituindo o primeiro diretor da instituição Léon Dégand (1907-1958)¹⁰⁰. Lourival era egresso da USP dos cursos de Ciências Sociais e Direito. Ingressou na carreira docente como assistente na cadeira de sociologia e seguiu para a de política na qual seria posteriormente efetivado. No mesmo ano em que assumiu o MAM, defendeu sua livre-docência em Ciência Política também pela USP. Gomes Machado contribuiu para a constituição de uma geração de críticos vinculados ao conhecimento acadêmico.

“Os anos 40 viam entrar em cena uma nova crítica de arte decorrente da institucionalização da vida universitária que exalava principalmente da USP (Pontes, 1998). Dentro da nova linguagem metropolitana que ganhava espaço em São Paulo, a crítica de arte sofria transformações pela atuação de jovens intelectuais recém-saídos da Faculdade de Filosofia, inaugurando um novo sistema de produção intelectual totalmente firmado em critérios científicos e acadêmicos.

O estilo acadêmico de cultura passa a constituir um estilo de vida. O saber científico é visto como o fundamento da dignidade e do prestígio profissional. O conhecimento, enfim, começa a exigir novos requisitos: a produção norteadas pelos cânones científicos, as reflexões apoiadas em exaustivas referências bibliográficas e erudições pertinentes ao campo da investigação. Nos anos 40 e 50, ao contrário do que ocorria com as gerações passadas, a elaboração de ideias e a atividade intelectual sofriam os rigores das exigências acadêmicas.” (OLIVEIRA, 2001).

Em paralelo a suas atividades na Universidade, durante a década de 1940, Gomes Machado fundou a revista *Clima*, a qual junto de nomes como os de Antonio Candido (1918) e Gilda de Mello e Souza (1919 - 2005) pretendeu renovar a crítica de arte, literatura, cinema e teatro no Brasil. No período, estabeleceu-se enquanto crítico de arte na imprensa paulista, contribuindo para os jornais *Folha da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*, no qual tornou-se redator de política internacional. Em 1947, publicou *Retrato da Arte Moderna no Brasil*, seu primeiro livro.

publicação e a exposição consta das realizações do Museu no boletim publicado pelo MAM em 1960. (Cf. MAGALHÃES, 2016a, p. 28-29)

¹⁰⁰ Segundo Ana Paula Nascimento (2003, p. 115-117), Léon Dégand (1907-1958) — crítico de arte belga radicado em Paris, conhecido por defender a arte abstrata — chegou ao Brasil em 1948 com uma preocupação pedagógica ao redor da exposição prevista para a inauguração do MAM. Dégand colaborou com o galerista René Drouin (1905-1979), que passou a coordenar a exposição “Do figurativismo ao abstracionismo” após a morte de Karl Nierendorf (1889-1947). Inicialmente, o cargo de diretor do MAM tinha sido oferecido a Nierendorf, que Ciccillo conheceu na Suíça em 1946 e com quem estruturou o que seria o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Porém, com o falecimento do galerista alemão e a indicação feita por Drouin, Dégand — que estava encarregado da escolha das obras francesas e trabalhava na preparação de um livro e um catálogo explicativo para a mostra — acabou se transformando no diretor do museu.

“Segundo o autor, o objetivo do texto é “atestar concretamente a presença do Modernismo [de 1922] em todo subsequente movimento intelectual brasileiro” – promovendo assim sua defesa. Possivelmente a morte de Mário de Andrade em 1945 contribuiu para a urgência de Gomes Machado em confirmar para a posteridade a importância de 1922 enquanto ruptura com o academismo – segundo ele, o texto foi escrito em 1944. De modo geral, o momento é de reflexão sobre a arte modernista brasileira com a intenção de estabelecer uma história.” (FERNANDES, 2012, p. 58).

É possível perceber a relação dos escritos críticos de Gomes Machado com os artistas e temas das exposições realizadas no MAM durante sua gestão, mesmo que tenha diminuído sua produção textual no período em que atuou como diretor do museu e levando em consideração que o *status* do cargo fosse à época diferente do de curador, como entendido nos dias de hoje.

Embora atualmente o crítico seja pouco lembrado, o pensamento sobre arte de Gomes Machado atingiu públicos diversos nas distintas áreas em que atua – talvez com esse intuito ele escolheu desempenhar atividades tão diversificadas. Como sociólogo, Gomes Machado entendia a obra de arte não como um simples reflexo da sociedade, mas como algo indissociável desta e da cultura na qual estava inserida; uma formalização simbólica da mentalidade da época. Atento para as limitações da análise sociológica, como seu professor na Faculdade de Filosofia, o sociólogo francês Roger Bastide, também havia sido, e entendendo que a obra de arte possui um caráter autônomo, Gomes Machado abordaria em seus textos vários períodos da história da arte, buscando com isso instruir os espectadores e leitores sobre os temas. A crítica nas páginas dos jornais era complementada pelas exposições no MAM-SP e pelas aulas – aliás, Gomes Machado não falava de arte apenas nos cursos da FAU-USP, mas abordava assuntos artísticos também nas aulas de política, segundo comentam seus ex-alunos. No decorrer dos anos, a dedicação à arte viria a ocupar-lhe por completo (FERNANDES, 2012, p. 3).

Estando à frente do museu, assumiu consequentemente a direção artística da I Bienal de São Paulo, realizada entre 20 de outubro e 23 de dezembro de 1951 em um pavilhão temporário na esplanada do Trianon (PISANI, 2019). Mesmo que alinhada ao desejo de modernização paulista, a Bienal era uma iniciativa complexa e ousada para o antigo MAM. “Apesar dos inúmeros contratemplos e da precariedade das condições do evento, o fato é que Gomes Machado foi bem-sucedido na empreitada: a Bienal trouxe ao Brasil grandes nomes da história da arte e muito do que se produzia contemporaneamente” (FERNANDES, 2012, p. 1).

Segundo o próprio Lourival, no catálogo da primeira edição, cabia ao evento: “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial” (MACHADO, 1951, p. 14). Portanto, com a Bienal, São Paulo pretendia integrar-se às práticas metropolitanas internacionais pela introdução de novas correntes estéticas em um esforço para articular a América Latina com o cenário artístico estadunidense e europeu.



Figura 34 – Pavilhão da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, esplanada do Trianon, avenida Paulista, 1951. Fotografia sobre papel, gelatina/prata. Foto de Peter Scheier / Acervo IMS. (IMS, 2021)

Enquanto diretor artístico da I Bienal, Gomes Machado desenhou seu regulamento a partir do da Bienal de Veneza adaptando-o ao meio artístico brasileiro.

(...) Tal como na Bienal veneziana, havia dois tipos de premiação: os prêmios regulamentares e os prêmios-aquisição. O primeiro tipo de premiação era dado nas categorias de pintura, escultura e gravura, dividindo-se entre premiação estrangeira e premiação brasileira. Através dela, costumava-se celebrar o conjunto da obra do artista premiado, mas não estava previsto no regulamento que ele fosse doado ao antigo MAM, ainda que muitos artistas premiados tenham doado pelo menos uma obra ao Museu, nesses casos.

Já os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo eram de fato pensados para compor o acervo do antigo MAM. Partia-se de um sistema de mecenato, em que a direção do Museu convidava empresários, associações e colecionadores a contribuir com uma

quantia em dinheiro para que se comprasse uma obra ou um conjunto de obras. Em alguns casos, eram os órgãos diplomáticos dos países participantes da Bienal que intermediavam essas aquisições ou as realizavam. Ao contrário da premiação regulamentar, os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo tinham assim um sentido mais claro de permanência. (MAGALHÃES, 2012, p. 23-24)

Vê-se no terceiro prêmio de pintura da Bienal de 1951 um forte indício do interesse e da inserção da USP no ambiente da Arte Moderna em São Paulo. A USP patrocinou o prêmio-aquisição da pintura da artista Tarsila do Amaral “Estrada de Ferro Central do Brasil”, óleo sobre tela de 1924. Além dos 50.000,00 cruzeiros que adquiriram a tela, a USP ofereceu também para a I Bienal de São Paulo, o serviço de documentação fotográfica, reforçando o argumento de que a Universidade já se relacionava com o MAM SP, mais de dez anos antes do projeto de transferência do museu.



Figura 35 – Tarsila do Amaral. *Estrada de Ferro Central do Brasil*, 1924. Óleo sobre tela, 142 x 126,8 cm. MAC USP.

Do ponto de vista da escolha da obra premiada,

“(...) o júri optou por aquela que evocava uma modernidade – ainda que já histórica – que ultrapassava a caracterização nacional pela paisagem caipira e pela vegetação exótica. A obra evoca uma imagem

urbana e moderna a se imiscuir no ambiente brasileiro, bastante estereotipado. O diálogo entre esta imagem e os valores da Bienal é bastante evidente. Como já foi dito, o evento como um todo também tencionava construir para o Brasil uma imagem cosmopolita, que inseriria o país, e em especial São Paulo, no diálogo artístico, econômico e político mundial.

Também devemos olhar com maior atenção para o caráter histórico desta premiação. Para além da simples datação da obra, deve-se observar que sua linguagem plástica também se encontrava bastante “ultrapassada”, no sentido de que não correspondia ao que os artistas brasileiros, incluindo-se a própria Tarsila, buscavam desenvolver naquele período. Por outro lado, a linguagem da obra poderia responder ao que era produzido em 1951 em um sentido de gênese. Este fator certamente foi levado em consideração pelos críticos do júri de premiação, que nessa escolha descartou as prerrogativas de novidade de todo o evento. Levando isso em consideração, é especialmente significativo que a obra tenha sido um prêmio de aquisição, e não tenha sido mencionada na disputa pelo primeiro prêmio, concedido a Danilo Di Prete. Como prêmio regulamentar de pintura, uma obra do modernismo histórico brasileiro entraria em completa contradição com a proposta do evento. Entretanto, como prêmio de aquisição, apesar de também aparentar um desvio, a premiação possibilitava a incorporação ao acervo do antigo MAM de uma obra importante para a história da arte moderna brasileira.

A intenção de incorporação da obra no acervo do museu com certeza foi o principal estímulo dessa escolha do júri, ainda que não encontremos depoimentos diretos que o explicitem. A disposição por parte do antigo MAM em adquirir obras de Tarsila da década de 1920 se manifestou de maneira contundente em 1951, quando além do prêmio de aquisição de *E.F.C.B.*, o museu adquiriu a obra *A Negra*, de 1923, diretamente da artista, e recebeu a doação de *Floresta*, de 1929, realizada por André Dreyfus (1897-1952). As incorporações de *A Negra* e *Floresta* certamente estão relacionadas à exposição retrospectiva realizada naquele museu em dezembro de 1950. Ao olhar para essas três obras como conjunto, pode-se verificar uma intenção de reconstruir uma narrativa da produção de Tarsila na década de 1920, seu período considerado áureo. *A Negra* marca o início do diálogo da artista entre a arte moderna aprendida na Europa, trazendo como referência o primitivismo e o cubismo, e o desejo de expressão nacional – para Aracy Amaral esta obra já contém traços de sua pesquisa antropofágica desenvolvida no final daquela década. *Floresta* se enquadra totalmente em sua poética antropofágica, com uma natureza agigantada, de influência surrealista. Com a incorporação de *E.F.C.B.* através do prêmio da Bienal, a instituição passaria também a responder à produção Pau-Brasil da pintora. (SILVA, 2020, p.135-136).

Nesse sentido, a escolha da pintura para a aquisição financiada pela reitoria da Universidade pode representar muito mais um posicionamento do júri, tendo como presidente Gomes Machado, do que talvez da própria USP, tanto do ponto de vista artístico como das relações com conjunturas políticas e econômicas¹⁰¹. Segundo Silva

¹⁰¹ A relação da Universidade de São Paulo com a Fundação Bienal de São Paulo ainda carece de um estudo aprofundado que por si só já configura uma nova pesquisa. Nos documentos encontrados, além das tratativas anteriores à fundação do MAC USP, encontram-se

(2020, p. 137), atribui-se o prêmio aquisição de Tarsila em 1951 também aos demais membros do Júri, Tomás Santa Rosa (1909-1959) e Sérgio Milliet (1898-1966)¹⁰², este organizador da exposição retrospectiva da artista no próprio MAM SP no ano anterior e preocupado com as perspectivas histórica e didática da arte moderna que marcariam sua atuação posterior como diretor artístico da Bienal a partir de 1952.

Vemos então que a diretoria artística do MAM foi colocada nas mãos de Sérgio Milliet, tendo sido primeiro-secretário da edição inaugural, foi responsável pela organização de três edições da Bienal de São Paulo. Milliet dirigiu-as com sucesso, preocupando-se com a formação dos artistas e do público e de reforçar o internacionalismo na arte, pela apresentação de panoramas nacionais da Arte Moderna dos países participantes, “de modo a abrir condições para o diálogo com a arte do presente” (GONÇALVES, 1992, p. 87).

Nas vésperas do IV Centenário da cidade de São Paulo, a II Bienal de São Paulo aconteceu entre 13 de dezembro de 1953 e 26 de fevereiro de 1954, já sob a direção de Sérgio Milliet no Parque do Ibirapuera com a ocupação de dois pavilhões projetados por Niemeyer: o Palácio dos Estados e o Palácio das Nações.



correspondências de Cicillo com a Reitoria e os diretores dos órgãos universitários em busca de patrocínios e para o estabelecimento de parcerias tanto para a própria Bienal de arte quanto para outros projetos. Em 1964, inclusive, Matarazzo Sobrinho cogitou transferir a própria Fundação Bienal para a USP. Sobre o assunto ver o processo RUSP - Processo nº 64.1.29337.1.7. que solicita que seja estudada a possibilidade de a Universidade de São Paulo encarregar-se da realização das Bienais. (Cf. UNIVERSIDADE..., s.d. c)

¹⁰² Sérgio Milliet foi um dos principais articuladores da formação do MAM. O escritor e crítico de arte dedicado à causa modernista e suas instituições culturais, entre outras ocupações, auxiliou o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) a viabilizar sua expedição etnográfica na segunda metade da década de 1930, quando este lecionou na USP integrando a missão francesa. Milliet também foi professor da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, de 1937 a 1944 e, entre 1943 e 1959, assumiu a diretoria da Biblioteca Pública de São Paulo, tendo sido antes diretor da Seção de Artes da mesma instituição. Foi um dos fundadores e o primeiro presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA, criada em 1949. Nos anos 1950, foi também diretor artístico do MAM, de 1952 a 1957, e diretor da II, III e IV Bienais de São Paulo entre 1953 e 1958. (Cf. GONÇALVES, 2005).

Figuras 36 – Palácio das Nações (atual Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega que hoje abriga o Museu Afro Brasil), sede da 2ª Bienal, 1953-54 (BIENAL DE SÃO PAULO, s.d.) | Figura 37 – Vista da II Exposição Internacional de Arquitetura na II Bienal de São Paulo, 1953-54. AHWS-FBSP. (Ibidem).

Da segunda edição, mostra-se relevante para evidenciar a trama na qual a USP estava integrada destacar a II Exposição Internacional de Arquitetura que ocorreu em 1953. A mostra da qual participaram grandes nomes da arquitetura moderna mundial premiou o arquiteto alemão fundador da Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969)¹⁰³, com prêmio de Cr\$300.000,00 (trezentos mil cruzeiros) e uma sala especial na Bienal iniciada em dezembro.

O prêmio é financiado pela Fundação Andrea e Virgínia Matarazzo – FAVM, que levava o nome dos pais de Francisco Matarazzo Sobrinho e teve, no final de 1952, seus estatutos alterados por ele a fim de “abarcando outros objetivos culturais, estendidos agora a todos os campos da ciência e das artes em geral”¹⁰⁴. Originalmente criada para incentivar pesquisas na Faculdade de Medicina da USP, a instituição oferecia bolsas de estudos, auxílios financeiros, prêmios de viagens, além de realizar cursos especializados, palestras e conferências, relacionadas à fisiopatologia celular e, especialmente, aos estudos do câncer e doenças afins.

Com as alterações realizadas por Matarazzo, além do apoio aos laboratórios e centros de pesquisas na USP, a FAVM passaria a respaldar a organização de exposições ou a constituição e manutenção de museus, inserindo temas relacionados à cultura e arte em seu campo de financiamento de cursos e palestras. O novo estatuto estabeleceu também apoio irrestrito aos estudos enquadrados em sua finalidade e ampliou o programa de bolsas de estudos, estendendo sua atuação a outras instituições que tivessem interesse pelas atividades da fundação¹⁰⁵. Competia a Ciccillo, como

¹⁰³ Walter Gropius foi um dos principais nomes da arquitetura do século XX, fundador da Bauhaus, escola vanguardista alemã que foi um marco nos campos da Arte, Arquitetura e *Design* modernos. Com a ascensão do Nazismo, Gropius emigrou para os Estados Unidos, onde, na ocasião da premiação em São Paulo, já residia há quase 20 anos. Foi também diretor do curso de Arquitetura da Universidade de Harvard. (Cf. WALTER..., s.d.)

¹⁰⁴ Os recursos financeiros para as atividades da fundação provinham do grupo metalúrgico da família Matarazzo. Os dados apresentados sobre a FAVM baseiam-se na pesquisa de pós-doutorado de Renato de Andrade Maia Neto (Cf. MAIA NETO, 2014).

¹⁰⁵ As atas de reunião do Conselho Diretor da FAVM, registradas entre 1956 e 1963, mencionam como contemplados com auxílio financeiro: Dulce de Oliveira Werneck Aguiar (bolsa de estudos para o Istituto Centrale del Restauro de Roma, entre setembro de 1956 e junho de 1957); Fernando Lemos (mesada para se dedicar aos estudos artísticos entre abril de 1956 e dezembro de 1958); Luiz Carlos Costa e Antônio Amílcar de Oliveira Lima (bolsas de estudo para Centre International de Formation et de Recherche, entre outubro de 1959 e junho de 1960); Thomas Weigel (bolsa de estudos para Centro Técnico da Aeronáutica de São José dos Campos, pelo ano de 1960); além de subsídio mensal, a partir de agosto de 1960 sem citação de término, para a Faculdade de Medicina da USP destinado à publicação de

presidente da fundação, a nomeação para os departamentos técnicos e as comissões especializadas, que orientavam as atividades científicas, culturais e artísticas da fundação.

Renato de Andrade Maia Neto argumenta que talvez todos os benefícios e isenções de impostos a que esse tipo de entidade tem direito por lei poderiam ter viabilizado o suporte financeiro que Ciccillo e seus irmãos forneceram ao MAM a partir de 1950. O pesquisador deixa claro a necessidade de pesquisa em relação ao assunto para aprimoramento da hipótese.

Nesse sentido o Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo — AHWS-FBSP guarda um documento especialmente relevante para esta pesquisa: a carta de agradecimento de Walter Zanini (1925-2013) a Ciccillo Matarazzo pela bolsa concedida pela FAVM, o que possibilitou seus estudos na Europa.

A este trabalho interessa, particularmente, demonstrar os meios pelos quais foram possíveis manter o apoio financeiro a Zanini, que viria a assumir o MAC USP, e o envolvimento da FAVM com a Faculdade de Medicina da USP e com a premiação da II Bienal de São Paulo, evidenciando a trama política da qual a Universidade já fazia parte desde os anos 1950¹⁰⁶.

As atuações de Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado enquanto diretores artísticos das primeiras edições da Bienal de São Paulo contribuíram para sua continuidade. Como já indicado, sob a direção de Milliet, aconteceram ainda a terceira e a quarta edições, respectivamente em 1955 e 1957, consolidando o evento no circuito internacional de arte. Aprofundou-se o debate entre abstração *versus* figuração, com a participação de artistas tanto brasileiros como internacionais ou estabelecidos no Brasil. Vale ressaltar aqui que para a IV Bienal de São Paulo, Ciccillo tentou estabelecer um prêmio “USP”, explicitado em carta ao então reitor Alípio Correia Freire (MATARAZZO SOBRINHO, 1956) porém sem sucesso, provavelmente por falta de recursos da Universidade. Gomes Machado assumiria novamente a diretoria do MAM entre 1955 e 1959, sendo o responsável pela quinta edição da Bienal e por iniciar as tratativas para a transferência do acervo do antigo MAM para a Universidade.

Aracy Amaral pondera como a afirmação da Bienal retraía o Museu como entidade museológica (AMARAL, 2006, p. 259), até que em 1959 Matarazzo Sobrinho

pesquisas nacionais na Revista Científica *Folia Clínica et Biológica* (Cf. MAIA NETO, 2014, v. 2, p. 55-62).

¹⁰⁶ Anteriores a 1956, data da primeira ata encontrada, nem o subsídio à formação de Zanini, nem as deliberações a favor do prêmio da II Bienal constam nas atas resumidas por Renato Maia. (2014)

decidiu pela revisão de seus estatutos, o que aconteceu na assembleia de 20 de janeiro de 1959. Vera d’Horta de maneira mais direta revela que

“cansado dos embates internos com os diretores do museu, que tolham com condutas técnicas sua desenvoltura e autoritarismo além de sujeitá-lo a conflitos de vaidade pessoal, e decidido a concentrar os escassos recursos financeiros na realização das bienais, que, por outro lado, lhe traziam prestígio imediato, Ciccillo resolve separar as duas instituições e, em seguida, acabar com o MAM de vez.” (D’HORTA, 1995, p. 33).



Figura 38 – Abertura da III Bienal de São Paulo. Com Sergio Buarque de Holanda, André Malraux, Lourival Gomes Machado e Francisco Matarazzo Sobrinho, 1955. (BIENAL DE SÃO PAULO, s.d.).



Figura 39 – Vista geral da III Bienal de São Paulo com destaque para as obras de Maria Martins: *A soma de nossos dias*, *Ishwara*, *O Canto do Mar* e *Insônia Infinita da Terra*, 1955. (BIENAL DE SÃO PAULO, s.d.)

Nesse contexto, Mário Pedrosa – que fizera parte das comissões organizadoras das bienais de 1953 e 1955 – assume a direção do antigo MAM em novembro de 1960 e, no ano seguinte, o cargo de Secretário Geral da VI Bienal de São Paulo, que seria a última a ser organizada pelo Museu.

Em entrevista a Ferreira Gullar, por ocasião de sua posse, Pedrosa (2013, p. 60-64) mencionou que relutou em aceitar o convite de Matarazzo Sobrinho para dirigir o Museu e só o fez vislumbrando um meio de vencer “as crises permanentes que tem se verificado na instituição”, entendidas por ele como parte de um processo natural de crescimento. Destacou as possibilidades de desenvolvimento do Museu e o empenho de Ciccillo Matarazzo por sua institucionalização “e não mais como uma organização de amadores sob a sua carinhosa proteção paternalista”. Em seu discurso de posse ressaltou:

“O Museu Moderno não é mais uma organização fechada para elites. Deve ser uma organização aberta para os povos, sem perder, contudo, sua razão de ser intrínseca: educar a sensibilidade dos cidadãos, elevar-lhe o gosto, torná-los aptos a julgar e apreciar as coisas, as obras dos homens.

O Museu não pode se resumir a ter um acervo de obras de arte mais ou menos importantes, e expô-las permanentemente ou periodicamente. Deve cuidar de suas funções educativas, em cursos

de iniciação e de estética, com um arquivo mais completo possível, uma biblioteca especializada.” (PEDROSA, 2013, p. 68-71).

Dessa forma, logo ao assumir a direção do Museu, Pedrosa mostrou-se consciente do caráter educacional da instituição e das crises que esta vinha enfrentando. Já em 1961, Ciccillo encomendou um estudo visando conhecer os procedimentos legais para fechamento do Museu¹⁰⁷, como alternativa para se aliviar das sucessivas crises financeiras agravadas pelo crescimento da Bienal de São Paulo, que adquire proporções maiores que o próprio Museu.

“Cogitou-se o afastamento de Ciccillo da presidência da Bienal e do MAM, o que deveria acontecer logo após o encerramento da edição de 1961. O jornal *Correio da Manhã* publicou que o plano de Ciccillo era entregar tudo a Júlio de Mesquita Neto, diretor do MAM e proprietário do jornal *O Estado de São Paulo*. Ciccillo acreditava que o jornal, com sua força e prestígio, poderia manter a exposição. Durante a II Bienal Ciccillo já havia anunciado seu afastamento, o que também não ocorreu naquela época.” (AMARANTE, 1989, p. 107).

Na realidade, Ciccillo escreveu a Júlio de Mesquita Neto, então vice-presidente do Museu, pedindo seu apoio para defender a separação entre Museu e Bienal, junto ao Conselho Consultivo e Assembleia do MAM¹⁰⁸. A carta de 1º de fevereiro de 1962 indicava que juntos, presidente e vice, poderiam estudar o melhor destino para a instituição, diante da primeira ordem do Museu e de seu maior potencial no campo da educação do que a Bienal de São Paulo.

Matarazzo Sobrinho (1962a) destacou o pioneirismo do MAM no Brasil, ao tentar fundar uma escola que abrangeia “desde cursos de iniciação e apreciação artística até os problemas mais modernos de Comunicação Visual, Teoria da Informação e Desenho Industrial”. Um dos objetivos desses cursos era capacitar mão-de-obra para a indústria de São Paulo.

Ainda que Ciccillo clame nesse momento pela autoria da ideia de um curso vanguardista no campo do ensino de desenho industrial no Brasil, a escola do MAM não seria a primeira iniciativa nesse sentido. Entre 1951 e 1953, idealizado e coordenado

¹⁰⁷ José Alves Cunha Lima (1961), então diretor-secretário do Museu, elaborou um documento com vistas à dissolução do MAM. Indicou os procedimentos legais para o fechamento da sociedade civil, a minuta da ata para encerramento de suas atividades.

¹⁰⁸ Deve-se frisar que o começo das mudanças no estatuto por parte de Francisco Matarazzo Sobrinho data de janeiro de 1959, quando foi aprovada a redação de que o patrimônio poderia ser doado a outra entidade cultural, precedente que permitiu a aprovação da doação do patrimônio para a USP em 1963. (Cf. EXPOSIÇÃO DE MOTIVOS..., 1959).

pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992)¹⁰⁹ e por Pietro Maria Bardi, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (MASP) já havia oferecido um curso voltado para a formação de quadros nacionais de desenhistas industriais (LEON, 2006). A metodologia e os conteúdos planejados para os cursos do IAC no MASP antecipam a introdução de disciplinas de desenho industrial na FAU USP, em 1962, e também motivaram a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, em 1963, cerca de dois meses após a criação do MAC USP.

É relevante pontuar que o arquiteto Oswaldo Bratke, diretor do IAB paulista¹¹⁰, integrou o corpo docente do IAC. Bratke também contribuiu para uma das primeiras versões do complexo arquitetônico do MAM na USP. Tanto no projeto que o arquiteto fez a partir da conceituação de Mário Pedrosa para o MAM, que será detalhado no próximo capítulo, quanto na iniciativa do MASP com a criação do IAC nota-se a existência de um desejo de oferecer formação especializada para a criação de objetos industriais vinculados aos campos da moda, arquitetura e arte moderna, além das inovações associadas à publicidade, no âmbito de um contexto internacional¹¹¹.

Junto da abertura do IAC o MASP promoveu a exposição retrospectiva do artista suíço Max Bill (1908-1994)¹¹², o principal expoente do movimento internacional da Arte Concreta e um dos fundadores do Instituto Superior da Forma, na cidade alemã de Ulm. No Brasil, Bill tornou-se referência por sua produção artística, sendo vencedor do Prêmio Internacional da I Bienal do MAM de São Paulo com *Unidade Tripartida*, hoje na coleção do MAC USP, além de participar do júri da II Bienal e influenciar a geração de

¹⁰⁹ Achillina Bo formou-se em arquitetura na *Regia Scuola Superiore di Architettura* de Roma, em 1939, mudando-se para Milão, onde passou a atuar no ramo de periódicos. Em 1946, casou-se com Pietro Maria Bardi com quem partiu para o Brasil no mesmo ano. Lina foi professora no IAC, entre 1951 e 1953, da FAU USP no ano de 1955 e da UFBA em 1958. Naturalizada no Brasil, tornou-se uma das mais importantes arquitetas do país, conhecida por projetos como o complexo cultural Sesc Pompeia e do MASP em São Paulo. Em 2021, Lina Bo Bardi foi vencedora do prêmio Leão de Ouro, na 17ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza (Cf. ORLANDINI, 2021).

¹¹⁰ Bratke foi responsável pela indicação dos arquitetos para projetar o pavilhão temporário da I Bienal de São Paulo, que foi construído no terreno hoje ocupado pelo MASP (Cf. PISANI, 2019, p. 57). Por este fato, percebe-se que sua relação com Ciccillo Matarazzo e com o próprio MAM datam do início dos anos 1950.

¹¹¹ Entendendo este um tema de pesquisa em si, não será analisado o papel dos museus de arte moderna no Brasil na formação de designers para a indústria nacional e o envolvimento da Universidade de São Paulo neste contexto, porém ressalta-se a necessidade de aprofundamento dos estudos nesta direção.

¹¹² Max Bill iniciou seus estudos na Escola de Artes Aplicadas de Zurique entre 1924 e 1927 que tiveram continuidade na Bauhaus de Dessau, na Alemanha, uma das mais importantes expressões do Modernismo no design e na arquitetura. Além de sua produção artística com pinturas e esculturas baseadas na teoria da Gestalt, atuou como artista gráfico, arquiteto, teórico do design e professor da Escola de Design de Ulm, fundada em 1953 para promover os princípios do Bauhaus na Alemanha (Cf. AJZENBERG, 2004).

artistas responsáveis pela profissionalização do design no Brasil como Mary Vieira (1927-2001) e Alexandre Wollner (1928-2018).

O MASP foi fundado em 1947, no momento no qual o ambiente museológico internacional começava a refletir sobre o papel social do museu após a criação do ICOM no ano anterior. Assim como seu contemporâneo o antigo MAM, espelhou-se no modelo implantado por Alfred Barr no MoMA, objetivando abranger os campos da música, do teatro, da fotografia, do cinema e da arquitetura. Desde o início, ambos buscaram estruturar-se enquanto centros de formação em artes com mostras didáticas e cursos livres. Ao lado do MAM, pode-se entender o MASP como um ponto central das discussões político-ideológicas relacionadas à ideia de modernidade do período e principalmente de um museu de arte moderna engajado e dinâmico.

Vale ressaltar que em sua origem, entre 1948 e 1958, o MASP e o antigo MAM ocuparam parte do mesmo edifício, na rua Sete de Abril no centro da cidade de São Paulo. O prédio dos Diários Associados era de propriedade de Assis Chateaubriand (1892-1968)¹¹³ fundador do MASP ao lado do casal Bardi.

A relação entre Ciccillo e Chatô é de fato bastante complexa e mereceria, por si só, uma pesquisa aprofundada. Há o conflito, quase o ódio arraigado de Chatô em relação à família Matarazzo, mas não em relação a Ciccillo. Além de visceral, o ódio de Chatô é muitas vezes determinado pelo oportunismo; e é também à luz do oportunismo que se enquadra a relação com Ciccillo, um membro importante, mas atípico, da família Matarazzo. Ambos frequentam os mesmos círculos e trocam convites para os eventos que organizam. Há uma inevitável concorrência entre os principais empreendimentos culturais aos quais se dedicam, o MASP de um lado e o MAM (com a Bienal) de outro; mas, deixando de lado o fato de que Chatô participara dos primeiros encontros dos quais nasceria o MAM, trata-se de uma concorrência que convém – para ambos – não seja levada ao extremo: [...] daí a disponibilidade de Chatô em hospedar o MAM na sede dos Diários Associados, no edifício Guilherme Guinle, nº 230, da rua Sete de Abril, onde já estava instalado o próprio MASP. [...] Ciccillo e Chatô, em resumo, se veem obrigados – pelo menos no período que nos interessa – a concorrer entre si e, ao mesmo tempo, a realizar uma colaboração contínua. Difícil de dizer o quanto dessa colaboração é desejada, mas ela é sólida justamente por ser necessária. A relação entre os dois, aliás, não é ambígua somente do ponto de vista dos interesses públicos; basta lembrar que Ciccillo é casado com Yolanda Pentead, grande amor da vida de Chatô, a quem este havia até proposto casamento. (PISANI, 2019, p. 99-103).

¹¹³ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello nasceu na Paraíba e concluiu curso superior na Faculdade de Direito de Recife. Foi jornalista, empresário e fundador do grupo *Diários Associados*, o maior conglomerado de mídia da América Latina entre os anos 1940 e 1960. Foi, ainda, o responsável pela chegada da televisão ao Brasil, com a inauguração da primeira emissora de TV do país (TV Tupi). (FRANCISCO..., s.d.)

Não nos interessa aqui aprofundar-se na rivalidade entre Matarazzo Sobrinho e Chateaubriand. O fato é que este integrava a classe empresarial a qual Ciccillo recorria para assumir o MAM em 1962. Porém, nesta pesquisa não foram encontrados indícios de que Matarazzo Sobrinho tenha recorrido ao jornalista como alternativa para manter a instituição. É possível levantar a hipótese de que Ciccillo não recorreu a Chatô por motivações particulares neste cenário de disputa velada entre os principais mecenas dos dois museus.

Naquele momento Yolanda Penteadó (1903-1983)¹¹⁴ tinha se separado recentemente de Matarazzo Sobrinho, aproximando-se de Assis Chateaubriand ao compor a diretoria do MASP e ao assumir a presidência da Campanha Nacional de Museus Regionais (PAUSINI, 2020, p.424). Com Yolanda, Chatô agregava prestígio às ações do MASP, contando não só com a rede particular da mecenas, mas também com seus contatos institucionais, herdados de sua atuação junto ao antigo MAM e nas primeiras Bienais. A isso alia-se ainda o capital cultural representado pela figura de Pietro Maria Bardi.

Embora não estivesse profundamente envolvida na instituição no momento de sua extinção, uma vez que, já na Bienal de 1959, Yolanda Penteadó havia iniciado o seu processo de afastamento das atividades do MAM-SP, esta anuiu com a transferência do acervo do museu para a Universidade de São Paulo, apoiando e seguindo posicionamento de Ciccillo Matarazzo em 1963, seu ex-marido desde 1961, doando parte significativa de sua coleção pessoal para a mesma universidade. [...] Se entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960, o MAM-SP começou a desintegrar-se, ao menos em torno da figura de seus dois principais mecenas e articulares, o casal Penteadó Matarazzo, o cenário no Museu de Arte de São Paulo era distinto. As dificuldades financeiras permaneciam, mas foram atenuadas com o início do repasse financeiro do governo federal para a instituição, e o financiamento da Prefeitura de São Paulo na construção da sede do museu na Avenida Paulista, com projeto de Lina Bo Bardi [...] (PAUSINI, 2020, p. 261).

Sendo assim, a amizade de Yolanda Penteadó com o fundador do MASP pode ter impactado nas movimentações de Ciccillo para desfazer-se do MAM. Ciente da importância das relações como elemento propulsor da cadeia cultural, Matarazzo Sobrinho preferiu articular-se com outros segmentos econômicos, políticos e culturais,

¹¹⁴ Yolanda Penteadó foi esposa de Ciccillo Matarazzo entre 1946 e 1961. Sobrinha de Olívia Guedes Penteadó, incentivadora do modernismo no Brasil, e próxima de Assis Chateaubriand, Yolanda foi agente fundamental para a história da formação do antigo MAM SP e da Bienal de São Paulo. Comumente, é associada ao papel de primeira-dama responsável por questões diplomáticas e recepções, enquanto Ciccillo cuidaria da organização da Bienal e dos investimentos financeiros. Entretanto, a figura marital de Yolanda Penteadó vem sendo revista pela historiografia da arte, posicionando seu nome devidamente enquanto gestora das artes no Brasil. A esse respeito ver MANTOAN, 2015; PAUSINI, 2020; SILVA, 2020.

reforçando o viés educacional do museu, possivelmente aconselhado por Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa.

Retomando à carta de Ciccillo a Mesquita Neto, nela foi apresentada também a proposta de um curso de História da Arte, nos moldes norte-americanos ou europeus, para o qual Mário Pedrosa desenvolveu o projeto de um Instituto de Artes — inicialmente pensado para a Universidade de Brasília (UnB), mas transposto para o MAM — e que já havia sido exposto ao prefeito Prestes Maia (1896-1965), em uma tentativa frustrada de realizá-lo mesmo que parcialmente¹¹⁵.

A ideia do Instituto de Artes também tinha sido apresentada para o então reitor da Universidade de São Paulo, Antônio Barros de Ulhôa Cintra, que se mostrou interessado no assunto, indicando a possibilidade de estabelecer um convênio entre a USP e o antigo MAM. Contudo, as conversas foram interrompidas por problemas de agenda e diante dos preparativos para a VI Bienal.

Quanto às demais atividades museológicas, Ciccillo mencionou a sistematização de uma política de acervo focada na aquisição de obras de artistas modernos brasileiros, com objetivo de formar uma pinacoteca de arte brasileira contemporânea, que, segundo ele, era ainda inexistente no Brasil; embora, o Museu possuísse um dos mais importantes acervos de arte da América Latina, “estimado em muitos milhões de cruzeiros” (MATARAZZO SOBRINHO, 1962a).

Diante da proposta de que o Estadão assumisse os encargos financeiros do MAM, o Conselho Administrativo do periódico, em 27 de março de 1962, deliberou que não poderia assumi-los devido à contenção de gastos (MESQUITA NETO, 1962). Porém, pelo papel que o Museu vinha representando e poderia representar no futuro, o jornal se dispunha a patrocinar atividades específicas e auxiliar a instituição em sua comunicação com a opinião pública e os órgãos públicos e privados.

Um documento avulso no Arquivo Histórico Wanda Svevo pode fornecer indício de mais uma tentativa de manter as atividades do MAM. Em 10 de abril de 1962, Gastão Eduardo de Bueno Vidigal (1919-2001), advogado e presidente do Banco Mercantil de São Paulo S/A — um dos maiores bancos privados do Brasil nos anos 1960 —, recusou

¹¹⁵ Em 1961, Francisco Matarazzo Sobrinho havia consultado o prefeito Prestes Maia acerca da possibilidade de uso de verba dos convênios escolares para: “criar-se uma Escola de Educação e Integração Artística, que abrangesse todas as modalidades da produção artística de nossa civilização, desde as artes desinteressadas e nobres, como pintura, escultura, gravura e desenho, até as artes industriais, de importância tão decisiva para melhorar a qualidade dos artigos produzidos por nossa indústria, em pleno surto de desenvolvimento, e para a formação de quadros de desenhistas industriais de que temos carência quase absoluta. Tal ‘iniciação’, dizíamos, “só poderia ser feita de modo sistemático, prático e eficaz numa instituição como o museu, isto é, verdadeiro laboratório de exercícios e experiências práticas no campo da educação visual”. (Cf. HISTÓRICO..., 1962).

o convite do amigo Ciccillo para a presidência do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O empresário Luis Eulálio Bueno Vidigal, dono da Companhia Brasileira de Material Ferroviário – Cobrasma, também havia sido consultado, porém, por orientação de Assis Chateaubriand¹¹⁶, condicionou a aceitação à saída de Mário Pedrosa da direção (AMARAL, 1988, p. 30). Percebe-se, portanto, que as consultas que Matarazzo Sobrinho realizou, antes de encontrar na USP o destino para o antigo MAM, evidenciaram uma busca por recursos financeiros que pudessem custear a instituição, uma vez que a presidência do Museu foi oferecida a empresários com acesso a expediente para tanto.

Buscando uma alternativa para manter o Museu, Pedrosa sugeriu a Matarazzo Sobrinho a conversão da Bienal de São Paulo em uma fundação, ainda sob a direção do Museu, mas com recursos públicos. Por acumular o cargo de secretário do Conselho Nacional de Cultura do governo de Jânio Quadros, Pedrosa obteve inclusive o apoio do então presidente da República para o encaminhamento da proposta. Entretanto, Ciccillo preferiu transformar a Bienal em uma fundação privada, criada em maio de 1962, assumindo sua presidência.



Figura 40 – “... e na sétima descansou”. Charge sobre Francisco Matarazzo Sobrinho para o jornal *O Estado de São Paulo* (1961, 09 jul., p.15).

¹¹⁶ Pressupõe-se que a orientação dada por Chateaubriand ao executivo da Cobrasma, deveu-se a desavenças políticas, já que Chateaubriand era abertamente anticomunista e Mário Pedrosa pertencia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

2.2. O projeto do MAM na Cidade Universitária

Meses antes da criação da Fundação Bienal de São Paulo, em 21 de fevereiro de 1962, Francisco Matarazzo Sobrinho encaminhou ao reitor da USP, Antônio Barros de Ulhôa Cintra, a minuta do termo para realização do já mencionado convênio entre o MAM e a Universidade, com o objetivo da instalação da sede do Museu no *campus* da Cidade Universitária “Armando de Salles Oliveira”. A carta de encaminhamento (MATARAZZO SOBRINHO, 1962b) mencionava a “conformidade com entendimentos” já mantidos entre o reitor e o diretor geral do Museu, Mário Pedrosa, e solicitava aprovação também do Conselho Universitário e do governador do Estado de São Paulo.

Trata-se de um documento simples, com os termos expostos em duas folhas, propondo à USP que cedesse um terreno e nele construísse a sede do MAM, conforme projeto aprovado pelo Fundo de Construção da Cidade Universitária anexado ao processo. O terreno e o prédio seriam cedidos em comodato por 30 anos, passíveis de renovação, e neles seriam centralizadas todas as atividades culturais, artísticas e administrativas do Museu. O programa de necessidades do edifício seria transmitido ao Fundo oportunamente.

A USP cederia ainda o corpo de funcionários, mediante as devidas aprovações e autorizações. De sua parte, o MAM seria colaborador em um programa de “atividades culturais, tais como mostras didáticas, cursos regulares de extensão universitária, seminários etc, podendo ainda celebrar acordos individuais com institutos universitários para o desenvolvimento de projetos conjugados” (Cf. UNIVERSIDADE..., 1962e).

O projeto preliminar apresentado na ocasião tem autoria do arquiteto Franz Heep (1902-1978)¹¹⁷, que encaminhou as plantas esquemáticas para Mário Pedrosa em 13 de março de 1962. O arquiteto ressaltava que o curto prazo de elaboração do projeto inviabilizara seu desenvolvimento, porém se colocava à disposição para esclarecimentos aos dirigentes da Universidade. Heep manteve a concepção do diretor do Museu para o que seria um “complexo, ao mesmo tempo de exposição, de ensino, de contemplação íntima das obras, de conversação nos jardins” (HEEP, 1962).

¹¹⁷ Adolf Franz Heep formou-se na Escola de Artes e Ofícios de Frankfurt em 1926, estagiando no escritório de seu professor Adolf Meyer (1881-1929), no Departamento Municipal de Construções, até sua ida para Paris, nos anos 1930. Na França, ingressou na *École Spéciale d'Architecture* e tornou-se colaborador de Le Corbusier (1889-1965). Imigrou para São Paulo em 1947, quando empregou-se no escritório de Jacques Pilon (1905-1962). Em 1952, abriu o próprio escritório, voltando-se para projetos de apartamentos e, no ano seguinte, realizou sua obra mais conhecida, o Edifício Itália. Entre 1958 e 1965, Heep lecionou na Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. (Cf. MAIA NETO, 2004).

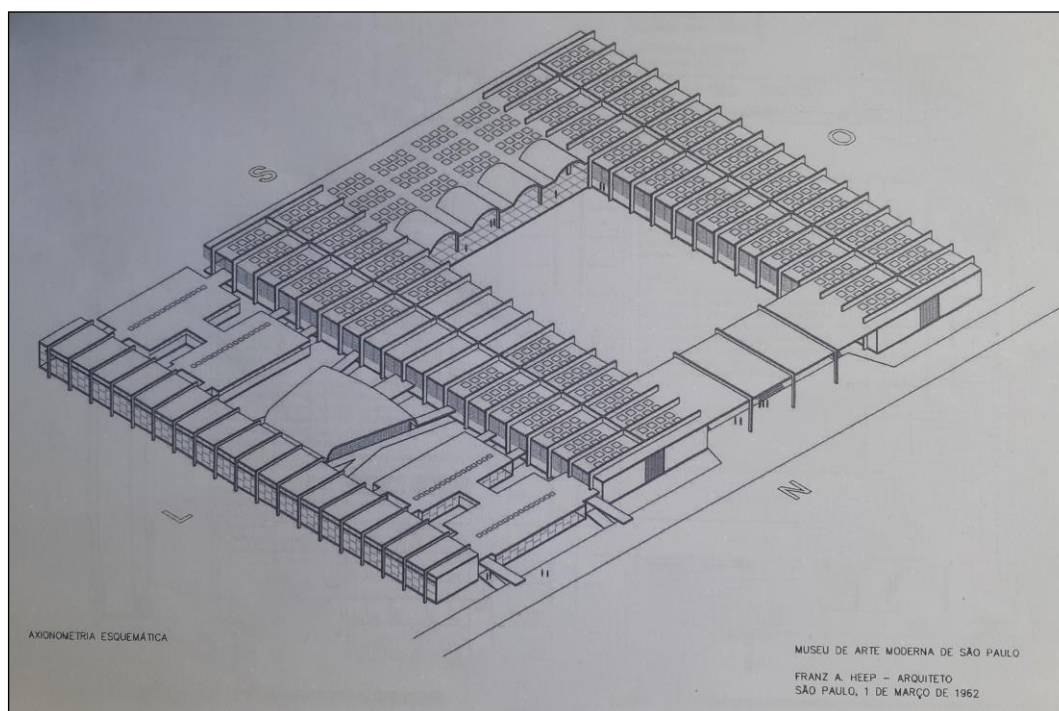


Figura 41 – Perspectiva de estudo preliminar do arquiteto Franz Heep para a sede do MAM no campus da USP. (MAIA NETO, 2004. p.17).

Segundo consta no processo administrativo para realização do convênio¹¹⁸, as principais atividades do MAM seriam: (a) exposições do acervo permanente e mostras temporárias, estas entre individuais de artistas e panoramas de movimentos históricos; (b) publicações regulares sobre questões artísticas e análise crítica das obras e dos artistas, além de catálogo geral de todo o acervo do Museu; (c) organização de cursos, conferências, sessões de filmes e outras atividades relacionadas, destacando-se os cursos de iniciação do Departamento Educacional, voltado ao público leigo, e o curso sistemático de História da Arte para universitários, além da criação de uma escola de Desenho Industrial, de Informação Estética e de Comunicação Visual; (d) a formação sistemática de uma pinacoteca de artistas brasileiros contemporâneos; (e) a divulgação das atividades do Museu na imprensa, incluindo, para televisão, “pequenas palestras de indicação e apreciação, visando a ensinar os telespectadores como ver um quadro, uma escultura, um objeto de arte ou ministrar-lhes noções dos grandes movimentos artísticos do século e de suas principais figuras”; e, por fim, (f) realizar exposições itinerantes nos grandes centros e pelo interior do Estado.

Por falta de recursos destinados ao Departamento Educacional do Museu, muitas ações do extenso programa de atividades essenciais para o MAM tinham sido

¹¹⁸ O documento não apresenta autoria, segundo Renato Maia (2004, p. 12), foi provavelmente redigido por Mário Pedrosa.

apenas iniciadas. A realização dessas atividades visava aumentar o número de sócios, mas também o número de público pagante, com vistas ao aumento da arrecadação do Museu, em uma tentativa de torná-lo independente financeiramente. Novamente, nessa transição, é reforçado o caráter educacional e popular almejado para o MAM:

“Visam essas atividades a abrir-lhe as portas ao público, a torná-lo um organismo vivo, merecedor das simpatias públicas para irradiação cultural que deve dele brotar constantemente. Essa irradiação não deve apenas atingir as elites, mas também as camadas populares urbanas. A cidade deve acabar por sentir que o museu é uma casa sua, uma instituição que preza e de que se orgulha. Não lhe bastam o bafejo oficial e o apoio de grupos de elite, é-lhe igualmente necessário o oxigênio das simpatias populares.” (UNIVERSIDADE..., 1962e).

Por este trecho do documento, considerando que tenha sido escrito por Mário Pedrosa, vemos uma relação importante de consonância do projeto de transferência do MAM SP para a USP com as discussões do Centro Popular de Cultura, constituído em 1962 no Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de criar e divulgar uma “arte popular revolucionária”.

O parecer da USP para encaminhamento da proposta para avaliação do Co USP foi assinado por Lourival Gomes Machado, Pedro de Alcântara e Luis Antonio Gama e Silva em 24 de março de 1962. Ao que tudo indica, o documento foi redigido por Gomes Machado, pois a versão encartada no processo foi datilografada em papel timbrado da FAU USP da qual Lourival era diretor em 1962¹¹⁹.

A manifestação foi favorável à proposta que oferecia à Universidade “de maneira prática e pouco onerosa” a possibilidade da instalação de um polo cultural na Cidade Universitária, que somaria as atividades artísticas e didáticas do Museu às dos institutos universitários. Ao mesmo tempo, o Museu no *campus* iria dinamizar sua comunidade ao redor das atividades abertas ao público e poderia instituir um novo núcleo de investigação e ensino: um instituto de artes¹²⁰.

¹¹⁹ Mesmo fora da direção do museu, Lourival Gomes Machado manteve relações com a instituição. Em 1962, Pedrosa enviou a Gomes Machado uma proposta de parceria para a vinda de Max Bense, professor catedrático do Instituto de Altos Estudos Tecnológicos de Stuttgart, para um curso de Estética e Comunicação, com duração de três meses em São Paulo. A intenção era de que USP custeasse os vencimentos do professor e o MAM o transporte.

¹²⁰ Como vimos no primeiro capítulo, a previsão de uma instituição dessa natureza já constava nos primeiros estatutos da instituição, em 1934, que mencionavam uma “Escola de Belas-Artes”. Sabe-se que a proposta de criação de uma escola de artes na USP antecede a criação da Escola de Comunicações Culturais, primeiro nome que se deu à ECA USP, em 1966. A partir de 1967, Walter Zanini irá envolver-se na intenção de constituir um Instituto de Artes na USP.

Os pareceristas endossaram a capacidade do MAM em realizar os objetivos esperados, com base nas atividades já realizadas em sua trajetória, mesmo que realçassem também as crises pelas quais a instituição passava. De maneira a evitar desequilíbrios e sobressaltos, foi sugerida uma reestruturação estatutária para assegurar plena autonomia, em seu campo específico, à direção artística. Porém, as reformas em si — já iniciadas pelo Museu — não foram elencadas no documento.

Foi indicado que o anteprojeto para a edificação da sede do Museu fosse encaminhado para análise da Consultoria Jurídica e da Comissão do Fundo para a Construção da Cidade Universitária, visando garantir que ele se integrasse ao conjunto museográfico da Cidade Universitária. Sendo a decisão do Co USP positiva, o reitor poderia firmar o convênio. Foi recomendado ao reitor que organizasse uma comissão especial com representantes dos departamentos de composição e disciplinas histórico-críticas da FAU/USP e da FFLCH/USP para examinar o programa do Museu e fiscalizar sua execução.

Em 2 de abril de 1962, o Co USP deliberou favoravelmente à instalação da sede do MAM no *campus*, nos termos propostos por Matarazzo Sobrinho (RANIERI (org.); TOBA (coord.), 2005, v.1, p.187). A ata da reunião retomou os argumentos do parecer tanto em relação à conveniência do aceite quanto das necessidades que seriam supridas com ele. Ficou acordada também a criação da comissão especial recomendada.

Curiosamente, na mesma reunião, a realização de outro convênio foi autorizada. A Cinemateca Brasileira, originária da Filмотeca do antigo MAM (1949-1956), propôs à USP instalar-se também na Cidade Universitária¹²¹. O convênio foi aprovado com a mesma justificativa de entrosamento e nos mesmos termos do feito com o Museu.

Dessa forma, os trâmites prosseguiram com as consultas ao Fundo para Construção da Cidade Universitária e à Consultoria Jurídica da Universidade. Em 11 de abril de 1962, Paulo de Camargo e Almeida, diretor executivo do Fundo, endossou o parecer encabeçado por Gomes Machado, afirmando o interesse no convênio com o MAM e indicando que o mesmo fosse firmado para que o projeto de sua sede se integrasse ao conjunto universitário. A Consultoria Jurídica manifestou-se em parecer de 02 de maio de 1962. Nele, expôs que algumas cláusulas deveriam ser incluídas na minuta: uma delas, cujo teor deveria ser transmitido pelo Fundo, estabeleceria o direito de uso do terreno pelo Museu; outras, nos termos já mencionados, garantiria autonomia

¹²¹ O projeto do Fundo para Construção da Cidade Universitária previa espaço para um “Cinema de Arte”, analisado por Pedrosa. Há evidências de que o espaço fosse para a instalação da Cinemateca Brasileira.

à direção artística do Museu e estabeleceria a comissão especial sob determinação do reitor. A modalidade jurídica indicada foi o comodato e o convênio ainda carecia da aprovação do governador do Estado.

A análise do termo de convênio permaneceu parada, à espera de orientações, entre os meses de maio de 1962 e setembro de 1963, quando a própria Consultoria Jurídica da USP recuperou e encerrou o expediente. “Com efeito, aos primeiros meses deste ano [1963], realizou-se a transferência do acervo do Museu para a Universidade de São Paulo, através de doação, ficando superado o projetado convênio e a cessão em comodato” (PADILHA In: UNIVERSIDADE..., 1962e). Assim, a nova minuta do contrato que já se encontrava pronta não foi anexada ao processo pela “desnecessidade” diante do nascimento do MAC USP.

Ainda no início de maio de 1962, Paulo de Camargo e Almeida enviou a Mário Pedrosa alguns dados referentes ao planejamento da Cidade Universitária, anexando duas plantas do novo *campus* da USP. O diretor do Fundo para a Construção da Cidade Universitária destacava que todo o planejamento se equacionava “em termos setoriais, nos quais se agrupam as atividades afins, independentemente de Escolas ou Faculdades”, com especial atenção aos setores 12 e 13 – respectivamente o conjunto de museus e o centro de cultura da Universidade, que englobaria a biblioteca central, anfiteatros, as dependências do gabinete do reitor e do Conselho Universitário e até um cinema de arte.

Sobre o conjunto de museus, Camargo e Almeida esclareceu que estava previsto o que ele chamou de museus didáticos, ou seja, museus vinculados aos departamentos de Antropologia, Sociologia, Geologia, Anatomia etc. Havia ainda o plano de algumas unidades abrigarem museus específicos em outro setor, como era o caso do Instituto Butantã e da Escola de Polícia.

Relevante dizer que no dia anterior ao envio da carta, o Conselho de Administração do Fundo havia indicado o arquiteto Oswaldo Bratke para projetar os conjuntos de museus sob a orientação de Paulo de Camargo e Almeida. Eram de autoria de Bratke os estudos arquitetônicos que ilustraram, no mesmo ano de 1962, a proposta conceitual de Pedrosa para o Museu no centro do *campus* da USP.

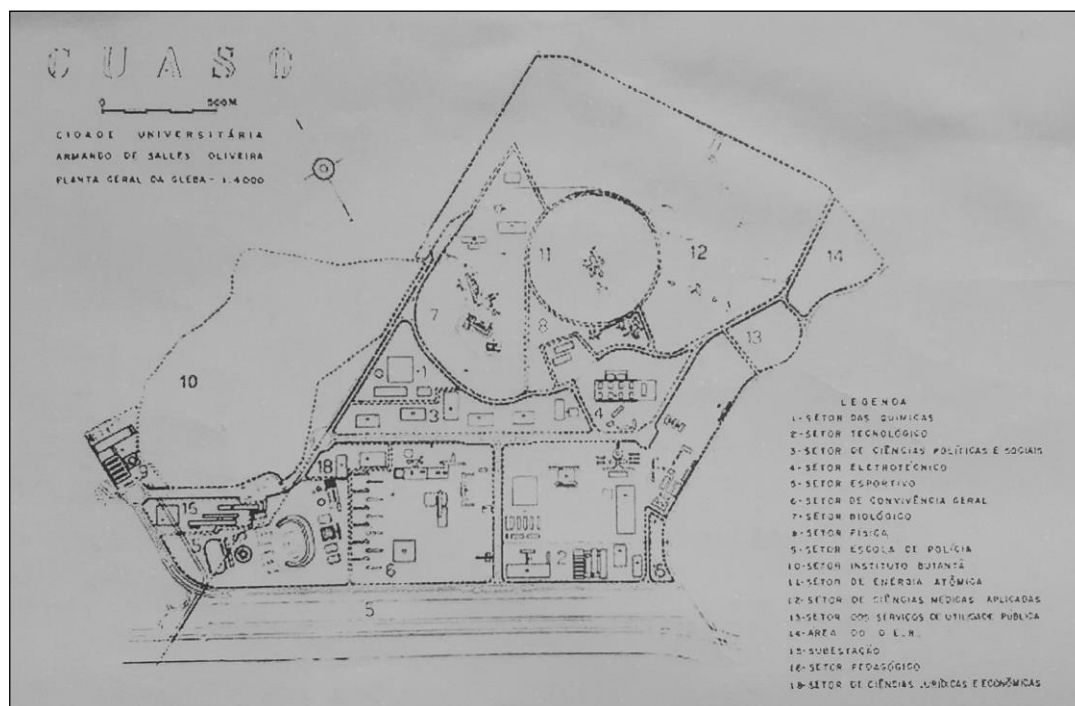


Figura 42 – Planta geral da Cidade Universitária “Armando Salles de Oliveira” com os setores 12 e 13 indicados na área superior direita (MAIA NETO, 2004, p.21).

A resposta de Mário Pedrosa chegou logo em seguida, em 14 de maio de 1962, com longas considerações e questionamentos a respeito do projeto do conjunto de museus didáticos departamentais¹²².

O primeiro questionamento buscou esclarecer o que se queria dizer com “museus didáticos”. Pedrosa afirmava que sua opinião sobre a localização e as edificações para esses museus dependeria de um melhor entendimento do conceito.

“Todos os museus departamentais didáticos previstos já contam com as respectivas coleções?”, indagou ele para argumentar que, por um princípio básico da museologia, não se deveria constituir unidades, mesmo que simples, antes de se saber o que elas abrigariam. Indicou que os acervos dos museus não precisariam ser grandes visto que se destinavam à iniciação de estudantes. Contudo, as coleções deveriam “ser cientificamente classificadas, selecionadas e especificamente expostas”, evitando a junção de acervo de naturezas científicas diferentes.

Pedrosa mostrou-se contrário à reunião de museus com especificidades diferentes em uma mesma área, como era a indicação para os museus do Instituto

¹²² Em 29 de maio de 1962, Pedrosa encaminhou para o reitor Ulhôa Cintra uma cópia do mesmo “parecer sobre o problema dos museus”, segundo ele realizado a pedido de Paulo Camargo e Almeida. Enfatizava no envio que permanecia à disposição e no aguardo de “novas ordens”. Foram enviadas cópias do mesmo parecer para Oswaldo Bratke e Júlio de Mesquita Neto.

Butantã e da Escola de Polícia. Sugeriu a reunião de museus por eixos temáticos, independentes das unidades e institutos universitários:

“IV – Hoje em dia a tendência predominante no terreno museográfico é o de dividir os museus em três ou quatro grandes categorias. Vejam-se, por exemplo, os museus de história. Os especialistas neste ramo admitem, hoje, que o museu de arqueologia pode ou deve fazer parte dos museus de história, embora constitua um grupo particular, definido pela natureza e condições de suas descobertas e achados, e da reunião do material que lhe diz respeito. A escavação, diz o prof. Rivière¹²³, é o meio por excelência desse grupo, e tem no museu o seu melhor enquadramento; “e essa circunstância aproxima os museus de história dos museus de arqueologia, dos museus de etnografia e de ciências naturais”.

V – Pode-se, assim, encarar para a Cidade Universitária um grande museu de história que se ligue às coleções de arqueologia e etnografia, desde que haja, de antemão, coleções suscetíveis de serem abrigadas por uma vasta unidade arquitetônica adequada. Neste caso o plano de um museu dessa categoria poderia ser estudado nos quadros do planejamento geral, que agrupa, “em termos setoriais, as atividades afins, independentemente das Escolas ou Faculdades”. A questão importante seria, então, onde localizar tal museu;” (PEDROSA, 1962)

A partir daí, considerando a numeração dos setores conforme planta recebida, o texto enumerou a localização de algumas possíveis categorias de museus, como os voltados às Ciências do Homem, Antropologia e Sociologia, e àqueles dedicados ao estudo das Ciências Naturais.

Quanto ao setor 13, que correspondia ao Centro de Cultura da Universidade, Pedrosa questionou a instalação do “Cinema de Arte” em meio às outras unidades como a Biblioteca Central, o auditório para aulas magnas, as dependências da Reitoria e do Conselho Universitário.

“A Concepção de um “Cinema de Arte”, isolado, não é clara. Que se entende por cinema de arte? Um cinema especializado em filmes sobre arte? (nos moldes dos dedicados a filmar os monumentos arquitetônicos, as obras primas da humanidade?) ou de arte no sentido de ser concebido com finalidade puramente estética, não comercial, isto é, de só passar filmes consagrados pelo seu valor artístico, como, por exemplo, uma peça teatral de altas pretensões é uma “obra de arte”? Conforme demonstra a experiência, dificilmente uma sala de cinema poderá manter-se, isoladamente, com finalidade especializada: pouco a pouco, por imposição mesma das necessidades de

¹²³ Georges-Henri Rivière (1897-1985), etnólogo e museólogo francês, foi vice-diretor do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (1928-1937) e um dos responsáveis pela transformação deste em *Musée de l'Homme* (1938), em Paris. De 1937 a 1967, foi diretor do *Musée des Arts et Traditions Populaires*, o qual fundou. Entre 1948 e 1965, foi o primeiro diretor do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Rivière desempenha importante papel na Nova Museologia, em especial no desenvolvimento dos museus de etnografia e na introdução dos conceitos de “museus de sociedade” e “ecomuseus”. (Cf. GORGUS, 2003).

manutenção, ela acaba deixando abrir brecha na exclusividade seletiva de seu programa e aceitando também filmes comerciais, destinados a distração de massa. Sendo assim, a prática no futuro poderá entrar em choque com o título restritivo do cinema projetado. Mesmo nestes casos, entretanto, uma sala de projeção cinematográfica a mais nunca é exorbitante, pois num centro urbano em formação como a Cidade Universitária, cai-se precisar não só de uma, mas de muitas salas cinematográficas;" (PEDROSA, 1962).

Pareceu-lhe mais adequado que a sala de cinema ficasse próxima do setor onde seria alojado o centro comercial e de convivência social.

Então, Mário Pedrosa mencionou a recente aprovação do Conselho Universitário para a construção da sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo no *campus* e indicou que, diante da natureza de suas funções, o MAM deveria localizar-se no *core* da Cidade Universitária. "Ora, o museu, por suas funções precípuas, é o maior centro de experiências e pesquisas culturais e artísticas que se conhece, pois constituído de um conjunto de atividades culturais e artísticas, as mais gerais e universais".

Ainda preocupado com a sala de cinema, Pedrosa enfatizou que estava previsto para a sede do MAM um setor cinematográfico para projeção sistemática de filmes

fora do circuito comercial, ou consagrados à história evolutiva da sétima arte, além de documentários de significação cultural, científica, antropológica, estética, etc. O museu é a casa adequada para tais atividades e, sendo a organização no gênero, mais aberta, poderá, mais facilmente, manter e ampliar um programa cultural e artístico no domínio do cinema que uma simples sala de projeções, por mais adequada e ambiciosa que seja (PEDROSA, 1962).

E continuou citando Gordon Mirams, que era chefe do departamento de Comunicações de Massa da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e havia pesquisado a relação entre filmes e museus de arte. Segundo Pedrosa, o especialista entendia que os filmes de arte auxiliavam a divulgação e a apreciação das artes plásticas, ao apoiar a reprodução de obras de arte em projeções puramente educacionais, e, por isso, defendia como função do museu fornecer salas de projeção que dessem "possibilidade imediata de cotejo entre o filme exibido e as obras plásticas e ao vivo".

Voltando-se ao setor 12, o conjunto de museus, Pedrosa indagou a respeito do total de museus que formariam o "conjunto" e as categorias às quais pertenceriam esses museus.

Museus podem, em princípio, estar reunidos ou abrigados sob teto contínuo. Mas isso só se justifica se seus objetivos não colidam, suas

coleções não criem o caos e a confusão em vez de clareza e harmonia, quando postas umas ao lado das outras, divididas apenas por precárias vedações. A cacofonia surgirá mesmo se a separação entre elas não for de simples parede, mas de teto. Uma vizinhança muito próxima demais entre museus antagônicos pode dar o mesmo resultado. (PEDROSA, 1962).

Na visão do diretor do MAM, o “segredo do museu” estaria fora das suas coleções, em um conceito que ele chamou de “apresentação”. Talvez Pedrosa trate do que hoje conhecemos como curadoria¹²⁴. De acordo com ele, o alcance das ações museológicas dependeria de se considerar o público ao qual são destinadas — se geral ou especializado —, e da importância de se estabelecer critérios que distanciem esse público de interpretações confusas.

O segredo, pois, de toda apresentação, além do seu enquadramento técnico e instalações, é de distinguir no total do acervo os grupos e objetos organizadamente afins, seja em função do espírito do tempo (*Zeitgeist*) ou das origens históricas. Há de se distinguir os objetos de uma coleção, envolvê-los numa atmosfera homogênea, evitar o caos das contradições de época ou de tendências e significações, das vizinhanças cacofônicas (PEDROSA, 1962).

Para Mário Pedrosa, apresentar exposições de diferentes ordens em um mesmo local prejudicaria o processo de assimilação dos conteúdos pelos visitantes, “deseducando-os” ao invés de cumprir o que ele indica como “a grande tarefa do museu, educar, distraindo; instruir, encantando, proporcionando experiências para enriquecer, interiormente, o que as sente e faz”. Neste trecho, Pedrosa parece dar novo sentido à expografia que seria posteriormente consagrada como “cubo branco”, no termo de Brian O’Doherty (2002), insistindo em uma articulação contextualizada as tais “origens históricas”, mas preservando a neutralidade espacial de um espaço ordenado capaz de propiciar a adequada apreciação dos objetos nos diferentes museus.

Em seu parecer, o crítico prosseguiu argumentando que se deve ter um cuidado “muito sério” também com os arredores da instituição para que estes não violem o desenvolvimento de pensamento pelo esmorecimento do estímulo fornecido dentro do Museu. Por tantos argumentos expostos, conclui-se que Mário Pedrosa era contrário ao projeto que ficou conhecido como Praça dos Museus que se estabeleceria no setor 12 na Cidade Universitária¹²⁵, como, de fato, ele afirmou:

¹²⁴ Sobre a história da curadoria de arte em museus ver COSTA; MAGALHÃES, 2021.

¹²⁵ Ainda em referência à Praça dos Museus, no início de julho de 1962, Pedrosa encaminhou a Ulhôa Cintra cópia da carta enviada à Oscar Niemeyer em 1958 na qual havia proposto um Museu Documental Pedagógico para Brasília, indicando que a ideia poderia ser facilmente transposta para a Cidade Universitária.

No nosso humilde parecer, no setor 12, pelas considerações acima expostas, não deveria situar-se um “conjunto” de museus, mas um museu apenas, e pertencente, por sua natureza e finalidades, a uma das suas grandes categorias, isto é, um museu universal, dinâmico, moderno, destinado ‘a arte contemporânea, sob todas as suas modalidades, que atuaria como museu-acervo e museu-instituto-de-arte, educando e comovendo o grande público e servindo e formando um público restrito, especializado (PEDROSA, 1962).

E, certamente, para ele, nenhum outro museu poderia estar mais bem situado no *core* da Cidade Universitária do que o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A introdução do conceito de *core* no planejamento das cidades aconteceu no âmbito dos debates promovidos pela oitava edição do *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne* (CIAM 8), realizada na Inglaterra em 1951, com o tema *The heart of the city*. Baseada nas quatro funções básicas urbanas — habitação, trabalho, recreação e circulação —, foi proposta no CIAM 8 uma quinta função urbana: “a de ser um centro de expressão coletiva da cultura urbana de uma cidade” (SEGAWA; DOURADO, 2003, p. 65). A caracterização dessa centralidade se deu na figura do “coração, isto é, como o lugar físico no qual encontram assento os sentimentos humanos mais elevados e mais necessários para a plenitude de uma arquitetura em busca de um novo *humanismo*” (SOLÀ-MORALES apud SEGAWA; DOURADO, Idem, p.65).

“a noção de *core* foi introduzida no repertório do planejamento da Cidade Universitária na proposta de 1956, elaborada pelo arquiteto Hélio de Queiroz Duarte (1906-1989), e foi mantida enquanto conceito nos planos desenvolvidos no início dos anos 1960 – mote a partir do qual Mário Pedrosa desenvolveu sua conceituação.” (Ibidem, p. 65).

Mário Pedrosa iniciou seu parecer com considerações gerais, fundamentando as particularidades do *core* para a Cidade Universitária. Diferentemente dos centros urbanos nas cidades, caracterizados pela convivência de atividades públicas e privadas destinadas ao comércio e à vida social, o *core* da USP seria composto apenas por edifícios públicos e apresentaria uma homogeneidade social composta por alunos e professores.

Dessa forma, um dos cerne da questão era garantir ao *core* atributos para configurar o centro que seria inteiramente destinado ao coletivo como, de fato, um centro de convivência dentro do *campus*. A dinâmica dos espaços deveria construir-se pelo diálogo entre suas finalidades, articulando o conjunto arquitetônico com as atividades formativas do centro comunitário, de maneira que os edifícios se respeitassem, com a

criação de áreas amplas entre eles, mas se integrassem nas afinidades de suas funções.

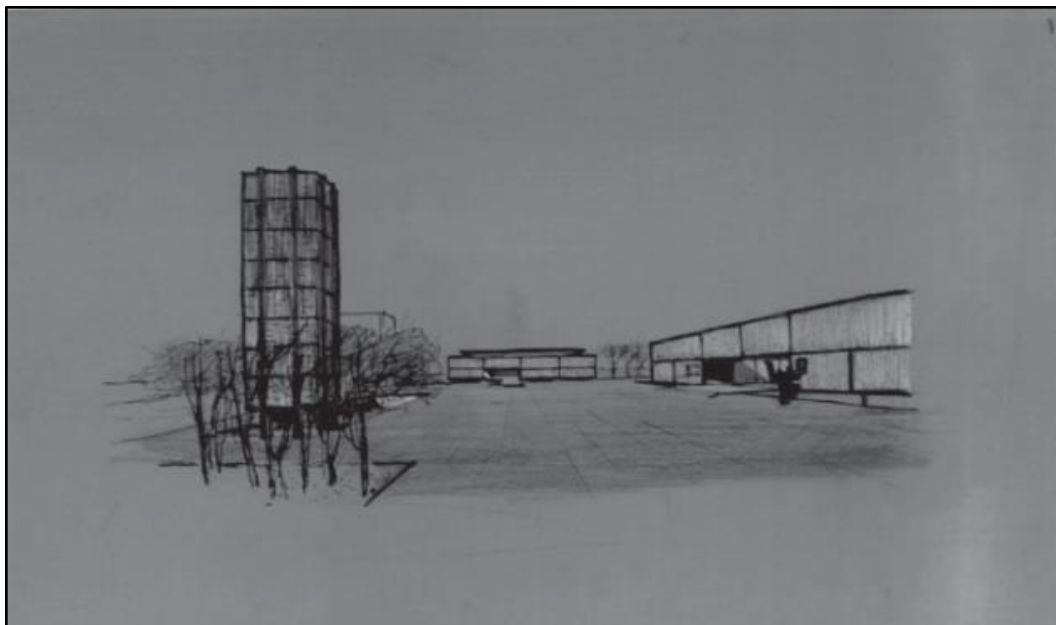


Figura 43 – Perspectiva do *core* da Cidade Universitária “Armando Salles Oliveira”, nível da praça. Desenho de Oswaldo Bratke, 1962 (SEGAWA; DOURADO, 2003, p. 64).

Entendido o *core* como um “centro cívico”, os fatores a serem acentuados voltavam-se às naturezas cultural e artística daquelas que Pedrosa nomeou como “atividades formativas”. Essas atividades fundamentais se institucionalizariam nas seguintes unidades arquitetônicas: I. Reitoria – Conselho Universitário – Aula Magna; II. Biblioteca Central; III. Museu e adjacências. No entendimento de Mário Pedrosa a síntese dessas atividades formaria o *core*.

O primeiro conjunto destinava-se às instâncias de representação oficial da Universidade, em uma espécie de manifestação simbólica do prestígio cultural, social e político de todo integrante da comunidade uspiana. Abrangendo a Reitoria, a Aula Magna e o Conselho Universitário, também era proposto para o conjunto o Centro de Coordenação das Atividades Culturais Gerais e Externas, que seria responsável por representar o coletivo em diferentes campos voltados à educação recreativa-cultural. Pedrosa esboça a configuração das políticas de extensão e cultura da USP, esclarecendo que:

“Não deve interferir o centro na autonomia administrativa das entidades específicas. Suas funções são antes aconselhadoras e consultivas que normativas.

Ao lado desse Centro de Coordenação Geral, prevê-se a criação de Comissões Culturais Específicas: Comissão Bibliotecária, Comissão Museográfica, Comissão de Comunicação Áudio-Cultural, Comissão Recreativa-Cultural, Comissão de Artes, Comissão de Esportes, para estudo dos problemas comuns e o bom entrosamento das atividades e serviços.” (PEDROSA, 2003, p. 68).

Próximo a este conjunto, porém fora da área do *core*, recomendou-se a construção da sede da Prefeitura Universitária com um setor destinado a serviços de alimentação, manutenção, abastecimento, saúde, comunicação e transporte. Segundo Renato Maia, “o projeto do *core* integrava-se ao projeto do Centro de Convivência, desenvolvido por Rino Levi (1901-1965) na mesma época, o qual incluía restaurante, centro comercial, espaço para rodoviária, centro de saúde, hotel, serviço social e posto de gasolina” (ANELLI; GUERRA; KON, 2001, p. 206-30 apud MAIA NETO, 2004, p.25).

O segundo conjunto sediaria a Biblioteca Central, como elemento de estímulo ao pensamento crítico e local de trabalho de professores, estudantes e público em geral. Neste item Pedrosa pontuou as diferenças entre a Biblioteca e o Museu em suas naturezas individual e coletiva. Junto da Biblioteca foram propostos espaços para a Faculdade de Biblioteconomia, para um setor de conservação do acervo bibliográfico e arquivístico — que propiciaria enriquecimento e intercâmbio dos serviços — e para a Imprensa Universitária, equipada com gráfica e editora e locada próxima ao Museu de Arte.

Segundo as próprias palavras de Mário Pedrosa, o terceiro conjunto seria:

“(...) um museu destinado ao cultivo das artes visuais. Para reforçar esse *desideratum* já conta a universidade com estupenda coleção de obras de arte (pinturas, esculturas, gravuras e desenhos) que lhe foi doada pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador e atual presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o qual, desde a sua fundação, é o depositário da mesma coleção, então pertencente àquele benemérito cidadão.

A referida coleção encontra-se, aliás, em exposição permanente, ao lado da também excelente coleção de obras de arte do próprio museu, no local onde este se acha instalado, no prédio Armando de Arruda Pereira, no parque Ibirapuera. Como se sabe, essa entidade, por convênio já aprovado pelo Conselho Universitário, deverá ser transferida para o *campus* da universidade, onde será construída uma sede própria. Com as duas coleções, a Cidade Universitária contará, imediatamente, em seu *core*, com um museu que, já pelo seu acervo, é, no gênero, sem rival na América Latina, dada a elevada categoria internacional desse mesmo acervo. Será ele, assim, um dos centros de atração artística e social de maior destaque na Cidade Universitária.” (PEDROSA, 2003, p. 70).

A par da primeira doação de Matarazzo Sobrinho, Pedrosa colocou o Museu de Arte como “o maior centro de experiências, pesquisas culturais e artísticas que se conhece na civilização contemporânea” (PEDROSA, 2003, p. 70) e destacaria a missão educacional e de pesquisa da instituição.

Para o autor, o Museu, ao oportunizar o contato com a obra de arte, possibilitaria um aprendizado diverso tanto do obtido em livros e conferências, quanto daquele que se vale dos meios de comunicação de massa. Baseado nas ideias de Molly Harrison (1909-2002)¹²⁶, defendia que a experiência de aprendizado no museu se dava de maneira necessariamente ativa e sensorial, em oposição ou contrabalanceando a educação livresca e a recepção passiva fomentada pela televisão, o rádio e o cinema.

Em relação à pesquisa, Pedrosa referencia Hiroshi Daifuku (1920-2012)¹²⁷ ao dizer que os programas de pesquisa mais ativos no campo da museologia eram os de museus de universidades ou a que elas se associavam. Daifuku incentivava também a realização de monografias como método dos museus divulgarem suas pesquisas ao grande público, para além dos especialistas. O museu de arte estava entendido como influenciador na criação artística contemporânea e, segundo Daifuku, deveria ser consciente dessa influência.

Pautado nessas premissas, o MAM na Universidade ampliaria sua atuação, dentro da perspectiva de Pedrosa que:

“Um tal museu dinâmico, atuante, vivo, tem de se inspirar, tomar consciência das tendências criadoras do homem de hoje (tanto no domínio artístico como no científico), se quer cumprir sua missão educacional de catalisador de todos os fatores que, estimulando ou determinando os impulsos criativos, formam ou transformam a sensibilidade contemporânea.” (PEDROSA, 2003, p. 72).

Por seu papel eminente nos campos da educação, da pesquisa e da atuação sobre o público, o Museu comandaria todo um setor de atividades artísticas, para o qual era previsto um departamento. Neste caberia o Instituto de Arte, “uma escola profissional para artífices, artistas, decoradores, arquitetos e até engenheiros”, que

¹²⁶ Molly Harrison foi curadora do *The Geffrye Museum of the Home*, entre 1946 a 1969. Suas pesquisas voltavam-se para novos métodos de educação não formal e para os programas direcionados ao público infantil, até então pouco considerados nos museus. *The Geffrye Museum* foi um dos primeiros museus londrinos a ter serviço educativo ainda nos anos 1950. (ADAMS, 2002)

¹²⁷ Museólogo e antropólogo norte-americano, Hiroshi Daifuku foi professor do departamento de Antropologia da Universidade de Harvard (1948-49); instrutor de Antropologia na Universidade de Wisconsin (1949-52) e curador assistente do *State History Society Museum* em Madison (1952-1953). Atuou na Unesco como especialista em programas de desenvolvimento musical (1954-1962); para bens culturais de conservação (1962-66); e na seção dos principais locais e monumentos (1967-80). (LANGER, 2012).

poderia abranger disciplinas voltadas ao estudo das formas de exposição, das teorias da informação, de comunicação visual e apresentação gráfica.

Vinculado ao Instituto, Pedrosa defendia a necessidade da criação de um curso de História da Arte que levaria em conta uma análise comparada da história das artes plásticas, da música, do teatro, do cinema, da arquitetura e de momentos históricos, tendo no Museu de Arte Moderna sua fonte de contato com a produção contemporânea. “É preciso que seus estudantes nunca ouçam falar apenas nas obras, mas tenham ocasião frequente de vê-las, se possível no original, de ter contato constante com elas [...]” (PEDROSA, 2003, p. 73).

A proposta para o *core* da USP previa ainda estúdios de rádio e televisão, com auditórios e orquestras, nos quais o Museu teria programas destinados à iniciação do público; Escola de Comunicação Visual e Auditiva, Desenho Industrial e Teoria da Informação, todos anexos ao edifício do MAM.

Dessa forma, Pedrosa entendia o Museu como organismo vivo e experimental, ao qual se somariam o Instituto e as Escolas, há muito acalentadas pelo crítico. O *core* da USP seria um espaço para intelectuais e artistas, mas também para o público em geral, a quem seria ofertada formação cultural. O crítico pontuava o Museu como um local de ensino e pesquisa, ao mesmo tempo em que defendia a profissionalização dos campos práticos da museologia, como a comunicação museológica. Ele pensou o *core* da USP como lugar de convívio da comunidade universitária, de troca de conhecimento, construindo ao redor do Museu o Centro Artístico da Universidade.

O arquiteto Oswaldo Bratke havia realizado projetos para a Escola Politécnica e, por ter sido indicado pelo Conselho Administrativo do Fundusp para projetar os edifícios dos museus no que seria o setor 12, foi convidado para elaborar uma proposta a partir do parecer de Mário Pedrosa. Segundo Aracy Amaral (2003, p. 61), a indicação de Bratke foi um dos pontos que motivaram Pedrosa a realizar seu parecer.

“Naquele momento, Oswaldo Bratke era um dos mais importantes arquitetos em São Paulo e um dos poucos profissionais engajados nas obras da Cidade Universitária sem vínculo acadêmico com a USP – nem como docente, nem como ex-aluno. Sua participação na equipe derivava exclusivamente de seu prestígio de arquiteto moderno. Bratke chegou a desenvolver estudos preliminares do *core* nos termos do plano de Mário Pedrosa, mas não passou dos esboços iniciais. Embora conceitualmente articulado, a proposição do crítico de arte apresentava acentuado esquematismo ao ressaltar uma homogeneidade funcional, social e cultural entre os usuários do *core* universitário.” (SEGAWA; DOURADO, 2003, p. 65).

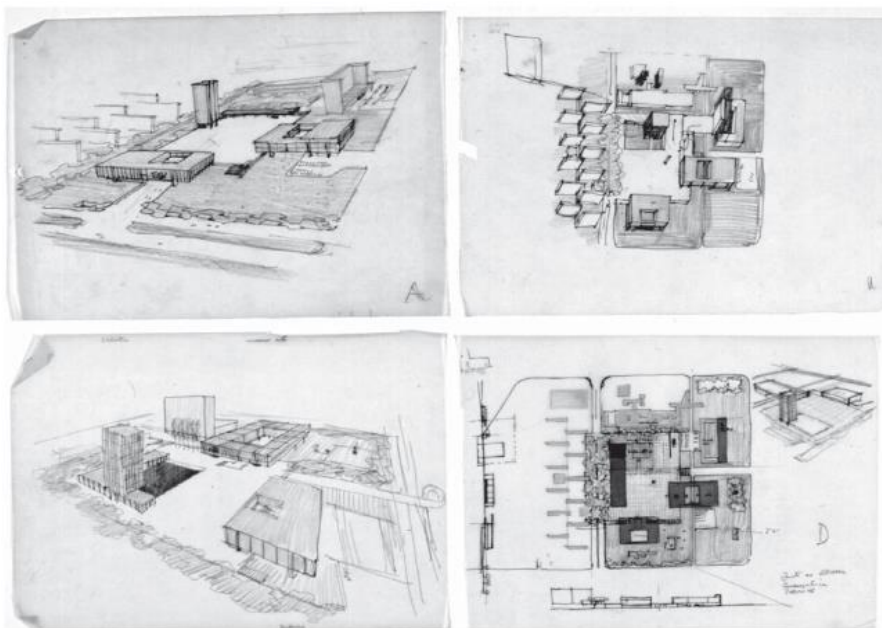


Figura 44 – Visualização em diversos ângulos do conjunto do core da Cidade Universitária “Armando Salles Oliveira”. Desenhos de Oswaldo Bratke, 1962 (AMARAL, 2003, p. 61).

O projeto de uma casa de praia em Ubatuba, encomendado por Ciccillo a Bratke, é um exemplo do prestígio do arquiteto e de quão imbricadas eram as relações entre Francisco Matarazzo Sobrinho e os agentes envolvidos no projeto do MAM na Universidade¹²⁸.

Pela data do projeto de Bratke que consta no acervo da Biblioteca da FAU-USP, 1959/60, o contato do arquiteto com Ciccillo para sua residência de veraneio é anterior ao projeto para a Cidade Universitária. Porém, o trabalho da casa na praia foi divulgado em 1962 na revista *Acrópole*¹²⁹, especializada em arquitetura e urbanismo entre os anos de 1938 e 1971. A coincidência da data com o projeto do MAM na USP reafirma o reconhecimento de Bratke no meio e evidencia um alinhamento dos projetos para a Cidade Universitária com renomados arquitetos do período.

¹²⁸ “Ciccillo, sempre misturou negócios particulares com atividades públicas. Encontrava-se com os arquitetos que projetaram as instituições públicas em que atuava, e chegou mesmo a pedir a alguns que projetassem residências para ele. Em 1949, Vilanova Artigas projetou o interior da sede do MAM e depois sua casa no Butantã; em meados da década de 50, Oscar Niemeyer, depois de projetar o Parque do Ibirapuera, projetou para ele e Yolanda Penteadó uma casa no Morumbi – ambas não chegaram a ser construídas. Em 1962, quando Bratke fazia os estudos para implantação do museu no Core da USP, convidou-o para projetar uma casa em Ubatuba, São Paulo, esta sim concretizada” (MAIA NETO, 2014, p. 230).

¹²⁹ “Editada entre os anos de 1938 e 1971, a revista *Acrópole* é uma publicação especializada em arquitetura que apresenta as realizações desenvolvidas não só por arquitetos paulistas, mas também nacionais e internacionais. Em 34 anos de publicação, a revista registrou projetos de edifícios, urbanização, paisagismo, desenho industrial, comunicação visual, arquitetura de interiores e detalhamento arquitetônico, além de textos teóricos, pesquisas, resenhas e notícias de interesse para os profissionais da área” (ACRÓPOLE, 1962).

Com a aprovação do convênio pelo Co USP e o andamento das discussões com o Fundo para Construção da Cidade Universitária, em maio de 1962, Mário Pedrosa iniciou uma movimentação para realizar uma ação em benefício dos projetos e da instalação do Museu na USP: “um leilão de obras de arte nos moldes do realizado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, guardadas, bem visto, as proporções” (PEDROSA, 1962b)

Figura 45 – Projeto do arquiteto Oswaldo Arthur Bratke para residência de Francisco Matarazzo Sobrinho em Ubatuba/SP. Estudo da fachada frontal, 1959. Acervo da Biblioteca da FAU-USP (AMARAL, 2019, p. 207). Figura 46 – Residência em Ubatuba/SP de Francisco Matarazzo Sobrinho, projetada por Oswaldo Arthur Bratke em 1959/1960 (ACRÓPOLE, 1962, p. 52-53).



Embora o acordo com a Universidade previsse que a construção do prédio ficaria a cargo da USP, Pedrosa mostrou-se preocupado em reunir recursos para o extenso programa apresentado, realizando contato com colecionadores particulares em busca de doações. Nas correspondências o diretor explicava que vinham trabalhando em muitos projetos e que o Museu e a Bienal iriam se separar para que o Museu pudesse se desenvolver adequadamente.

“Fico na direção técnica e artística do museu, ao lado de um grupo de *trustees*, à maneira americana. Nossos projetos são ambiciosos, não só em matéria de política sistemática de aquisições de obras, como em qualidade de exposições individuais, publicações e catálogos, etc. Vamos ter um departamento de cinema, em convênio com a Cinemateca Brasileira (Paulo Emílio), além de outros – os mais completos possível – de educação: cursos de iniciação, de apreciação, e de Teoria da Informação, Comunicação Visual e *Industrial Design*, em convênio permanente com a Universidade de São Paulo. Com esta também fizemos um convênio, já aprovado, para ser construído em prédio especial para o museu (pronto já feito), na Cidade Universitária (Pinheiros), que é Brasília de São Paulo, com frequência de 20 mil estudantes”. (PEDROSA, 1962b).

Pela indicação de Pedrosa vemos que ele contava em continuar na direção artística do Museu e que a Cinemateca se uniria ao MAM na Cidade Universitária. Mostrava-se empolgado com a construção da nova sede – que na realidade era no

momento apenas projeto — comparando a Cidade Universitária a Brasília. Como bem analisa Maia Neto:

“Envolveu-se numa névoa enganosa, em que o desejo encobriu a percepção da realidade. Não apelou para “o oxigênio das simpatias populares” – seu apelo para a salvação do museu endereçava-se as elites nacionais e internacionais, que também não corresponderam a seus anseios, agitadas que estavam com a situação política, procurando afastar a ameaça de um governo de esquerda no país.” (MAIA NETO, 2004, p. 20).

Mário Pedrosa pretendia realizar um grande evento social e artístico, contando com a participação de Yolanda Penteadó e de Otávia Cerqueira César de Mesquita, esposa de Júlio de Mesquita Neto, cujo jornal patrocinaria a organização do leilão. Reunia argumentos ao redor dos projetos ambiciosos do Museu e citava grandes colecionadores internacionais — como Arthur e Helena Rubinstein e Nelson Rockefeller — entre os possíveis doadores para o leilão.

Pela documentação sob a guarda do MAC USP, vemos que Mário Pedrosa solicitou doações à Helena Segy, galerista em Nova Iorque, Dora Vasconcelos, consulesa geral do Brasil também em Nova Iorque — para a qual foi solicitada uma tela de Portinari — e ao embaixador brasileiro na Indonésia, Josias Carneiro Leão, o único que atendeu ao seu pedido.

Inicialmente, o embaixador Carneiro Leão ofereceu uma contribuição financeira de Cr\$100.000,00 (cem mil cruzeiros) em substituição pela obra solicitada. Para o caso de a doação ser imprescindível, indicou obras de seis artistas de sua coleção, mencionou o desejo de anonimato, perguntou se já haveria algo publicado e pediu para saber mais sobre os planos do Museu.

Pedrosa respondeu compreender a dificuldade de um colecionador em se desfazer de uma de suas obras: “Fazer-se uma coleção de obras de arte não é dado a qualquer um, pois requer não só meios, mas sobretudo sensibilidade e conhecimento”, diz ele. Contudo, insistiu em optar pelo recebimento do quadro:

“Peço que compreenda minha posição de diretor de um museu, que tem planos reais, positivos de desenvolvimento, como por alto, lhe mandei dizer na carta. É compreensivo que opte por uma obra, e ficaria profundamente grato se v. pudesse oferecer para o nosso leilão, ou o Appel (*sic*), ou o F. Winter ou mesmo o Jean Lucart (*sic*), de que fala na carta.” (PEDROSA, 1962c).

Em 26 de julho de 1962, o embaixador brasileiro em Jacarta remeteu um óleo sobre papel do artista Fritz Winter, informando a Pedrosa os dados de compra e

solicitando que, caso a obra não atingisse mais que US\$300,00 (trezentos dólares) no leilão, que a comprasse para o colecionador, por tratar-se de um quadro já de época (1953), difícil de encontrar, portanto. Mário Pedrosa respondeu que já teria uma oferta de US\$1.000,00 (um mil dólares), mas que o leilão seria adiado “para depois das férias”.

Vemos, na troca de cartas entre Pedrosa e Carneiro Leão, que sucessivamente o leilão foi sendo adiado, de setembro ficou para novembro ou dezembro; em dezembro foi previsto para março, até que foi cancelado:

“São Paulo, 01 fevereiro de 1963.

Meu caro Josias,

Lamento ter de dizer-lhe que o leilão programado em favor do nosso Museu não pode mais ser realizado, em virtude de circunstâncias financeiras difíceis terem obrigado a Francisco Matarazzo Sobrinho a cerrar as portas do Museu e entregá-lo, em doação, como um todo, a Universidade de São Paulo.

A Assembleia Geral do Museu acaba de tomar a decisão acima e assim não se pode pensar em realizar o leilão que tínhamos em vista.

O quadro de Winter está aqui guardado, mas não irá com o acervo do museu para a Universidade, naturalmente. Ficamos aguardando o que você vai decidir sobre ele. Se quer que seja mandado de volta ou entregar a alguém aqui de sua confiança.

A inflação, entre outras coisas, é a principal responsável pelo desfecho.

Na Universidade, o museu poderá ter vida próspera e feliz, mas tudo ainda está em projeto.

Com os repetidos agradecimentos meus pela presteza generosa com que você respondeu ao nosso apelo, queira acreditar na velha amizade e admiração de seu,

MP” (PEDROSA, 1963).

Junto dessas correspondências, foram encontradas algumas convocações a Mário Pedrosa por parte de Paulo de Camargo e Almeida, para tratar “de assuntos referentes ao centro cultural”¹³⁰, em 7 de novembro, novamente em 16 de novembro, e outra em 7 ou 12 de dezembro de 1962. Entre a primeira e a segunda reunião — 14 de novembro de 1962 —, foi publicado “Parecer sobre o core da Cidade Universitária”, sendo que, àquela altura, parte da coleção já havia sido doada à Universidade, como o próprio parecer mencionou.

¹³⁰ Segundo Maia Neto (2004, p. 25), Camargo e Almeida sempre referir-se-á ao core da USP como “centro cultural”.

2.3. A doação para a USP

A transferência do acervo do antigo MAM para a USP foi feita em três etapas. Ao todo a Universidade recebeu 1.690 obras. Para a motivação da doação, pode-se imaginar uma série de hipóteses, como observa Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 122): “separação, cisões, amores novos, vaidades feridas, querelas, insegurança financeira e simples desinteresse, entretanto, o discurso declarado na imprensa é nobre, soando duvidoso, ou seja, querendo garantir aos estudantes convivência com arte”.

No dia 10 de maio de 1962, Ciccillo acertou a doação do primeiro lote de obras de arte à USP. Aquelas de sua propriedade que se encontravam no MAM¹³¹ foram devidamente registradas no mesmo dia. Segundo as escrituras cartoriais, a primeira coleção doada, com 429 obras, é a de Francisco Matarazzo Sobrinho, em 3 de setembro de 1962, com valor atribuído de Cr\$130.000.000,00 (cento e trinta milhões de cruzeiros).



Figura 47 – O reitor Ulhoa Cintra e Yolanda Penteado assinam o documento de doação do acervo de Francisco Matarazzo Sobrinho para a USP (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1962).

¹³¹ Esta parcela da coleção sempre esteve em depósito no antigo MAM, tendo sido, inclusive, catalogada como patrimônio do Museu. Em documento de 1949, Léon Dégand mencionou uma divisão da coleção em “permanente” – aquisições realizadas diretamente para o Museu — e “semi-permanente” — talvez em referência às obras de arte da coleção Matarazzo Sobrinho que se encontravam dentro da coleção permanente. Dessa forma, apesar de tais obras aparecerem em um balanço do Museu como uma “dívida” que o MAM teria com Ciccillo, elas haviam sido adquiridas pelo mecenas já para o Museu e nele se encontravam com o status de Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, expressando uma espécie de legado, na terminologia do inglês *bequest*, uma indicação da vontade legal de Ciccillo em doá-las para o museu.

A cerimônia para assinatura da doação de Francisco Matarazzo Sobrinho aconteceu na reitoria com a presença do reitor e de Yolanda Penteado, além do comparecimento de membros do Co USP e professores. O acervo permaneceria no MAM até que a USP tivesse condições adequadas para sua guarda. A atribuição de “Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho” foi uma determinação dos membros do Co USP em homenagem ao benemérito. De maneira geral, os jornais da época noticiaram a doação com alarde para o valor monetário do patrimônio que era incorporado pela Universidade.

A segunda doação é realizada em 15 de janeiro de 1963 e, segundo o documento cartorial, tratava de 19 obras avaliadas em CR\$200.000.000,00 (duzentos milhões de cruzeiros). Nas palavras de Ciccillo, transcritas da própria escritura:

“(…) Estes objetos de arte serão por mim incluídos na doação, que estou em vias de fazer, da grande coleção que tenho no Museu de Arte Moderna de São Paulo, à Universidade de São Paulo. Mas enquanto Yolanda viver e quiser as obras de arte aqui descritas ficarão em seu poder, para seu uso, gozo e deleite.”

Vemos que

“como Matarazzo Sobrinho (1989-1977) havia se divorciado de Yolanda Penteado (1903-1983) em 1958-59 – sua parceira nos empreendimentos culturais com os quais ele se envolveu desde a criação do antigo MAM até a I Bienal de São Paulo em 1951 –, houve um acordo entre o casal na disponibilização de algumas obras adquiridas por Matarazzo no período para usufruto de Yolanda. Assim, Matarazzo lega à ex-esposa dezenove obras, mas já as vinculando à doação para a Universidade depois da morte de Yolanda Penteado.” (MAGALHÃES, 2016, p. 36).

Entretanto, a Universidade não teve de esperar o falecimento de Yolanda Penteado, que, no final do ano de 1972, manifestou o desejo de entregar definitivamente as 19 obras doadas que ainda permaneciam em sua residência, as quais seriam oficialmente entregues em 1973, para a exposição comemorativa dos 10 anos do MAC USP. O conjunto foi classificado no Museu como “Coleção Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho”.

Para realizar a doação da terceira parte, o acervo do MAM em si, Ciccillo dependia de decisão da Assembleia Geral do MAM e, para tanto, convocou os sócios do Museu para se reunirem em 23 de janeiro de 1963, no Parque do Ibirapuera.

Logo no início da reunião, foi mencionada, como de conhecimento dos sócios, a criação da Fundação Bienal de São Paulo, que passaria a pleitear e receber ela própria as subvenções para suas atividades. Foi justificado que a instituição da Fundação

buscava atender a sugestões do Ministério das Relações Exteriores e do Governo do Estado de São Paulo. Diante do aumento dos investimentos para manutenção do MAM e, apesar de todos os esforços, foi indicado na ata da reunião que “não haveria outra solução que dissolver e liquidar a sociedade civil Museu de Arte Moderna de São Paulo, aplicando-se, quanto ao patrimônio, a disposição estatutária que prevê a sua transferência para entidade cultural a ser designada pela assembleia geral.”

Em virtude da necessidade de se manter a pessoa jurídica do Museu para regularizar as subvenções em favor da Fundação Bienal, a diretoria propôs à assembleia a adoção de um dispositivo estatutário que autorizasse Matarazzo Sobrinho, representante legal do Museu, a realizar a doação do patrimônio do MAM — composto pelas obras de arte, o arquivo e a biblioteca — sem a necessidade de dissolução legal da sociedade. Nesses termos, consta na ata da reunião, a proposta da diretoria para que a assembleia designasse

a Universidade de São Paulo para receber o patrimônio do Museu, pois êsse conceituado órgão educacional e cultural dispõe de sítio para a instalação do acervo e de meios para dinamizar e recriar as atividades museológicas e culturais que constituem os objetivos da nossa sociedade. (...) Cumpridas as providências que visam a (*sic*) regularização das subvenções, ficará, também, o representante legal do Museu autorizado a ceder à Universidade de São Paulo os direitos de uso da denominação “Museu de Arte Moderna”. Na mesma ocasião extinguir-se-á a sociedade para todos os efeitos de direito. (ATA..., 1963).

Reforçado o momento ideal para concretização da proposta, que coincidia com o término do mandato da diretoria, foram sugeridas as redações para alteração do estatuto, uma vez aprovada a proposta. O texto possibilitaria a transferência do acervo para a Universidade de São Paulo, nos moldes apresentados acima por Francisco Matarazzo Sobrinho.

Preocupados com a possibilidade de que o Museu se diluísse nas múltiplas atividades universitárias, com o momento político que anunciava uma troca de governo e com a falta de grupo interessado na continuidade de um Museu de Arte Moderna, alguns sócios manifestaram-se desfavoráveis à proposta do principal fundador da instituição¹³². Mário Schenberg¹³³ defendeu o fechamento do Museu para comoção pública e diante dela conseguir o prosseguimento de suas atividades.

¹³² A cópia da ata de Assembleia Geral Extraordinária do MAM de 23 de janeiro de 1963 indica as manifestações de Múcio Porphyrio Ferreira, Cláudio Abramo, Lívio Abramo, Luiz Lopes Coelho, Mário Schenberg e José Alves Cunha Lima. (ATA, 1963)

¹³³ Mário Schenberg (1904-1990), natural de Recife, ingressou na Escola Politécnica de São Paulo um ano antes da criação da USP, onde formou-se em engenharia elétrica em 1935 e em

Foi então que Mário Pedrosa, na qualidade de diretor geral do MAM, declarou aprovar a ideia da transferência do Museu para a USP. Contudo, argumentou que, a fim de evitar os “inconvenientes” apontados pelos colegas, a transferência deveria aguardar a troca de gestão e ser efetivada quando se conhecesse os novos dirigentes da Universidade, entregando-lhes um “Museu vivo e dinâmico, sem prejuízo de sua tradição museológica”.

Matarazzo Sobrinho encerrou a questão afirmando que desde maio de 1962, mês de criação da Fundação Bienal de São Paulo, colocara a impossibilidade de continuar financiando o Museu e que existia na USP projeto para criação de um Instituto de Artes, no qual caberia a atividade museológica baseada na doação proposta. Pedrosa complementou informando que havia encaminhado para a Universidade

um projeto de um convênio com o museu para que se fundasse na Cidade Universitária um Centro Cívico, no qual seriam exercidas atividades artísticas e museológicas e para onde seria transferido o museu na sua integridade. Tal plano, embora aprovado pelo Conselho Universitário, não pôde, na ocasião, ser realizado.

Submetida à votação, a proposta de extinguir a sociedade e transferir todo seu patrimônio para a USP foi aprovada pela assembleia, contra os votos de Mário Schenberg, Múcio Porphyrio Ferreira, Cláudio e Lívio Abramo. Como consta na ata da reunião: “Absteve-se Mário Pedrosa de votar”.

Segundo Walter Zanini, que iniciava sua carreira docente da Universidade no momento da transferência do acervo, informalmente, a comunidade uspiana pareceu enxergar a questão como um problema, sendo a visão e os esforços de Ulhoa Cintra fundamentais para recepção da coleção do antigo MAM SP:

Era algo assim inusitado. Na USP o pensamento era: “Mas como? A gente tem que lutar pelo nosso salário, tem o problema da Medicina, o problema da Politécnica, problema não sei o quê, ainda vem esse?”. Porque nas artes, o que entrava na USP, entrava sempre com dificuldade, como foi nas próprias Comunicações. Mas o fato é que passaram. Na USP havia, naquele momento, um reitor que tinha viajado pelos Estados Unidos e que se interessou pelo problema, e esse foi um fator forte da entrada das coleções na USP, e assim se

matemática, já na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras em 1936. Recém formado, dedicou-se aos estudos de física teórica, campo no qual ganharia destaque internacionalmente. Em 1944, tornou-se professor catedrático em Mecânica Racional e Celeste na USP e entre 1953 e 1961, foi diretor do Departamento de Física da USP, responsável pela criação do Laboratório de Física do Estado Sólido e pela aquisição do primeiro computador da Universidade. Schenberg atuou também como crítico de arte, sobretudo após 1964, quando foi afastado da Universidade pelo Regime Militar. Nesse sentido, apoiou a produção de jovens artistas contemporâneos a ele que vieram a ser consagrados e, devido ao intenso convívio com o meio artístico, fez parte do júri de algumas Bienais. (CENTRO MARIO..., s.d.)

criou o museu. Aliás, quando passou não era bem museu. (ZANINI, 2009 apud BALDINI; GROSSMANN; PRADO; SPRICIGO, 2018, p. 311).

Em 4 de fevereiro de 1963, o Co USP aprovou o parecer da Comissão de Orçamento e Patrimônio, favorável à recepção da coleção do Museu de Arte Moderna “de extraordinário valor, compondo o mais rico e melhor museu do gênero, sem ônus para Universidade, devendo esta pagar apenas as indenizações dos empregados daquela instituição” (RANIERI (org.); TOBA (coord.), 2005, v. 1, p.202). Foram pagos pela Universidade Cr\$5.859.497,60 (cinco milhões, oitocentos e cinquenta e nove mil, quatrocentos e noventa e sete e sessenta de cruzeiros), referentes aos direitos trabalhistas dos servidores dispensados pelo MAM. Em março do mesmo ano, Mário Pedrosa ainda aguardava a decisão da Universidade sobre o aproveitamento da equipe do antigo MAM e sobre sua permanência na direção do Museu, o que na visão dele dependia de diferentes fatores, principalmente, políticos.

Segundo Maia Neto (2004, p. 36), Pedrosa cultivou algumas inimizades em São Paulo na década de 1950 e início dos anos 1960: ao defender a arte abstrata se opôs ao arquiteto Vilanova Artigas, que a considerava instrumento de dominação ideológica do capitalismo estadunidense; entrou em conflito com Pietro Maria Bardi e Flávio Motta (1923-2016) por questões relacionadas à Bienal de São Paulo; “posicionou-se como ideólogo do neoconcretismo carioca, contra o concretismo dos paulistas na década de sessenta” (MAIA NETO, 2004, p. 36); discordava do Partido Comunista Brasileiro (PCB), à época esquerda hegemônica dentro e fora da Universidade; além dos vários atritos com Ciccillo e Wanda Svevo, secretária da Bienal que assumiria um relacionamento com Matarazzo Sobrinho. Tais desavenças podem ter impactado na decisão pela não permanência do crítico na concretização do projeto na Universidade.

A coleção do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo foi doada em 8 de abril de 1963, data de fundação do MAC na USP. Ficou estabelecida como condição da doação que as obras fossem expostas como um conjunto museológico, não podendo ser separadas. As escrituras cartoriais apresentam a relação das 1.243 obras de arte entregues à instituição universitária e avaliam o montante em Cr\$700.000.000,00 (setecentos milhões de cruzeiros).



Figura 48 – Pedro Alcântara, Francisco Matarazzo Sobrinho e Ulhôa Cintra na assinatura do termo de doação do acervo do antigo MAM para a USP, em 9 de abril de 1963 (LOURENÇO, 1999. p.123).

Em 1º de maio de 1963, o Conselho Consultivo do novo Museu na USP, considerou legítima a reivindicação do nome Museu de Arte Moderna pelos associados do antigo MAM, visto que a instituição não fora dissolvida com a transferência do acervo. O Conselho, formado pelos professores Cândido Lima e Silva Dias, Pedro de Alcântara Marcondes Machado, Sérgio Buarque de Holanda e Walter Zanini, decidiu por unanimidade adotar, conforme sugestão de Buarque de Holanda, o nome Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Quase três anos depois do nascimento do MAC USP, alguns sócios do MAM propuseram uma ação judicial contra o Museu e a Universidade¹³⁴. O objetivo era a anulação de todas as deliberações das assembleias gerais extraordinárias realizadas em 1959 e 1963 e dos atos delas decorrentes — o principal deles: a transferência da coleção para a USP.

A ação judicial alegava que as deliberações de Francisco Matarazzo Sobrinho eram contrárias às atividades do Museu, além de nulas e inoperantes por infringir seus estatutos originais, que teriam sido modificados sem o devido quórum estatutário obrigatório para tal. Questionava, inclusive, a nomeação de um único diretor, pedia que

¹³⁴ Os proponentes da ação foram: Arnaldo Pedroso Horta, Abelardo de Souza, Gerda Brentani, Francisco Rebolo, Armando Ferrari, Walter Lewy, Clóvis Graciano, Galiano Giampaglia e Roberto de Cerqueira César. O processo judicial que contestou a doação das obras apresentou um levantamento das principais ações do MAM até 1962, entre exposições, atividades da filмотeca, conferências, cursos e a promoção das Bienais de São Paulo. A ação destacou o programa da instituição, citou informações dos estatutos originais do Museu sobre as condições que possibilitariam sua reforma e mencionou as assembleias de 1959 e 1963, que alteraram os estatutos, extinguindo a sociedade, nomeando Ciccillo seu único diretor e transferindo o acervo para USP.

as subvenções do Museu fossem transferidas para Bienal e declarava que a dissolução dele teria sido deliberada por uma minoria.

Especificamente quanto à doação do acervo artístico para a Universidade, argumentava-se que a decisão teria ido contra os objetivos do MAM que previam "adquirir, conservar, exhibir e transmitir à posteridade obras de arte moderna". Ela deveria ser considerada também sem validade legal, já que, de acordo com os novos estatutos, a doação só poderia ter se efetivado após a extinção do Museu e não antes dela. Como o MAM não havia sido extinto à época da doação, esta seria contrária também às exigências do novo estatuto.

A USP frisou, em parecer jurídico, que recebera o patrimônio artístico do antigo MAM com encargos que vinham sendo cumpridos pelo Estado, ressaltando a inexistência de qualquer interesse patrimonial e econômico na coleção. Sendo a doação "onerosa", inclusive do ponto de vista da obrigação de manter o conjunto museológico, visava ao "benefício da arte, da cultura, da coletividade". Prosseguia o parecer: "atacar os atos praticados, com tal espírito público, com tal desprendimento, em nome de suposta inobservância de quórum na assembleia de 1959, é, decididamente, pretender fazer com que o interesse de alguns associados, de algumas pessoas singulares, prevaleça contra o interesse coletivo". Por fim, demonstrou-se que havia o quórum necessário na mencionada assembleia, que o acervo, estando na USP, mantinha-se como patrimônio público disponível aos que desejassem acesso a ele e que, além do mais, a ação já estaria prescrita quando do início do processo. Ao *Diário de São Paulo*, Ciccillo indicou que faria a defesa da doação oportunamente, enquanto Yolanda reforçava que o acervo deveria pertencer aos estudantes universitários.

Em 1º de julho de 1966, Oscar Pedroso Horta (1908-1975), advogado presidente do MAM e irmão de um dos autores da ação, esclareceu ao então reitor Luís Antônio da Gama e Silva não advogar contra a Universidade, como tinha sido veiculado nos jornais da época. Horta discorreu sobre as razões que motivaram a ação, retomando um panorama dos termos já levantados e expôs sua compreensão sobre a formação da coleção:

O acervo do Museu, ora controverso, constituiu-se de obras adquiridas mercê de generosas verbas governamentais. Compôs-se, ainda, de desenhos, gravuras, óleos e esculturas, doadas por amigos da Casa, nacionais e estrangeiros. Integrou-se, principalmente, de trabalhos de inúmeros artistas, cedidos para o enriquecimento de tesouro que a todos se destinava, porque pertencia à coletividade. Não era de ninguém, mas de todos: poderes públicos, doadores, particulares, trabalhadores, estudantes, elites e classe média, críticos e literatos. O conjunto, em suma, era patrimônio comum, do nosso povo.

A situação semicaótica em que a atual diretoria recebeu os arquivos e a contabilidade do museu não permite outorgar-se, a quem quer que seja, eventuais galardões de mecenato.

Quando se pretendeu extinguir o museu, por motivos que no momento não pretendo discutir, inúmeros foram os inconformados.

O certo é que o museu ultrapassou a crise, conservou-se vivo e íntegro, graças, até certo momento, à colaboração do Sr. Ciccillo (*sic*) Matarazzo.

Instituição extinta, entendem os associados litigantes que não podia dar o acervo, máxime sem o quórum legal.

A Justiça apreciará a questão suscitada, de acordo com a lei. (HORTA, 1966).

Assim, a Justiça apreciou a questão. Após a realização de laudo pericial e de reforçados os argumentos da Universidade, ocorreu audiência para publicação da sentença, que foi favorável à USP. Ao final, vemos que a ação judicial foi julgada improcedente, mesmo diante dos recursos de seus autores.

Anos antes, quando da efetiva doação,

“Mário Pedrosa viveu meses de angústia com a perspectiva de ver a coleção do MAM passar à universidade. O seu “Parecer sobre o *core* da Cidade Universitária” assume, assim, realizada essa alentada reflexão/projeto pouco antes de seu retorno definitivo ao Rio de Janeiro – nessa passagem de 1962 para 1963 – o caráter de uma tentativa de prever para a universidade uma infra-estrutura enquanto centro cultural, que ela ainda não possuía” (AMARAL, 2006, p. 61).

Diante de seu desligamento do MAM e ciente da importância de seu acervo conjugado com as coleções de Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo Sobrinho, Mário Pedrosa se mostrava preocupado com o destino do museu. Antes de sua partida, em homenagem a ele organizada por amigos e admiradores, por sua atuação à frente do Museu de Arte Moderna, desabafou:

“Esperemos que os responsáveis pelo seu destino na universidade e no Governo do Estado compreendam as formidáveis implicações, de ordem cultural, espiritual e até moral, da existência atuante e viva de um museu com as tradições e possibilidades do nosso antigo Museu de Arte Moderna e ajam em consequência.” (PEDROSA, 1995, p.299-308 apud AMARAL, 2006, p. 61).

Pedrosa retornou ao Rio de Janeiro, desligando-se definitivamente do MAM. Ele não foi convidado para a direção do MAC USP, apesar de um abaixo-assinado encaminhado ao reitor da Universidade por artistas e intelectuais, a fim de mantê-lo na direção do Museu (PEDROSA, 1995, p. 359 apud AMARAL, 2006, p. 61). As obras de

arte, sem local adequado na Cidade Universitária, permaneceram no terceiro piso do edifício da Bienal no Parque do Ibirapuera, aguardando que Walter Zanini iniciasse a organização do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Capítulo 3 – O nascimento do MAC USP

3.1. Museus universitários: breves referências para o começo do MAC USP

As primeiras coleções universitárias foram organizadas na Itália durante o século XVI para apoiar o ensino de medicina e farmácia, mesmo que existam registros de coleções de apoio ao ensino já do final da Idade Média, em universidades parisienses e no Merton College de Oxford. Na mesma cidade, também universitária, foi em 1683 o *Ashmolean Museum of Art and Archaeology*, o primeiro museu público (no sentido moderno do termo).

A evolução das atividades e do colecionismo do *Ashmolean Museum* são importantes para a consolidação da ideia de museu universitário de arte, pois entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, ele deixou de ser um museu de história natural para se transformar em um museu de arte e arqueologia. (...). Além do mais, as coleções de arte do *Ashmolean Museum* fomentaram o desenvolvimento da disciplina de história da arte na Universidade de Oxford, que estruturou um departamento específico para este campo disciplinar. As relações do *Ashmolean Museum* com o Departamento de História da Arte da Universidade de Oxford materializaram-se, essencialmente, por meio do estudo das obras de seu acervo nas disciplinas e atividades docentes do departamento (COSTA; MAGALHÃES, 2021, p. 21).

No Reino Unido, seguiram a fundação do *Ashmolean*, o *Sedgwick* da Universidade de Cambridge, em 1727, o *Hunterian* da Universidade de Glasgow, em 1783, entre os preceitos da curiosidade e investigação acadêmica das ciências naturais. Contudo, foi somente no século XIX que o número de museus e coleções universitárias cresceu vertiginosamente.

Na Europa, um fator fundamental para o crescimento dos museus universitários no século XIX foi a implantação de um novo modelo de Universidade, firmado em 1810 pela alemã *Friedrich-Wilhelms-Universität*, posteriormente renomeada *Humboldt*, que visava a integração das ciências naturais, sociais e humanas, propondo uma unidade entre ensino e pesquisa. O modelo foi amplamente difundido, dando origem a muitas outras Universidades do mesmo tipo nos 150 anos seguintes. Com a pesquisa no centro da universidade, as coleções passam a estar no centro da pesquisa, com disciplinas emergentes, como arqueologia, antropologia, ciências naturais e história da arte ancoradas em coleções.

Nos Estados Unidos, tratando especificamente dos museus de arte universitários, as primeiras instituições foram criadas para dar subsídios para o ensino de arte nas universidades, através de coleções próprias, e propiciar aos estudantes o

contato com obras de arte originais. Ao longo dos anos foram ampliando seu leque de formação, configurando-se ainda espaços de experimentação para os estudantes em projetos interdisciplinares, mas sempre próximos aos departamentos de História da Arte.

As galerias de arte da Universidade de Yale – Yale University Art Galleries – são consideradas um dos primeiros museus de arte do país, fundadas em 1832 em associação a aulas de desenho e pintura. O Departamento de História da Arte em Yale foi criado somente nos anos 1940 retardando o desenvolvimento das pesquisas acadêmicas neste campo de estudo. Na Universidade de Harvard, ao contrário, a História da Arte passou a ser ensinada em 1869 anterior ao estabelecimento do *Fogg Art Museum*, fundado em 1895. Este museu nasceu a partir da doação da coleção particular do casal Elizabeth e William Hayes Fogg¹³⁵ e tornou-se uma referência no ensino e pesquisa voltados às Artes Visuais e à Museologia.

Neste sentido, a atuação de Paul Sachs (1878-1965) como docente da Universidade de Harvard foi fundamental. Ao que tudo indica, sua sensibilidade para as artes visuais e sua carreira pregressa como homem de negócios uniram duas qualidades que teriam revolucionado a vida do museu de Harvard. A partir de 1921, Sachs passaria a ministrar o curso intitulado “Museum Work and Museum Problems”, no qual os alunos de história da arte recebiam noções básicas de gestão museológica, conservação e manutenção predial de museus. (COSTA; MAGALHÃES, 2021, p. 22).

Entre os museus das Universidades de Yale e Harvard foi criado o museu de arte da Universidade de Princeton, em 1882, para apoiar a disciplina de História da Arte fundada na Universidade naquele mesmo ano. Desde o início, museu e ensino foram vistos como vertentes entrelaçadas e a coleção foi crescendo com doações de ex-alunos. Particularmente, no que diz respeito à instituição durante os anos 1960 e 1970, o *Princeton University Art Museum* ganhou uma nova sede, ampliou seu acervo com grandes escultores do século XX, mas principalmente teve como foco crescente a incorporação de acervos fotográficos que culminaram no estabelecimento da primeira cátedra de História da Fotografia nos Estados Unidos.

Ainda nos Estados Unidos, em 1963, ano de fundação do MAC USP, foi criado o *Fowler Museum*, na Universidade da Califórnia, em Los Angeles. O museu foi fundado como o Museu e Laboratórios de Arte e Tecnologia Étnicas, com o objetivo de reunir as várias coleções de arte e artefatos não ocidentais no *campus* da UCLA. Além da coleta

¹³⁵ É relevante notar que, nos Estados Unidos, grande parte das coleções universitárias resultam de doações de ex-alunos, ex-professores ou benfeitores das Universidades.

ativa, o museu iniciou projetos de pesquisa, trabalho de campo, exposições e publicações, estando vinculado à Escola de Artes e Arquitetura que existia desde 1939. Em 1971, o nome foi mudado para Museu de História Cultural e, em 1975, suas coleções, em número e qualidade, classificaram-no entre os quatro principais museus universitários estadunidenses, uma estatura que mantém até os dias atuais.

Fundado também nos Estados Unidos em 1963, dentro do Departamento de Artes da Universidade do Texas, em Austin, o *Blanton Museum of Art* configurou-se como um dos principais museus universitários de arte, detendo a maior coleção pública de arte da região central do Texas que inclui expressivo acervo de arte latino-americana. Nesse caso, o arquivo do MAC USP guarda uma carta de Walter Zanini (1967a) ao diretor deste museu, Donald B. Goodall (1912-1997), em 1967, que comprova a busca por referências e o intercâmbio institucional entre o MAC USP e museus universitários americanos e europeus. Na carta em questão, Zanini explica que a USP estava em vistas de criar seu Instituto de Artes e solicita informações de como a Universidade do Texas organizava o curso de História da Arte e quais as perspectivas do Departamento de Belas Artes. Correspondência similar foi enviada também em 1967 ao diretor assistente das galerias de arte de Yale, Stanton Loomis Catlin (1920-1999), porém neste caso indicando uma visita que o mesmo teria feito ao Brasil e na expectativa de encontrá-lo na IX Bienal de São Paulo (ZANINI, 1967b).

Pensando nas possíveis referências no âmbito da América Latina, há o MAC da Universidade do Chile. Desde 1879, com a criação da Faculdade de Filosofia, Humanidades e Belas Artes, a Universidade do Chile assumiria a Escola Nacional de Belas Artes, anteriormente denominada academia e que posteriormente se tornaria o que hoje configura o departamento de Artes Visuais. O museu, criado em 1946, declarando-se assim o primeiro museu de arte contemporânea da América Latina, ocuparia o mesmo edifício da Escola de Belas Artes. Ainda que não se tenha encontrado a relação formal entre o museu e os cursos universitários a ele associados no período, podemos afirmar que em seus primeiros anos a instituição tinha por objetivo promover o trabalho dos artistas da época como plataforma de difusão nacional e internacional. Tal postura será adotada por Zanini ao voltar o MAC USP aos artistas contemporâneos e a seus processos de criação durante os anos 1970.

Ainda nesse contexto não se pode desconsiderar que em outubro de 1970, Mário Pedrosa foi exilado e estabeleceu-se em Santiago, sendo convidado em 1971 para lecionar história da arte latino-americana na Faculdade de Belas-Artes de Santiago, a convite do diretor do Instituto de Arte Latino-Americana da Universidade do Chile, Miguel Rojas Mix (1934-), da qual o museu fazia parte obviamente. No Chile, em 1972, a pedido

do presidente Salvador Allende (1908-1973), Pedrosa inaugurou o *Museo de la Solidaridad*, um museu de arte moderna cujo acervo foi formado por doações de artistas do mundo todo solidários ao processo de transformação política pelo qual o país passava¹³⁶.

É importante notar que foi em um período de declínio e dispersão de coleções europeias que a Universidade de São Paulo reuniu esforços para acolher suas principais coleções, no Museu Paulista, Museu de Zoologia, Museu de Arte e Arqueologia e Museu de Arte Contemporânea. A Segunda Guerra Mundial e a subsequente Guerra Fria colaboraram para o direcionamento dos recursos financeiros para pesquisas de resultados mais imediatos, que apoiassem a indústria bélica. Assim, o desenvolvimento da ciência afastou-se da pesquisa de campo, migrando para laboratórios e conseqüentemente para longe dos museus. Com os orçamentos apertados, as coleções de pesquisa são em alguns casos ignoradas, curadores são dispensados e departamentos reduzidos, ou até mesmo desmontados. Desse modo, no Brasil, “a passagem de museus para as universidades se dava em função da crença de que estavam sendo incorporados por instituições sólidas, com pesquisadores competentes e sem problemas de verbas” (ALMEIDA, 2001, p. 55).

Como vimos no primeiro capítulo, dentro da própria Universidade de São Paulo, o MAC USP teve seus primeiros exemplos de museu universitário, embora incipientes e sendo ele um museu de arte. Especificamente, nesta tipologia, anteriores ao MAC USP no Brasil vemos: o Museu de Arte Sacra da Bahia, criado em 1959 enquanto órgão suplementar da Universidade Federal da Bahia – UFBA; o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC, de 1961; e o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado – MAB FAAP, estabelecido em 1947, mas aberto ao público em 1961.

O Museu de Arte Sacra da Bahia, localizado no Convento de Santa Teresa em Salvador, foi o primeiro museu universitário de seu estado. Mesmo que na data de criação do museu, universitário de berço, a UFBA já dispusesse de cursos voltados para as Artes e Ciências Humanas, não os vinculou a suas coleções, seguindo um percurso paralelo no campo da pesquisa, reforçando seus vínculos com a Universidade após a criação do curso de museologia, instituído em 1970.

¹³⁶ Mário Pedrosa teve a prisão decretada pela Auditoria Militar do Exército Brasileiro, acusado de difamar a imagem do Brasil no exterior. A chegada do crítico à capital chilena coincidiu com a vitória de Salvador Allende, presidente responsável pela implantação da via socialista pacífica e democrática. Sobre o exílio chileno de Mário Pedrosa e o estabelecimento do *Museo de la Solidaridad* ver PALADINO, 2021.

Com uma coleção sobretudo de arte popular, o MAUC foi como o MAC USP uma iniciativa apoiada pela reitoria da Universidade. O professor Antônio Martins Filho (1904-2002) reuniu artistas para formar a coleção inicial do museu nos anos 1960 que tinha por objetivos estimular o conhecimento e a produção da arte cearense. Novamente, não foi estabelecida vinculação a um departamento, voltando-se o museu para ações de instrução e recreação da sua comunidade e não ao ensino formal da arte ou da museologia.

O MAB-FAAP foi concebido como um museu de artes visuais, especializado em arte brasileira produzida por artistas brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil. Sua origem foi expressa no testamento do conde Armando Álvares Penteado (1884-1947) que o vinculou à criação de uma Escola de Belas Artes em São Paulo. No entanto, o MAB FAAP não se caracterizava como um museu universitário (ALMEIDA, 2001, p. 105), pela ausência de vínculo formal com pesquisa em nível superior. A integração entre museu e universidade, neste caso, se deu na articulação dos alunos com os cursos livres e exposições organizadas no MAB FAAP, como a “Anual de Artes da FAAP”, criada em 1965 permitindo aos alunos concorrer a bolsas de estudos e prêmios aquisição além de propiciar um primeiro contato com o meio museológico.

Na década de 1970, observa-se maior envolvimento dos estudantes no centro de pesquisa do museu dedicado à historiografia da arte brasileira. O MAB FAAP passou a receber mostras individuais dos alunos, configurando-se como um dos polos do debate contemporâneo (XAVIER, 2019, p. 135). Relevante notar que no mesmo período Walter Zanini lecionava História da Arte na FAAP, mantendo-se no cargo de diretor do MAC USP. A certa medida, as expressões dos jovens artistas da FAAP relacionavam-se com o programa de necessidades que estava em elaboração para o MAC USP. Se bem que estabelecendo um vínculo mais estreito entre ensino e pesquisa dentro do museu de arte, do que as duas instituições anteriores, o MAB FAAP também consolida suas políticas em paralelo ao estabelecimento do ensino da arte na Universidade.

Visto que ainda não há uma historiografia consolidada sobre a formação dos museus universitários no país (COSTA; MAGALHÃES, 2021, p. 23), presumimos que possam faltar referências de museus emergentes no período. Vale ressaltar que existe uma compilação realizada pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST –, sob coordenação do prof. dr. Marcus Granato, que levantou 444 museus universitários em todo o território nacional até 2020. (MAPA DOS MUSEUS..., s.d.). Para esta pesquisa foi começado um levantamento dentre estes museus quais enquadram-se na tipologia “museus de arte” e destes quais tem data de criação anterior à fundação do MAC USP.

Porém, entendeu-se que tal detalhamento já se caracteriza em si uma outra pesquisa, trabalhando nesta com o pequeno panorama ora apresentado.

Portanto, vemos que Walter Zanini tinha poucas referências de museus universitários de arte no Brasil, até mesmo porque à época os próprios museus de arte eram uma experiência recente no país. Como veremos adiante, encontrará eco para suas ideias em organismos e associações internacionais cujos debates sobre a necessidade de reformulação dos museus de arte no século XX serão detalhados na última parte deste capítulo. Nesse contexto, Zanini tinha como interlocutor indireto Mário Pedrosa que além do parecer para o *core* da USP no final da década de 1960 defendia a instalação de um museu de arte moderna na cidade universitária do Rio de Janeiro¹³⁷, nos moldes similares aos do projeto realizado para o MAM na USP, além das propostas realizadas no Chile graças à rede de apoio internacional articulada pelo crítico pernambucano no início dos anos 1970. Os conceitos empregados por Pedrosa terão continuidade no projeto implantado por Zanini, em especial naquele que pregava que no estudo da História da Arte da atualidade que tem no homem moderno seu realizador. No ambiente do museu a experiência do aprendizado seria necessariamente ativa, viva e sensorial (PEDROSA, 1967, p.32).

¹³⁷ Sem relação ao projeto de Pedrosa, mas enquanto museu de arte na antiga Universidade do Rio de Janeiro, hoje UFRJ, o museu D. João VI foi fundado em 1979, no âmbito da Escola de Belas Artes e com o acervo proveniente da Academia Imperial de Belas Artes.

3.2. Walter Zanini e os primeiros anos do museu universitário

Walter Zanini ingressou como professor na USP no início dos anos 1960, após um período de especialização na Europa. Formado em Ciências Econômicas e Jornalismo em São Paulo, Zanini diplomou-se em Estudos Superiores (Arte e Arqueologia) na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Paris VIII, Sorbonne, defendendo doutorado em História da Arte em 1961. Segundo o próprio Zanini, quando retornou ao Brasil, foi encaminhado para a FFCL USP onde assumiu aulas de História da Arte antes ministradas por professores franceses atuantes desde a criação da Universidade:

Comecei na História da Arte em 1962, quando surgiu uma oportunidade na USP. A Argentina já tinha um envolvimento nessa problemática há mais tempo que o Brasil. O Brasil perdeu uma oportunidade nos anos 1930. Não se instituíram as artes dentro da universidade. Ela ficou por último e foi largada. Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo também se criou um departamento, onde se ensinava a História da Arte. Mas vinculada à Arquitetura, não era uma História da Arte com a amplitude que ela tem. Era uma coisa destinada a arquitetos, ao desenho industrial. Mas a História da Arte, nesse complexo de disciplinas, começou vagorosamente no Departamento de História da Faculdade de Filosofia da USP, no começo dos anos 1960. (ZANINI, 2009 *In* BALDINI; GROSSMANN; PRADO; SPRICIGO, 2018, p. 311).

Sobre o desenvolvimento da História da Arte enquanto disciplina, indica que no âmbito da Universidade de São Paulo,

Seriam os professores Lévi-Strauss, Roger Bastide e Jean Maügué a trazer nos anos 30 um impulso introdutório aos estudos da arte junto aos alunos de suas áreas da FFCL, como a esse respeito se refere a professora Gilda de Mello e Souza.

Posteriormente, na década de 50, o professor Lourival Gomes Machado, catedrático de ciência política e estudioso das artes, particularmente do barroco brasileiro, mas com desempenho também na crítica da arte contemporânea, lecionou a História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, adaptada às finalidades da escola, na qual, a partir de 1962, seria ministrada junto ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, tendo como seu primeiro docente o artista e professor Flávio Motta.

Um maior aprofundamento foi alcançado pela disciplina no Departamento de História da FFCL, desde o começo da década de 60, cabendo inicialmente ao professor Yves Bruand, diplomado pela École de Chartes e responsável pelas áreas de Metodologia e Teoria da História e Paleografia, ministrar aulas em curso optativo. Entre 1962 e 1969, tivemos a responsabilidade da cadeira, assistida por turmas crescentes de estudantes. Detivemo-nos particularmente nas etapas artísticas entre o humanismo renascentista e a arte moderna, dando porém atenção a problemas de método da historiografia artística e a

elementos de museologia. Em 1968, o Departamento de História implantou o primeiro curso de História da Arte em nível de pós-graduação no país.

Como consequência da reforma universitária, o Departamento de História perdeu a disciplina (1970), transferida para os organogramas da ECA. Em compensação, a História da Arte ganhou desenvoltura na escola recém-fundada, onde se criou o curso de Educação Artística em 1972, sendo de relevar que o mestrado inaugurado no Departamento de História, foi por sua vez herdado pela ECA nesse ano. Mais adiante, em 1980, surgiria na mesma unidade o doutorado (ainda hoje único na universidade brasileira). O Departamento de Artes Plásticas tornou-se a célula de outros cursos de pós-graduação em arte no Brasil.

Elemento da mais alta importância a considerar no espaço ganho pelas artes na USP é a introdução de coleções de arte e arqueologia nos anos 60, na gestão de Ulhôa Cintra. Além do fato em si do que representam esses acervos relevantes, no que diz respeito ao ensino e à difusão da arte e dos estudos arqueológicos (instalados na USP na década de 60), sua presença tem sido de inestimável valor para cursos das mais variadas naturezas no decorrer dos últimos 30 anos. O MAC e o MAE, aos quais se acrescenta o IEB, formam um tripé nesse sentido, incluindo-se os serviços de orientação pedagógica que prestam no atendimento ao público em geral. (ZANINI, 1994, p. 487-488).

Para Zanini o fato de ter ingressado como professor de História da Arte na Universidade aliado ao peso de sua formação europeia culminaram no convite para assumir o museu de arte na USP do qual se tornaria oficialmente diretor na década de 1970. A indicação para ocupar o cargo de superintendente do museu partiu de Mário Ferri (1918-1985)¹³⁸, então diretor da FFCL USP, que escreveu ao reitor Ulhoa Cintra, a pedido de Sérgio Buarque de Holanda, já com aprovação do Conselho Técnico e Administrativo da FFCL USP para exercer a função de Técnico Pesquisador Especializado destacando o experiente currículo de Zanini(FERRI, 1962).

Quando convidado a assumir o MAC USP, Walter Zanini indicou a necessidade de realizar-se o inventário das obras propostas em doação e da elaboração de um relatório. Assim, em 1962, realizou ele mesmo o levantamento da primeira parcela das obras de arte doadas à USP. Uma vez responsável pela instituição, Zanini iniciou uma

¹³⁸ Formado em ciências naturais pela FFCL USP, entre 1944 e 1945 fez estágios de pós-doutorado no Instituto Boyce Thompson e no Instituto de Tecnologia da Califórnia, com bolsa da Fundação Rockefeller. Em 1955, tornou-se catedrático de botânica e chefe do Departamento de Botânica do Instituto de Biociências da USP. De 1961 a 1968 foi diretor da FFCL USP e durante cinco anos foi vice-reitor da Universidade, assumindo a reitoria entre 1967 e 1968. Foi membro do Conselho Universitário, presidiu a Comissão Editorial da USP e envolveu-se na criação da Edusp na qual atuou até seu falecimento. Também se dedicou às artes plásticas, participando da exposição de 1968 organizada pela Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da IX Bienal de São Paulo em 1976. (Cf. MÁRIO GUIMARÃES..., s.d.).

política de ampliação e atualização do acervo voltada às tendências artísticas contemporâneas, que ganhavam espaço nos anos 1960, formando uma das mais importantes coleções de arte conceitual da América Latina, ao mesmo tempo que tentou implantar um olhar retrospectivo para o acervo moderno, buscando aquisições que “preenchessem as lacunas” e contando com doações de artistas.

Assim, na direção do MAC USP, Zanini buscou estabelecer uma política de atualização do acervo e das formas de contato com os artistas. “A curadoria basicamente era endereçada ao colecionismo, à preservação das coleções, apresentação das obras, e já havia uma propensão e uma efetivação de organizar mostras fora do território do edifício do museu” (ZANINI, 2009 apud BALDINI; GROSSMANN; PRADO; SPRICIGO, 2018, p. 311). Pautava-se por discussões e exemplos internacionais ao estabelecer um programa de exposições itinerantes, com conferências e visitas orientadas, lembrando do caráter didático dessas mostras voltadas para formação de público. Vale ressaltar que, apesar dos constantes esforços de Zanini, neste momento, o MAC USP não possuía sede própria e tanto foi beneficiado quanto enfrentou dificuldades ao compartilhar um dos andares do pavilhão da Bienal de São Paulo. Os desafios dessa convivência também estimularam a realização de ações externas ao museu.

Segundo Gomes (2013, p. 8-9), uma de suas primeiras ações ao assumir a direção do museu foi adquirir uma Kombi para transportar o acervo para exposições fora da cidade de São Paulo. O projeto *MAC-Circulante*, conquanto questionável do ponto de vista da conservação das obras de arte e não sendo uma iniciativa inovadora, uma vez que o antigo MAM SP já realizava mostras itinerantes, ao mesmo tempo em que ampliava o acesso ao acervo do museu, contribuía para que Zanini conhecesse novos artistas pelas cidades do interior paulista e em outros estados brasileiros.

Em relação à política de aquisição estabelecida por Walter Zanini, logo em 1963, ele adquiriu um conjunto de obras na VII Bienal de São Paulo. Essas aquisições feitas foram realizadas com recursos da reitoria da USP, pois os prêmios-aquisição que eram encaminhados para o MAM SP, cessaram a seu sucessor em 1962, com a transferência da coleção¹³⁹. O partido curatorial de Zanini acaba por iluminar as próprias obras angariadas pelo MAM, ao longo da década de 1950, no ambiente da Bienal de São

¹³⁹ Pelos documentos encontrados, nota-se que Zanini insistiu na aproximação com a Bienal de São Paulo. Em meados da década de 1960, tentou restabelecer que o sistema de premiação das Bienais direcionasse obras para o museu. Nesse modelo, o MAC USP teria a prerrogativa das escolhas, mas o projeto previu uma comissão para escolher obras que seriam direcionadas para museus de arte moderna em todo o Brasil. A comissão trabalhou intensamente no projeto, mas por falta de apoio político a iniciativa não se efetivou. (Cf. SILVA, 2020, p. 80).

Paulo: elas refletem um debate ainda em aberto sobre a narrativa da arte moderna, suas principais tendências, e um ímpeto de colecionismo no “calor da discussão”. Apesar de fortes restrições orçamentárias e dos longos trâmites da burocracia universitária, durante sua gestão, Zanini conseguiu incorporar obras relevantes para o acervo do MAC USP¹⁴⁰.

Para Fabbris (2009, p. 13), Zanini “propõe para o museu uma ação articulada em duas frentes: o estudo crítico do legado moderno e a promoção das novas vertentes”. Posicionando a arte moderna como origem das manifestações contemporâneas, Zanini organizou no MAC USP um trabalho de revisão crítica dos modernistas brasileiros com exposições retrospectivas de Antônio Gomide (1968), Tarsila do Amaral (1969), Vicente do Rego Monteiro (1971), Ernesto De Fiori (1975), Mário Zanini (1976), Anita Malfatti (1977), além das mostras dedicadas a Flávio de Carvalho (1973) e Di Cavalcanti (1976). Estas exposições partiram do acervo do museu e em alguns casos contribuíram para sua ampliação com doações dos próprios artistas e para a revisão de sua produção no panorama da História da Arte Brasileira.

Em relação às novas vertentes, Zanini desenvolveu ações experimentais e inovadoras, abrindo espaço para jovens artistas. É importante lembrar que ele fomentou as novas linguagens artísticas em um período no qual a Ditadura Militar estabelecia a censura no país ameaçando artistas e reprimindo manifestações culturais. Corajosa e cautelosamente, o MAC USP começa a ser configurado como um espaço de reflexão e de fazer artístico com a organização de uma exposição sazonal: as primeiras edições das exposições Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional, depois transformadas nas célebres edições da Jovem Arte Contemporânea, ou JACs, que adotaram regulamentos de prêmios-aquisição para ampliar o acervo do MAC USP ao longo dos anos.

Vale destacar como grande exemplo do conceito de museu-laboratório implantado por Walter Zanini, aberto e participativo, a VI JAC que em 1972 questionou o sistema de validação das obras de arte no museu. Nela, optou por abolir o tradicional júri que escolhia os artistas antes da abertura da exposição, loteando o espaço do museu e distribuindo-os aos mediante sorteio. Segundo o próprio Zanini, o novo modelo privilegiaria uma arte processual e o MAC USP cessaria “de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante à obra, e assumindo uma posição atuante: deixando de ser um órgão expectante e exclusivo armazenador de memórias para agir no núcleo

¹⁴⁰ A respeito das aquisições realizadas por Walter Zanini para o acervo do MAC USP ver AMARAL, 1988.

mesmo das proposições criadoras” (ZANINI, 1972 apud GOMES, 2013, p. 17). A exposição causou profundas reflexões no que ficou conhecido como o “MAC de Zanini”.



Figura 49 – Discussão pública das propostas da VI JAC, out. 1972, coordenada pelo Prof. Walter Zanini, sentado à mesa. Fotografia: Gerson Zanini. Acervo/Fundo: MAC/USP.

Ainda no ano de 1972, Zanini escreveu ao reitor da USP, Miguel Reale (1910-2006)¹⁴¹ esclarecendo as funções que exercia na qualidade de diretor do MAC USP:

Permito-me, 'data venia', esclarecer que as funções de diretor do MAC têm exigido, desde a sua fundação, o máximo de minha capacidade de trabalho envolvendo não apenas problemas de ordem administrativa como também a atividade docente. Distribuídas por vários setores, essas funções incluem a execução da programação educacional, cultural e científica do Museu, sendo de ressaltar-se o esforço exigido numa situação ainda difícil, que carece de quadro de profissionais e de outros recursos museológicos.

Ressalto a constante atenção requerida pela preservação das importantes coleções de arte estrangeira do Museu; sua exposição e acréscimo; a organização e a apresentação de mostras temporárias; o

¹⁴¹ Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais um ano antes da incorporação da Faculdade de Direito pela USP da qual foi professor catedrático a partir de 1941. Em 1949, tornou-se reitor da USP, exercendo o cargo até o ano seguinte. Nesse período, reestruturou diversos departamentos e institutos, e traçou o primeiro plano de expansão universitária para o interior do estado, que começou pela implantação da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto. Reassumiu a Reitoria da Universidade entre 1969 e 1973. Nessa gestão, implantou a reforma universitária e administrativa, e completou a estrutura dos *campi* da capital e do interior. (Cf. MIGUEL..., s.d.)

preparo de exposições itinerantes que percorrem o país; o envio de delegações de artistas brasileiros ao exterior; a manutenção de programas culturais do Museu – conferências, cursos, debates, ciclos de cinema, murais de poesias etc.; atendimento ao público, orientação de estudantes de vários níveis e, particularmente, o atendimento aos estudantes da USP, a formação da biblioteca e do Centro de Documentação; a promoção de intercâmbio artístico cultural com museus e instituições afins, nacionais e estrangeiras etc.” (ZANINI, 1972 *apud* GOMES, 2013, p. 15-16).

Outro ponto fundamental para compreender a atuação de Walter Zanini na diretoria do MAC USP e o estabelecimento do museu em seus anos iniciais foi a rede de contatos internacionais fortalecida pelo diretor. Fluente em alemão, francês, inglês e italiano, propiciou um ambiente de intercâmbio com associações e organismos internacionais, como é possível compreender de sua farta correspondência. Zanini engajou-se especialmente no universo da crítica de arte e da museologia participando das discussões da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Comitê Internacional para Museus de Arte Moderna do Conselho Internacional de Museus (Cimam/ICOM). Nesse sentido, foi ainda um dos fundadores da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB, 1966-1971), atuante na seção brasileira do Comitê Internacional de História da Arte (CIHA), sendo responsável pela estruturação do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA, 1972), do qual foi presidente.

Ao participar de congressos internacionais, Zanini inseriu o MAC USP no intenso debate que despontou no início dos anos 1970 em torno do papel do museu como um espaço de reflexão e ação para além da contemplação de suas coleções. Essa troca de experiências com profissionais, artistas, alunos e a própria sociedade, fez do “MAC de Zanini” um espaço aberto para o diálogo com o contemporâneo e as novas tecnologias em uma nova perspectiva da História da Arte que surgia no período.

A sólida formação em História da Arte, que faz de Zanini um dos primeiros profissionais brasileiros a exibir um perfil específico, pode ser notada em outras atividades desenvolvidas no museu: a publicação, em 1973, do *Catálogo geral das obras*; a organização de uma biblioteca especializada em arte moderna e contemporânea, que serve de suporte também para as aulas ministradas na universidade, e de um arquivo, que não dispõe, porém, de todos os documentos relativos às coleções de base, os quais estão, ainda hoje, divididos entre o MAC, a Fundação Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna. Cursos de extensão e de difusão cultural em História da Arte e Estética, sessões de cinema e de videoarte, concertos de música experimental, a apresentação de *happenings* e performances são outros tantos aspectos da atuação de Zanini no MAC, o qual leva sua campanha em prol da arte contemporânea para as páginas de um órgão de imprensa como o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* e de diversas publicações especializadas.

Concebendo o museu como uma instituição “que deve seguir o curso da vida atual”, à qual cabia “apresentar a arte nas extremas afirmações de sua vanguarda” (COSTA, 2008, pp. 93 e 99), Zanini pauta sua ação pela atualização e pela revisão crítica do passado recente das manifestações contemporâneas e pela promoção das novas possibilidades que se abriam para a criação a partir da década de 1960, desde o questionamento dos suportes tradicionais até a divulgação das experiências conceituais, da arte postal, da videoarte, da performance, entre outros. O espírito de abertura para todas as possíveis ramificações da atividade criadora está presente ainda nas mostras dedicadas às artes gráficas (1966, 1968, 1969, 1972, 1973), à arte infantil (1966, 1970, 1971, 1972), à arquitetura (1970, 1973, 1975) e ao design (1970).” (FABRIS, 2009, p. 18-19).

Walter Zanini assumiu a diretoria do museu de arte na Universidade com o seu caráter voltado à formação de novos artistas e pesquisadores na elaboração de um pensamento crítico sobre arte. Desenvolveu o MAC USP como um laboratório que respondesse às necessidades de um curso de História da Arte interdisciplinar, mas também voltado ao constante debate com a comunidade na chave da extensão universitária. No museu enquanto centro de pesquisa e experimentação, o trabalho de Zanini se fortaleceu, pois correspondia a um anseio também da Universidade de integrar-se ao cenário internacional de institucionalização da arte.

3.3. O programa de necessidades do MAC USP e suas relações com o parecer sobre o Core da USP

Eis que a Universidade recebera a coleção do antigo MAM SP e o MAC USP ganhava forma nas atividades programadas por Walter Zanini, mesmo que com uma equipe reduzida e situações precárias de instalação no Pavilhão “Engenheiro Armando Arruda Pereira”¹⁴² que dividia com a Bienal de São Paulo no Parque do Ibirapuera. A construção de uma sede para o MAC USP foi objetivo de muitas gestões. Provavelmente, por questões político-administrativas, os estudos iniciados em 1962 para instalação do museu na Cidade Universitária foram interrompidos na segunda metade da década de 1960, embora reiteradas solicitações anuais do Conselho do Museu e da Diretoria para que o MAC USP ganhasse seu espaço na Universidade.

“O primeiro sinal para a construção da sede no *campus* deu-se em julho de 1970, quando o reitor Miguel Reale visitou o MAC e anunciou a intenção de transferi-lo para a Cidade Universitária, em área reservada especialmente para os museus” (MAIA NETO, 2004, p. 44). No início de 1973, o assunto volta à pauta com a doação antecipada da “Coleção Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho” que seria transferida ao MAC USP apenas após o falecimento de Yolanda Penteado. Na ocasião, Yolanda reforçou o valor do autorretrato de Modigliani que integrava este conjunto, indicando que a USP empregasse quantia equivalente para a construção da sede do museu: “Se uma pessoa isolada pode ceder ao museu um Modigliani (Auto-retrato (*sic*), 1919) no valor de um milhão de dólares – disse – o que não pode fazer pela divulgação da cultura o Grande São Paulo?” (O ESTADO DE..., 1973a).

Yolanda Penteado seguirá em contato com Walter Zanini por toda a década de 1970 prestando apoio e intercedendo por verbas para a construção da almejada sede do museu. Neste período no qual pouco conhecemos do contato de Matarazzo Sobrinho com o MAC USP propriamente, Penteado fortalece o argumento da importância de um museu no seio de uma universidade e da relevância da coleção doada para a juventude universitária.

¹⁴² Originalmente “Palácio dos Estados”, hoje conhecido como “Pavilhão das Culturas Brasileiras”, ocupa um edifício de 11 mil metros quadrados projetado por Oscar Niemeyer. Em 1953 e 1955, sediou a II e III Bienais de São Paulo. Segundo o Plano Diretor do Parque Ibirapuera, o edifício foi designado para ser a sede do MAM SP, buscando liberar a marquise conforme projeto original, porém a transferência não foi concretizada.



Figura 50 – Yolanda Penteadó assina o termo de antecipação da doação da terceira e última parcela de obras doadas à USP. (O ESTADO DE..., 1973a)

Assim, em agosto de 1973, o Gabinete do Reitor liberou crédito suplementar para as despesas preliminares das obras do MAC USP (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1973), aguardando o anteprojeto que seria proposto por uma comissão. Diante da movimentação em prol da mudança para o *campus*, Walter Zanini escreveu o *Programa de necessidades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo* (ZANINI, 1973a), entregue ao reitor Miguel Reale no final daquele ano. O documento serviu para conceituar o projeto arquitetônico do museu que inicialmente seria selecionado mediante concurso, mas que posteriormente acabou acontecendo via convite aos arquitetos Jorge Wilhelm (1928-2014)¹⁴³ e Paulo Mendes da Rocha.

As considerações gerais feitas por Zanini em seu programa de necessidades partiram das experiências sugeridas e já em prática em seus primeiros anos na direção do museu, destacando a dimensão relacional da instituição. Em sua perspectiva, o edifício deveria “revelar plena consciência da filosofia que orienta atualmente o museu de arte no século XX, em seus aspectos mais avançados, nos relacionamentos com o artista, com os estudiosos da arte e com o público geral” (ZANINI, 1973a).

¹⁴³ Formou-se, em 1952, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Wilhelm ocupou diversos cargos públicos, no período do projeto para o MAC USP assumiu a Secretaria de Economia e Planejamento do Estado de São Paulo (1975-79). No campo das artes, foi presidente da Fundação Bienal de São Paulo, além de membro de outros museus e fundações. (Cf. JORGE WILHEIM, s.d.).

Zanini afirma o caráter universitário do museu assumindo os compromissos com as funções tradicionais – coletar, preservar, estudar e difundir – e com novos tipos de atividades voltadas ao envolvimento da comunidade do museu nos processos artísticos e de comunicação. “Nesta perspectiva de conceito, o Museu de Arte Contemporânea deixaria de apoiar-se exclusivamente na realidade que o antecede – a obra de arte – para atuar concomitantemente – junto ao artista, em seus empreendimentos isolados ou de motivações interdisciplinares” (Ibidem). Neste trecho fica evidente que o programa de necessidades resultou também das experiências com as JACs, pois Zanini prossegue indicando similaridades entre o sentido processual da criação artística com a pesquisa científica. Este elo seria, aos olhos do autor, atual e revolucionário, passando o museu também a um polo ativo dentro de seu papel criador ao oferecer aos artistas condições espaciais e instrumentais para o desenvolvimento da prática e reflexão artística.

Sendo assim, o programa de necessidades determinou que um dos focos do projeto fosse o desenho de espaços que favorecem o relacionamento entre alunos, professores, pesquisadores de outras áreas, críticos, os profissionais do museu e o público visitante.

Usufruindo da presença ativa de todo esse elemento humano, o museu ganhará uma nova e decisiva dimensão de interesse, descaracterizando-se como o exclusivo centro receptor e de administração contemplativa, inserindo-se, portanto, no contexto mais vivo da transformabilidade da arte. Esta é certamente uma observação de ordem conceitual maior a fazer diante da responsabilidade da programação do edifício. (Ibidem)

O museu deveria “apresentar-se como um todo ordenado e flexível no seu espaço, articulando suas funções de órgão polivalente, tanto para o colecionismo, a documentação, quanto para dinamizar a criação artística da atualidade”(Ibidem). Os espaços deveriam ser amplos e integrados e divididos em três blocos de atividades, pensados a partir da experiência do MAC no Ibirapuera e as previsões de seu desenvolvimento: Recepção; Atividades; Administração; além de amplo estacionamento de automóveis.

Em termos da divisão do museu, Zanini pontuou alguns espaços essenciais. Primeiramente, o lugar para as coleções de artes plásticas – citadas como o principal patrimônio de arte do século XX reunido no país – com setores para os acervos de projetos de arquitetura e de fotografia. Considerou igualmente prioritária a implantação de um Setor de Desenho Industrial e a formação de uma cinemateca especializada. Em

seguida, naturalmente, indicou o lugar para exposições temporárias e outras manifestações que constituíam parte importante das atividades do museu.

Próximos aos espaços de exposições, indicou a necessidade de situar o Núcleo Operacional e setores ligados à direção científica como a Reserva Técnica e os laboratórios de fotografia e restauro. Também vinculados a essas áreas deveriam funcionar o Setor de Recepção e Expedição das obras e exposições, o Serviço de Desinfecção e o Serviço de Preparo de Exposições, todos com acesso independente para o exterior do edifício. Zanini indicou ainda pontos mais técnicos ligados às questões de climatização, vigilância e área para guarda e exposição de obras. Seguiu com a previsão para instalação da biblioteca que seria adjacente ao centro de documentação e de um ala com auditório para cursos, palestras e espetáculos e cinema. Por fim, indicou um espaço para estabelecer núcleos de Estudos e Pesquisas em artes, comunicação, ciências sociais, tecnologia e outras áreas correlatas ao trabalho do museu.

O programa proposto para o MAC USP foi então interpretado por Wilhelm e Mendes da Rocha. Wilhelm já vinha realizando estudos para o MAC desde meados de 1974 a convite do diretor executivo do Fundusp, Luciano Bernini. O nome de Mendes da Rocha, provavelmente, foi sugerido por Flávio Motta, na época professor de História da Arte na FAU USP. “As obras foram iniciadas no final de 1976, mas em dezembro do mesmo ano, ocorreram dois desbarrancamentos durante a execução das fundações” (DAMON, 2015, p. 98). Como de costume, seguiram-se os esforços para o financiamento das obras, mas com o término da diretoria de Zanini no MAC USP as obras foram abandonadas em 1978.

Zanini mostrava-se empolgado com o projeto do novo museu, reforçando que a instituição se diferencia das tradicionais, uma vez que o MAC USP lidava com as tendências atuais da arte para além de seu acervo histórico. Sobre o projeto, falaria à imprensa em 1974: “...não só [prevê] instalações próprias para a conservação e exposição das obras do museu, mas também propicia uma atuação das atividades na realidade presente da arte, acompanhando não só a obra como o artista, num comportamento qualificado como 'revolucionário'”¹⁴⁴.

¹⁴⁴ “O novo MAC”. Entrevista dada por Zanini ao *Jornal da Tarde*, 1974. AHWS/FBSP. Pasta nº. 1233. (MAIA NETO, 2004, p. 50).



Figura 51 – Walter Zanini e Jorge Wilhelm analisando a maquete do projeto de 1975 para construção da sede do MAC USP na Cidade Universitária. (CELLA, 2016).

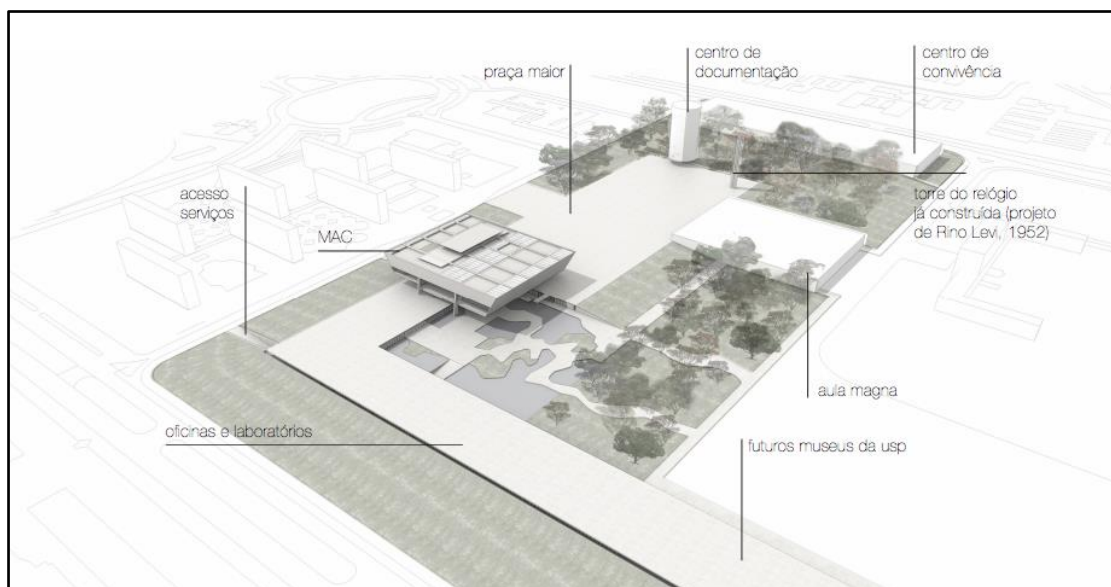


Figura 52 – Perspectiva da área do conjunto projetado para o MAC USP por Jorge Wilhelm e Paulo Mendes da Rocha em 1975. Produzido por Marcus Damon, sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Queiroz, a partir das publicações da Revista Módulo (ROCHA, Paulo Mendes da; WILHEIM, Jorge. Museu de Arte Contemporânea da USP. Revista Módulo: São Paulo, n. 42, p. 60-67, mar. 1976), catálogo da exposição realizada em 1975 (ZANINI, Walter, Anteprojeto do edifício do MAC no campus da USP. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1975) e desenhos e maquetes de Paulo Mendes da Rocha. (DAMON, 2015, p. 101).

Naquele momento, a localização do museu no *campus* era novamente foco de atenção: discutia-se mais uma vez se devia ser isolado ou localizar-se com os outros museus numa única área. A opção de

Zanini, como se viu, era pela sua localização no core da Cidade Universitária, na área inicialmente prevista pelo projeto Pedrosa/Bratke. (MAIA NETO, 2004, p. 51).

Nota-se na comparação das conceituações de Mário Pedrosa e Walter Zanini para o museu de arte na Universidade que não foi a localização central dos edifícios a única aproximação. Em ambos os casos, as reflexões converteram-se em premissas para projetos arquitetônicos desenvolvidos para a sede do museu¹⁴⁵. Pedrosa, em 1962, diante da transferência do acervo do antigo MAM SP e da edificação da Cidade Universitária, centraliza o museu de arte na vida comunitária do campus, prevendo um lugar de formação artística e em história da arte. Zanini, uma década depois, tendo vivenciado a direção do museu, reafirma o caráter central do museu enquanto órgão de formação e pesquisa universitária. Ambos partem do desafio de estabelecer a definição de um museu de arte universitário e contemporâneo.

Os conjuntos arquitetônicos nos dois projetos mostram-se muito similares, ao privilegiarem espaços destinados à convivência e às atividades do museu em uma dança desses edifícios no mesmo palco central do *campus*. O programa de necessidades de Zanini talvez traga um texto mais conciso pois muitos dos conceitos reafirmados já estavam desenvolvidos no parecer de Pedrosa, especialmente em relação à formação artística que ambos desejavam estabelecer. Nota-se correspondência entre os dois projetos: incontestavelmente, dos espaços expositivos para o acervo de arte e na permanência da sala de cinema. Entende-se ainda que as instalações direcionadas ao Núcleo de Estudos e Pesquisas no programa de Zanini possam ser correspondentes ao Instituto de Artes e a Escola de Comunicação Visual e Auditiva, Desenho Industrial e Teoria da Informação pensados por Pedrosa.

Contudo, algumas diferenças mostram-se evidentes, certamente resultantes da passagem da experiência prática de Zanini na direção do MAC USP e com os trâmites dentro da Universidade. A biblioteca central, a Reitoria e o Conselho Universitário perdem espaço no novo conjunto, ainda que permaneça indicado o auditório para a realização da aula magna. Foram suprimidos também os estúdios de rádio e televisão e o espaço para a imprensa universitária.

Zanini detalha mais adequadamente os lugares destinados ao trabalho museológico da coleção, pontuando questões práticas relacionadas a transporte, guarda e exposição do acervo do museu. Preocupa-se em propiciar espaços de armazenamento e consulta adequados também para outros tipos de suporte tanto em relação ao acervo, ao qual somavam-se as obras fotográficas e relacionadas à

¹⁴⁵ Para detalhamento dos projetos arquitetônicos, ver MAIA NETO, 2004 e DAMON, 2015.

arquitetura, quanto ao Centro de Documentação e Informação que ganha um edifício próprio no projeto de Wilhelm e Mendes da Rocha. Ao mesmo tempo, Zanini opta pela flexibilidade dos espaços prevendo que a dinâmica viva do museu possa também interferir nesse programa de necessidades dos edifícios. Esse conceito de flexibilidade e a importância do estabelecimento de um diálogo entre o museólogo e o arquiteto derivaram das ideias correntes de grupos de profissionais de museus que fortaleceram a troca de experiências, problemas e soluções no período.

No contexto em que o MAC foi criado na USP, a ideia de museu de arte contemporânea começava a ser discutida dentro de organismos e associações internacionais como o ICOM e, principalmente, a AICA. Mário Pedrosa e Walter Zanini foram testemunhas dessa discussão, que se pautava pela reavaliação do modelo de museu de arte moderna e sua transformação em um espaço de formação, de debate e de questionamento dos modos tradicionais de institucionalização da arte.” (MAGALHÃES, 2016b).

Em especial nos museus de arte moderna, a prática museológica esteve muito atrelada à crítica de arte, lembrando da atuação desses museus em programas de formação de público para as próprias instituições e o mercado de arte relacionado. Nesse sentido, os debates da AICA contribuíram para a definição de um museu de arte universitário atrelado a um programa formativo. Zanini e Pedrosa foram responsáveis pela introdução de práticas internacionais na museologia brasileira.

No âmbito do ICOM, as décadas de 1960 e 1970 marcaram um período de transformações para os museus com o início de um entendimento mais claro e o desenvolvimento da museologia como ciência dentro de suas especificidades e das disciplinas correlatas a cada tipologia de museu. Foi também um momento onde as definições dessas instituições foram analisadas e aprimoradas pelas discussões em organismos internacionais. Profissionais de museus, que não tinham um lugar garantido na academia, passaram a criar e defender uma concepção teórica da Museologia, bem como um sistema de pensamento estruturado que justificasse, inclusive, a existência da disciplina no quadro do ensino universitário.

Em 1962, Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2016)¹⁴⁶, responsável pela primeira tentativa contemporânea de dar alguma estrutura à recém-nascida disciplina da segunda metade do século XX, estabeleceu e passou a coordenar o Departamento de

¹⁴⁶ “Nascido em Kutná Hora, na antiga Tchecoslováquia, em 26 de outubro de 1926, Zbyněk Z. Stránský – como costumava assinar seus textos – estudou história e filosofia na Universidade de Charles, em Praga, entre 1946 e 1950. (...) Ainda nos anos 1960 e 1970, Stránský foi considerado o pensador mais reconhecido na escola museológica da Europa central, e, segundo algumas vozes, o ‘Copérnico da museologia’.” (BRULON, 2017, p. 405).

Museologia do Museu da Morávia e da Universidade J. E. Purkyně, em Brno, na Tchecoslováquia, onde nasceu a primeira escola de Museologia dedicada à teoria museológica no mundo. (BRULON, 2017, p. 404-405). Coincidentemente, 1962 é o mesmo ano em que Pedrosa escreve seu parecer para o core da USP.

Quando Pedrosa e Zanini projetam o museu de arte no centro de programas de pesquisa interdisciplinares e voltados aos processos sociais, estão trabalhando também na perspectiva de Stránský na qual o objeto da Museologia é

“o museal”, uma dimensão da ação humana presente nos mais diversos contextos – inclusive, mas não só, no museu. Assim, enquanto campo capaz de abrigar e fazer dialogar distintas correntes e perspectivas teóricas, a Museologia reafirma sua vocação não apenas de ciência, mas de uma ciência humana e social, voltada para um objeto que só existe no âmbito da ação humana construída socialmente. (ARAÚJO, 2012, p. 52).

Em 1964, Zanini resenha no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* um colóquio sobre museus de arte organizado pelo ICOM sobre os problemas dos museus de arte do século XX. (ZANINI, 1964). O diretor do MAC USP expôs os debates dos principais diretores de museus de arte do período, entre eles Jean Cassou (1897-1986) e René d’Harnoncourt (1901-1968)¹⁴⁷. Dentre os temas, vemos questões sobre aquisição de obras de arte (incluindo a presença de obras de artes aplicadas industriais nos museus de arte), práticas expositivas e as funções e particularidades do museu de arte contemporânea que surgia naquele momento. Especificamente relacionado ao programa desenvolvido no início do MAC USP, destaca:

Numerosos outros problemas foram trabalhados durante o colóquio. Apreciável é a ideia de transformar o museu de arte moderna numa casa de cultura e a visita realizada no Museu do Havre colocou os membros do simpósio diante de um exemplo excepcional. Considerou-se como uma das particularidades do museu encarar todas as possibilidades “de relação com os artistas vivos”. Ele “deve ser um local de encontros, de troca e difusão”. Essas poucas palavras escondem um frutuoso debate, girando em torno de questões vitais, como, por exemplo, o financiamento que o museu pode oferecer a certos empreendimentos dos artistas (Hoffmann). Discutiu-se, por nossa proposição, o problema de criação de escolas integradas ao museu, ideia que não entusiasma os europeus. Mas, uma outra sugestão, evocando uma iniciativa do MAC da Universidade de S. Paulo, criando um museu “policêntrico”, constantemente empenhado em exposições itinerantes com o objetivo de favorecer a penetração rítmica da arte em meios distantes aos grandes centros de cultura, foi adotada. (ZANINI, 1964).

¹⁴⁷ Naquele momento, Cassou e D’Harnoncourt eram diretores do *Musée National d’Art moderne* de Paris e do MoMA de Nova Iorque, respectivamente.

Adentrando a década de 1970, Walter Zanini presenciou um contexto de discussões muito acaloradas, especialmente para a museologia latino-americana, que também podem ser percebidas no programa de necessidades concebido para o MAC USP. Em 1971, aconteceu a Conferência geral do ICOM, seguida da publicação pelo canadense Duncan Cameron (1930-2006)¹⁴⁸ do aclamado texto “O museu: um templo ou um fórum” (Cameron, 1991, in Desvallées, 1992), que passa a contrapor os modelos vigentes de museu, como lugar dos vencedores e de conceitos cristalizados, ao potencial dessas instituições enquanto espaços dos processos e debates. Em 1972, ocorreu a Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela Unesco contando com a colaboração do ICOM. O encontro foi um marco na reflexão sobre a função social dos museus latino-americanos inseridos nas cidades em contexto de explosão demográfica. Dois conceitos essenciais de destaque na Declaração de Santiago: o de museu integral, organismo que considera a totalidade dos problemas da sociedade, e o de museu como ação, instrumento dinâmico de desenvolvimento.

O movimento enquadrou-se no que ficou conhecido posteriormente como Nova Museologia e transformou o entendimento da instituição museu e de suas formas de atuação. A colaboração com o desenvolvimento social fez surgir novos projetos, estabeleceu outras formas de diálogo nos museus e de comunicação direcionada aos visitantes, constituindo uma efetiva mediação entre a comunidade, o território e a vida cotidiana.

Alinhado a essas ideias, os projetos para o MAC USP evidenciam um museu que seria polivalente e dinâmico, com algumas das preocupações fundamentais também para a Sociomuseologia, indicadas por Moutinho (2007), como a valorização e proteção do patrimônio cultural, a qualidade dos serviços prestados pelos museus e a profissionalização das equipes com a instituição a serviço das coleções e da sociedade.

A ideia do MAC USP na Cidade Universitária previa um aumento do público de visitantes, além do maior envolvimento com a comunidade universitária, e talvez por isso o projeto denote esse alinhamento com a Sociomuseologia, em uma busca pela difusão de valores democráticos e de cidadania que fortalecessem a identidade do museu e uma percepção crítica e reflexiva da realidade da época.

¹⁴⁸ Considerado um dos fundadores da "nova museologia" junto de Georges-Henri Riviere e Hugues de Varine (França), John Kinnard (Estados Unidos) e Mario Vasquez (México). Foi professor visitante na Universidade Massey (Nova Zelândia), onde trabalhou com oito alunos de pós-graduação em museologia. De 1983 a 1989, foi o presidente da Associação de Museus da Comunidade Britânica (CAM) e membro da Museums Association (Reino Unido) e do ICOM (França).

Portanto, como vimos, ambos os projetos partiram da necessidade de construção de um edifício para sediar o museu, elaborando fundamentos teóricos e fornecendo pressupostos que poderiam colaborar para um posterior plano museológico. Diante de uma expressiva coleção herdada do antigo MAM SP, do panorama desenvolvimentista do Brasil nos anos 1960 e de seus próprios desejos profissionais, Pedrosa e Zanini buscaram estabelecer uma imagem conceitual e arquitetônica para o MAC USP, mesmo que em ambos os casos os complexos nunca tenham sido construídos.

Apresentam-se nesses projetos o argumento de Cândido (2013) que, pensado para os museus do século XXI, parece aplicar-se perfeitamente às primeiras décadas do MAC USP: em busca pela renovação, o museu opta pela reavaliação conceitual no tratamento da relação homem-patrimônio, além de repensar sua imagem arquitetônica e midiática. A autora argumenta que a Museologia consiste em uma única teoria geral com diversas correntes de renovação, se afirmando como ação construída socialmente.

Entende aqui que a criação do MAC USP, partindo desses dois projetos que se fundem em prol dos mesmos ideais, foi também um laboratório para os intelectuais envolvidos e para a própria USP que para “criar” esse museu de arte universitário, se engajaram a (re)pensar o caráter tradicional de museu e seu papel dentro de uma Universidade. Dessa forma, os esforços de Mário Pedrosa e Walter Zanini atingiram um resultado comum na proposta de uma instituição que se pretendia muito mais que um museu “tradicional”, enxergava-se enquanto um meio de comunicação “revolucionário” em um espaço de interação social com o patrimônio.

Considerações finais

Ao longo dessa pesquisa buscamos compreender o envolvimento da Universidade de São Paulo no processo que resultou na fundação do Museu de Arte Contemporânea da USP, que nos parece ser um dos pontos de partida para o estabelecimento na Universidade de museus como unidades de ensino, pesquisa e extensão. Nosso objetivo foi esclarecer os significados da destinação da coleção do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) para a Universidade, reunindo fatos e informações que colocam a USP no polo ativo das doações realizadas por Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado.

Na análise aqui proposta, há dois pontos que merecem ser enfatizados. Como citado anteriormente, a recepção de um dos maiores conjuntos de arte moderna do país, as coleções do antigo MAM SP, por uma universidade pública no contexto da política desenvolvimentista dos governos federal e estadual na passagem dos anos 1950 para os 1960, inseriu a USP no discurso da modernidade através do qual o Brasil se firmava. Se considerarmos o projeto ampliado, que incorporou o Museu Paulista e o Museu de Zoologia e criou o Museu de Arte e Arqueologia e Instituto de Estudos Brasileiros – sem mencionar as coleções didáticas das faculdades e institutos que não foram abordadas neste estudo –, já temos um forte motivo para buscarmos analisar a história do entendimento das funções científico-documentais, educacionais e culturais dos museus universitários da USP como vitrine da modernização da Universidade.

Nesse panorama é fundamental ressaltar, o papel do reitor Antonio Barros de Ulhôa Cintra, que entre 1960 e 1963 trabalhou para a modernização da USP. No que tange a sua administração, vimos que além da construção do *campus*, o reitorado de Ulhôa Cintra criou e incorporou novos órgãos à Universidade e fundou a editora universitária com o objetivo de divulgar a produção científica e cultural de professores e pesquisadores. É importante considerar também que foi ele o primeiro presidente da Fapesp e um dos articuladores da criação da Unicamp.

No caso do MAC USP, historicamente, a figura de Ulhôa Cintra permaneceu atrelada ao papel de médico particular de Ciccillo e Yolanda, mesmo que sempre atribuindo a ele o interesse e parte da ideia de transferência do antigo MAM SP para a USP. O agrupamento de informações sobre a carreira de Ulhôa Cintra e de documentos de sua gestão na reitoria da USP permitem agora entender melhor o posicionamento da Universidade diante do projeto de incorporação do museu, desfazendo a falsa noção de que o museu “caiu nos braços” da USP apenas pela vontade de Matarazzo Sobrinho.

O segundo ponto diz respeito ao trabalho dos intelectuais envolvidos nesse projeto de assimilação da coleção de arte moderna. Daí nossa opção de pontuar as figuras que direta ou indiretamente fazem com que a USP se relacione com Francisco Matarazzo Sobrinho, o antigo Museu de Arte Moderna e o ambiente das Bienais de São Paulo no processo de constituição dos museus estatutários da USP. Incluir experiências de nomes como Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Duarte, Ulpiano Bezerra de Meneses, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, ao longo deste texto, serviu, portanto, para traçar o histórico de relações anteriores ao estabelecimento do MAC USP que demonstram o interesse da Universidade nas atividades do antigo MAM SP e nas possíveis ações correlatas nos demais museus e coleções estabelecidos nos anos 1960.

No que concerne ao envolvimento de Mário Pedrosa e Walter Zanini, a contribuição para criar um ambiente propício para pensar museus na Universidade é ainda maior. O percurso aqui exposto nos levou a traçar paralelos entre o parecer para o *core* da USP, elaborado por Pedrosa, e o programa de necessidades de Zanini para o MAC USP. Em um primeiro momento, foi possível acompanhar os esforços de Mário Pedrosa para salvar o Museu de Arte Moderna. Nesse contexto, a correspondência consultada no arquivo do MAC USP permitiu rever o caminho percorrido pelo intelectual para a construção de um museu de arte universitário atuante e consciente de sua missão educacional.

Não se pode ignorar que até 1961 Pedrosa acumulava o cargo de secretário do Conselho Nacional de Cultura do governo de Jânio Quadros. Nesse contexto, a USP recebe suas considerações, enquanto diretor do antigo MAM SP, mas também como uma figura política. O projeto para transferência do MAM SP para a USP foi redigido em um período político turbulento e, naturalmente, teve uma direção enquanto o governo brasileiro era civil, que foi desvirtuada a partir do golpe militar. Pedrosa foi membro do Partido Comunista Brasileiro e defendia publicamente uma orientação política de esquerda e democrática. Por fim, ele entrega um projeto para a Universidade que não tinha condições para se concretizar como ele imaginava diante do novo panorama político.

Vimos no programa de necessidades para o MAC USP, a tentativa de Zanini de manter em parte o projeto do Pedrosa para o *core* universitário tendo o museu de arte como órgão de formação e pesquisa universitária e sobretudo um museu-laboratório voltado à promoção das novas vertentes artísticas em paralelo ao estudo do legado modernista. Zanini também constrói seu modelo de museu universitário voltado para fora da Universidade baseado em referências internacionais, parte delas trabalhadas

pelo próprio Mário Pedrosa. Do ponto de vista da criação de cursos vinculados ao MAC USP, a despeito das tentativas de Zanini em estabelecer um Departamento de História da Arte, o projeto do Instituto de Artes que resultou na ECA USP só se concretiza anos depois. Naquele momento a Escola de Comunicações Culturais não trouxe cursos relacionados às Artes Plásticas ou a História da Arte. Talvez visando atender às expectativas do Regime Militar, a USP optou por oferecer cursos de jornalismo, rádio e televisão, cinema e relações públicas, entre outros.

Propusemos, assim, pensar o que foi a transferência do acervo do MAM SP para a Universidade enquanto projeto político-cultural, ou seja, trata-se de uma investigação a respeito da rede de relações que permitiu a criação do MAC USP. O mapeamento dos agentes envolvidos e dos projetos pensados em paralelo à fundação do museu permitem entender “a proposta inicial do museu na universidade, isto é, ser um museu que opera como unidade de ensino, pesquisa e extensão” (COSTA; MAGALHÃES, 2021, p.24).

A título de conclusão, podemos refletir como a Universidade respondeu às propostas de Zanini e Pedrosa e como certas demandas de seus projetos se concretizaram de outras formas, ainda que desvinculadas do MAC USP. De certa maneira, a Universidade entendeu a importância de oferecer formação no campo das Artes. Em relação aos cursos voltados para a qualificação em Comunicações e no Desenho Industrial, surgiram na ECA USP, ainda na década de 1970, os cursos de Artes Plásticas, Música, Publicidade e Propaganda, Editoração e Turismo. Os programas de mestrado em Artes e em Ciências da Comunicação, criados em 1972, foram os primeiros de suas respectivas áreas no Brasil. Já os programas de doutorado em Artes e em Ciências da Comunicação iniciaram suas atividades em 1980, sendo o de Artes o único doutorado brasileiro na área por quinze anos. No âmbito da formação artística aplicada, vale destacar ainda a FAU USP que abriu espaço em sua grade curricular para os cursos voltados à programação visual e desenho industrial, sem deixar de frisar a continuidade das disciplinas de história da arte. Em 2006, foi criado na faculdade o curso de Bacharelado em Design, dentro da ideia de uma formação artística mais abrangente.

No que tange às atividades culturais de difusão, em 1975, foi fundada a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo – OSUSP, colaborando para a formação de músicos, compositores e regentes que passaram a ter a possibilidade de apresentar-se em turnês nacionais e internacionais. No campo do audiovisual, a Universidade nunca chegou a incorporar definitivamente a Cinemateca Brasileira, cujo embrião foi a filmoteca do antigo MAM SP. Porém, em 1993 foi criado o Cinema da USP “Paulo Emílio” (Cinusp), órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária que

realiza mostras temáticas, debates, palestras e seminários destinados à formação de público e à complementação da formação profissional dos estudantes. O Cinusp leva o nome de Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), professor da Universidade que fundou o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia da USP nos anos 1940, diretor da Fimoteca do antigo MAM SP e fundador do curso de Cinema na USP em 1967. Voltado às artes visuais, arquitetura e teatro, em 1999, foi inaugurado o Centro Universitário Maria Antonia, nos edifícios históricos que abrigaram a antiga FFCL na região central de São Paulo. Desde então, mantém um programa de espetáculos e exposições de arte contemporânea, além de cursos, palestras, debates e seminários ligados à área das ciências humanas e às artes em geral.

Nos termos do estabelecimento de um centro social da Cidade Universitária, a Praça do Relógio foi fundada também no início dos anos 1970. Seu projeto remonta aos estudos para implantação da Cidade Universitária em meados dos anos 1950, quando o arquiteto Rino Levi convidou Elisabeth Nobile (1902-2005) a desenvolver a parte escultórica da Torre do Relógio. Projetado para ditar o ritmo da vida na Universidade, o monumento traz em sua base circular a frase do reitor Miguel Reale que em si quase configura uma contradição ao projeto de *core* tão almejado ao dizer: “No Universo da Cultura o centro está em toda parte”.

Sem detalhar sua trajetória a partir dos anos 1980, nota-se que a ideia de uma coleção vinculada ao ensino universitário vivenciou uma relação conflituosa no MAC USP. Com a saída de Zanini, a ideia de museu experimental e contemporâneo foi deixada de lado pelas gestões seguintes, voltando as ações para a coleção herdada do MAM SP, realizando cursos sobre arte, arte-educação e museologia. O projeto de Pedrosa, do MAM SP no centro da cidade Universitária, e do MAC de Zanini, mesmo com dificuldades, conseguiram fornecer ao museu um status de centro estimulador da arte contemporânea. Nos anos que se seguiram, o MAC USP foi “condenado ao moderno”, tomando emprestado a expressão do próprio Mário Pedrosa. Aos poucos o museu recupera seus propósitos iniciais, especial e paradoxalmente após a saída da sede do *campus*, instalada no Parque do Ibirapuera desde 2012. Inserido da cidade, somando as ações de pesquisa, preservação e difusão da coleção, o museu busca “incentivar o intercâmbio científico e cultural com instituições afins e fomentar a produção artística contemporânea, estimulando e fortalecendo relações entre o patrimônio, o conhecimento acadêmico e a sociedade (UNIVERSIDADE..., 2018).

Por fim, cabe reforçar que esta pesquisa demonstra que o envolvimento da USP com o antigo MAM de São Paulo foi muito mais amplo, profícuo e longo do que se acreditava. O argumento de que a USP foi herdeira circunstancial do antigo MAM SP

mostrou-se equivocado, uma vez que a pesquisa evidencia uma decisão acalentada com a participação de intelectuais da Universidade, do antigo museu e um interesse mútuo, muito distante de uma decisão unilateral e "intempestiva" atribuída historicamente a Francisco Matarazzo Sobrinho. Espera-se que esta pesquisa tenha aberto caminhos para entrever o contexto dos museus universitários de arte no Brasil, a fim de reafirmar a relevância dessas coleções no âmbito de programas de graduação e pós-graduação que fortaleçam e articulem elos entre ensino, pesquisa e extensão.

Referências

Referências

ACERVO Artístico do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponível em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/>>. Acesso em 20 abr. 2021

ACERVO CAPH – FFLCH. **Pessoas Antigas e Históricas I**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://imagens.usp.br/?p=10851>>. Acesso em 21 abr. 2021. Acesso em 18 maio 2021.

ACERVOS da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Disponível em <<http://acervos.fau.usp.br/s/acervos/page/inicio>>. Acesso em 07 jun. 2021.

ACRÓPOLE: revista mensal. São Paulo: Max Gruenwald, n. 278, ano 24, jan.1962. p. 52 e 53. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/278>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

ADAMS, Gene. Molly Harrison: pioneering the accessible approach in museums. 23 ago 2002. **The guardian**. Londres, 2002. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/news/2002/aug/23/guardianobituaries.obituaries1>>. Acesso em 03 maio 2020.

ADUSP (ASSOCIAÇÃO DOS DOCENTES DA USP). **O Controle Ideológico na USP: 1964-1978**. São Paulo: Adusp, 2004. Disponível em <<https://www.adusp.org.br/files/cadernos/livronegro.pdf>>. Acesso em 17 maio 2021.

AGUILAR, Nelson (org.). **Pietro Maria Bardi**: construtor de um novo paradigma cultural. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

AJZEMBERG, Elza (dir.). **Acervo Roteiros de visita 5**. São Paulo: MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/05.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo, da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e Coleções Universitários**: por que museus de arte na Universidade de São Paulo. 2001. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ALMEIDA, Fernando Azevedo de. **O franciscano Ciccillo**. São Paulo: Pioneira, 1976.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa**: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Mário Pedrosa e a Cidade Universitária da USP. **Risco**: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo do Programa de Pós-Graduação do Departamento de

Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos [EESC-USP], São Paulo, n. 1-2, p. 59-62, 2003.

_____. **Perfil de um acervo:** Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: Ex-Libris, 1988.

_____. **Textos do trópico de Capricórnio:** Artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006. v. 3.

AMARAL, Laura Regina. **As casas de Oswaldo Bratke:** uma análise gráfica da obra. 2019. Dissertação (Mestrado em Projeto de Arquitetura): Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

AMARANTE, Leonora. **As Bienais de São Paulo:** 1951 a 1987. São Paulo: Projeto Editores, 1989.

ANISIO Teixeira. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. **O governo de Juscelino Kubitschek.** Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/anisio_teixeira>. Acesso em 16 set. 2021.

ANTÔNIO MENDES Viana In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/viana-antonio-mendes>>. Acesso em 20 ago. 2021.

ARAUJO, Karina Anhezini de. **Um metódico à brasileira:** a História da historiografia de Afonso de Taunay (1911-1939). Tese (doutorado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2006. Disponível em <<http://hdl.handle.net/11449/103116>>. Acesso em: 19 maio 2021.

ASHMOLEAN Museum. Disponível em: <<https://www.ashmolean.org/>>. Acesso em 07 fev. 2021.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Base de dados da Legislação Paulista.** Disponível em <<https://www.al.sp.gov.br/alesp/pesquisa-legislacao/>>.

ATA da Assembléia Geral Extraordinária do MAM para tratar da dissolução da entidade, datada de 23 de janeiro de 1963. Publicada no Diário Oficial do Estado de São Paulo e no Jornal Folha da Manhã. Documento datilografado, [s.p.].

AVELAR, Ana Cândida de. **A raiz emocional:** arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado. São Paulo: Alameda, 2014.

AZANHA, José Mário Pires. **Ulhoa Cintra:** estadista da educação. Revista da USP, nº. 42, p. 104-107, 1999. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28459>>.

BALDINI, I.; GROSSMANN, M.; PRADO, P.; SPRICIGO, V. Walter Zanini e a formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 32, n.

93, p. 307-329, 2018. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/152638>>. Acesso em: 22 set. 2021.

BARROS, Regina Teixeira de. **Revisão de uma história**: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BICUDO, Francisco. A obra de uma vida. **Pesquisa FAPESP**. São Paulo, n. 175, set. 2010. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/a-obra-de-uma-vida/>>. Acesso em 25 abr. 2021.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Arquivo Bienal Banco de Dados**. São Paulo, s.d. Disponível em: <<http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/>>. Acesso em 27 maio 2021.

BLANTON Museum of Art. Disponível em: <<http://blantonmuseum.org/>>. Acesso em: 03 out. 2021.

BITTENCOURT, Vera Lúcia Nagib. Revista do Museu Paulista e(m) capas: identidade e representação institucional em texto e imagem. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, v. 20, n. 2, p. 149-154, dez. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142012000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 24 abr. 2021.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOTTALLO, Marilucia. **Arte Moderna e Contemporânea em São Paulo**: o museu como intermediário. Dissertação (Mestrado). – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BOTELHO, Jota A. Orfeu: o mito que uniu Tom e Vinicius. **GGN – O jornal de todos os Brasis**. S.l, abril 2014. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/musica/tom-jobim-vinicius-de-moraes-e-orfeu-da-conceicao/>>. Acesso em 15 maio de 2021.

BOTTONI, Andrea; SARDANO, Edécio de Jesus; FILHO, Galileu Bonifácio da Costa. Uma breve história da Universidade no Brasil: de Dom João a Lula e os desafios atuais. In: COLOMBO, Sonia Simões (org.). **Gestão universitária**: os caminhos para a excelência. Porto Alegre: Penso, 2013, p. 19-42. Disponível em <<https://statics-submarino.b2w.io/sherlock/books/firstChapter/116717767.pdf>>. Acesso em 14 set. 2021.

BRAND O, C. R. F. e COSTA, C. Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP. In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. Nova Série. v.15. n.1. p. 207-217. Imprensa Oficial, São Paulo – SP, jan.- jun. 2007. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5458>>.

BRASIL. **Decreto nº 21.129, de 07/03/1932**. Cria no Museu Histórico Nacional o "Curso de Museus". Brasília: Câmara dos Deputados, 1932. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21129-7-marco-1932-502948-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. **O Museu Paulista**: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

BRULON, Bruno. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. In: **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 403-425, abr. 2017. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000100403&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 11 jul. 2021.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museu e museologia**: ideias e conceitos, abordagens para um balanço necessário. Workshop ICOFOM/LAM: Rio de Janeiro, 2008. p.1-7.

_____. NEVES, Kátia Regina Felipini (coord). **Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento**: propostas e reflexões museológicas. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX**: modernidade e globalização. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

BUTI, Marco. A arte na universidade, a universidade na arte. **Ars São Paulo**. São Paulo, v. 7, n. 14, p. 79-105, 2009.

BUZZAR, Miguel Antonio; CORDIDO, Maria Tereza Regina Leme de Barros; SIMONI, Lucia Noemia. A arquitetura moderna produzida a partir do plano de ação do governo Carvalho Pinto-Page - (1959/1963). **Revista Arq.Urb.**, São Paulo, v. 14, p. 157-170, 2015. Disponível em: < <http://www.usjt.br/arq.urb/numero-14/8-miguel-buzzar.pdf> >.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. (Org.). **Poesia concreta**: o projeto verbivocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008.

CALDEIRA, João Ricardo de Castro. **IEB – origem e significados**: uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Gestão de Museus, um desafio contemporâneo**: diagnóstico museológico e planejamento. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Inventário dos bens culturais relativos ao Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (1959-1963). In: **Revista CPC**, n. esp. 21, p. 164-203, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/111965>>. Acesso em: 17 set. 2021.

CAMERON, Duncan. Le musée: un temple ou un forum (1971) In: DESVALLÉES, André (org.). **Vagues**: une anthologie de la nouvelle museologie. Vol. 1. Paris: W M. N. E. S., 1992, p. 77-86.

CARNEGIE Hall. Performance History Search. Apresenta os concertos realizados no local por nome do artista. Disponível em: <https://www.carnegiehall.org/About/History/Performance-History-Search?q=&dex=prod_PHS>. Acesso em 30 maio 2021.

CARNEIRO, Alan; MATTOS, Marco Aurélio Vannuchi Leme. Hélio Bicudo. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. **O governo de Juscelino**

Kubitschek. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/helio-pereira-bicudo>>. Acesso em 17 set. 2021.

CARVALHO, Paula. De uma "cientificidade difusa": o coronel e as práticas colecionistas do Museu Sertório na São Paulo em fins do século XIX. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo, v. 23, n. 2, p. 189-210, dez. 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142015000200189&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 03 maio 2021.

CARVALHO Pinto. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. O governo de Juscelino Kubitschek. **A trajetória política de João Goulart.** Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/carvalho_pinto>. Acesso em 17 set. 2021.

CELLA, Luisa. A nova sede do Museu de Arte Contemporânea da USP. São Paulo, 20 dec. 2016. **Casa Abril.** Disponível em <<https://casa.abril.com.br/casas-apartamentos/a-nova-sede-do-museu-de-arte-contemporanea-da-usp/>>. Acesso em: 23 set. 2021.

CENTRO DE PRESERVAÇÃO CULTURAL [DA] UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Guia de museus e acervos da Universidade de São Paulo.** Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária-USP: São Paulo, 2018.

CENTRO MARIO Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA/USP. **Biografia.** São Paulo, Universidade de São Paulo, s.d. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=category&id=9&Itemid=9>. Acesso em 10 jun. 2021.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal:** museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009. v. 1.

CHIARELLI, Tadeu. A arte, a USP e o devir do MAC. **Revista do Instituto de Estudos Avançados.** São Paulo, v. 25, n. 73, p. 241-252, 2011.

_____. **O Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: Banco Safra, 1998.

CINEMATECA. **A Cinemateca:** história. Disponível em: <<http://cinemateca.org.br/historia>>. Acesso em 9 maio 2020.

COELHO NETO, José Teixeira. Para um Museu Contemporâneo de Arte. In: SEMANA DOS MUSEUS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2, 1999, São Paulo. **Anais [...].** São Paulo: USP, 1999.

COMMITTEE for University Museums and Collections of the International Council of Museums. Disponível em: <<http://umac.icom.museum>>. Acesso em: 26 mar. 2020.

COSTA, H.; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Breve história da curadoria de arte em museus. **Anais do Museu Paulista:** História e Cultura Material, [S. l.], v. 29, p. 1-34, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/185354>>. Acesso em: 22 set. 2021.

COTTA, Luiza Cristina Villaméa. **Adhemar de Barros (1901-1969): a origem do 'rouba, mas faz'**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-09022009-103517/pt-br.php>>. Acesso em: 03 maio 2021.

DA COSTA, Madalena Cardoso. João Rodrigues da Silva Couto e a 'inovação museológica' em Portugal no século XX (1938-1964). In: ASENSIO; LIRA; ASENJO; CASTRO (ed.). SIAM - Series Iberoamericanas de Museología. Vol. 6. S.I., 2012. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11575/57375_12.pdf?sequence=1>. Acesso em 20 ago. 2021.

DAMON, Marcus Vinicius. **Arquiteturas não construídas: modos de aproximação e representação aplicadas no MAC USP de 1975**. Dissertação (mestrado). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2015. Disponível em <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-05092015-131330/publico/marcusdamon.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2021.

DARCY Ribeiro. In: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. **O governo de Juscelino Kubitschek**. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/darcy_ribeiro>. Acesso em 16 set. 2021

DE BLASIS, Paulo. A. D.; PIEDADE, Silvia C. M. As pesquisas do Instituto de Pré-História e seu acervo: balanço preliminar e bibliografia comentada. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, [S. l.], n. 1, p. 165-188, 1991. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/107955>>. Acesso em 04 maio 2021.

DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Disponível em <<https://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>>.

D'HORTA, Vera. **MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: DBA, 1995.

DUTRA, Daniel; BARBOSA, Glenda; MALACARNE, Isabela; SCHMIDT, Marianna. **Capas de discos no Brasil – anos 60: bossa nova e tropicalismo**. Relatório do seminário apresentado na para a disciplina História da Tecnologia e do Desenho Industrial, ministrada pela prof^a Letícia Pedruzzi, no Departamento de Desenho Industrial da Universidade Federal do Espírito Santo. UFES: Vitória, 2010. Disponível em <<https://issuu.com/mariannas/docs/capadediscos>>.

EDUSP. **A Edusp**. 2021. Disponível em: <<https://www.edusp.com.br/a-edusp/>>. Acesso em 27 maio 2021.

EMPOSSADO NA reitoria, o prof. Ulhôa Cintra. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**. São Paulo, 17, maio 1960. Ano LXX, n. 108. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f1960%2fexecutivo%2fmaio%2f17%2fpag_0002_DI7H9T4PTTNHLe0R8AUQITI7QM F.pdf&pagina=2&data=17/05/1960&caderno=Executivo&paginaordenacao=100002>. Acesso em 19 maio 2021.

ENTREVISTA COM Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. **Estud. hist.** Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 405-431, dez. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862011000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 Abr. 2021.

EXPOSIÇÃO de motivos apresentada ao Francisco Matarazzo Sobrinho visando a transformação de MAM de Sociedade Civil e Fundação, organograma e minuta os estatutos. Pasta “Documentos MAM” contendo série de documentos, 1959.

EXPOSIÇÃO UNICAMP. **Fotografias.** Disponível em: <<https://expounicamp.siarq.unicamp.br/2/fotografias/1/fcm>>. Acesso em 17 maio 2021.

FABRIS, Annateresa. Walter Zanini, o construtor do MAC-USP. **Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** Rio de Janeiro: CBHA, 2009. Disponível em <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_fabris_annateresa_art.pdf>. Acesso em 22 set. 2021.

FACULDADE DE ODONTOLOGIA da Universidade de São Paulo. **A história da FO USP.** São Paulo: Universidade de São Paulo, s.d. Disponível em: <http://www.fo.usp.br/?page_id=505>. Acesso em: 12 ago. 2021.

FÁVERO, M. L. A. A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. **Revista Educar,** Curitiba, vol. --, nº 28, p. 17-36, 2006.

FAPESP: origens e implantação. **Estud. av.,** São Paulo, v. 10, n. 28, p. 200-209, dez. 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000300008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27 maio 2021.

FERNANDES, Ana Candida Franceschini de Avelar. **Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado.** 2012. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-17052013-153846/pt-br.php>>. Acesso em 20 maio 2021.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura e sociabilidade na Cidade Universitária de São Paulo. In: CENTRO DE PRESERVAÇÃO CULTURAL DA USP. **Cidades Universitárias: Patrimônio Urbanístico e Arquitetônico da USP.** São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2005.

FERREIRA Gullar. In: COSTA, Célia Maria Leite; SILVA, Suely Braga da (coord.). **A trajetória política de João Goulart.** Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, 2004. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/apresentacao>>. Acesso em: 2 abr. 2021

FERRI, Mário Guimarães. **[Correspondência].** Destinatário: Antônio Barros de Ulhôa Cintra. São Paulo, 1962. Processo nº.10.903/62, fl. 2. Arquivo da Reitoria.

FOWLER Museum. Disponível em: <<https://fowler.ucla.edu/about/>>. Acesso em: 01 out. 2021.

FLEMING, Maria Isabel D'Agostino; FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. Trajetória e perspectivas do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (1964-2011). **Revista do Instituto de Estudos Avançados**. São Paulo, v. 25, n. 73, p. 217-228, 2011.

FRANCISCO de Assis Chateaubriand. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CHATEAUBRIAND,%20Assis.pdf>>. Acesso em 24 nov. 2021.

FRANÇOZO, Mariana. O Museu Paulista e a história da antropologia no Brasil entre 1946 e 1956. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 48, n. 2., jul/dez. 2005. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27219>>. Acesso em 18 maio 2021.

FREITAS, Patrícia Martins Santos. **Muralismo em São Paulo**: convergência das artes entre 1950 e 1960. 2017. 269 f. Tese (doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2017. Disponível em <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322243>>. Acesso em: 15 maio 2021.

FUNDAÇÃO Oscar Niemeyer. **Obras**: Outras. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/outros/cen%C3%A1rio-para-pe%C3%A7a-orfeu-da-concei%C3%A7%C3%A3o-de-vin%C3%ADcius-de-moraes-estreada-em-1956>>. Acesso em 15 maio 2021.

GAMA e Silva. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. A trajetória Política de João Goulart. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/anisio_teixeira>. Acesso em: 25 abr. 2021.

GAMA E SILVA, Luis Antônio da. [Correspondência]. Destinatário: Hugo Gouthier. São Paulo, 14 ago. 1963a. FUNDO MAC USP. Arquivo Geral da USP.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Luigi Gui. São Paulo: 14 ago. 1963b. Arquivo Geral da USP.

GOMES, Karina Sérgio. **Walter Zanini**: lotear o museu. Trabalho de conclusão do curso de especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, CELACC sob orientação da Profa. Dra. Cláudia Fazzolari. São Paulo: CELACC/ECA-USP, 2013. Disponível em <<http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/681-1896-1-PB.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2021.

GONÇALVES, Libeth Rebollo. (org.). **Sérgio Milliet – 100 anos**: trajetória, crítica de arte e ação cultural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

GORGUS, Nina. **Le Magicien des vitrines**: Le muséologue Georges Henri-Rivière. Tradução: Marie-Anne Coadou. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Decreto Estadual nº 6.283, de 25 de janeiro de 1934**. São Paulo. Assembleia Legislativa, 1934. Disponível em <<http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-n-o-6-283-de-25-de-janeiro-de>>

_____. **Lei nº. 7.747, de 24 de janeiro de 1963.** Dispõe sobre a transferência do Museu Paulista, da Secretaria da Educação, para a Universidade de São Paulo. São Paulo: Assembleia Legislativa, 1963. Disponível em <<https://www.al.sp.gov.br/norma/43263>>. Acesso em 29 abr. 2021.

_____. **Decreto Estadual nº 43.461, de 24 de junho de 1964.** Cria, na Universidade de São Paulo, o Museu de Arte e Arqueologia. São Paulo: Assembleia Legislativa, 1964. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/norma/91434>>. Acesso em 08 maio 2021.

_____. **Portaria nº. 121 de 27 de agosto de 1973.** São Paulo: Diário Oficial do Estado de São Paulo, 1973. Disponível em <http://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f1973%2fexecutivo%2fagosto%2f28%2fpag_0062_2IP78OAG1E0KBe89NQD66P9OON9.pdf&pagina=62&data=28/08/1973&caderno=Executivo&paginaordenacao=100062>. Acesso em: 23 set. 2021.

GRANATO, Marcus (org.). Listagem museus universitários identificados via internet. Museu de Astronomia e Ciências Afins [do] Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:<http://portal.mast.br/images/projetos_de_pesquisa/2019/outubro/listagem-museus-universitarios-31-10-19.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2020.

HAROLDO de Campos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21896/haroldo-de-campos>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

HARVARD Art Museums. Disponível em: <<https://harvardartmuseums.org/about/history-and-the-three-museums>>. Acesso em: 27 set. 2021.

HEEP, Franz. **[Correspondência]**. Destinatário: Mario Pedrosa. São Paulo, 13 mar. 1962. Arquivo Geral da USP.

HISTÓRIA DA CUASO, 1985. In: USP Prefeitura – Campos da Capital. Disponível em: <<https://puspc.usp.br/institucional/historia-da-cuaso/>>. Acesso em 24 maio de 2021.

HOMENAGEM A Uihôa Cintra. In: **Pesquisa Fapesp**. São Paulo, Edição 42. p. 8, Fapesp, mai. 1999. Disponível em <<https://revistapesquisa.fapesp.br/homenagem-a-ulhoa-cintra/>>. Acesso em 17 maio 2021.

HORTA, Oscar Pedrosa. **[Correspondência]**. Destinatário: Luís Antônio da Gama e Silva. São Paulo, 1 jul. 1966. FUNDO MAC USP.

HUGO Gouthier. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/hugo-gouthier-de-oliveira-gondim>>. Acesso em 16 set. 2021.

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN. Disponível em: <<https://www.hu-berlin.de/en/about/history>>. Acesso em: 07 fev. 2021.

HUNTERIAN. Disponível em: <<https://www.gla.ac.uk/hunterian/>>. Acesso em: 27 set. 2021.

IEB – INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Yan de Almeida Prado**. São Paulo, IEB-USP, 2016. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/yan-de-almeida-prado-2/>>. Acesso em 26 mar. 2020.

IMPrensa Oficial do Estado de São Paulo. **Base de dados do Diário Oficial do Estado de São Paulo desde maio de 1.891**. Disponível em <<https://www.imprensaoficial.com.br/>>

IMS – Instituto Moreira Sales. **Arquivo Peter Scheier**: Bienal. S.I., 2021. Disponível em: <<https://ims.com.br/2019/02/03/arquivo-peter-scheier-bienal/>>. Acesso em 27 maio 2021.

INSTITUTO Antônio Carlos Jobim. **Orfeu da Conceição de Vinicius de Moraes**. Rio de Janeiro, 2020a. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8968>>. Acesso em 15 maio 2021.

INSTITUTO Antônio Carlos Jobim. **Canções praieiras**. Rio de Janeiro, 2020b. Disponível em: <<https://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/11049>>. Acesso em: 14 maio 2021.

INSTITUTO Antônio Carlos Jobim. **Músicas de Orfeu da Conceição**. Rio de Janeiro, 2020c. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14698>>. Acesso em: 14 maio 2021.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rodrigo Melo Franco de Andrade. Brasília/DF, s.d. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>>. Acesso em 15 ago. 2021.

IZIQUE, Cláudia; MARCOLIN, Nedson. Isaias Raw: Cientista bom de briga. Pesquisa FAPESP. São Paulo, n. 113, jul. 2005. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/cientista-bom-de-briga/>>. Acesso em 25 abr. 2021.

JÂNIO Quadros. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. O governo de Juscelino Kubitschek. **A trajetória política de João Goulart**. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/janio_quadros>. Acesso em 16 set. 2021.

JOÃO Goulart. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. O governo de Juscelino Kubitschek. **O governo de Juscelino Kubitschek**. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/joao_goulart>. Acesso em 16 set. 2021.

JORGE WILHEIM. **O legado 1928-2014**. Disponível em: <<https://www.jorgewilheim.com.br/legado/Arquiteto>>. Acesso em: 23 set. 2021.

KELLER, Vilma. **Armando de Sales Oliveira**. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em:

<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/anisio_teixeira>. Acesso em 17 maio 2021.

LANDIM, Maria Isabel. Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo: adaptação aos novos tempos. **Estud. av.**. São Paulo, v. 25, n. 73, p. 205-216, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000300023&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 03 maio 2021.

LANGER, Emily. Hiroshi Daifuku, UNESCO official. The Washington Post. Washington, jul. 2012. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/local/obituaries/hiroshi-daifuku-unesco-official/2012/07/24/gJQAr76H7W_story.html>. Acesso em 03 maio 2020.

LEMONS, Renato; CARNEIRO, Alan. Fernando Henrique Cardoso. In: **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB**. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/cardoso-fernando-henrique>>. Acesso em 16 set. 2021.

LEON, Ethel. **IAC – Instituto de Arte Contemporânea**: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953). Primeiros estudos. 2006. Dissertação (Mestrado - Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, São Paulo, 2006.

LIMA, Eloi Jose da Silva. **A criação da UNICAMP**: administração e relações de poder numa perspectiva histórica. Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1989. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/252116>>. Acesso em 18 maio 2021.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica**: os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília/DF: Editora UnB, 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Maioridade do moderno em São Paulo**: anos 30/40. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

LOURENÇO, Marta C. A Contribution to the History of University Museums and Collections in Europe. In: UMAC CONFERENCE, 2002, Sydney, Canberra. **Papers [...]** UMAC/ICOM: Sydney, Canberra, 2002. Disponível em: <<http://umac.icom.museum/2002/lourenco.html>>. Acesso em: 26 mar. 2020.

LUIZ DE ANHAIA Melo. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. O governo de Juscelino Kubitschek. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/luis-inacio-romeiro-de-anhaia-melo>>. Acesso em 27 maio 2021.

MAC – Museu de Arte Contemporânea. **Exposição Nacional de Arte Concreta**. Disponível em: <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/occurrences/1864>>. Acesso em 15 maio 2021.

MACHADO, Fernanda Tozzo. **Os museus de arte no Brasil moderno**: os acervos entre a formação e a preservação. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

MACHADO, Lourival Gomes. Introdução. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: MAM, 1951, p.14.

_____. **Retrato da arte moderna no Brasil**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Como a Bienal ajudou o Brasil a formar seu primeiro acervo de Arte Moderna internacional. In: _____. **Um outro acervo do MAC USP**. São

Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019. (MAC Essencial 7). Disponível em:

<<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/354/310/1291-1?inline=1#:~:text=Ent%C3%A3o%2C%20no%20Brasil%2C%20embora%20se,do%20acervo%20do%20antigo%20MAM>>. Acesso em 14 set. 2021.

_____. **Classicismo moderno**: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC-USP. São Paulo: Alameda, 2016a.

_____. **Mário Pedrosa, Walter Zanini e o projeto do MAC para a USP**. São Paulo: MAC USP, 2016b. Disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/folder/zanini_mariopedrosa.pdf>. Acesso 23 set. 2021.

_____. Museu universitário ou museu na universidade? O caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In: OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; Malta, Marize. **Histórias da Arte em Museus**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020. p. 179-188.

_____. **Um outro acervo do MAC USP**. São

Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019. (MAC Essencial 7). Disponível em:

<<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/354/310/1291-1?inline=1#:~:text=Ent%C3%A3o%2C%20no%20Brasil%2C%20embora%20se,do%20acervo%20do%20antigo%20MAM>>. Acesso em 14 set. 2021.

_____. **Um outro acervo do MAC USP**. São

MAGALHÃES, João Carlos Ramos (entrevista). Os móveis modernos que a construção de Brasília nos presenteou. Abr. 2020. In: Editora Olhares. **Janela**. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://editoraolhares.com.br/janela/moveis-modernos-brasilia/>>. Acesso em: 13 maio 2021.

MAIA NETO, Renato de Andrade. **Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. **Apuros de pensar museus na criação do MAC-USP**: o confronto de teorias de Sérgio Buarque de Holanda e Mário Pedrosa. 2014. Relatório de pesquisa (Pós-doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 2, 2014.

MAM RIO – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **História**. Disponível em: <<https://mam.rio/historia>>. Acesso em 30 maio 2021.

MANTOAN, Marcos José. **Yolanda Penteado**: gestão dedicada à arte moderna. 2015. Tese (Doutorado - Departamento de Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MAPA DOS MUSEUS universitários no Brasil, projeto em parceria do MAST com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL). Disponível em: <<https://indd.adobe.com/view/44e9e5e0-0c20-4bd0-936a-3ab0e14900a1>>. Acesso em 28 set. 2021.

MARCOLIN, Nedson. A concepção de uma universidade. In: **Pesquisa Fapesp, Unicamp 50 anos**. São Paulo: Fapesp, set. 2016. p.88-91. Disponível em <<https://revistapesquisa.fapesp.br/a-concepcao-de-uma-universidade/>>. Acesso em: 17 maio 2021.

MÁRIO GUIMARÃES Ferri. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. <<http://fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/mario-guimaraes-ferri>>. Acesso em 22 set. 2021.

MÁRIO Pedrosa. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro - DHBB. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/pedrosa-mario>>. Acesso em: 03 maio 2021.

MARTINS, Mariana Esteves. **A formação do Museu Republicano Convenção de Itu (1921-1946)**. Dissertação (mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

MATARAZZO SOBRINHO. **[Correspondência]**. Destinatário: Alípio Correia Freire. São Paulo, 20 out. 1956. In: Processo RUSP nº 56.1.14747.1.1. Arquivo Geral da USP.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Luigi Gui. Roma, 1 set. 1962a. FUNDO MAC USP 0064/008 (3).

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Antônio Barros de Ulhôa Cintra. São Paulo, 21 fev. 1962. FUNDO MAC USP.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Walter Zanini. São Paulo, 30 set. 1963a. FUNDO MAC USP 0064/008 (7)

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Antônio Mendes. São Paulo, 7 out. 1963b. Arquivo Geral da USP.

MAYER, Jorge Miguel; LEMOS, Renato; CORREIA, Maria Letícia. **Delfim Neto**. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/antonio-delfim-neto>>. Acesso em 17 set. 2021.

MEDEIROS-NETO, Geraldo. Ulhoa Cintra, um pioneiro da moderna endocrinologia. In: **Arq Bras Endocrinol Metab**. São Paulo, v. 43, n. 2, p. 146-147, mar. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-27301999000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 maio 2021.

MEDEIROS NETO, Geraldo. Antonio Barros de Ulhôa Cintra. In: Academia de Medicina de São Paulo. **Biografias de Acadêmicos**. S.d. Disponível em: <<https://www.academiamedicinasapoaulo.org.br/biografias/15/BIOGRAFIA-ANTONIO-BARROS-DE-ULHOA-CINTRA.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2021.

MENDES, Erasmo Garcia. Paulo Duarte. **Estud. av.**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 189-193, dez. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 03 maio 2021.

MENEZES, Enrique Valarelli. **A música tímida de João Gilberto**, 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07032013-145429/publico/EnriqueMestrado.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2021.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 207-222, jan. 1993.

_____. Museu Paulista. **Estud. av.**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 573-578, dez. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300084&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 maio 2021.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Walter Zanini. Atenas, 23 maio 1963. FUNDO MAC USP 0064/008.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Heloisa Mourdes Motta. Atenas, 16 set. 1963. FUNDO MAC USP 0064/008(12)

_____. O museu e o problema do conhecimento. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASA, 1, 1996, Rio de Janeiro. **Anais do I Seminário sobre Museus-Casas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. p.17-48. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4508378/mod_resource/content/1/MENESES_A_pesquisa_no_museu.pdf>. Acesso em 23 set. 2021.

MERTON College Oxford. Disponível em: <<https://www.merton.ox.ac.uk/about/history-merton>> Acesso em 07 fev. 2021.

MOMA. **The Museum of Modern Art history**. 2021. Disponível em: <<https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>>. Acesso em 4 maio 2020

MIGUEL Reale. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d.. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/reale-miguel>>. Acesso em: 23 set. 2021.

MIRANDA, Clara Luiza (Coord.). **Élio Vianna** : 1921-2009. Pesquisa Arquitetura Capixaba desde 1535. Disponível em <https://www.academia.edu/28489971/Apresenta%C3%A7%C3%A3o_em_homenagem_ao_arquiteto_%C3%89lio_Viana_pelo_IAB_2009>.

MISAN, Simona. Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, v. 16, n. 2, p. 175-204, dez. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 03 maio 2021.

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em: <<http://www.museudearteantiga.pt/>>. Acesso em 29 abr. 2021.

MOMA. **The Museum of Modern Art History**. Disponível em: <<https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>>. Acesso em 4 maio 2020.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. **História do Brasil: uma interpretação**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

MOUTINHO, Mario C. **Definição evolutiva de Sociomuseologia**: Proposta para reflexão Lisboa, XIII Atelier Internacional do MINOM, Lisboa e Setúbal, setembro 2007.

MUSEO de Arte Contemporâneo de la Universidad de Chile. Disponível em: <<http://mac.uchile.cl/museo/historia>>. Acesso em: 29 set. 2021.

MUSEO DE LA SOLIDARIEDAD Salvador Allende. Disponível em: <<https://www.mssa.cl/>>. Acesso em: 30 set. 2021.

MUSEU DE ARQUEOLOGIA e Etnologia da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://mae.usp.br/>>. Acesso em: 04 out. 2021.

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA da Fundação Armando Álvares Penteado. Disponível em: <<https://www.faap.br/museu/>>. Acesso em: 27 set. 2021.

MUSEU DE ARTE Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/>>. Acesso em 04. out. 2021.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE Federal do Ceará. Disponível em: <<https://mauc.ufc.br/pt/sobre-o-mauc/historia/>>. Acesso em 27 set. 2021.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Disponível em: <<https://masp.org.br/>>. Acesso em 23 set. 2021.

MUSEU DE ARTE SACRA da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<https://mas.ufba.br/historia-da-instituicao>>. Acesso em 27 set. 2021.

MUSEU DE ZOOLOGIA da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://mz.usp.br/pt/pagina-inicial/>>. Acesso em 04 out. 2021.

MUSEU HISTÓRICO da FMUSP - Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Guia do Acervo: Cantídio de Moura Campos. São Paulo, s.d. Disponível em: <<http://www.pesquisadores.museu.fm.usp.br/index.php/cant-dio-de-moura-campos-2;isaar>>. Acesso em 25 abr. 2021.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **A História**. Rio de Janeiro: MHN, s.d. Disponível em: <<https://mhn.museus.gov.br/>>. Acesso em 29 abr. 2021.

MUSEU IMPERIAL. Disponível em: <<https://museuimperial.museus.gov.br/>>. Acesso em 03 maio 2021.

MUSEU NACIONAL DE ATENAS. **História do Museu**. Atenas, s.d. Disponível em: <<https://www.namuseum.gr/to-moyseio/istoria-toy-moyseioy/>>. Acesso em 08 maio 2021

MUSEU PAULISTA da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.mp.usp.br/>>. Acesso em: 04. out. 2021.

_____. **O Acervo**: Iconografia. São Paulo: Museu Paulista na Universidade de São Paulo, s.d. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx>>. Acesso em 14 ago. 2021.

MUSEU REPUBLICANO “Convenção de Itu”. Disponível em: <<http://mr.vitis.uspnet.usp.br/index.php/home.html>>. Acesso em 04 maio. 2020.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Redefinição espaço-conceitual da exposição Tendências Construtivas no Acervo do MAC USP** (MAM/MAC convergências e divergências). (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

_____. **MAM**: museu para a metrópole. 2003. Dissertação (Mestrado em Estrutura Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-12012005-122318/pt-br.php>>. Acesso em: 10 out. 2021.

NOMURA, Hitoshi. Hermann von Ihering (1850-1930), o Naturalista. **Cad. hist. ciênc.**, São Paulo, v. 8, n. 1, jun. 2012. Disponível em <http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-76342012000100002&lng=pt&nrm=iso>.

O ESTADO DE São Paulo. 27 de fevereiro de 1973, p. 10. São Paulo, 1973a. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19730227-30035-nac-0010-999-10-not/busca/Yolanda+doa%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 23 set. 2021.

_____. 27 de fevereiro de 1973, p. 10. São Paulo, 1973b. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19730227-30035-nac-0010-999-10-not/busca/Yolanda+doa%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 23 set. 2021.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Abrahão de. A história da Independência do Brasil: o Museu do Ipiranga. São Paulo, nov. 2013. **São Paulo in foco**. Disponível em: <<https://www.saopauloinfoco.com.br/museu-do-ipuranga/>>. Acesso em: 03 maio 2021.

OLIVEIRA, Nelson. Fundação de Brasília: há 60 anos, país vivia clima de otimismo, modernidade e elegância. **Portal Senado Notícias**. Brasília, 8 maio 2021. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/05/brasil-60-anos-2014-a-festa-de-inauguracao>>. Acesso em 14 maio 2021.

OLIVEIRA, RITA ALVES. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. **São Paulo em Perspectiva** [online]. 2001, v. 15, n. 3, pp. 18-28. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300004>>.

ORLANDINI, Ana Paula. A vida é construção. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 306, p. 84-87. Agosto de 2021. Disponível em <<https://revistapesquisa.fapesp.br/a-vida-e-construcao/>>. Acesso em 24 nov. 2021.

PALADINO, L. M. O exílio chileno de Mário Pedrosa: Solidariedade, arte popular e vocação comunitária. In: **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p.14-31, jan. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663905>>.

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. **Intervenções Museológicas em Exposição: MAC do Zanini e MASP do Casal Bardi (1960-1970)**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade São Paulo: São Paulo, 2014. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-24042015-171943/pt-br.php>>. Acesso em 23 nov. 2021.

PANTOJA, Sílvia. Juscelino Kubitschek. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro - DHBB. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/juscelino-kubitschek-de-oliveira>>. Acesso em 18 jun. 2019.

PASSADOR, Luiz Henrique. **Herbert Baldus e a antropologia no Brasil**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas: Campinas, 2002. Disponível em <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279051>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 253-298, dez. 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 maio 2021.

PAULO Freire. In: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro - DHBB. **A trajetória política de João Goulart**. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/paulo_freire>. Acesso 14 set. 2021.

PAUSINI, Adel Igor dos Santos Canguero Romanov. **Modernidade e provincianismo**: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro. Tese (doutorado em Museologia). Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2020. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10437/10219>>. Acesso em 03 maio 2021.

PEDROSA, Mário. A função do Museu no core Universitário. **Revista GAM**: Galeria de Arte Moderna, nº3, fevereiro 1967, p. 31-33.

_____. **[Correspondência]**: Parecer sobre o problema dos museus. Destinatário: Antônio Barros de Ulhôa Cintra. São Paulo, 29 maio 1962a. FUNDO MAC USP.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Helena. Segy. São Paulo 3 maio 1962b. FUNDO MAC USP.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Josias Carneiro Leão. São Paulo, 22 maio 1962c FUNDO MAC USP.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Josias Carneiro Leão. São Paulo, 1 fev. 1963. FUNDO MAC USP.

_____. **Textos escolhidos**. Organização de Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, v. 4, 1994.

_____. Parecer sobre o core da Cidade Universitária. **Risco**: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos [EESC-USP], [S.l.], n. 1, p. 67-73, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44618>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

_____. **Encontros**: Mário Pedrosa. Organização de César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em cor-de-rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.

PIERRE Demargne In: DICTIONARY OF ART HISTORIANS. Durham: Art History Webmasters Association, s.d. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20120721075008/http://www.dictionaryofarthistorians.org/demargnep.htm>>. Acesso em 10 ago. 2021.

PINTO, Luíza Helena Nunes. (Org.) **Discursos selecionados do Presidente Juscelino Kubitschek**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. Disponível em <http://funag.gov.br/biblioteca/download/628-Discursos_jk.pdf>.

PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP**: arquitetura e política em São Paulo (1946-1968). São Paulo: Editora 34, 2019.

PRINCETON University Art Museum. Disponível em: <<https://artmuseum.princeton.edu/about/history>>. Acesso em 30 set. 2021.

PROF. DR. PAULO de Menezes Mendes da Rocha – 1943-1947. In: ESCOLA POLITÉCNICA - USP. **Galeria de Diretores**. São Paulo: Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, s.d. Disponível em:

<https://www.poli.usp.br/institucional/diretoria/galeria-de-diretores/prof-dr-paulo-de-menezes-mendes-da-rocha>>. Acesso em 17 set. 2021.

RANIERI, Nina Beatriz Stocco (org.); TOBA, Marcos Mauricio (coord.). **Autonomia Universitária na USP: 1934-1969**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. Vol. 1.

RIBEIRÃO Preto Cultural. **Museu do Ipiranga, Atual Museu Paulista, 1954, São Paulo, Brasil**. Ribeirão Preto, 2017. Disponível em <<https://ribeiraopretoculturaljaf.blogspot.com/2017/11/museu-do-ipuranga-atual-museu-paulista.html>>. Acesso em 27 abr. 2021.

RINO Levi. In: ACERVOS da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: FAU-USP, S.d. Disponível em: <<http://acervos.fau.usp.br/s/acervos/item/12437>>. Acesso em 14 maio 2021.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos fatais: design, música e Tropicalismo**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007. (Série Design).

RUY Aguiar da Silva Lemos. In: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. O governo de Juscelino Kubitschek. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <<http://www.fgv.br/CPDOC/ACERVO/dicionarios/verbete-biografico/rui-aguiar-da-silva-leme>>. Acesso em 17 set. 2021.

SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil = Modern furniture in Brazil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Editora Olhares, 2017.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo** : Globalização e Meio Técnico Científico Internacional. São Paulo : Hucitec, 1997, p. 15-39.

SAPIENZA– *Università di Roma*. Disponível em: <<https://web.uniroma1.it/polomuseale/>>. Acesso em 03 maio 2021.

SEDGWICK Museum of Earth Sciences. Disponível em: <<https://www.gla.ac.uk/hunterian/>>. Acesso em: 27 set. 2021.

SEGAWA, Hugo e MAZZA, Guilherme Dourado. Mário Pedrosa Urbanista. **Risco**: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos [EESC-USP], São Paulo, n. 1-2, p. 63-65, 2003.

SÉRGIO Buarque de Holanda. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. A Era Vargas: dos anos 20 a 1945. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/anisio_teixeira>. Acesso em: 14 ago. 2021.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Adriana de Oliveira; WALDMAN, Thaís Chang. Museu Paulista. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo;

Departamento de Antropologia, 2016. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/instituicoes/museu-paulista>>. Acesso em 18 maio 2021.

SILVA, M.C. **Christiano Stockler das Neves e o Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo**. Dissertação (mestrado). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28022007-155737/pt-br.php>>. Acesso em: 03 maio 2021.

SILVA, Mariana Leão. **Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. Orientadora Ana Gonçalves Magalhães. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-14082020-185141/pt-br.php>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SILVA, T. C. da. O Museu Paulista de Mário Neme (1960-1973). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [S. l.], v. 28, p. 1-30, 2020. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/159319>>. Acesso em 10 maio 2021.

SIQUEIRA, Graciele Karine. **Curso de Museus – MHN, 1932-1978: o perfil acadêmico profissional**. Dissertação (mestrado) Rio de Janeiro: Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <http://www.unirio.br/ppg-pmus/graciele_karine_siqueira.pdf>.

SOCIEDADE Brasileira de Pediatria. **Patronos e titulares da Academia Brasileira de Pediatria: Pedro de Alcântara Marcondes Machado (1901-1979)**. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Pediatria, 2021. Disponível em: <<https://www.sbp.com.br/capa-teste/institucional/academia-brasileira-de-pediatria/patronos-e-titulares/pedro-de-alcantara-marcondes-machado/>>. Acesso em 03 maio 2021.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

SPOLAOR, Silvia Caser; ARAÚJO, Larissa; DANTAS, Agnes Thompson Ferreira. **Élio Vianna 1921-2009**. Espírito Santo, Universidade Federal do Espírito Santo, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/28489971/Apresenta%C3%A7%C3%A3o_em_homenagem_ao_arquiteto_%C3%89lio_Viana_pelo_IAB_2009>. Acesso em: 14 maio 2021.

TEXAS Archival. Disponível em: <<https://legacy.lib.utexas.edu/taro/utlac/00265/lac-00265.html>>. Acesso em: 03 out. 2021.

THEODORO, Janice. Eurípedes Simões de Paula (1910-1977). **Revista de História**, São Paulo, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, n. 160: Dossiê – Eurípedes Simões de Paula, p.17-50, 1º sem. 2009. São Paulo Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19099?>>. Acesso em: 03 maio 2021.

TOLEDO, Carolina Rossetti de. **As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. 2015. Dissertação

(Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29012016-105805/pt-br.php>>. Acesso em: 12 set. 2021.

TURRIN, Adriana Bestle. **O novo MAC-USP**: problemáticas da transição para a nova sede. 2012. Trabalho final (Graduação em Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/adrianaturrin/docs/o_novo_mac-usp>. Acesso em: 18 mar. 2019.

TUTTOILMONDO, Joana. **Presente nos museus**: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira. 2010. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas **História da Unicamp**. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/node/64#1960>>. Acesso em 17 maio 2021.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Normas da Universidade de São Paulo**. Disponível em <<http://www.leginf.usp.br/>>.

_____. **Processo RUSP nº 56.1.14747.1.1**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1956. Arquivo Geral da USP.

_____. **Portaria GR/USP nº 81, de 11 de dezembro de 1961**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1961. Disponível em <<https://expounicamp.siarq.unicamp.br/2/documentos/1/fcm>>. Acesso em 17 maio 2021.

_____. **Processo nº 4749/62**. Oferta de doação à USP por parte do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho de um Centro de Estudos e Pesquisas Históricas e sobre Arte, fl.02. AG-USP (62.1.4749.1.8. Cx. 74-A). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1962a.

_____. **Processo nº 474/62**. Compra do acervo de Yan de Almeida Prado. AG-USP (62.1.18474.1.6. Cx. ACE-01). São Paulo. Universidade de São Paulo - RUSP, 1962b.

_____. **Portaria nº. 63 de 19 de dezembro de 1962**. Cria Comissão para fim que especifica. São Paulo: Diário Oficial do Estado de São Paulo, 22 de dezembro de 1962c. Disponível em: Acesso em: <https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f1962%2fexecutivo%2fdezembro%2f22%2fpag_0069_DK8QC9HQ239UGe9LHV6VPUD2P17.pdf&pagina=69&data=22/12/1962&caderno=Executivo&paginaordenacao=100069>. Acesso em: 06 maio 2021.

_____. **Portaria nº. 64 de 19 de dezembro de 1962**. Cria uma comissão para receber o acervo do IPH, chefiada por Paulo Duarte. São Paulo: Diário Oficial do Estado de São Paulo, 22 de dezembro de 1962d. Disponível em: Acesso em: Disponível em <https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f1962%2fexecutivo%2fdezembro%2f22%2fpag_0069_DK8QC9HQ239UGe9LHV6VPUD2P17.pdf&pagina=69&data=22/12/1962&caderno=Executivo&paginaordenacao=100069>. Acesso em: 06 maio 2021.

_____. **Processo nº 6085/62.** Convênio a ser celebrado com o Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo – RUSP. 1962e.

_____. **Portaria GR nº. 28 de 21 de março de 1963.** Designa Comissão Especial para estudar a reorganização do Museu Paulista. São Paulo: Diário Oficial do Estado de São Paulo, 1963a. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f1963%2fexecutivo%2fmarco%2f23%2fp1%2fpag_0003_2HVIE1NO6DRDNe4GOHD P1JCUE70.pdf&pagina=3&data=23/03/1963&caderno=Executivo&paginaordenacao=100003>. Acesso em 29 de abr. 2021.

_____. **Processo 62.1.29137.1.6.** Portaria que cria uma comissão para estudar a instalação na USP de um museu de arqueologia. 15. Cx. 282/2349. São Paulo, Universidade de São Paulo: 1963b. Arquivo Geral da USP

_____. **Notícia nº 5 879. São Paulo, 24 de junho de 1964.** Datiloscrito em papel timbrado da Reitoria da Universidade de São Paulo, Divisão Cultural. F MAC USP 0064/008 (16).

_____. **Resolução nº 3461, de 7 de outubro de 1988.** Fica aprovado o Estatuto da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?post_type=resolucao&p=6314>. Acesso em: 17 maio 2021.

_____. **Resolução nº. 3560, de 11 de agosto de 1989.** Dispõe sobre a unificação dos Museus e Órgãos afins com atuação nas áreas de Arqueologia e Etnologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989. Disponível em: <<http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-3560-de-11-deagosto-de-1989>>. Acesso em 08 maio 2021.

_____. **Plano Museológico do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018. p. 73. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/documentos/PM_MAC_USP.pdf>. Acesso em 04 out. 2021.

_____. **Processo nº 63.1.15103.1.8.** Reorganização Administrativa e regulamento do Museu Paulista. São Paulo: Museu Paulista – RUSP, s.d.a Arquivo Geral da USP.

_____. **Processo nº 62.1.29137.1.6.** Portaria que cria uma comissão para estudar a instalação na USP de um museu de arqueologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, s.d.b. Arquivo Geral da USP.

_____. **Processo nº 64.1.29337.1.7.** Solicita seja estudada a possibilidade de a Universidade de São Paulo encarregar-se da realização das Bienais. São Paulo: RUSP, s.d.c. Arquivo Geral da USP.

_____. **Imagens:** Missão Francesa. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<<https://imagens.usp.br/editorias/pessoas-categorias/imagens-antigas-da-usp/attachment/bim0406/>>>. Acesso em 14 ago. 2021.

UNIVERSITÄT HAMBURG. **Museums and Collections**. Hamburgo, 2021. Disponível em: <<https://www.uni-hamburg.de/en/einrichtungen/zentrale-einrichtungen/museen.html>>. Acesso em 03 maio 2021.

UNIVERSITY OF CAMBRIDGE. Disponível em: <<https://www.uni-hamburg.de/en/einrichtungen/zentrale-einrichtungen/museen.html>>. Acesso em 03 maio 2021.

VANZOLINI, Paulo Emílio. Museu de Zoologia. **Estud. av.**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 579-580, dez. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300085&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 27 maio 2021.

VARGAS, Jayme. **Gregori Warchavchik: design e vanguarda no Brasil**. São Paulo: Editora Olhares, 2019.

VIGATO, Paolo. Luigi Gui: Quel respiro di liberazione a Padova. S.l. 2002. In: **Resistenza Italiana**. Disponível em: <<http://www.storiaxisecolo.it/liberazione/liberazione7.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

VINICIUS de Moraes. **Orfeu da Conceição**. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: <<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao>>. Acesso em 9 nov 2021.

VIOLÃO Brasileiro, s.d. **Baden Powell - Baden Powell à Vontade**. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/discografia/baden-powell-baden-powell-a-vontade>>. Acesso em 14 maio 2021.

WEHLING, Arno. Eduardo D'Oliveira França. In: **Dicionário de Historiadores Portugueses da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal e do Centro de História da Universidade de Lisboa, 2016. Disponível em: <http://dichp.bnportugal.pt/imagens/franca_eduardo.pdf>. Acesso em 03 maio 2021.

WILDER, Gabriela Suzana. Formação e desenvolvimento das coleções: problemas e desafios - o caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. In: SEMANA DOS MUSEUS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1., 1997, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 1999.

XAVIER, Danilo Moreira. **Um olhar sobre o ensino das artes na FAAP nas décadas de 1960 e 1970**. Dissertação (mestrado). São Paulo : Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP, 2019. Disponível em <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-02072019-164847/publico/daniloxavier.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2021.

WALTER Gropius. In: Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – DHBB. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/walter_gropius>. Acesso em: 27 maio 2021.

YALE University Art Gallery. Disponível em: <<https://artgallery.yale.edu/about-mission>>. Acesso em: 27 set. 2021.

ZANINI, Walter. Problemas Museológicos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo 04 jan. 1964, p. 40. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640104-27209-nac-0040-lit-6-not/busca/Problemas+museol%C3%B3gicos>>. Acesso em: 25 set. 2021.

_____. Arte e História da arte. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 8, n. 22, p. 487-489, 1994. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9745>>. Acesso em: 3 out. 2021.

_____. **Exposição – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977)**. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. **Programa de necessidades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. São Paulo, 18 de out. de 1973a. Arquivo MAC USP. Loc. 111/01. V. 01

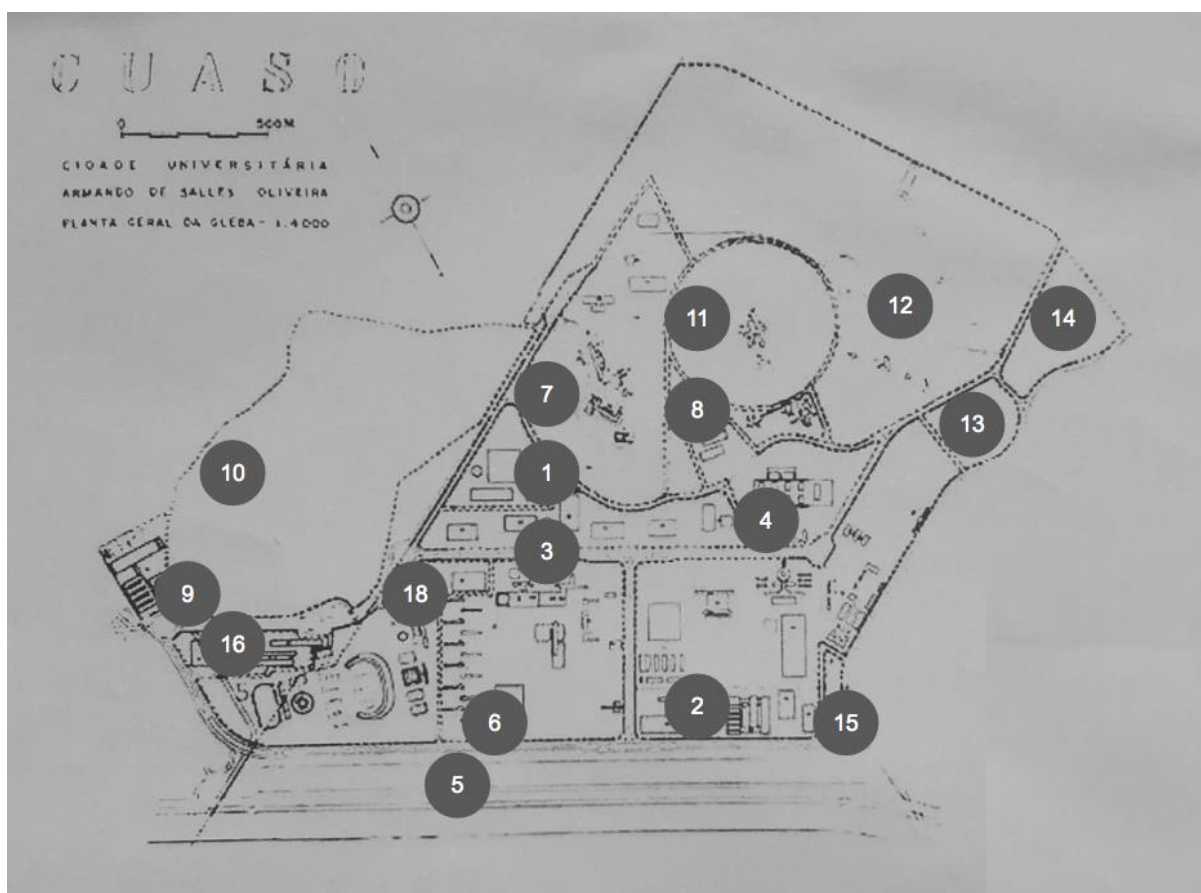
_____. **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**: catálogo geral das obras. São Paulo: USP, 1973b.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Ulpiano Toledo Bezerra De Meneses. São Paulo, 27 nov. 1963. FUNDO MAC USP 0064/010.

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Donald B. Goodall. São Paulo, 1967a. FUNDO MAC USP. FMAC USP DR 0049/005 (71).

_____. **[Correspondência]**. Destinatário: Stanton Loomis Catlin . São Paulo, 1967b. FUNDO MAC USP. FMAC USP DR 0049/005 (72).

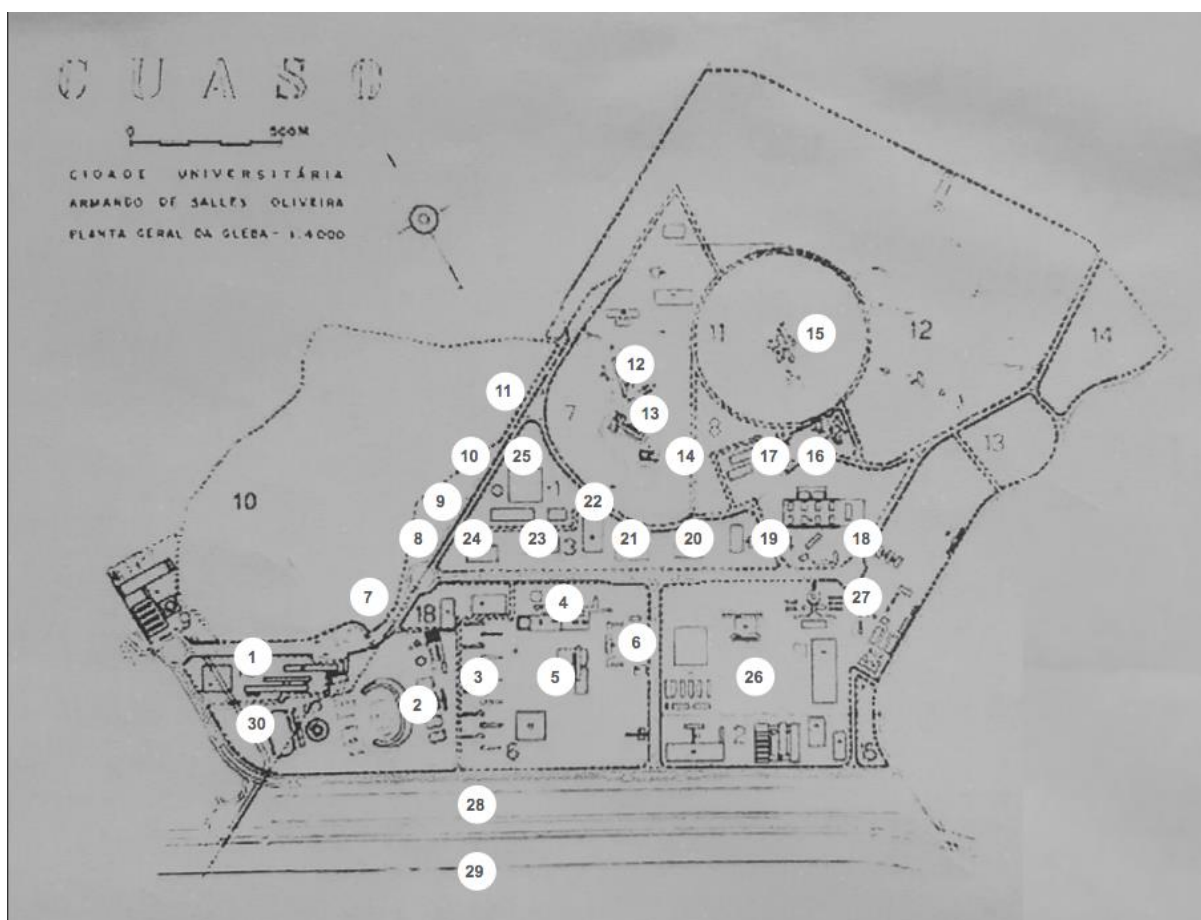
Anexo I. Planta Geral da Gleba da Cidade Universitária “Armando Salles Oliveira” com a indicação setorial proposta em 1962



Legenda

- 1 | Setor das Químicas;
- 2 | Setor Tecnológico;
- 3 | Setor de Ciências Políticas e Sociais;
- 4 | Setor Eletrotécnico;
- 5 | Setor Esportivo;
- 6 | Setor de Convivência Geral;
- 7 | Setor Biológico;
- 8 | Setor Física;
- 9 | Setor Escola Politécnica;
- 10 | Setor Instituto Butantan;
- 11 | Setor de Energia Atômica;
- 12 | Setor de Ciências Médicas Aplicadas que englobaria o **conjunto de museus** no projeto de Paulo de Camargo e Almeida;
- 13 | Setor de Serviços de Utilidade Pública com o centro de cultura da Universidade;
- 14 | Área do D.E.R.;
- 15 | Subestação;
- 16 | Setor Pedagógico;
- 18 | Setor de Ciências Jurídicas e Econômicas.

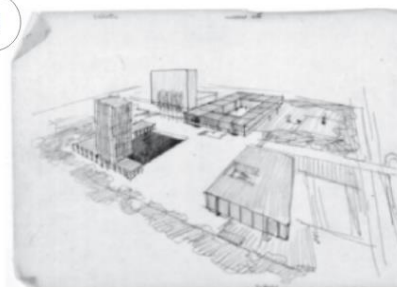
Anexo II. Planta Geral da Gleba da Cidade Universitária “Armando Salles Oliveira” com os edifícios dos projetos de 1962 sinalizados



Legenda

- 1 | Centro Regional de Pesquisas Educacionais;
- 2 | Setor esportivo;
- 3 | Setor residencial (alunos);
- 4 | Setor comercial - Estação rodoviária - Hotel;
- 5 | **Setor cívico-cultural, o core da USP;**
- 6 | Reitoria;
- 7 | Faculdade de Direito;
- 8 | Instituto Latino Americano de Criminologia;
- 9 | Psicologia;
- 10 | Faculdade de Farmácia;
- 11 | Faculdade de Odontologia;
- 12 | Botânica (FFCL);
- 13 | Zoologia (FFCL);
- 14 | Biotério (FFCL);
- 15 | Instituto de Energia Atômica (Conselho Nacional de Pesquisas);
- 16 | Física (FFCL);
- 17 | Instituto de Oceanografia;
- 18 | Instituto de Eletrotécnica;
- 19 | Matemática (FFCL);
- 20 | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo;

5



- 21 | Sociologia e Filosofia (FFCL);
- 22 | Geologia, Paleontologia, Mineralogia e Petrografia;
- 23 | Letras (FFCL);
- 24 | História e Geografia (FFCL);
- 25 | Conjunto das Químicas (FFCL, FFO, FMV);
- 26 | Conjunto da Politécnica;
- 27 | Instituto de Pesquisas Tecnológicas;
- 28 | Lago (raia olímpica);
- 29 | Canal do Rio Pinheiros;
- 30 | Escola de Educação Física.