Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP

Renato de Andrade Maia Neto

São Paulo
2004

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP

Renato de Andrade Maia Neto

Tese de doutorado
Estruturas Ambientais Urbanas
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo

São Paulo
2004

ASSINATURA:

E-MAIL:

Maia Neto, Renato de Andrade
M217a Arquiteturas para o MAC-USP / Renato de Andrade Maia Neto. - - São Paulo, 2004.
178 p. : il.

Tese (Doutorado) – FAUUSP.
Orientador: Ricardo Marques de Azevedo.

1. Museus (Arquitetura) – São Paulo (SP) 2. Museologia
I. Título

CDU 727.7(816.11)

Dedico este trabalho à

Marina, minha mãe,

Malu, minha mulher,

Manoel e Bento, meus filhos

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo, pela determinação, companheirismo e estímulo.

Ao Prof. Dr. Carlos Zibel Costa, que num momento difícil desta pesquisa pôde me acolher e fazer comentários valiosos a este trabalho.

Ao Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky, pela insistência para que recorresse à documentação do MAC-USP.

À Prof.ª Dr.ª Maria Cecília França Lourenço, a quem devo minha iniciação no que se refere a museus, pelo ânimo e pela confiança em mim depositada.

À Dr.ª Silvana Karpinscki, responsável pelo arquivo do MAC-USP, hoje minha amiga, uma cabeça instigante à qual devo muitas pistas de fontes a consultar e ajuda para discutir de forma apaixonada o assunto desta tese. trouxe

A Ana Paula Nascimento, consultora de percurso e minha amiga, leitora atenta, que além de colaborações valiosas fez a diagramação desta tese.

A Maria Eugênia Affonso, pelo dedicado e cuidadoso trabalho de revisão.

Ao dedicado e atencioso Dalton Delfini Mazieiro, responsável pelo Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, que facilitou minha pesquisa.

A Ana Maria Martinez Correia, responsável pelo Arquivo Mario Pedrosa, Cemap, da Unesp.

A Marli Marques de Souza, diretora da Divisão de Comunicações Administrativas da Reitoria da USP, que me abriu as portas do arquivo central da Reitoria.

A Reginaldo Maurício dos Santos, responsável pelo Arquivo da Coordenadoria do Espaço Físico da USP, Coesf.

A Maria Rossi Samora, bibliotecária chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pela boa vontade e colaboração

A Dina Elisabete Uliana, eficiente e simpática bibliotecária de referência da FAU-USP, sempre pronta a me guiar pelas fontes de consulta.

Aos ex-diretores do MAC-USP, os professores doutores Walter Zanini, Aracy Amaral, Ana Mae Barbosa e José Teixeira Coelho Netto, que colaboraram com depoimentos sobre suas gestões.

À diretora do MAC-USP, Dr.ª Elza Ajzenberg, pela presteza e cooperação.

Aos arquitetos Jorge Wilheim, Leo Tomshinscky, Carlos Lemos, Roberto Loeb, Silvia Ribeiro dos Santos e Ciça Barbieri, pelos seus depoimentos e material emprestado para esta tese.

Aos funcionários e ex-funcionários do museu, Elvira Vernaschi, Gabriela Wilder, Ana Maria Farinha, Paulo Roberto Barboza, Cristina Freire, Cristina Cabral e ao Sr. João C. Fonseca (ex-montador do MAC).

Um agradecimento especial ao meu amigo Gabriel Borba Filho.

Ao presidente da AAMAC, Isaías Custódio, pelo depoimento e por ter-me franqueado o arquivo da associação.

Ao amigo corajoso, o artista plástico Fernando Lemos.

Aos importantes artistas plásticos Genilson Soares e Francisco Inarra, por seus depoimentos.

A minha amiga Eleonora Torres e Silva, que colaborou na fase inicial da pesquisa com grande boa vontade.

À mãe dos meus filhos, Maria Augusta Ferreira Antunes, com quem partilhei por vinte e dois anos muitos projetos e realizações.

Aos meus irmãos, Ana Maria, Tutu e Paulo, pelo carinho.

Aos meus amigos e colegas, Luiz Fernando Pires Guilherme, Cláudio Furtado, Fernando Penteado Millan, Cláudio Menezes Senna, Circe Bernardes de Andrade, Cristina Bertella e Anat Falbel.

A minha amiga e pesquisadora da arquitetura de museus, Cristina Nascentes Cabral.

Aos colegas arquitetos Pérsia Spiguel e Laércio de Souza Faria, que passaram para o Auto-CAD alguns dos projetos aqui apresentados.

A Sheyla Narryma da Silva, por ter ajudado a "segurar o piano".

Aos meus colegas de pós-graduação e aos meus alunos, ex-alunos e ex-colegas da FAU-USP, Belas Artes – *Design* de Interiores, Escola Panamericana de Arte, Senac-*Design* de Interiores da FAU-UnG, de Guarulhos, FAU – Módulo de Caraguatatuba, da UNICID e da UNI-A de Santo André, que compartilharam momentos diferentes das minhas inquietações.

A todos o meu sincero agradecimento.

Sumário

Resumo

Esta tese apresenta os projetos de Arquitetura e Museologia para o MAC-USP, estudando a relação entre o programa de necessidades e os projetos realizados entre 1963 e 2001. Analisa também os antecedentes e os fatores, políticos, econômicos e técnicos, que contribuíram para que os projetos fossem ou não realizados.

Palavras-Chave: Arquitetura, Museus, Museologia, Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP).

Abstract

This thesis presents the projects of Architecture and Museology for the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo MAC-USP, aiming to study the relation between the needs program and the achieved projects presented from 1963 to 2001. It still analyses previous as well political, economical and technical factors which contributed to the effectiveness or not of these projects.

Key words: Architecture, Museums, Museology, Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP).

Procurei neste trabalho traçar a história dos projetos de arquitetura concebidos para o Museu de Arte Contemporânea da USP, MAC-USP, dentro e fora da Cidade Universitária, estudar a gênese e a genealogia das concepções e estabelecer a relação entre arte e arquitetura no museu no período de 1962 a 2001.

A arquitetura dos museus de arte materializa a experimentação dos novos tempos, incorporando e dialogando com a arte, a tecnologia, o espaço urbano, propondo novos significados e funções aos espaços construídos para abrigá-la. Nesse sentido, pretendi relacionar as concepções de museu das diretorias do MAC e a forma como tais concepções se traduziram em projetos arquitetônicos. Em outras palavras, relacionar o programa de necessidades proposto pelo cliente (museu) e o projeto desenvolvido pelo arquiteto.

Foi necessário avaliar as circunstâncias de ordem política, econômica e técnica que levaram às soluções apresentadas, os fatores que fizeram com que o museu tivesse esta ou aquela forma e as razões que determinaram sua localização. Além disso, busquei responder às inúmeras perguntas que se impuseram no decorrer da pesquisa: A partir de que motivações, com base em quais experiências, a diretoria do museu propunha um programa de necessidades para o arquitteto? Como se estruturava esse programa? De que maneira o arquiteto o interpretou? Que razões contribuíram para que a maior parte dos desígnios relativos ao museu não se concretizasse?

"Das arquiteturas e de suas críticas"[1] – artigo em que Mario Pedrosa discute a relação entre o programa de necessidades, o projeto arquitetônico e a obra realizada – reforça o caminho que explorei em relação ao MAC-USP. Nele, o crítico mostra que, em arquitetura, a relação primeira para a elaboração de um projeto é entre cliente e arquiteto – trata-se de atender ao programa de necessidades proposto pelo cliente.

[1] Neste artigo, Pedrosa levanta as seguintes questões: Em que medida cliente e arquiteto estão mergulhados em um mesmo contexto social e cultural? Estão ou não, cliente e arquiteto, enquadrados nos últimos parâmetros do "mundo moderno"? De acordo com o autor, não cabe ao arquiteto aprovar e desaprovar os programas, mas pesá-los, ponderá-los. Sua tarefa está em reagir, da maneira mais complexa possível, aos programas apresentados. Nesse gesto, o arquiteto realiza sua missão. O programa é o gerador da forma arquitetural no movimento moderno. Uma obra arquitetônica começa com o arquiteto em face da encomenda do cliente. Daí deriva a "biografia profissional" do arquiteto que, no tempo que levar para atender a encomenda, deve identificar as con-tribuições individuais dos vários especialistas, as conseqüências das pressões econômicas e outras. Há que explicar ainda como e por quê o edifício acabou ganhando a forma que tomou. O julgamento de valor deve emergir do próprio processo de descrição. A chave desse julgamento é achar exemplificada, na obra acabada, a execução consistente de uma resposta pessoal à encomenda e verificar até que ponto se trata de uma execução consistente com o programa funcional. A adequação da idéia e dos fins por meio do processo de realizá-lo materialmente faz da obra resultante um organismo fechado, ou uma obra ... de arte. A edificação não é concebível antes de realizada, porque o processo de sua elaboração obedece à idéia, e esta não se exterioriza antes de materializada. PEDROSA, Mario. "Das arquiteturas e de suas críticas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1967. Arquivo Centro Mario Pedrosa, CEMAP, UNESP.

A historiadora da arte Maria Cecília França Lourenço[2] aponta o período tumultuado que antecedeu a doação da coleção do Museu de Arte Moderna (MAM) para a USP como uma questão a ser explorada. Em sua opinião, os sonhos da primeira fase do MAM terminaram de forma melancólica, com sua aniquilação para que se criasse o MAC-USP, "porém as verdadeiras razões ficam como dúvida a ser esclarecida"[3]. Esta dúvida foi o meu ponto de partida.

Reuni dados que ajudam a esclarecer e interpretar as "verdadeiras razões" que levaram à doação da coleção do MAM para a Universidade de São Paulo, desde o momento que antecedeu a transferência das coleções do museu (de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado) para a formação do MAC-USP, até o concurso de projetos para a sede definitiva do museu, realizado em 2001. Parte significativa desse material nunca foi divulgada: este trabalho reúne todo o conjunto de projetos de arquitetura para o MAC-USP até aquele ano.

A arquitetura do museu e seu conteúdo são, no meu entender, inseparáveis. Se o espaço do museu não determina *a priori* seu conteúdo, a falta dele, ou sua inadequação, dificultam o desenvolvimento das atividades museológicas. São conhecidos museus sem acervos, como o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona – MACBA, o Museu de Arte Contemporânea – MAC de Niterói, o Museu da Escultura – Mube de São Paulo e o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Situam-se em prédios algumas vezes de excelente arquitetura, mas que não foram idealizados para abrigar uma determinada coleção de arte. O MAC-USP sofre, desde os primórdios, de problema inverso: tem uma importante coleção, mas falta-lhe o espaço necessário para desenvolver todas as suas potencialidades.

Defendo a idéia de que um museu de arte contemporânea precisa ter arquitetura contemporânea. Procuro discutir se o MAC é um museu de arte contemporânea, questão presente em todas as gestões da entidade. Para isso, algumas perguntas se impõem: O que é hoje a arte contemporânea? A arte contemporânea

[2] LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p.124.

[3] Idem.

produzida de 1950 para cá, em constante transformação? As obras da modernidade até a década de 1980? O que o MAC-USP tem feito para se adequar em termos espaciais à sua proposta de museu? Quantas e quais foram essas propostas? Que projetos arquitetônicos delas resultaram? Por quais motivos não foram levados adiante? Quando o foram, isso se realizou a partir de qual visão de museu? Pode um museu ser considerado de arte contemporânea se sua programação não contempla a arte mais avançada produzida no seu tempo, bastando-lhe conservar a arte consagrada em passado recente?

Organização do trabalho

O primeiro capítulo trata da doação do acervo do MAM e das coleções particulares de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado para a Universidade de São Paulo. Analisa os termos do convênio entre o MAM e a USP e as condições que cercaram os projetos dos arquitetos Franz Heep e Oswaldo Bratke para o prédio do museu e sua localização no *core* da Cidade Universitária. Apresenta ainda um exame de documentos produzidos por Mario Pedrosa, então diretor do museu, discutindo e conceituando sua atuação na Cidade Universitária.

No segundo capítulo, apresento a gestão do professor Walter Zanini e o projeto Paulo Mendes/Jorge Wilheim, analisando as fases preliminares de contratação e de conceituação, o início da construção do museu e as razões que levaram à suspensão da obra.

A Gestão Pfeiffer, quando se iniciaram as primeiras gestões para que o museu ocupasse um pequeno espaço na Cidade Universitária, é objeto do capítulo três.

O capítulo quatro apresenta a gestão de Aracy Amaral, e a nova tentativa, em bases realistas, de levar o MAC para a Cidade Universitária: diante da falta de verbas, buscou-se aproveitar estruturas abandonadas para construir o museu na Cidade Universitária. A gestão Ana Mae Barbosa, que mantém as premissas da gestão anterior em bases ainda mais pragmáticas, e durante a qual o MAC consegue sua sede definitiva na Cidade Universitária, é tratada no capítulo cinco, e a gestão de

Lisbeth Rebollo, em que se instala o arquivo do museu, no capítulo seis.

As iniciativas da gestão Teixeira Coelho são examinadas no capítulo sete. Entre elas, apresento estudo feito pelo escritório do arquiteto Roberto Loeb para a readequação dos três espaços do MAC, projeto que viabilizou, junto à Fapesp, os recursos necessários para a instalação de ar-condicionado e iluminação no museu, e mostro como a habilidade no uso dessa verba permitiu a elaboração do projeto de reforma da sede, feito pelo escritório Barbieri & Gorski.

Trato finalmente do concurso fechado de projeto para o MAC-USP, do qual participaram os arquitetos Eduardo de Almeida, Bernard Tschumi, Paulo Mendes da Rocha e Arata Isozaki.

Para o Museu de Arte Moderna, que até hoje ocupa edificações adaptadas, a falta de sede própria sempre foi uma questão problemática. Inicialmente negligenciada por seu fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, a construção da sede vai adquirir contornos mais intensos no decorrer da história do museu a partir de 1963[4], mas tanto o MAM quanto o Museu de Arte Contemporânea, MAC-USP, convivem até hoje com a inadequação de suas sedes.

Inaugurado em 1949, o MAM traduzia, no plano cultural, a pujança econômica e modernizadora de São Paulo como carro-chefe da industrialização nacional. Funcionou durante nove anos na Rua Sete de Abril, n.º 230, num espaço alugado em parte do 3.º andar do edifício Guilherme Guinle[5], onde também estavam instalados o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a redação dos *Diários Associados*. O interior foi adaptado pelo jovem arquiteto Vilanova Artigas, que realizou o desenho dos painéis e de parte do mobiliário, (como a cadeira *Chair*, que projetara em 1944)[6] e denominou seu trabalho "disposição arquitetural fornecida ao interior do museu"[7].

O MAM realizou importantes exposições nesse período: em 1949, "Do Figurativismo ao Abstracionismo" (março a maio); "Painel *Tiradentes* de Cândido Portinari" (setembro); "De Manet à nos jours" (novembro); em

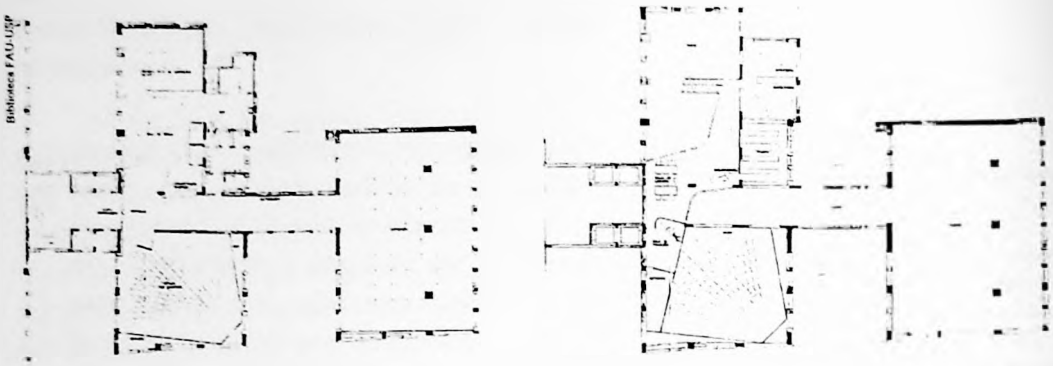
Desenho de Vilanova Artigas para a adaptação do MAM

[4] PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. 2.ª ed. São Paulo: Edição da autora, 1977, p. 177. Antes de sua instalação definitiva na Rua Sete de Abril, cogitou-se que o MAM funcionasse na antiga Escola Alemã, hoje E.E.S.G. "Caetano de Campos", na atual Rua João Guimarães Rosa. Também foram objeto de estudos um edifício da Rua Guaianases, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Instituto de Arquitetos do Brasil, seção São Paulo. De fato, em 1948, o MAM se instalou provisoriamente na Metalúrgica Matarazzo, e no ano seguinte foi para a Rua Sete de Abril. In: NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Museu para a Metrópole*. São Paulo: FAU-USP, 2003, p. 123-5. (dissertação de mestrado)

[5] O projeto do edifício é de autoria do arquiteto Jaques Pilon.

[6] Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccillo, sempre misturou negócios particulares com atividades públicas. Encantava-se com os arquitetos que projetavam 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 Ibirapuera, projetou para ele e Yolanda Penteado uma casa no Morumbi – ambas não chegaram a ser construídas. Em 1962, quando Oswaldo Bratke fazia os estudos para implantação do Museu no Core da USP, convidou-o a projetar uma casa em Ubatuba, São Paulo, esta sim concretizada.

[7] No livro sobre a obra do arquiteto, o projeto do MAM-SP não é reproduzido, mas apenas citado na relação de projetos por ele executados. VILANOVA Artigas. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 209. Informações sobre o projeto espacial interno do MAM podem ser localizadas em: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 109; NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Museu para a Metrópole*. São Paulo: FAU-USP, 2003, p. 144-6 (dissertação de mestrado); DEPOIMENTO de João Vilanova Artigas sobre Francisco Matarazzo Sobrinho, datado de 10 de janeiro de 1977. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.



Planta do primeiro andar e do mezanino do MAM, na rua Sete de Abril

1950, "Coleção Mário de Andrade: pintura, desenho e escultura" (fevereiro); "Exposição didática: arte e natureza" (organizada pelo Instituto de Arte de Chicago, em agosto); "Exposição retrospectiva de Tarsila do Amaral" (dezembro de 1950 a janeiro de 1951); em 1951, "Exposição francesa de arte religiosa" (dezembro).

A instituição ambicionava realizar uma exposição internacional, nos moldes da Bienal de Veneza, mas seu espaço físico não comportaria evento de tal magnitude. No belvedere do Parque Trianon, na Avenida Paulista, construiu-se um local especialmente para abrigar a I Bienal, realizada em 1951. Deve-se o projeto, com formas modernas, aos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello[8], e o interior a Jacob Ruchti, os três sócios fundadores do MAM[9]. Era um projeto de inspiração corbuseana, com laje plana, apoiada sobre delgados pilotis, privilegiando a horizontalidade. O pavilhão tinha estrutura metálica, com fechamento em placas de madeira aglomerada pintada[10], e o subsolo, onde funcionava o salão de baile, foi recoberto internamente para esconder qualquer vestígio da antiga edificação que porventura não estivesse em sintonia com o arrojo da mostra, cujo desígnio era consagrar a modernidade[11].

[8] A população apelidou o a construção de "caixotão" e Ciccillo a chamou de "barracon". LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p.115-6. Sobre o assunto, ver, ainda, AMARANTE, Leonora. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto Editores, 1989, p. 12.

[9] ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 204-5.

[10] HERBST, Hélio. *O Pavilhão da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: FAU-USP, 1996 (inédito). Fotos: Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal.

[11] Ver, sobre o conceito de moderno, modernismo e modernidade: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995, p.39-40.

Arquivo Bienal de São Paulo

Trianon na Avenida Paulista, 1951

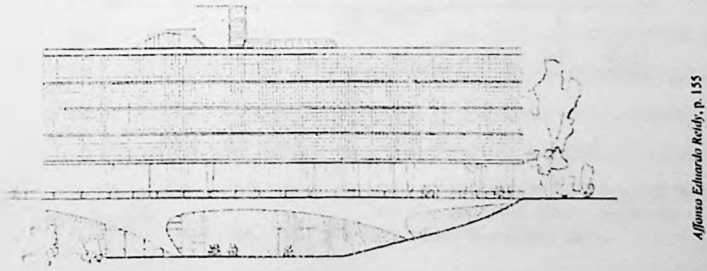
Trianon na Avenida Paulista, 1951

Posteriormente, em 1952, o MAM convidou o arquiteto carioca Affonso Eduardo Reidy para projetar sua nova sede, no local que abrigara a I Bienal[12]. Por injunções políticas e rivalidades entre MAM e MASP e seus respectivos mecenas, Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand, o projeto de Reidy foi recusado, alegando-se que não deixava livre a vista do belvedere para a Avenida Nove de Julho, o que era cláusula pétrea nos termos de doação dos antigos proprietários do imóvel à Prefeitura de São Paulo, mas da qual não se informara o arquiteto quando da elaboração do projeto.

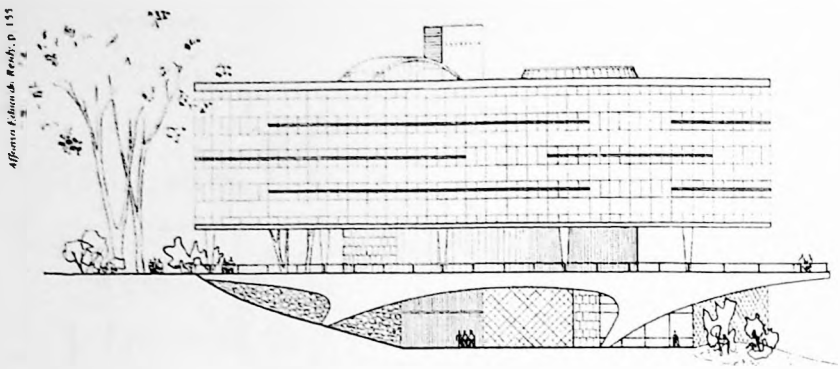
Conhecedor da cláusula, Pietro Maria Bardi solicitou à esposa, Lina Bo Bardi, um projeto para o MASP, recomendando-lhe que mantivesse a esplanada. Lina projetou um dos mais instigantes museus modernos do mundo e o mecenas do MASP, Assis Chateaubriand, venceu a disputa com o rival Ciccillo Matarazzo, conseguindo, em 1958, a concessão da Prefeitura para a construção do museu[13].

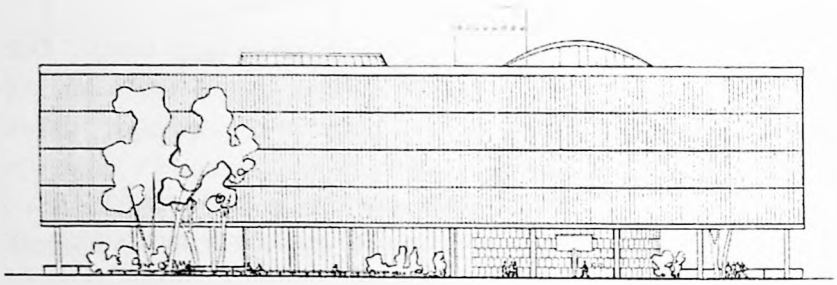
[12] BOUNDUKI, Nabil (org). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Editora Blau; São Paulo: Instituto Lina e P.M. Bardi, 1999, p.154-5.

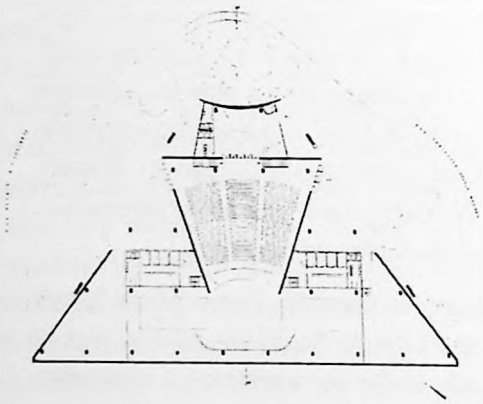
[13] AMARANTE, Leonora. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto Editores, 1989, p. 14-5.

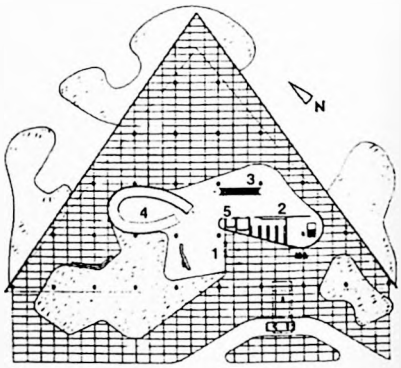


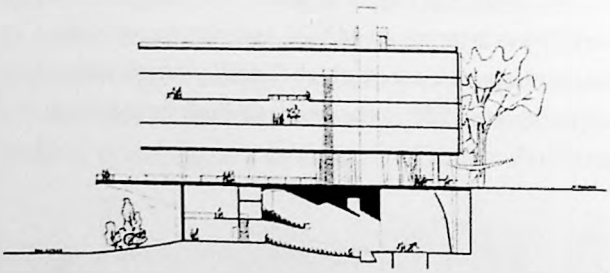
Projeto para o MAM na Avenida Paulista, 1952

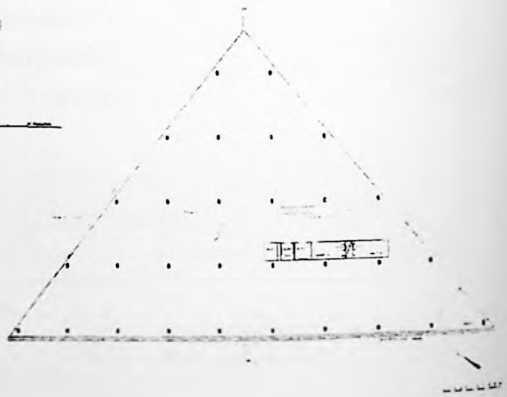












Projeto para o MAM na Avenida Paulista, 1952 - elevações, corte, planta do subsolo, do térreo e 4º pavimento

Um novo espaço para o MAM e a Bienal de São Paulo

Para presidir os festejos do IV Centenário da fundação de São Paulo[14], em 1954, o então governador da cidade, Lucas Nogueira Garcez (1951-54)[15], convidou Francisco Matarazzo Sobrinho. As comemorações incluíam as obras do Parque Ibirapuera, que viria a tornar-se o primeiro grande equipamento urbano moderno da cidade, com projeto dos arquitetos Oscar Niemeyer[16], Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello, Helio Uchoa Cavalcante e colaboradores, Gauss Estelita e Carlos Lemos[17] e paisagismo de Roberto Burle Marx.

Arquitetura moderna brasileira, p. 18 e foto arquivo Fernando Lemos

Planta Parque Ibirapuera e Painel de Fernando Lemos (destruído)

A II Bienal realizou-se nesse novíssimo complexo arquitetônico e urbanístico, agregando-lhe valores de atualidade, cultura e modernidade. O MAM foi transferido para o Ibirapuera em agosto 1956, primeiro para o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (atualmente denominado "Oca"), e posteriormente para do Pavilhão Armando Arruda Pereira, de acordo com termo de cessão de uso a título precário firmado com a Prefeitura e prorrogado em 1960 por mais dois anos[18]. A partir de 1961, o presidente do MAM, Ciccillo Matarazzo, começou a pensar em alternativas para aliviar a crise financeira que afetava o museu[19] e solicitou estudos sobre os procedimentos legais necessários para o encerramento de suas atividades, preparando a transferência para a Universidade de São Paulo[20].

[14] Em entrevista ao autor (agosto de 2004), o artista Fernando Lemos, que participou da montagem da Exposição do IV Centenário, conta que, para a inauguração, pintou um grande painel colorido, que ficou na entrada do parque por algum tempo e depois foi retirado, e provavelmente destruído, sem seu consentimento. Fernando Lemos continuou trabalhando na montagem das Bienais até a sua 4.ª edição, e lembra que quando as grandes caixas com as obras chegavam do exterior, algumas, ainda fechadas, eram separadas das demais e encaminhadas diretamente a Ciccillo e Yolanda, o que provavelmente indicava desvio de mercadoria em nome da Bienal. Lemos relata também, em tom jocoso, um caso ocorrido durante a montagem da V Bienal. Como chovia muito e todo o pavimento térreo ficou alagado, ele trabalhou com afinco, até alta madrugada, para colocar a salvo as obras mais ameaçadas e convencer os *couriers* holandeses a não levarem para o hotel os quadros de Van Gogh. Finalmente, já em casa, veio buscá-lo o motorista de Ciccillo, que o esperava no carro. Ao entrarem na Bienal, Ciccillo, do alto da rampa, gritou, apontando para a lâmina d'água que cobria o piso: — E aí seu Fernando, o que vamos fazer? Sem pestanejar, Fernando Lemos respondeu: — Vamos fazer o que o senhor sempre quis, a Bienal de Veneza. Ciccillo saiu indignado com a petulância do português, e no dia seguinte Lemos foi demitido. Perdeu o emprego, mas conservou a piada.

[15] PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. 2.ª ed. São Paulo: Edição da autora, 1977, p. 189-91.

[16] Oscar Niemeyer teve escritório em São Paulo, dirigido pelo arquiteto Carlos Alberto Cerqueira Lemos, onde, entre 1951 e 1956, projetou edifícios residenciais e comerciais. In: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 141.

[17] FICHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Projeto Editores, 1982, p. 18-9.

[18] Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, pasta n.º 065.

[19] Vale observar que o MAM passou por sucessivas crises financeiras desde a fundação. Com o crescimento da Bienal, a situação se agravou. "Cogitou-se nos meios artísticos o afastamento de Ciccillo da

Foi nessa difícil situação que Mario Pedrosa, ao mesmo tempo militante político de esquerda, museólogo e crítico das artes assumiu a direção do MAM[21] (novembro de 1960/janeiro de 1963). Em sua primeira entrevista coletiva, ao expor os planos para o MAM e a Bienal[22], considerou que as sucessivas crises do museu nada mais eram que um fenômeno de crescimento e disse ter coragem para dirigir a instituição, o que muitos consideravam um "abacaxi". A certa altura, tendo Ciccillo agradecido amável referência a ele, brincou: "Não precisa agradecer. Nós ainda iremos brigar muito"[23].


Arquivo Bienal de São Paulo

Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccillo, e Mario Pedrosa

Mario Pedrosa apresentou alternativas para superar a crise do MAM. Propôs a Ciccillo que a Bienal se transformasse em fundação pública, sob a direção do museu, porém com verbas em rubricas próprias, e conseguiu que o então presidente da República, Jânio Quadros, aprovasse o encaminhamento da proposta[24]. Ciccillo recebeu bem a sugestão[25] e decidiu acatá-la, mas transformando a Bienal em fundação privada[26], da qual assumiu a presidência. Resolveu ainda doar seu acervo particular, acompanhado da coleção conjunta com Yolanda Penteado Matarazzo, para a Universidade de São Paulo (USP), onde imaginava pudesse instalar-se o MAM-SP[27]. Em carta a Helena Segy, proprietária da Segy Gallery, em Nova York, Pedrosa mencionava o convênio firmado com a USP para a construção de "um prédio novo especial para o museu (projeto já feito), na Cidade Universitária (Pinheiros), que é a Brasília de São Paulo"[28], comparação que ilustra sua maneira de perceber a dimensão de

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 Filho, diretor do MAM e proprietário do jornal *O Estado de S. 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." In: AMARANTE, Leonora. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Editora Projeto, 1989, p. 107.

[20] Estudo elaborado pelo então diretor-secretário José Alves Cunha Lima, com vistas a eventual dissolução do Museu de Arte Moderna de São Paulo, sugeria procedimentos formais para a liquidação da sociedade civil e texto de ata da assembléia geral extraordinária de cuja pauta constavam o encerramento das atividades da entidade, a nomeação de comissão liquidante e a discussão e aprovação de suas contas. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, 1961, pasta n.º 065.

[21] Mario Pedrosa foi responsável pela organização da VI Bienal de São Paulo, em 1961, quando trouxe para a exposição, pela primeira vez, obras de artistas da União Soviética, Hungria, Romênia e Bulgária. Com a renúncia do presidente Jânio Quadros, em julho, seu sucessor, João Goulart, fez o discurso de abertura, relacionando arte e política: "A democracia traduz as formas mais belas da convivência humana, da qual a arte é uma superior expressão. Ambas exigem, para florescer, o mesmo clima de liberdade. E, para serem autênticas, não se podem desvincular de sua raiz comum, a vida do povo. É uma frente popular, em que uma e outra – a democracia e a arte – nascem da sua permanente seiva vital e renovadora". In: AMARANTE, Leonora. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto Editores, 1989, p. 106-7.

[22] ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (195-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 84-107.

[23] Matéria publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, 19 de novembro de 1960, p. 9. Arquivo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/Centro de Estudos Luis Martins, do MAM.

[24] O crítico Mario Pedrosa era secretário do Conselho Nacional de Cultura do governo Jânio Quadros.

modernidade desse plano urbanístico, no qual o Museu de Arte Moderna poderia encontrar lugar adequado.

Mudança de guarda: a transferência do acervo para a USP

A transferência da coleção do MAM-SP para a USP foi feita em etapas. Em 15 de janeiro de 1962, Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado doaram suas coleções particulares para a Universidade de São Paulo[29], parte da qual foi guardada no MAM-SP, tendo a outra permanecido na residência de Yolanda Penteado. Em janeiro de 1963 efetivou-se a doação, com base em decisão da Assembléia Geral Extraordinária dos sócios do MAM-SP[30]. Retribuindo o gesto, em acontecimento de grande repercussão, a Universidade de São Paulo concedeu a Yolanda Penteado o diploma de benemerência e outorgou a Ciccillo Matarazzo o título de doutor *honoris causa*, pelo qual foi depois homenageado em cerimônias na Federação das Indústrias do Estado de São Paulo - Fiesp e na Câmara de Vereadores[31].

O convênio entre o MAM-SP e a USP

Entendimentos entre o então reitor da USP, Antonio Barros de Ulhoa Cintra (1960-63) e o MAM-SP, representado por seu presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho, e pelo diretor geral, Mario Pedrosa, deram origem à minuta do convênio para instalação do museu no *campus* da Cidade Universitária "Armando Salles de Oliveira"[32]. A USP cederia, em comodato, terreno e prédio, pelo prazo de 30 anos, renovável, e a escolha da localização dentro do *campus* e o projeto da edificação ficariam a cargo do Fundo de Construção da Cidade Universitária. O convênio estipulava ainda que todas as atividades do museu seriam lá desenvolvidas e o MAM-SP deveria fornecer o programa de necessidades do museu ao Fundo. Em contrapartida, aquele prestaria colaboração à Universidade de São Paulo em 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 culturais conjugados.

[25] PEDROSA, Mario. Depoimento sobre o MAM. In: ARANTES, Otília (org). *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995. p.303-4.

[26] Em artigo do *Jornal da Tarde*, São Paulo, de 3 de agosto de 1996, intitulado *Bienal sem MAM e Circo de Arte*, Arnaldo Pedroso D'Horta criticava a estrutura da Bienal como "um equívoco que a cada ano se agrava e que consiste em permitir que continue funcionando como se fosse uma fundação particular, uma instituição que, na verdade, vive de subvenções dos poderes públicos federal, estadual e municipal". Defendia que a Bienal voltasse a entrosar-se "com o MAM, que foi seu criador, e que dela se viu, a certa altura, inexplicável e arbitrariamente amputado. Foi daí que os defeitos da Bienal se agravaram, pois sua estrutura burocrática interrompeu os contatos com os artistas e deixou de contar com os conselhos dos críticos de arte que exerceram as funções de diretor artístico do MAM". In: D'HORTA, Vera (org.). *O Olho da Consciência. Juízos Críticos e Obras Desajuizadas*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 138.

[27] Ata da Assembléia Geral Extraordinária dos sócios do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 23 de janeiro de 1963. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

[28] Arquivo MAC-USP – Loc. 10/10.

[29] Escritura de doação de obras do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho e de Dona Yolanda Penteado à Universidade de São Paulo, com a competente relação dos objetos doados. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

[30] Idem, ibidem, nota 17.

[31] O título e o diploma foram entregues, em cerimônia realizada no dia 5 de dezembro de 1963, pelo reitor da USP, Gama e Silva. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Pasta n.º 1.208.

[32] Cartas de Francisco Matarazzo Sobrinho e Mario Pedrosa ao reitor Ulhoa Cintra, encaminhando a minuta de convênio entre a USP e o MAM-SP, datadas de 21 de fevereiro e de 8 de março de 1962, respectivamente. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, n.º 067.

Servidores da Universidade de São Paulo e da Administração Direta seriam postos à disposição do museu, quando solicitados, mediante aprovação do reitor ou da repartição de origem e com a devida autorização governamental.

Documento do MAM intitulado *Histórico de Atividades do Museu*[33], organizado em itens e, ao que tudo indica, redigido por Mario Pedrosa, define, no item quatro, as atividades "precípuas" do museu:

"a) Exposição permanente de seu acervo de obras; b) exposições periódicas contínuas, de boa qualidade e significação efetiva, não só de artistas individuais, consagrados ou novos de talento (*sic*), como de movimentos históricos que tiveram importância ou de outros gêneros no campo de pesquisas artísticas; c) publicações regulares de livros e monografias sobre os mais diversos problemas artísticos, além de biografias e apreciação crítica dos artistas individualmente tomados e respectivas obras, inclusive o catálogo geral, cientificamente organizado, do acervo total do museu; projeção no seu auditório de filmes, cursos, conferências, congressos, concertos musicais, pequenas representações de vanguarda etc; e) no seu Departamento Educacional, cursos de iniciação, para crianças e adultos, cursos de apreciação da obra de arte, curso sistemático de História da Arte, de nível universitário, além de uma escola de Desenho Industrial, de Informação Estética e de Comunicação Visual; f) formação sistemática, para torná-la a mais completa do Brasil (aliás muito falho nesse domínio), de uma pinacoteca de artistas brasileiros contemporâneos; g) publicidade das atividades e planos do museu através dos meios de comunicação de massa atual, principalmente rádio e televisão. Esta última deve ser utilizada inclusive para pequenas palestras de iniciação e de apreciação, visando a ensinar os telespectadores como ver um quadro, uma escultura, um objeto de arte ou a ministrar-lhes noções dos grandes movimentos artísticos do século e de suas principais figuras. Quanto aos movimentos do passado, serão dados cursos de História da Arte, dentro do museu; h) levar o museu ao povo: pequenas exposições volantes[34] aos grandes

[33] Arquivo da Reitoria da USP. Processo n.º 6.085/62, 1962, fls. 7-10.

[34] Esse tipo de experiência foi feito por artistas soviéticos, nos primeiros anos da Revolução, quando vagões de trem, transformados em espaço expositivo, percorriam o interior da União Soviética, divulgando as novas realizações no campo das artes. Exposições assim percorreram o Brasil nos primeiros anos da gestão Zanini no MAC.

centros sociais importantes, etc. Ainda no mesmo campo, organizar anualmente exposições circulantes pelo interior do Estado etc."

De acordo com o documento, o programa exposto não visava só aumentar o público, mas também dotar o museu de recursos próprios, a fim de não depender exclusivamente de seus grandes financiadores, privados e públicos. Uma parte dos recursos do museu, "uma instituição a serviço do público", deveria vir, além das mensalidades dos sócios, das atividades acima mencionadas, com o propósito de:

"torná-lo um organismo vivo, merecedor das simpatias públicas pela 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".

Segundo o documento, algumas dessas atividades, especialmente as ligadas ao Departamento Educacional, ao Instituto de Informação e Comunicação Visual e ao Instituto de História da Arte foram apenas iniciadas, não se ampliando por falta de recursos próprios. Consta ainda do documento uma petição feita pelo presidente do museu ao prefeito municipal, em 1961, 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". (...) Nossos esforços são contínuos no sentido de fazer do Museu de Arte Moderna de São Paulo um verdadeiro museu, vivo, funcional, útil ao povo e às elites, digno dos foros culturais e civilizados de nossa cidade, êmulo dos grandes museus internacionais".

Parecer da USP[35], para instruir o reitor e o conselho universitário sobre a conveniência de tal acordo, sugeria que o museu fizesse uma reestruturação estatutária, para assegurar plena autonomia, em seu campo específico, à direção artística, "*livrando-a de interferências perturbadoras*"[36]. Quais seriam essas reformas estatutárias? Desobrigar a universidade de qualquer condição para aceitar o convênio? Livrar-se de acatar uma indicação para a diretoria? Em verdade, armava-se uma rede para cortar definitivamente algumas das características de funcionamento do museu, em nome da autonomia e contra possíveis "interferências perturbadoras".

O documento pedia também que o anteprojeto de edificação encaminhado pelo MAM-SP[37] fosse julgado pela consultoria jurídica e pela Comissão dos Fundos para a Construção da Cidade Universitária, após o que deveria integrar o "conjunto museográfico" da Cidade Universitária, em instalações adequadas, devendo o reitor nomear uma comissão permanente, composta por representantes dos Departamentos de Composição e Disciplinas Histórico-Críticas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP – FAU-USP e dos Departamentos de Letras e de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, com o encargo de examinar e fiscalizar o programa de atividades, e concluía pronunciando-se favoravelmente ao convênio.

No início da década de sessenta, com Brasília recém-inaugurada[38] 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 urbanismo da época[39]. O objetivo era reunir toda a universidade num só *campus*, "quebrando a compartimentação por faculdades e agrupando em institutos de ensino e pesquisa

[35] Parecer sobre a minuta do convênio a ser celebrado com o MAM-SP, assinado por Lourival Gomes Machado, Pedro de Alcântara e Luis Antonio da Gama e Silva e datado de 24 de março de 1962. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

[36] O grifo é meu. O mesmo documento, datilografado em papel timbrado da FAU-USP, tem a assinatura de seu então diretor, Lourival Gomes Machado e, apensadas, as assinaturas de Pedro de Alcântara e de Gama e Silva, datadas de 24 de março de 1962. É possível deduzir que o parecer foi elaborado por Lourival Gomes Machado, com a aquiescência dos outros dois signatários. Arquivo da Reitoria da USP. Processo n.º 6.086/62 – fls. 16 e 17. No mesmo processo, em 19 de novembro de 63, fl. 28, o consultor jurídico do Fundo de Construção da Cidade Universitária informava que o convênio e o comodato com o MAM estavam superados, tendo em vista a doação de todo o acervo para a USP, feita nos primeiros meses de 1963.

[37] Suponho que o projeto seja o de Franz Heep, que se encontra nos autos do processo que trata do convênio, no Arquivo da Reitoria da USP.

[38] Brasília foi inaugurada em 21 de abril de 1960.

[39] O ESPAÇO da USP: presente e futuro – Universidade de São Paulo, Prefeitura da Cidade Universitária "Armando Salles de Oliveira". São Paulo: Prefeitura, 1985 e SIMÕES, João R. L. *Arquitetura na Cidade Universitária Armando Salles Oliveira: o Espaço Construído*. São Paulo: FAU-USP, 1984, p. 69-79 (dissertação de mestrado).

[40] "Houve duas tentativas limitadas de urbanização (em São Paulo), baseadas em princípios modernos, que foram realizadas parcialmente: o Parque Ibirapuera (1950-54) e a Cidade Universitária, com a pedra fundamental assentada em 1949". BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 333.

[41] Idem. SIMÕES, João R. L. *Arquitetura na Cidade Universitária Armando Salles Oliveira: o Espaço Construído*. São Paulo: FAU-USP, 1984, p. 72. O planejamento do espaço físico da USP, a cargo do Fundo de Construção da Cidade Universitária, representaria, na década de 60, o maior canteiro de obras do país depois de Brasília e reuniria, em uma grande "obra coletiva", os arquitetos Villanova Artigas, Eduardo Kneese de Mello, Rino Levi, Roberto

as cadeiras, disciplinas e laboratórios de um mesmo setor do saber humano, fosse qual fosse sua administração de origem.(...) Cada edifício estaria isolado dos vizinhos, gozando da vida desimpedida, do ar e da luz, louvados pelo urbanismo racionalista"[40], promovendo contatos e intercâmbios permanentes.

Na gestão do reitor Ulhoa Cintra, que pautava seus ideais pela valorização do ensino público, iniciou-se o planejamento e a construção de novas unidades no *campus*. Cintra contava com o apoio do professor Anhaia Mello, diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que indicou alguns dos melhores arquitetos de São Paulo para o trabalho[41]. Em junho de 1960 foi criado o Fundo para Construção da Cidade Universitária, que assumiu todas as tarefas construtivas e administrativas do empreendimento. Seu primeiro diretor executivo, Paulo de Camargo Almeida, que tinha afinidades ideológicas com Mario Pedrosa[42] e era professor da Escola de Engenharia de São Carlos e ex-presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) em São Paulo, formou uma equipe com visão inovadora do espaço físico e social da USP. Os recursos para as obras e os projetos seriam garantidos pelo Plano de Ação do governo Carvalho Pinto (1959-1962)[43].

Em documentos que elaborou, Mario Pedrosa criticava a concentração dos museus da USP em uma única área, denominada Praça dos Museus e, acerca do *core* da Cidade Universitária, destacava a participação do MAM no novo complexo urbanístico e coração da USP (Reitoria, MAM, Conselho Universitário, Biblioteca Central), embasando o convênio a ser celebrado para a construção da sede do museu no *campus*[44]. Enviou também ao reitor Ulhoa Cintra, com quem fez vários contatos, cópia de uma sugestão para que se criasse um museu didático em Brasília, que encaminhara a Oscar Niemeyer, e que acreditava ser viável também para a universidade. Sua contribuição para os museus universitários credenciaram-no a dirigir o futuro MAM.

Junto com Paulo de Camargo, procurou chegar a um consenso quanto à localização e à arquitetura do MAM, e fez uma análise crítica sobre a concentração dos

Cerqueira César, Oswaldo Bratke, Eduardo Corona, Ícaro de Castro Mello, Paulo Mendes da Rocha, Carlos Barjas Millan, Pedro Paulo Saraiva, Rodolfo Ortemblad Filho, Joaquim Guedes, Rubens C. Viana, Zenon Lotufo, Julio Neves, Luiz C. Antony, o engenheiro Roberto C. Mange, e outros. Sob a coordenação de Paulo de Camargo e Almeida e de Anhaia Mello, e com a aprovação do reitor Ulhoa Cintra, o grupo buscava transformar a Cidade Universitária "não mais um lugar de ciência e cultura", mas em um lugar que assinalasse uma "*idéia arquitetônica nova*".

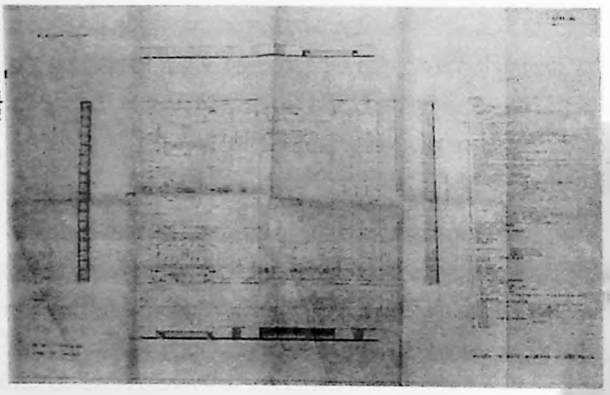
[42] Segundo Aracy Amaral, Paulo de Camargo e Almeida era trotskista como Mario Pedrosa, mas não foi possível confirmar sua filiação política. Quanto a Mario Pedrosa, era na época socialista radical e não mantinha mais vínculos com o trotskismo internacional. In: AMARAL, Aracy. "Mario Pedrosa e a Cidade Universitária da USP". *Risco* (1):63, São Carlos, julho/dezembro, 2003.

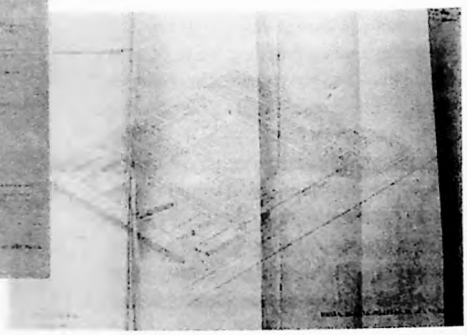
Luciano Martins, em depoimento sobre Mario Pedrosa, esclarece: "Essa fase de militância no Brasil foi interrompida pela repressão violenta que se iniciou após a aventura comunista de 1935 e com o advento do Estado Novo. Na eminência de ser processado pelo Tribunal de Segurança, Mario foge para a França e lá tem posição de relevo no secretariado provisório que se ocupa da criação da IV Internacional. Não eram fáceis as condições em que isso ocorria, em meio à ascensão do nazismo, o Pacto de Munique e a implacável perseguição stalinista aos dissidentes. Um de seus companheiros no Secretariado, por exemplo, um militante alemão, um belo dia desaparece, para ser encontrado depois esquartejado, no fundo do Sena: o braço longo da GPU (precursora da KGB) stalinista fazia o seu trabalho. Dada a iminência da Segunda Guerra, é decidido que o Secretariado da IV Internacional seja transferido para os Estados Unidos. Para lá segue Mario e, em Nova York, entra em contato com artistas e intelectuais da esquerda americana, que mais tarde fundariam a revista *Dissident*. O estupor e a revolta que lhe causa o Pacto Molotov - Ribbentrop o levam a se insurgir contra um dos dogmas das esquerdas de então: o da 'defesa incondicional' da União Soviética. Talvez por isso, em 1940, quando Trotsky, do México, reorganiza o Secretariado da IV Internacional, Mario é dele excluído.

museus da USP numa única área, a chamada Praça dos Museus[45], defendendo a idéia de que o MAM se localizasse no *core* da Cidade Universitária. Para detalhar sua concepção, redigiu o *Parecer Sobre o Core da Cidade Universitária*[46], onde expôs suas idéias sobre a configuração de uma grande praça cívica, o coração da universidade, onde ficariam Reitoria, Aula Magna, Biblioteca Central e Museu de Arte Moderna, preenchendo de sentido o conjunto urbanístico.

Em carta a Pedrosa, Paulo de Camargo dizia que o Conselho do Fundo de Construção da Cidade Universitária indicara o arquiteto Oswaldo Bratke para elaborar os projetos dos vários museus da Praça dos Museus. É interessante observar que o texto de Pedrosa acima citado direcionou o trabalho do arquiteto, o qual só iniciou os estudos preliminares e de volumetria do *core* da Cidade Universitária a partir dele[47].

Arquivo Reitoria USP





Planta e perspectiva do estudo preliminar do MAM na USP realizado por Franz Heep

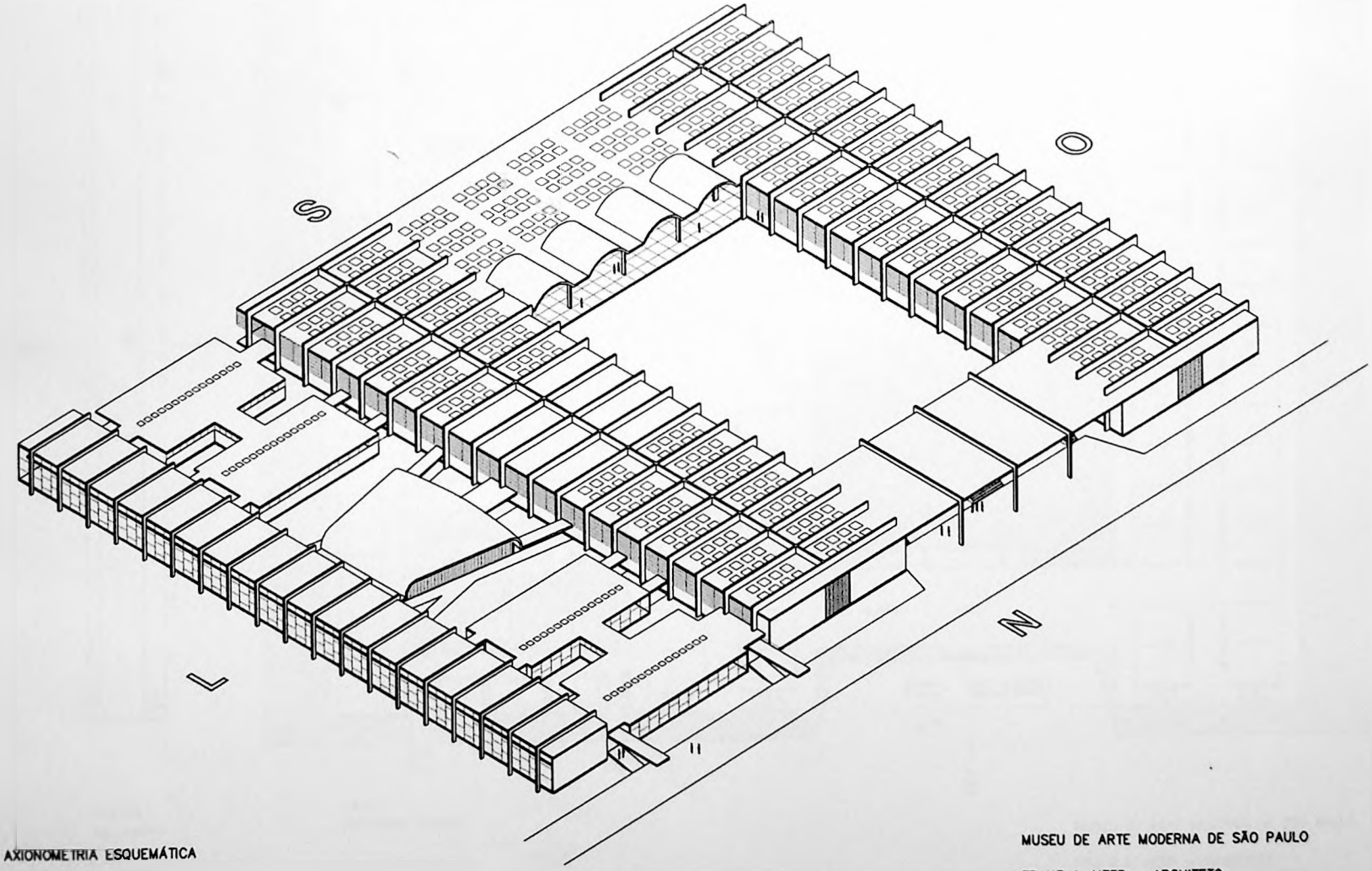
O estudo preliminar para o MAM-USP, feito pelo arquiteto Franz Heep[48], que desenvolveu o programa em três setores de atividades, propunha uma volumetria que privilegiava a horizontalidade. O prédio parece não tocar o solo, um sócolo[49] recuado, efeito obtido pelo recuo na base em relação ao volume maior superior, dando a impressão de a edificação flutuar, pousada suavemente no chão. Na planta, podemos identificar o bloco I, uma forma quadrada, em dois lados da qual se enfileiram as salas para exposições de pintura, posicionadas no eixo

Também Trostky, mesmo na fase que Isaac Deustcher denominou como a do profeta proscrito", não era de tolerar as "independências" de seus militantes ". AAVV, *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo., 2001, p. 31-2. Ver ainda, no mesmo livro, o texto de Dainis Karepovs, "Mario Pedrosa e a IV Internacional", p. 99-130. Para esclarecer algumas das características dessa corrente política, consultar CAMPOS, José Roberto de. *O que é Trotskismo*. 2.ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981 (Coleção Primeiros Passos). Sobre a militância política de Mario Pedrosa nas décadas de 1920 e 30, ver MARQUES NETO, José Castilho. *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as Origens do Trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

Para o estudo da "oposição de esquerda" dentro do Partido Comunista Brasileiro e a formação da seção brasileira da IV Internacional, ver ABRAMO, Fúlvio e KAREPOVS, Dainis (orgs.). *Na Contracorrente da História. Documentos da Liga Comunista Internacionalista (1930-1933)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

[45] Idem. "Paulo de Camargo e Almeida foi professor da Escola de Engenharia de São Carlos e ex-presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil, em São Paulo. Sua equipe veio favorecer uma visão inovadora do espaço físico e social da USP. O Plano de Ação do governo Carvalho Pinto (1959-1962) garantia os recursos para o desenvolvimento de obras e projetos, paralelamente aos esforços dos cientistas e educadores pela autonomia e qualificação da escola pública." In: O ESPAÇO da USP: Presente e Futuro – Universidade de São Paulo, Prefeitura da Cidade Universitária "Armando Salles de Oliveira". São Paulo: Prefeitura, 1985, p. 50.

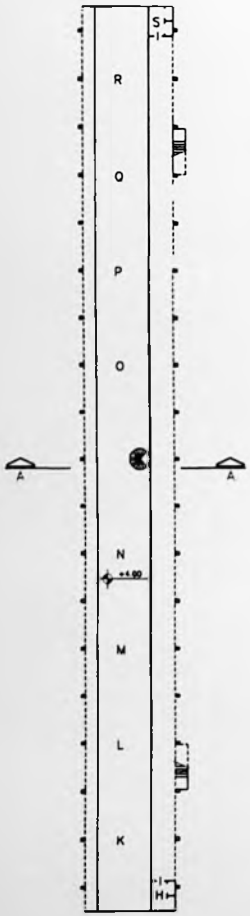
[44] O 8.º CIAM (1951) realizou-se em Hoddesdon, na Inglaterra, e contemplou o



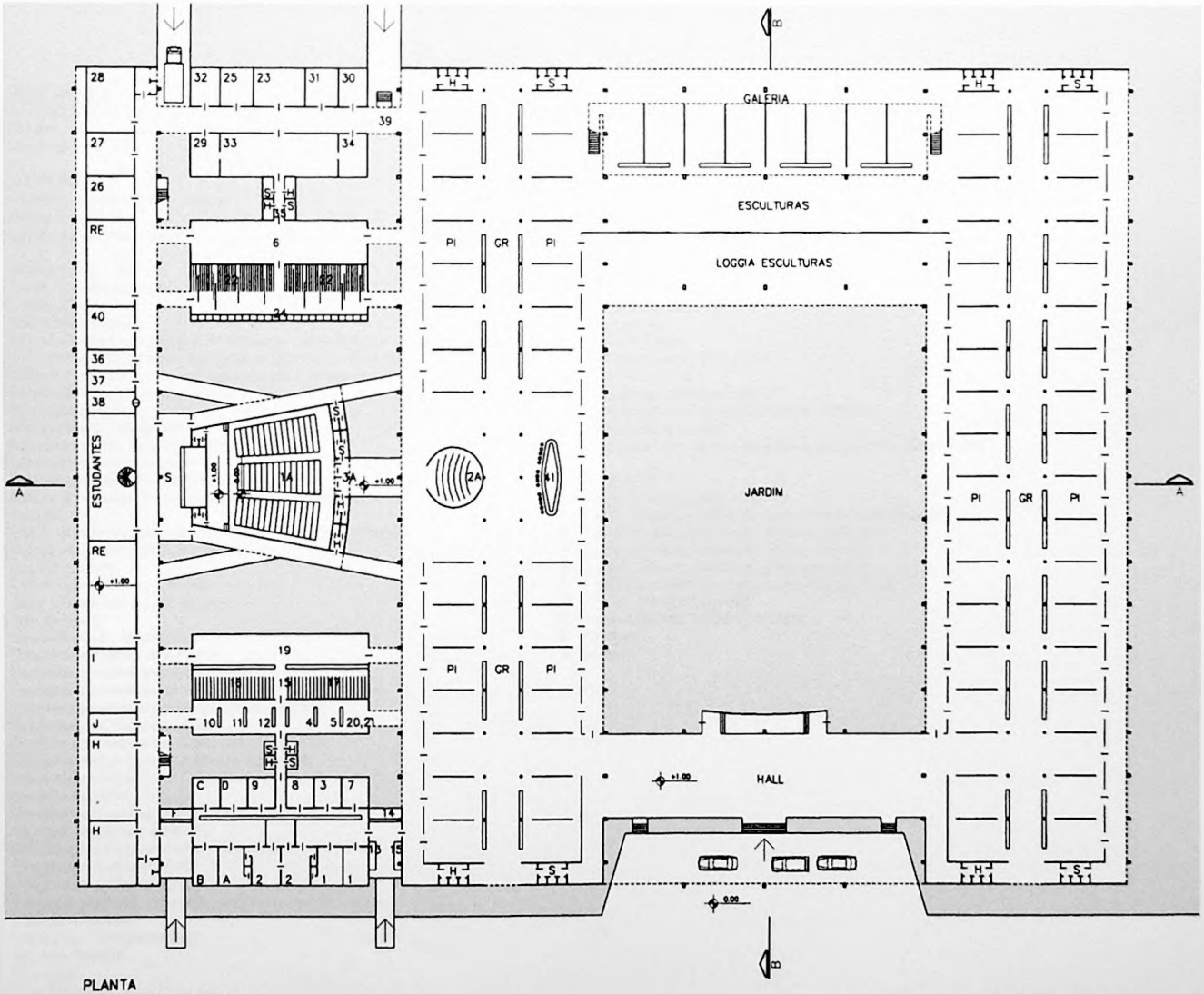
AXIONOMETRIA ESQUEMÁTICA

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

FRANZ A. HEEP – ARQUITETO
SÃO PAULO, 1 DE MARÇO DE 1962



PLANTA
1o. ANDAR



PLANTA
PAVIMENTO TÉRREO

0 5 10 20m

N

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

FRANZ A. HEEP – ARQUITETO
SÃO PAULO, 1 DE MARÇO DE 1962

SALAS DE EXPOSIÇÃO
ACERVO PERMANENTE / EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS
PI Pinturas
GR Gravuras

AUDITÓRIOS
1A Auditório cinema / teatro / música
2A Pequeno auditório
3A Cabine do operador / depósito de filmes

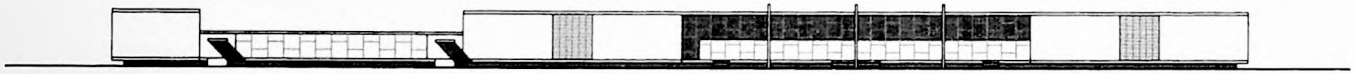
MUSEU NÍVEL TÉRREO
1 2 salas comissão executiva
2 2 salas diretor
3 Sala administração
4 Sala encarregada do acervo e da montagem de exposições
5 Sala catalogação, fichário, anotações e registro das obras perm. e em trânsito
6 Sala para preparo das exposições para outras cidades e exterior
Colocação de past patourt, etiquetas, etc.
7 Sala contabilidade
8 Sala secretaria - expediente
9 Sala de imprensa, noticiário, relações públicas
10 Sala departamento de cinema
11 Sala departamento de arquitetura
12 Sala para mimeógrafo, despacho, correio e adressograph
13 Portaria
14 Balcão de informações, inscrição de sócios, mensalidades, etc.
15 Balcão de publicações, fotos, slides
16 Arquivos de arte
17 Biblioteca, mapoteca, discoteca
18 Salas bibliotecária e catalogação
19 Sala de leitura
20 Sala editorial e publicações
21 Depósito de material desse setor
22 Depósitos permanentes para quadros
23 Depósitos permanentes para esculturas
24 Depósitos permanentes para desenho e gravura
25 Depósitos para obras em trânsito
26 Depósito para exame das obras - raio X - infra
27 Sala para serviço de restauração de verm obras
28 Laboratório fotográfico
29 Depósito de vidros
30 Depósito para painéis, bases, vitrines, etc.
31 Recepção de obras e remessa
32 Embalagem e encaixotamento - despacho
33 Carpintaria - seção molduras
34 Depósito de madeiras - ferros
35 2 wc para operários - chuveiro / lavatório / guarda roupas
36 Casa de máquinas
37 Sala da luz - serviços internos
38 Depósito limpeza
39 Sala viglas
40 Casa zelador
41 Refeições

GALERIA NÍVEL TÉRREO
Arquitetura, teatro, música

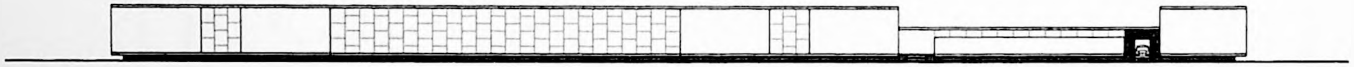
GALERIA NÍVEL SUPERIOR
Comunicação visual
Desenho industrial
Teoria da informação

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
TÉRREO
A Sala diretor
B Sala secretária
C Sala professores
D Sala pessoal
E Sala estudantes
F Sala inscrições e informações
G 2 wc funcionários
2 wc alunos, pequena cozinha
H 2 Salas curso de iniciação (crianças e adultos)
I 1 Sala história da arte
J 1 depósito - hist. da arte (projetores, epidiascópio, slides, livros)

1.o ANDAR
K 1 sala - curso de integração
L 1 sala - curso de integração (sala / depósito de materiais)
M 1 sala - curso de integração (oficinas gráficas)
N 1 sala - curso de integração (mesas ateliers)
O 1 sala - curso de integração (instrumentação)
P 1 sala - curso de integração (comunicação visual)
Q 1 sala - desenho industrial
R 1 sala - desenho industrial (ateliers)
S Refeições
RE Reserva



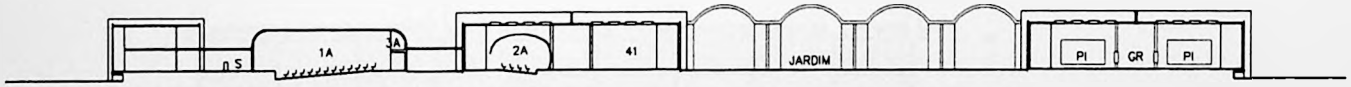
ELEVAÇÃO NORTE



ELEVAÇÃO SUL

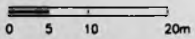
ELEVAÇÃO LESTE

ELEVAÇÃO OESTE



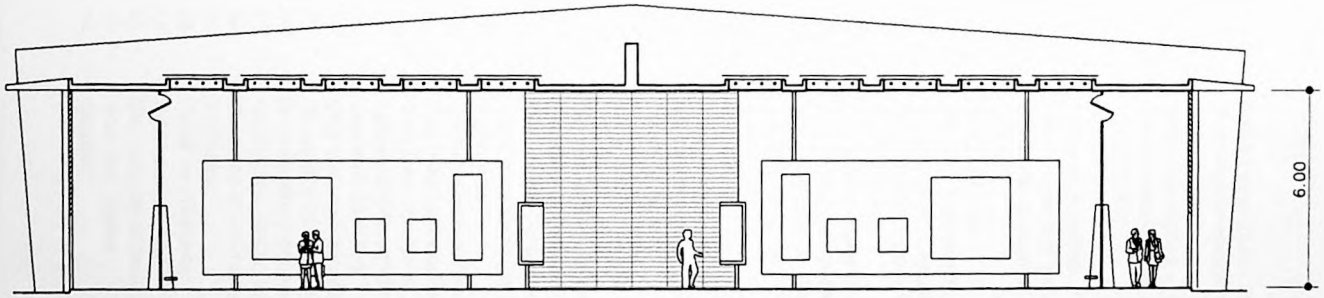
CORTE AA – PELO EIXO DO AUDITÓRIO

CORTE BB – PELO EIXO DO HALL / LOGGIA



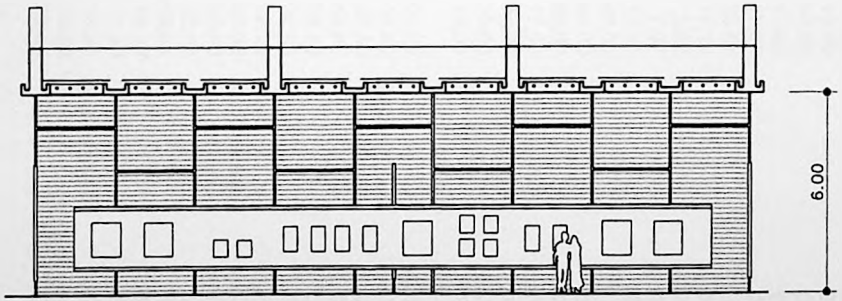
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

FRANZ A. HEEP – ARQUITETO
SÃO PAULO, 1 DE MARÇO DE 1962



CORTE TRANSVERSAL PELO SETOR DE EXPOSIÇÕES

0 1 2 5m



CORTE LONGITUDINAL PELA CIRCULAÇÃO DO SETOR DE EXPOSIÇÕES

0 1 2 5m

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

FRANZ A. HEEP – ARQUITETO
SÃO PAULO, 1 DE MARÇO DE 1962

Quadro de áreas

Desenho - MAC
Projeto - Arq.Franz A. Heep

Data: 01/03/62

Planta - Pavimento Térreo

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
1	Salas Exposições - Pinturas (Acervo permanente e exposições temporárias)	2559,07	17,96%
2	Salas Exposições - Gravuras (Acervo permanente e exposições temporárias)	774,00	5,43%
3	Auditório	302,69	2,12%
4	Pequeno Auditório	49,64	0,35%
5	Cabine operador e depósito	10,01	0,07%
6	Comissão executiva	35,00	0,25%
7	Diretor	40,00	0,28%
8	Administração	15,00	0,11%
9	Acervo e montagem exposições	17,06	0,12%
10	Catalogação e Registro de Obras	16,06	0,11%
11	Preparo das exposições	136,80	0,96%
12	Contabilidade	15,00	0,11%
13	Secretaria , expediente	15,00	0,11%
14	Imprensa e Relações públicas	15,00	0,11%
15	Departamento de cinema	17,55	0,12%
16	Departamento de Arquitetura	15,93	0,11%
17	Despacho	17,14	0,12%
18	Portaria	5,25	0,04%
19	Informações	7,87	0,06%
20	Balcão de publicações	11,25	0,08%
21	Arquivos de arte	45,00	0,32%
22	Biblioteca,Mapoteca e Discoteca	45,00	0,32%
23	Sala de leitura	96,00	0,67%
24	Editorial e Publicações e Depósito	17,50	0,12%
25	Dep.permanente para quadros	157,20	1,10%
26	Dep. permanente para esculturas	35,00	0,25%
27	Dep.permanente para desenhos	18,00	0,13%
28	e gravuras		
29	Depósito para obras em trânsito	22,50	0,16%
30	Depósito para exame das obras	36,40	0,26%
31	Sala para serviço de restauração	36,40	0,26%
32	Laboratório fotográfico	54,60	0,38%
33	Depósito de vidros	22,40	0,16%
34	Deposito para painéis,vitrines,bases	20,00	0,14%
35	Recepção de obras e remessas	22,50	0,16%
36	Embalagem e encaixotamento	20,00	0,14%
37	Carpintaria -seção molduras	89,60	0,63%
38	Depósito de madeiras - ferros	22,40	0,16%
39	Sanitários	155,61	1,09%
40	Casa de máquinas	18,20	0,13%
41	Serviços internos	18,20	0,13%
42	Depósito de limpeza	18,20	0,13%
43	Sala dos Vigias	15,30	0,11%
44	Zelador	36,40	0,26%

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total

45	Refeições	103,37	0,73%
46	Esculturas	748,00	5,25%
47	Jardim	2477,20	17,39%
48	Galeria(Arquitetura,Teatro ,Música)	401,77	2,82%
49	Circulação	3105,53	21,79%
50	Hall	479,60	3,37%

Instituto de História da Arte - Térreo

51	Sala Diretor	17,50	0,12%
52	Sala Secretária	17,50	0,12%
53	Sala Professores	15,00	0,11%
54	Sala Pessoal	15,00	0,11%
55	Sala Estudantes	15,00	0,11%
56	Sala Inscrições e Informações	7,90	0,06%
57	Curso de iniciação	127,40	0,89%
58	Sala de História da Arte	54,60	0,38%
59	Depósito -(projetores, slides,livros)	18,20	0,13%

Planta - Primeiro Pavimento

60	Salas Curso de integração	619,34	4,35%
61	Sala Desenho Industrial	72,29	0,51%
62	Circulação	298,20	2,09%
63	Sanitários	21,00	0,15%
64	Galeria(Teoria da informação	401,77	2,82%
65	Des.Industrial e Com. Visual)	134,99	0,95%

Total área útil (m2) **14248,89** 100%
(Térreo, Primeiro Pavimento e Jardim)

Total área construída (m2) **12273,65**
(Térreo e Primeiro Pavimento)

norte-sul, dando o lado maior das galerias para um jardim interno, com pé-direito duplo de aproximadamente seis metros. Os lados que dão para oeste e leste, interna e externamente, são de "dupla pele", caixilhos de vidro e *brises-soleil*. As salas são cortadas por um largo corredor destinado a exposições de gravura. Nas extremidades ficam os sanitários, masculino e feminino. Chega-se à entrada principal por um pequeno lance de escadas. Há uma baia para acesso de automóveis, afastada do meio-fio, para embarque e desembarque de visitantes, mas não foi previsto um pátio de estacionamento de veículos.

A recepção, no *hall* de entrada, tem vista para o jardim interno. Do lado oposto situa-se uma *loggia* de esculturas, cuja cobertura compõe-se de quatro lajes em arco, de igual tamanho, em possível citação à obra de Afonso Reidy, solução também adotada por Vilanova Artigas, na Estação Rodoviária de Londrina (1950) e em projeto de residência para Ciccillo Matarazzo (1949). Atrás do *hall* há um mezanino, com escadas laterais, onde fica a galeria de arquitetura, teatro, música e pintura. A estrutura é em pórticos, com iluminação zenital em módulos. Na fachada sul, por não haver incidência direta de sol, dispensaram-se *brises*. Os caixilhos posicionam-se no sentido norte/sul das galerias e do *hall* e da *loggia* de esculturas, alternados por paredes cegas, e vão do piso ao teto, em faixas de alinhamento, criando movimento, ao passo que no bloco II o caixilho é corrido e alto. O volume ao lado, o bloco III, tem uma empena cega.

À esquerda, para quem olha a entrada do museu, encontra-se o espaço para refeições e, ao lado, um pequeno auditório com capacidade para 100 pessoas. Ladeando esses espaços, há corredores de acesso ao bloco II de atividades, formado por cinco edificações isoladas, que dão para jardins internos. São volumes de iguais dimensões, no eixo norte/sul, em forma de H, comunicando-se dois a dois por passagem coberta. A quebra do ritmo de volumetria fica por conta do grande auditório, para 600 pessoas, em forma de concha.

As salas de administração situam-se na primeira edificação, seguindo o eixo norte/sul; esta, por meio de

tema *The heart of the city* (*O coração da cidade*). O documento final emanado do encontro estabelecia uma quinta "função urbana" para o *core* (coração) no desenho das cidades: a de ser o centro de expressão coletiva da cultura urbana. A noção de *core* foi introduzida no repertório do planejamento da Cidade Universitária na proposta de 1956, elaborada pelo escritório técnico do arquiteto Hélio de Queiroz Duarte, que, no "replanejamento do *campus*", procurava reunir as atividades universitárias em três grandes grupos: Humanidades, Ciências e Ciências Biológicas, às quais se acrescentou posteriormente Artes. Objetivava definir um *sitio do saber*, pela "ordenação do organismo físico, moral e pedagógico, materialmente auto-suficiente na medida do possível, capaz de, em clima de convivência e compreensão, provocar todos os processos de conhecimento, dando-lhes destino social". O *core* foi mantido enquanto conceito nos planos desenvolvidos no início dos anos 60, e foi a partir disso que Mario Pedrosa desenvolveu o seu *Parecer sobre o Core da USP*. In: SEGAWA, Hugo e MAZZA, Guilherme Dourado. "Mario Pedrosa Urbanista". *Risco* (1): 65-8, julho/dezembro de 2003 e SIMÕES, João R. L. *Arquitetura na Cidade Universitária "Armando Salles de Oliveira"*. São Paulo: FAU-USP, 1984, p. 56-7.

[45] *Sobre os Museus na Cidade Universitária*. Arquivo MAC-USP.

[46] PEDROSA, Mario. *Parecer sobre o* core *da Cidade Universitária*. Arquivo MAC-USP. Loc. 10/10.

[47] SEGAWA, Hugo e MAZZA, Guilherme Dourado. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Pró-Editores, 1997, p. 228-33.

[48] Em carta a Mario Pedrosa, de 13 de março de 1962, Heep encaminha as plantas esquemáticas do projeto do Museu de Arte Moderna "nos Campos da Cidade Universitária (sic)", mas diz que lhe foi dado um prazo muito curto para aprofundar seu projeto arquitetônico. Afirma que manteve, na medida do possível, a idéia de Mario Pedrosa quanto ao esquema espacial, procurando adaptar ao terreno o programa do museu. Conservou "também os espaços internos, suas relações com as dependências do Museu e da Escola, separados, contudo ligados, conforme desejava [Mario Pedrosa], de modo a permitir que isso forme um complexo, ao mesmo tempo de exposição, de ensino, de contemplação

um corredor coberto, onde estão os sanitários, liga-se a uma segunda edificação, onde ficam arquivo e biblioteca. Na seqüência está o grande auditório, uma edificação para reserva técnica e outra para oficinas e recepção de obras.

O bloco III, com dois pavimentos, abriga o Instituto de Artes. No térreo estão as salas para cursos de História da Arte, salas de iniciação de adultos e crianças, refeitório, laboratório fotográfico, sala de estudantes, depósitos, zeladoria e casa de máquinas. No pavimento superior ficam os setores de comunicação visual, desenho industrial e teoria da informação, com salas para cursos e ateliês.

Quando o convênio entre o MAM e a USP já estava encaminhado, Pedrosa começou a trabalhar pela realização de um leilão de obras de arte, com o objetivo de levantar fundos para as instalações da nova sede na Cidade Universitária, e fez contatos com colecionadores em busca de doações. Em carta à galerista Helena Segy, de Nova York, por exemplo, solicitava a doação de quadros para o leilão "em benefício de instalações novas" do MAM na USP:

> "(...) Por aqui – não sei se já sabe – andam muitos projetos no ar. A Bienal se separou do museu, para tratar de recursos à parte, a fim de que o museu possa desenvolver-se. Tudo feito na maior harmonia, pois a separação é conveniente a ambas as entidades. Haverá, é claro, entre as duas, uma série de convênios permanentes.
>
> 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

íntima das obras, de repouso ou de conversação nos jardins, etc.". Acatou também a idéia de Pedrosa sobre uma entrada principal dando diretamente para um *hall* e para o jardim. Cópia heliográfica desse projeto encontra-se no processo que trata do convênio entre o MAM e a USP. Arquivo da Reitoria da USP. Adolf Franz Heep (1902-1978) era alemão (segundo Yves Bruand) e tcheco (segundo Hugo Segawa), e estudou em Frankfurt com Walter Gropius e Adolf Meyer. Na França, entre 1938 e 1943, trabalhou com Le Corbusier e Jean Ginsberg, e em São Paulo, com Jaques Pilon e Henrique Mindlin. Abriu seu próprio escritório em 1950, foi professor de projeto de arquitetura do Mackenzie, e entre suas principais obras destacam-se o edifício Itália (1956), no centro da cidade, e a Igreja São Domingos (1953), em Perdizes. In: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 236. BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 267.

[49] Barra impermeabilizada de proteção da alvenaria contra respingos, ao nível do chão, com aproximadamente 60 cm de altura. In: RIPPER, Ernesto. *Como Evitar Erros na Construção*. São Paulo: Pini, 1984, p. 46-7.

aprovado, para ser construído um prédio especial para o museu (projeto já feito), na cidade Universitária (Pinheiros), que é a Brasília de S. Paulo, com freqüência de mais de 20 mil estudantes.

Para tantos projetos, precisamos de recursos. Um dos meios imediatos encarados – em benefício das instalações novas do museu – foi um leilão de obras de arte nos moldes do realizado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, guardadas, bem visto, as proporções. Quer dizer, o leilão consistirá de obras doadas por *colecionadores privados*. Isto é para manter as qualidades das doações, uma vez que se trata de iniciativa do museu.

(...) O leilão promete ser um grande acontecimento social e artístico pelas senhoras e cavalheiros do mais alto círculo que vão patrocinar. (...)"[50].

Em outra carta, dirigida ao colecionador Josias Carneiro Leão, embaixador brasileiro na Indonésia, com o mesmo objetivo, dizia:

"(...) Concluímos também com a Cidade Universitária (em andamento, a toque de caixa) de São Paulo um convênio para a construção ali de um edifício novo, especialmente para o museu.

Embora a Cidade Universitária se comprometa a construir o prédio (que já projetamos), caberá ao museu reunir os recursos para suas instalações e novo programa. Entre outros meios considerados para angariar recursos, prevê-se um leilão de obras de arte (pinturas, etc.) doadas por colecionadores privados do Brasil e do estrangeiro (entre os últimos, contamos receber doação de Helena Rubinstein, Arthur Rubinstein e do próprio Rockefeller). Ora, pediríamos para incluir seu nome entre esses colecionadores privados.

O leilão promete ser um grande acontecimento artístico e cultural em São Paulo. Eminentes figuras e senhoras da alta sociedade paulistana, apoiados pelo *Estado de S. Paulo*, constituirão a comissão patrocinadora. Nós, outros, faremos o trabalho pesado. (...)"[51].

Não há referências posteriores aos pedidos de doação a Helena Segy e a Dora Vasconcelos[52]. Sabemos que apenas a doação do embaixador Josias Carneiro Leão,

[50] Carta datada de 3 de maio de 1962. Arquivo MAC-USP – Loc. 10/10.

[51] Carta datada de 3 de maio de 1962. Arquivo MAC-USP – Loc. 10/10.

[52] Dora Vasconcelos era consulesa geral do Brasil em Nova York. Na carta, Mario Pedrosa solicitava que intercedesse junto à colecionadora Helena Rubinstein, no sentido de que doasse um quadro de Portinari da sua coleção para o leilão organizado pelo museu. Afirmava haver muita animação, sendo o evento organizado por uma comissão de senhoras de grande prestígio social, como Yolanda Matarazzo e a senhora Julio de Mesquita Neto, entre outras. Sugeria ainda que procurasse o governador Rockfeller, "que tem muitas ligações com o museu e chegou até a fazer uma espécie de *agreement* com Ciccillo, alguns anos passados". Carta datada de 28 de abril de 1962. Arquivo MAC-USP – Loc. 10/10.

um óleo sobre papel de Fritz Winter (53 x 74 cm), chegou ao destino, depois de alguns contratempos com a alfândega[53]. Como o leilão fosse postergado, Mario Pedrosa escreveu ao amigo Josias Leão, em 7 de dezembro de 1962, justificando o adiamento "por mil e uma razões" e prevendo sua realização[54] provavelmente a partir de março de 1963, mas isto nunca se concretizou. Quais seriam essas mil e uma razões? Seu nome estaria sendo vetado junto ao Conselho Universitário? O volume de doações não correspondera ao esperado?

Embora Pedrosa sugerisse em suas cartas que o projeto do museu já estava pronto, na realidade havia apenas um estudo preliminar de Franz Heep. Com a afirmação, procurava dar a idéia de que as coisas estavam bem encaminhadas e inspirar confiança em seus interlocutores. Bom vendedor, citava o nome de colecionadores internacionais ilustres entre os doadores de obras, para reforçar o pedido. 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 às 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.

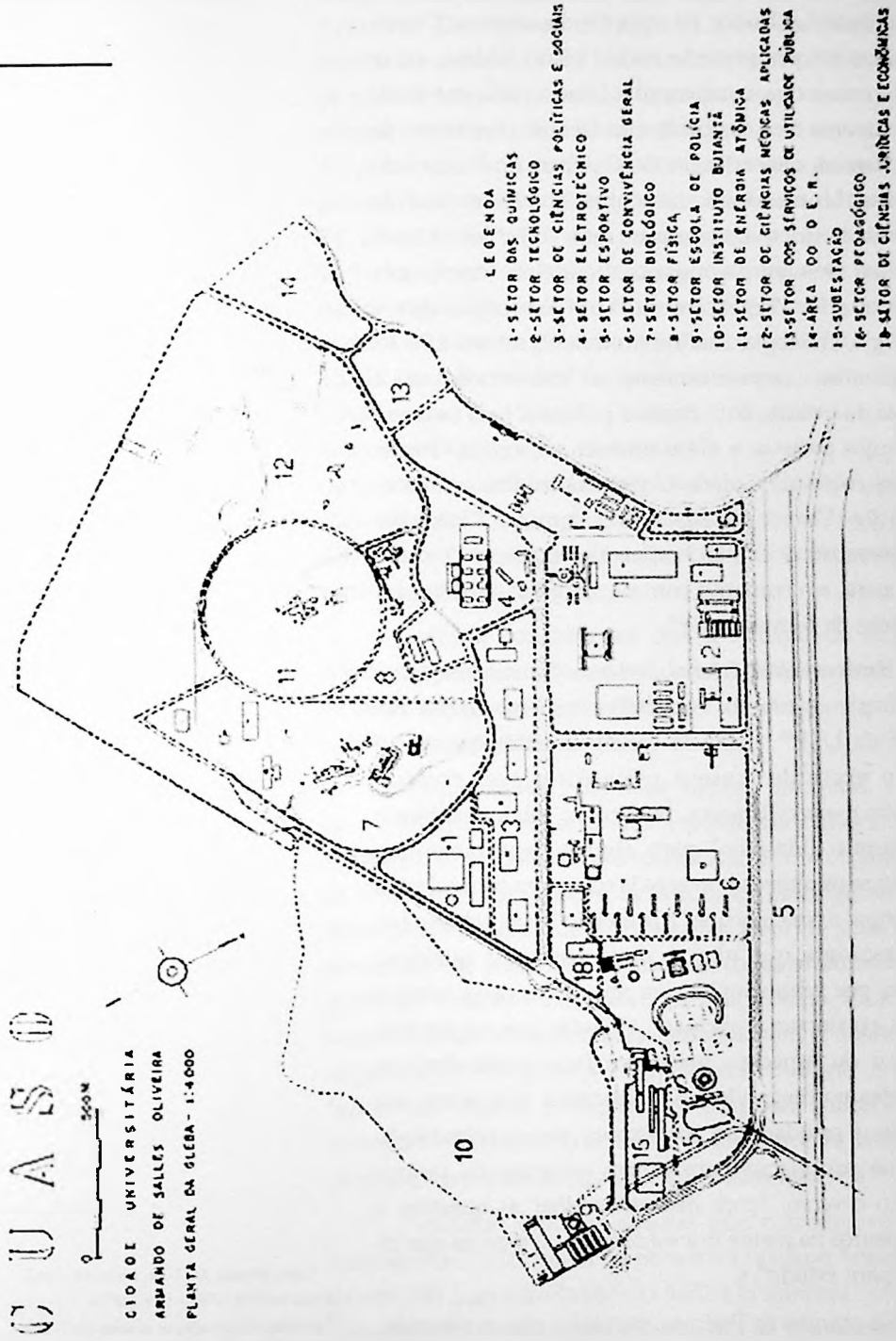
Um lugar para o MAM-SP na Cidade Universitária

Dali em diante o estudo de Heep não seria mais mencionado na correspondência entre Pedrosa e Paulo de Camargo. Quais teriam sido os motivos para que fosse alijado do processo? A necessidade de coerência no conjunto urbanístico do *core* da Cidade Universitária? A escolha, pelo Conselho do Fundo de Construção da Cidade Universitária, do nome do arquiteto Oswaldo Bratke para realizar a tarefa e posteriormente integrar o projeto de Heep? Ou algum impedimento de ordem pessoal? As questões permanecem sem resposta.

Paulo de Camargo solicitou a opinião de Pedrosa sobre os museus da USP. Enviou-lhe plantas do *campus*, onde se situavam os diversos setores, "nos quais se

[53] Cartas de Josias Carneiro Leão, de Jacarta, datadas de 22 de maio, 26 de julho e 6 de setembro de 1962 e carta a Rodrigo de Mello Franco, diretor do Patrimônio Artístico Nacional, do Ministério da Educação, solicitando parecer favorável para a permanência definitiva da obra no país. Arquivo MAC-USP – Loc. 10/10.

[54] Arquivo MAC-USP – Loc. 10/10.



Arquivo Reitoria USP

agrupam atividades afins, independentemente de escolas ou faculdades". O setor 13, que ele denominou Centro Cultural, e ao qual posteriormente Mario Pedrosa vai se referir como o *core*, compreendia Centro de Convivência Geral, Cinema de Arte, Biblioteca Central, Anfiteatro de Aulas Magnas, dependências do Gabinete do Reitor e do Conselho Universitário (o conjunto de museus da universidade vinha assinalado no setor 12). Nos diversos conjuntos previam-se museus didáticos, "como, por exemplo, nos Departamentos de Antropologia e Sociologia, Geologia, Anatomia etc.". Os setores 16 e 17 correspondiam, respectivamente, ao Instituto Butantã e à Escola de Polícia, com museus previstos para cada um deles, cujos projetos e obras estavam a cargo do Fundo de Construção da Cidade Universitária. Em sua carta, Paulo de Camargo registrava que o Conselho Administrativo do Fundo indicara o arquiteto Oswaldo Bratke para, em conjunto com ele, projetar os conjuntos de museus da universidade[55].

Em resposta, Mario Pedrosa fez considerações sobre o planejamento, especialmente em relação aos museus da USP[56], pedindo esclarecimentos quanto ao número exato de museus previstos e suas diversas categorias e especializações, bem como sobre a existência de "museus didáticos" para alguns departamentos. Indagava se os museus previstos já contavam com coleções para abrigar e concluía que "é princípio básico, elementar, de museologia que não se deve construir qualquer unidade, por mais simples que seja, antes de se saber o que vai conservar e abrigar". Sugeria que os museus didáticos ou especiais poderiam ficar instalados nas faculdades correspondentes, destinados que eram, em princípio, a estudantes e professores, não se misturando de forma promíscua com outras coleções de caráter científico diverso, "para não embaralhar as questões e ensinamentos na mente dos estudantes ou pessoas que os visitam para estudo".

Na opinião de Pedrosa, portanto, não se deveriam reunir museus tão diferentes como o do Instituto Butantã e o da Escola de Polícia, ou museus didáticos de conteúdos

[55] Carta datada de 3 de maio de 1962. Arquivo MAC-USP – Loc. 10/10.

[56] Considerações sobre os museus da Cidade Universitária. Carta a Paulo de Almeida, datada de 14 de maio de 1962. Arquivo MAC-USP – Loc. 10/10.

diversos como os de Antropologia e Sociologia, Anatomia, Geologia ou da Indústria, conforme indica a planta, nos setores 16 e 17. Defendia que se dividissem os museus em três ou quatro grandes categorias – por exemplo, o Museu de História abrigaria as coleções de Arqueologia e Etnologia, devendo situar-se na proximidade de áreas afins (assinala os setores números 24, 23 e 21, dentro da área maior, marcada como setor 7), incluindo a Sociologia, como "parte integrante que é das ciências do homem"; o Museu de Ciências Naturais poderia localizar-se próximo aos "setores números 22, 13, 12, etc., encravados na área assinalada em vermelho como setores 5, 10 e 7". O setor 13 destinar-se-ia ao Centro de Cultura da Universidade e o setor 12 ao conjunto de museus da universidade. A construção indicada como Cinema de Arte, na planta situada na área 13, deveria estar dentro do setor 4 (convivência social, centro comercial, hotel etc.).

Pedrosa considerava que o Museu de Arte Moderna, pela natureza mesma de suas funções, deveria localizar-se na área 12, setor 5 (o *core* da cidade), e assim justifica sua posição:

"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. O museu deve comportar, além de salas de exposições, de aulas, de pesquisas em todos os domínios artísticos, também um setor cinematográfico. (...) O museu é a casa adequada para tais atividades e, sendo a organização do 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"[57].

Procurou destacar aquelas que considerava as funções mais importantes do museu e vincular o "cinema de arte" às suas atividades – o MAM já contava com a Cinemateca Brasileira para a "projeção de programação sistemática, cobrindo todas as atividades criativas do cinema", do filme de arte aos educativos. Questionou

[57] Idem, ibidem, nota 53.

também o fato de museus de categorias diferentes se localizarem em uma só área, o Conjunto dos Museus, por acreditar que estes só poderiam estar na mesma área, ou próximos, quando seus objetivos não colidissem, criando-se, do contrário, uma cacofonia perturbadora para os visitantes, em lugar de clareza e harmonia.

"O segredo do museu reside, fora das suas coleções, na *presentação*. Esta se distingue por dois tipos bem característicos: um destinado ao grande público; o outro a um público especializado.

(...) Quanto aos museus de arte, em geral, se propõem situar parte pelo menos de seu acervo, mediante exposições especiais ou paralelas, nos quadros históricos em que foi ela criada, desde que, nos diz um mestre da técnica presentativa, 'tudo isso se faça com a discrição que a presença radiosa das obras primas impõe'. Daí o fato de ser entre todas as categorias do museu, o de arte o que mais pode sofrer das vizinhanças heterogêneas.

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

Se não for se obedecer a tais critérios de articulação presentativa e de distinção em espécies, não se alcançará o primeiro objetivo didático de presentação, que é comover o grande público, dar-lhe uma impressão global do conjunto de uma época, de um estilo, ou mesmo de um grande artista. É preciso preservar o público das impressões caóticas e confusas"[58].

Ainda de acordo com Pedrosa, a grande tarefa do museu é educar, distraindo. Daí a importância da forma como as obras são apresentadas, orientando uma leitura coerente, feita "por contraste ou analogia", levando o público a refletir a partir do conjunto da exposição e estimulando revisitações, para aprofundar reflexões. Para ele, as vizinhanças inadequadas deveriam ser evitadas, implantando-se o museu em local

[58] Idem.

que não o descaracterizasse enquanto tal, não criasse cacofonia e confusões de sentido.

"Se um museu, como manda a técnica, deve dar a imagem tão completa e tão exata quanto possível da especialidade a que se dedica, impõe-se um cuidado muito sério quanto ao ambiente em que é colocado, quanto aos arredores que o vão envolver"[59].

Por fim, Mario Pedrosa destacou a importância dos modernos museus de arte, no sentido de estimular uma educação mais participativa e não passiva, como a dos livros, conferências, cinema e televisão. Concluindo, ponderou que no setor 12 não deveria estar "situado um conjunto de museus, mas apenas um museu universal, dinâmico, moderno, destinado à 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". Tal museu deveria situar-se no *core* da Cidade Universitária, integrando o complexo[60].

O movimento seguinte de Mario Pedrosa, já citado, será encaminhar a Ulhoa Cintra cópia da carta que enviou a Oscar Niemeyer, propondo-lhe a criação do Museu Documental Pedagógico em Brasília, idéia que, como vimos, acreditava ser "bem aplicável à Cidade Universitária"[61]. Seu *Parecer Sobre os Problemas dos Museus da USP* deixava de conceituar com mais profundidade o *core* e o Museu de Arte Moderna dentro desse complexo, detalhados em seu texto seminal *Parecer Sobre o* Core *da Cidade Universitária* (o arquiteto Paulo de Camargo referir-se-á sempre a esse conjunto como Centro Cultural)[62]. O projeto do *core* integrava-se ao projeto do Centro de Convivência, desenvolvido pelo arquiteto Rino Levi na mesma época[63], que incluía restaurante, centro comercial, estação rodoviária, centro de saúde, hotel, serviço social e posto de gasolina.

O *core* da Cidade Universitária[64]

Mario Pedrosa propôs um plano ambicioso para o coração da universidade, que corporificava uma idéia-síntese ao juntar, no mesmo espaço físico privilegiado (o

[59] Idem.

[60] Cópias desse parecer sobre os problemas dos museus da USP foram enviadas ao reitor, Ulhoa Cintra, ao arquiteto Oswaldo Bratke e ao jornalista Julio de Mesquita Neto. Arquivo MAC-USP - Loc. 10/10.

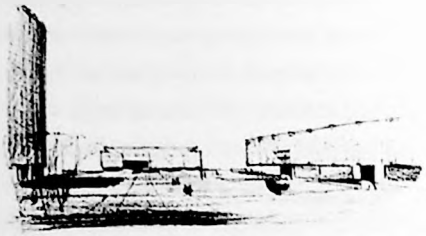
[61] A carta a Ulhoa Cintra é de 5 de julho de 1962, cópia daquela que enviou a Oscar Niemeyer, em 24 de julho de 1958. Mario Pedrosa sugere ao arquiteto a construção de um museu documental pedagógico, com reproduções, por todos os meios técnicos disponíveis, das obras-primas da história da arte, desde as cavernas até nossos dias. Arquivo MAC-USP - Loc. 10/10.

[62] Cartas de Paulo de Camargo e Almeida, convocando Mario Pedrosa para reuniões, datadas de 5 e 14 de novembro e 1.° de dezembro de 1962. Arquivo MAC-USP-Loc. 10/10.

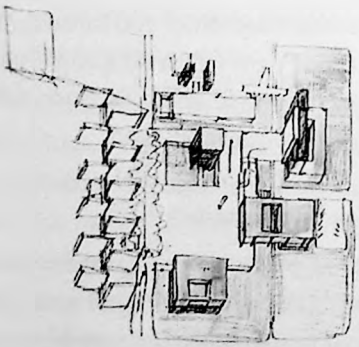
[63] ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio e KON, Nelson. *Rino Levi: Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001, p. 206-30.

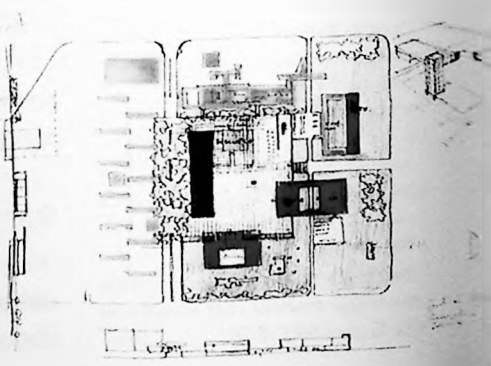
[64] PARECER Sobre o Core da Cidade Universitária, datado de 14 de novembro de 1962. Arquivo MAC-USP.

core), as atividades que, como anteriormente mencionado, reputava essenciais. Sua idéia era a de uma totalidade dinâmica, viva, de um centro cívico, cultural, artístico e recreativo, socialmente atrativo, em que nenhuma das atividades se destacasse "individualmente isolada das outras" e onde todas dialogassem permanentemente. Nesse sentido, propôs um organograma integrado de funcionamento das atividades desse centro, estimulado a formulá-lo pelo ideal de encontrar solução definitiva para os problemas do museu.

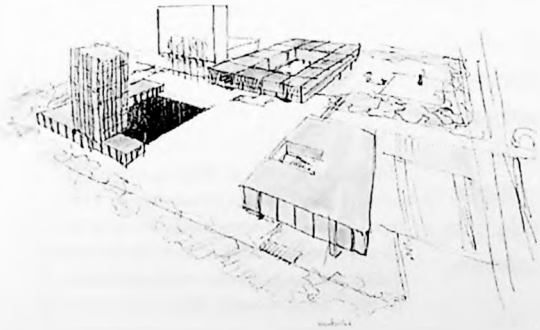


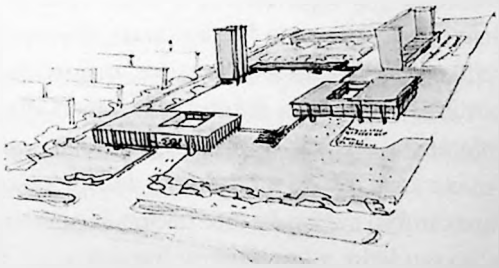
Mario Pedrosa entendia o *core* como uma grande praça cívica, que se distinguiria "pela homogeneidade social a que se destina". O crítico considerava "capital" a distinção entre o *core* da universidade, delimitado "por unidades arquitetônicas de destinação pública", e outros, nos quais agregar-se-iam funções públicas e privadas, fosse em uma cidade, uma aldeia ou um bairro: seria uma homogeneidade social de finalidade e destinação pública, e não de classe social. A volumetria arquitetônica resultaria da materialização dessa inter-relação dinâmica das atividades e do espaço, "num diálogo permanente".





Estudos preliminares de Oswaldo Bratke para o Core da Cidade Universitária





Atividades formativas no *core* [65]

No *core* predominariam fatores de natureza cultural e lá se instalaria o museu de arte, que, por ter mais força de atração sobre o público, criaria e acentuaria esse espaço, dando um caráter ecumênico à universidade. Pedrosa assim caracterizava as atividades que o comporiam:

Na Reitoria, o centro de poder da universidade, ficaria o anfiteatro para aulas magnas, a sede solene, externa ao Conselho Universitário, e o centro de coordenação das atividades culturais gerais e externas, destinado a atuar sobre o público ou a representar o pensamento coletivo da universidade nos campos educacional pedagógico, museográfico, de comunicação audiovisual, recreativo-cultural, de educação física e desportiva e editorial e de publicações. O centro teria funções apenas aconselhadoras e consultivas, e ao seu lado ficariam as comissões culturais específicas, para estudo dos problemas comuns e para o bom entrosamento das atividades e serviços: bibliotecária, museográfica, de comunicação audiovisual, recreativa e cultural, de artes e esportes.

Fora do *core* situar-se-ia a prefeitura da Cidade Universitária, que englobaria manutenção (restaurante, comércio, fornecimentos); abastecimento (água, luz, energia, esgoto); conservação (oficinas de reparação, parques, jardins, limpeza pública); centro de saúde (assistência médica e dentária, pronto-socorro); comunicações e transportes (correio, telégrafo, transporte).

A biblioteca central sediaria as atividades puramente intelectuais, concentrando todos os conhecimentos disponíveis na universidade e em seus institutos. Depositária do conhecimento científico acumulado, exerceria função de estímulo ao pensamento crítico e criativo de seus usuários, mantendo permanente comunicação com bibliotecas especializadas ou de referência dos vários setores institucionais da cidade. Anexa a ela estaria a faculdade de Biblioteconomia, em intercâmbio nacional e internacional com seus congêneres e, ao seu lado, a imprensa universitária.

[65] Todas as citações de Pedrosa referentes ao *core* da Cidade Universitária, aqui reproduzidas e comentadas, foram retiradas do seu *Parecer sobre o* core *da Cidade Universitária*, datado de 14 de novembro de 1962. Arquivo MAC-USP.

A localização do museu no *core* seria decisiva, dada a importância de suas funções culturais e artísticas e seu papel social e mesmo recreativo, como "o maior centro de experiências, pesquisas culturais e artísticas que se conhece na civilização contemporânea". Pedrosa mencionava também a tarefa educacional como uma das funções do Museu de Arte Moderna, que utilizaria técnicas pedagógicas direcionadas a um processo de aprendizado visual "ativo, prático, que só a técnica do museu oferece". Nesse papel educador, o museu poria em primeiro plano a presentificação, contato direto do público com as obras de arte, privilegiando a experiência sensorial, e depois as teorias e explicações intelectuais ou conceituais. Referia-se, ainda, à importante coleção de obras de arte doada à Universidade de São Paulo por Francisco Matarazzo Sobrinho, que com "a também excelente coleção de obras de arte do próprio museu" comporiam o acervo, o mais importante da América Latina, e, lembrando o convênio firmado entre o Conselho Universitário e o MAM, que "deverá ser transferido para o *campus* da universidade, onde lhe será construída uma sede própria", expressava a certeza de que o museu de arte seria um pólo de atração artística e social de grande relevo na Cidade Universitária.

Outra característica do museu de arte, ainda de acordo com o crítico, é ser um instrumento de pesquisa, e sua tarefa seria "interpretar os resultados de suas pesquisas na intenção do profano". Seguindo a linha do museólogo Dr. Daikufu, acreditava que caberia aos museus de arte interpretar a arte contemporânea "em função do que seus visitantes possam compreender", devendo seu conservador[66] conhecer os fatores que influem na criação artística contemporânea. "Esse museu deve ser dinâmico, atuante, vivo, inspirar-se nas tendências criadoras do homem de hoje para cumprir sua missão educacional de catalisador de todos os fatores que, estimulando ou determinado os impulsos criativos, formam ou transformam a sensibilidade contemporânea." O crítico conclui que essa seria precisamente a missão do MAM na Cidade Universitária.

[66] Para os europeus e americanos, o conservador é o diretor técnico do museu; no Brasil, o cargo corresponde ao dos técnicos que lidam diretamente com o acervo.

Museu e formação artística

O museu deveria prever um departamento destinado ao aprendizado e à formação profissional no plano artístico, com curso de iniciação artística, razão pela qual Pedrosa acreditava ser conveniente que o instituto da arte ali se localizasse. Uma escola profissional para artífices, artistas, decoradores e até engenheiros deveria perseguir a apresentação das obras, a museografia, a apresentação gráfica e a teoria da comunicação, e o aprendizado aconteceria em contato freqüente com as obras. O instituto de arte seria, pois, o instrumento da formação histórica do estudante, somando à história da arte outras esferas da produção artística, como arquitetura, música e teatro, que permitissem entender o *Zeitgeist*, o espírito do tempo. Como, em sua opinião, todas as civilizações produziram obras-primas e não se devesse privilegiar nenhum momento específico do passado, concluía que, "o homem moderno participa do mesmo drama criador dos homens de outras eras, e vive de mitos e motivações semelhantes aos do passado".

Centro artístico da universidade

O centro artístico da universidade seria formado, além do museu, pelo Instituto de Artes e pela Escola de Comunicação Visual e Auditiva. Anexo ao museu ficariam, como dito acima, a imprensa universitária e postos de rádio e televisão, que teriam ativa participação do museu na formulação de seus programas de difusão, televisiva e radiofônica, além de manter programas de iniciação para o público.

Em artigos publicados em jornais, Mario Pedrosa expôs sua concepção sobre um museu de arte moderna: uma instituição polêmica, experimental, como a arte de nossos dias. O museu seria uma espécie de laboratório para o estudo da obra de arte, possibilitando a elevação cultural do povo e capacitando-o a julgar segundo critérios não imediatistas e de maneira desinteressada[67].

Mario propugnava que em sua gestão o MAM-SP fosse um laboratório de experiências vivas, um lugar de estudo e educação, para assimilar o que há de autêntico e

[67] PEDROSA, Mario. "Malraux e o Museu Imaginário". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1958. Arquivo do Centro Mario Pedrosa – CEMAP da Universidade Estadual de São Paulo, UNESP.

vital nessas experiências[68]. O museu seria o lugar dos "artistas revolucionários de nossos dias, (que) serão inventores ou não serão..."[69]. A montagem das exposições exigiria postura e formação profissionais[70], e o museu deveria ser a casa dos artistas, "fraternizar com eles, defendê-los sempre em suas pesquisas e nos seus interesses gerais" e evitar que assumissem tarefas burocráticas que os distanciassem de seu campo de atividade[71].

O Museu de Arte Moderna precisaria ser uma preocupação da cidade, cumprir sua missão não só junto às elites intelectuais, mas educar a grande massa, possibilitar seu acesso à cultura[72]. Deveria ser um instrumento com a finalidade de "animar os objetos, pô-los em ação, dotá-los de movimento e projetá-lo na atualidade", (...) "dar voz aos objetos, sem perturbar o seu silêncio", ser um lugar privilegiado "de intercâmbio e de compreensão entre os povos"[73].

O *Parecer* sobre o *core* redescoberto

Esquecido por muitos anos, o *Parecer* foi publicado pela primeira vez na íntegra em 2001[74], trazendo à tona a questão cultural inserida no planejamento da Universidade de São Paulo. Dois artigos críticos procuraram avaliar sua importância: um de Aracy Amaral e o outro de Hugo Segawa e Guilherme Mazza Dourado.

Aracy Amaral, apropriadamente, destacava a divulgação do texto de Pedrosa e lembrava que, passados tantos anos, o MAC ainda não tinha instalações adequadas. Ao mencionar as circunstâncias que "ajudam a explicar o súbito envolvimento de Mario Pedrosa com o projeto de edificação da Cidade Universitária", enfatizava a generosidade de Francisco Matarazzo Sobrinho ao doar sua coleção para a universidade e apontava aspectos da idéia do *core* da USP, valorizando a coleção acima de quaisquer outras atividades do museu mencionadas no texto – sequer se refere às funções do museu como um lugar vivo, de pesquisa da arte contemporânea, estimulador do fazer artístico, multidisciplinar. A questão deve ter passado desapercebida à historiadora, na época envolvida em pesquisa sobre o

[68] PEDROSA, Mario. "O Crítico e o Diretor. Entrada Franca". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1960. Arquivo CEMAP.

[69] PEDROSA, Mario. "Arte e Invenção". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1960. Arquivo CEMAP.

[70] PEDROSA, Mario. "Arranjos de Amadores". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de março de 1960. Arquivo CEMAP.

[71] PEDROSA, Mario. *Os Artistas e o Museu Moderno*. Arquivo CEMAP.

[72] PEDROSA, Mario. "O Museu de Arte Moderna". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1958. Arquivo CEMAP. No artigo, o crítico refere-se ao MAM do Rio de Janeiro.

[73] PEDROSA, Mario. "Do Museu Instituição ao Museu Instrumento". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1.º de janeiro de 1958. Arquivo CEMAP.

[74] PARECER sobre o *core* da Cidade Universitária. *Risco* (1): 69-76, Escola de Engenharia de São Carlos, julho-dezembro de 2003. Em depoimento de 10 de julho de 2004, Ana Mae Barbosa afirmou que, em sua gestão, publicara o documento num boletim do MAC, que não foi possível localizar no Arquivo do MAC-USP.

acervo e fazendo gestões para transferir o MAC para a Cidade Universitária[75].

O artigo de Hugo Segawa e Guilherme Mazza Dourado, na mesma publicação[76], tem o mérito de trazer a público esse texto "iluminado", no dizer de Aracy do Amaral, e de situá-lo no contexto da época em que foi elaborado. Faz referência a projetos e iniciativas frustradas, concebidas "pelas várias administrações que se responsabilizaram pelo planejamento do *campus* e de seus edifícios", que nunca chegaram a ser implantadas de forma integral, "perdendo-se ao longo do tempo"[77]. O artigo menciona também aspectos do *Parecer* de Pedrosa ligados à conceituação da configuração do espaço físico do *core*, que vai ser a base para os estudos do arquiteto Oswaldo Bratke, mas não se detém na análise das atividades propostas, principalmente em relação ao museu, que o texto trata detalhadamente, para realçar o esquematismo do conceito de *homogeneidade social e cultural* na comunidade universitária. Os autores questionam a argumentação de Pedrosa, como se esta contaminasse de idealismo o documento, e tomam a parte pelo todo, na tentativa de valorizar a experiência de desenhar espaços e a sensibilidade que Oswaldo Bratke sem dúvida possuía.

O projeto foi uma utopia[78] necessária, como muito apropriadamente destacou Aracy Amaral. Acredito a proposta de Pedrosa, antecedendo o projeto de Bratke, dá-lhe substância e sentido. É bem verdade que o *Parecer* não contém a precisão conceitual que exigimos hoje, o que facilita os questionamentos. Entendo que a expressão *homogeneidade social*, como colocada no texto, refere-se à destinação pública, ao uso coletivo, à finalidade social, em contraposição a outros *cores* de uso privado, comercial ou semi-público.

Os dois textos aqui mencionados alimentam-se do *Parecer* naquilo em que este reforça suas crenças. Aracy Amaral o utilizou para realçar a necessidade de um espaço digno para abrigar a coleção de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, e Segawa/Mazza, para dar brilho ao arquiteto Oswaldo Bratke. A História é uma construção que se faz a partir de indagações do presente, em função

[75] Aracy Amaral é historiadora e crítica de arte, pesquisadora e divulgadora da obra de Mario Pedrosa como crítico de arte. Foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1975-1979), dirigiu o MAC-USP de 7 de dezembro de 1982 a 20 de novembro de 1986 e escreveu "História de uma coleção". In: MUSEU de Arte Contemporânea da USP: perfil de um acervo. São Paulo: Technit, 1988. Editou no MAC: ISMAEL Nery: 50 anos depois. São Paulo: MAC-USP, 1984; DESENHOS de Di Cavalcanti na coleção do MAC. São Paulo: MAC-USP, 1985; AMARAL, Aracy (apres.). *Waldemar Cordeiro*: uma aventura da razão. São Paulo: MAC-USP, 1986 e AMARAL, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: MAC-USP, 1988.

[76] Revista *Risco* (1): 65-8, Escola de Engenharia de São Carlos, julho-dezembro de 2003.

[77] AMARAL, Aracy. "Mario Pedrosa e a Cidade Universitária". *Risco* (1): 61-76, Escola de Engenharia de São Carlos, julho-dezembro de 2003.

[78] Entendo utopia no sentido que lhe dá Antônio Medina Rodrigues: "Uma utopia é um sistema de crenças cuja realização efetiva se coloca sempre além do presente. Sua veracidade não pode ser imediatamente comprovada e talvez nem se comprove no futuro. A estrutura da utopia é idealismo puro, sua aceitação depende de uma credibilidade e de uma esperança muito fundas. É certo que uma utopia tem sua racionalidade, sua lógica, sua probabilidade, e é por isso que seus seguidores realmente acreditam nela. Mas o valor da utopia não está na maior ou menor probabilidade de realização. É um valor ético: qualifica a pessoa que nela acredita e dá certa dignidade à vida. Por outro lado, as utopias podem acarretar, ao longo de nossa vida, uma grande decepção, à medida que vamos aceitando as premissas do realismo". In: RODRIGUES, Antonio Medina. *As Utopias Gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988 p. 18.

No passado recente, a idéia de utopia vinculava-se, com muita freqüência, à construção de uma sociedade socialista ou comunista.

de acontecimentos passados e de todos os fatores que influíram para que os fatos acontecessem de determinada maneira – os autores citados procuram uma história no condicional, de possibilidades que não vingaram. O fato, no entanto, é que a correlação de forças naquele momento, dentro e fora da universidade, foi desfavorável à proposta Pedrosa/Bratke, mas, ao buscar uma coerência conceitual para o *core* e traçar as bases programáticas para o Museu de Arte da USP, Mario Pedrosa lançou uma semente para o futuro.

Resta-nos perguntar por que razão esse documento ficou esquecido por tantos anos. Por que teria ocorrido esse apagamento de memória, na história do MAC? Por que o texto não apareceu na coletânea de artigos de Mario Pedrosa, cuidadosamente organizada por Otília Arantes?

Mario Pedrosa angustiava-se com as dificuldades financeiras do MAM e as alternativas postas em jogo[79]. Nenhum empresário individualmente ou grupo da iniciativa privada pôde, em tempo, assumir o museu e cuidar da integridade de sua coleção. Pedrosa não foi apenas o gerente da transferência do MAM para a USP – empenhou-se de corpo e alma para defender seus ideais de um museu de arte vivo, experimental, que visasse à educação do povo, lugar de síntese, onde o visitante fosse levado "*a perceber, direta e indiretamente*, tudo: quadro, escultura, gravura, espaço, cor, arquitetura"[80]. O crítico, além de ter consciência do poder de arregimentação intelectual desse valioso conjunto de arte moderna, provavelmente esperava a indicação de seu nome para a direção do novo museu de arte, o que explicaria seu empenho em viabilizar o convênio com a USP.

Um lance de dados: a sorte foi lançada

Na Assembléia Extraordinária do MAM-SP[81], realizada em 23 de janeiro de 1963, a diretoria formulou a proposta de dissolver e liquidar a sociedade civil Museu de Arte Moderna, transferindo seu patrimônio para a Universidade de São Paulo, que "dispõe de sítio próprio para a instalação do acervo e de meios para dinamizar e recriar as atividades museológicas e culturais que

[79] Em 1960, Mario Pedrosa esperava que se encontrasse um patrocinador para o MAM. Pensou-se no jornal o *Estado de S. Paulo*, que não aceitou. Consultado, o empresário Luis Eulálio Bueno Vidigal (dono da Cobrasma), disse que só aceitaria depois de ouvir Assis Chateaubriand. Este, por sua vez, sugeriu que Vidigal assumisse, desde que Mario Pedrosa não fosse diretor. In: AMARAL, Aracy (org). *Museu de Arte Contemporânea: perfil de um acervo*. São Paulo: Technit, 1988, p. 30.

[80] PEDROSA, Mario. "Museu: Instrumento de Síntese". In: ARANTES, Otília (org.). *Política nas Artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 298.

[81] Ata da Assembléia Extraordinária do Museu de Arte Moderna de São Paulo realizada em 23 de janeiro de 1963. Assinam: Luis Loppes Coelho, Francisco Matarazzo Sobrinho, Mario Pedrosa, Mario Bandeira, Maria Virginia Matarazzo Ippolito, por procuração de Andréa Ipollito, Maria Virginia Matarazzo Ippolito, Alfredo Mesquita, Mario Schemberg, Sergio Buarque de Hollanda, J.A. Cunha Lima, Giannicola Matarazzo, por procuração de Camilla Matarazzo, Giannicola Matarazzo, Giannandréia Matarazzo, Pedro de Alcântara, Ziro Ramenzoni, por procuração de Haroldo Stampi, Luis Lopes Coelho, Clóvis Graciano, Livio Abramo, Franco Zampari, Oswaldo Corrêa Golçalves, Yolanda Penteado Matarazzo, Dagmar F. Coaracy, Hideo Onaga, Francisco Beck, Manlio Cosenza, Herich Humberg, Eduardo Kneese de Mello, Mucio Porphyrio Ferreira. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

constituem os objetivos da nossa sociedade". Sugeriu-se que a assembléia criasse um dispositivo estatutário para permitir ao seu representante legal proceder à doação incondicionalmente. Seria cedido o uso do nome, Museu de Arte Moderna, e o patrimônio, de que constavam obras de arte adquiridas e doadas para o museu, o arquivo e a biblioteca. A direção do museu seria exercida por um só diretor, com mandato de um ano e sem direito a proventos do cargo.

O jornalista Múcio Porphyrio Ferreira ponderou que, apesar de a decisão ter sido tomada pela diretoria, o momento não era oportuno para efetivação da proposta, considerando-se a mudança de governo e o desconhecimento da orientação a ser dada pela Universidade de São Paulo. Cláudio Abramo também sugeriu que se retardasse a transferência, a fim de buscar-se um grupo disposto a responder pela continuidade do museu, evitando que este se diluísse nas múltiplas atividades da universidade. Lívio Abramo, manifestando-se como artista e representante de outros artistas, fez um apelo no sentido de que a assembléia impedisse a transferência nesse momento, criando-se primeiro as condições para que o museu subsistisse nos mesmos moldes em que atuava desde a fundação. Mario Pedrosa, diretor-geral da instituição, também se posicionou no sentido de retardar a transferência, para evitar solução de continuidade nas atividades, e ponderou que o museu deveria ser entregue como um ser vivo e dinâmico, "sem prejuízo de sua tradição museológica". No mesmo sentido, Mário Schemberg apontou como inoportuna a transferência do museu sem que a universidade estivesse preparada para recebê-lo. Luiz Lopes Coelho, afirmando que o museu seria entregue a órgão da maior relevância cultural, cujos responsáveis saberiam cuidar do acervo doado, manifestou-se a favor da transferência imediata.

O presidente da entidade, Ciccillo Matarazzo, que desde maio anunciara sua impossibilidade de continuar financiando as atividades do museu, informou que a Universidade de São Paulo programara a criação de um instituto de arte, que arcaria com a doação e com a programação do museu. Pedrosa, lamentando não ter

conseguido organizar um grupo para garantir a autonomia do museu, citou o convênio celebrado entre o museu e a universidade e falou de seu plano de construção de um centro cívico, para onde o museu pudesse ser integralmente transferido. Leu-se na oportunidade carta da pintora Tarsila do Amaral, concordando com a transferência e sugerindo que o museu fosse acompanhado por Mario Pedrosa, "a quem devemos em São Paulo e no Brasil toda uma vida de contribuição desinteressada e inteligente às artes brasileiras contemporâneas"[82].

A proposta da diretoria foi submetida a votação, e aprovada com votos contrários de Múcio Porphyrio Ferreira, Cláudio Abramo, Lívio Abramo e Mário Schemberg. Mario Pedrosa absteve-se. Francisco Matarazzo Sobrinho foi escolhido como diretor único para proceder à transferência. Quanto ao acervo, prevaleceu a idéia de que fosse mantido pela donatária, como um conjunto, adotando-se a idéia de Cláudio Abramo e Gregori Warchavichk.

O secretário da Assembléia, Luiz Lopes Coelho, esclareceu que não poderia impor o nome de Mario Pedrosa à universidade, já que a proposta da diretoria referia-se à doação "sem condições onerosas", mas sugeriu que se recomendasse seu nome para dirigir o museu e encaminhou "um voto de louvor à atuação do Sr. Mario Pedrosa como diretor geral do museu, cuja experiência e competência o candidatam a dirigir qualquer instituto de arte no país". A proposta foi aprovada por unanimidade.

Talvez pela abrangência das propostas, pela importância atribuída ao museu de arte, pela situação política do país pré-golpe de 64, o projeto foi abandonado. Mario Pedrosa, por suas posições ideológicas, teve seu nome rejeitado para assumir a direção do Museu de Arte Moderna da USP[83]. Seu discurso de despedida da direção do MAM[84] é um manifesto de resistência, em que colocava suas dúvidas sobre a continuidade do trabalho do museu e a permanência de suas tradições. Relembrando as gestões anteriores, formulava apelo no sentido de que se fizesse um contraponto ao perigo do conservadorismo na gestão da arte, dizendo: "Os dados foram lançados e perdemos

[82] Carta de Tarsila do Amaral, datada de 21 de janeiro de 1963. Arquivo CEMAP.

[83] A filtragem ideológica para compor os quadros da Universidade de São Paulo não era incomum. Em 1951, o nome de Oscar Niemeyer foi vetado para dar aulas na USP, por suas posições abertamente comunistas. In: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 112.

[84] PEDROSA, Mario. "Depoimento sobre o MAM". In: ARANTES, Otília (org.). *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 299-308.

essa partida"[85]. Embora reconhecesse os riscos da estatização do museu, com eventual perda de autonomia, ainda desejava "que o futuro museu da Universidade de São Paulo possa continuar o mesmo papel de quando era sociedade civil"[86].

O MAM criara, em sua opinião, um espaço insubstituível "na área que a determinação social, cultural e política mesmo lhe reservou no nosso país. Seu destino é ser cada vez mais o museu-panteão, o museu já expressão da posteridade, o museu para lá das polêmicas contemporâneas"[87]. A atividade de Pedrosa no museu desenvolvera-se em duas frentes: uma, familiarizando o povo "com os aspectos mais livres e mais expressivos, mais imediatos mesmo, da atividade artística desinteressada de nossa época; de outro lado, buscando ser a casa natural dos artistas modernos brasileiros contemporâneos"[88]. Acreditava que a lacuna deixada pelo MAM ainda estava aberta, lamentava que se deixasse tudo nas mãos de mecenas, que tudo subordinavam aos caprichos de suas vontades, "teimando em fazer das instituições culturais de essência naturalmente pública, que acontece de financiarem, propriedade sua (...)"[89] e ressaltava que continuava livre o espaço para que a iniciativa privada assumisse a tarefa, "primordial no desenvolvimento cultural da cidade"[90]. Nesse sentido, pede que se mobilizem homens de todas as categorias e atividades, preocupados com a arte de seu tempo, a fim de que as atividades criativas não morressem ou se dispersassem por falta de apoio e estímulo[91].

Como não tivesse mais espaço para atuar em São Paulo, Pedrosa voltou para o Rio de Janeiro, mas ainda ligado aos desdobramentos da questão do MAM-SP[92]. Não conseguira organizar um grupo coeso e numericamente forte para reverter o resultado que a fatídica assembléia anunciara. Talvez acreditasse que sua autoridade pessoal, o prestígio de Cláudio e Lívio Abramo, de Mario Schemberg e Múcio Porphirio, fossem suficientes para convencer os outros sócios, mas Ciccillo trabalhou e se articulou muito mais, conseguindo fazer vencedora sua proposta de doação do acervo do MAM

[85] Idem, ibidem, p. 307.

[86] Idem, ibidem, p. 305.

[87] Idem, ibidem.

[88] Idem, ibidem.

[89] Idem, ibidem, p. 306.

[90] Idem.

[91] Consta que em homenagem à atuação de Mario Pedrosa no MAM, amigos, artistas e intelectuais paulistas teriam encaminhado um abaixo-assinado ao reitor da USP objetivando mantê-lo na direção do museu, mas não foram atendidos. PEDROSA, Mario. "Depoimento sobre o MAM". In: ARANTES, Otília (org.). *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 359.

[92] Mario Pedrosa criou em São Paulo alguns inimigos. No início dos anos 50, polemizou com o arquiteto Vilanova Artigas, defendendo a arte abstrata e construtiva como uma das vertentes expressivas da contemporaneidade, contra a posição de Artigas, que combatia o abstracionismo, por considerá-lo um instrumento de dominação ideológica do capitalismo, acreditando que só o figurativismo poderia ser a linha justa de trabalho para emancipação do povo. Na primeira edição da Bienal (1951), Artigas apontou a arte abstrata como a "expressão da decadência burguesa". In: AMARANTE, Leonora. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1897*. São Paulo: Projeto Editores, 1989, p. 16. Esta parece ter sido a posição oficial do PCB nas artes plásticas, o qual defendia o realismo socialista, a linha oficial do stalinismo, contra o abstracionismo, acatado pelo Departamento de Estado norte-americano. Em 1952, Pedrosa participou de um debate no Ministério da Cultura (RJ) sobre Realismo *versus* Abstracionismo, durante homenagem a Manoel Bandeira, da qual participaram Flávio de Aquino, Quirino Campofiorito, Mario Barata, Mark Berkowitz e Oswaldo Goeldi. In: ARANTES, Otília (org.). *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 359. Pedrosa, que apesar de ser pernambucano passava-se por carioca, posicionou-se como ideólogo do neoconcretismo carioca, contra o concretismo dos paulistas, na década de sessenta. Brigou com Pietro Bardi, diretor do MASP, e com Flávio Mota, em relação à Bienal, não se dava com o PCB, que era então o partido de esquerda hegemônico, dentro e fora da universidade, e teve vários atritos com Ciccillo Matarazzo e Wanda Svevo, secretária da Bienal.

para a Universidade.

Em carta dirigida ao diretor do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, o crítico afirmava que a decisão de doar o acervo para a USP se deu por falta de recursos privados para mantê-lo. Aguardava ainda que a universidade decidisse se o pessoal do antigo museu seria aproveitado e se seria chamado para dirigi-lo, o que, segundo ele, dependia de muitas coisas, inclusive da *política* (sublinhado)[93].

Tal colocação mostra, de forma extremamente concentrada quanto às significações e implicações, que importante setor da burguesia nacional, representado por seu mais destacado prócer da modernidade, Ciccillo Matarazzo, era incapaz de bancar um projeto de modernização nacional, buscando numa instituição do Estado sua tábua de salvação[94]. A Universidade de São Paulo começava a dar sinais de conservadorismo – ninguém menos que o reitor, Gama e Silva, futuro autor do AI-5, recebeu a doação, criou o MAC e nomeou Walter Zanini para dirigi-lo. Setores importantes da burguesia procuravam ganhar posições dentro das instituições e se distanciar cada vez mais das esquerdas, conspirando contra o governo de Jango Goulart, que temiam pudesse instalar uma república sindicalista no Brasil.

O gesto de Ciccillo, de doar sua coleção e manobrar a assembléia que tratou da transferência do MAM para a USP, pode ser encarado como uma síntese de múltiplas determinações: de ordem política, de projeção pessoal e afetiva. Do ponto de vista financeiro, o mecenas alegava não ter mais condições de suportar sozinho o museu. Do lado afetivo, separara-se de Yolanda Penteado e assumira um relacionamento com Wanda Svevo, secretária da Bienal, que não se dava com Mario Pedrosa e, quanto à projeção pessoal, a doação das coleções ao MAM enquadrava-o no perfil de mecenas, garantindo sua imortalidade no novo museu.

A perplexidade que tomou conta dos intelectuais descontentes com o gesto de Ciccillo não combinava com a teoria que atribuía papel modernizador à burguesia nacional nos países subdesenvolvidos. Muitos consideraram o ato insensato, não se dando conta de que

[93] Carta datada de 7 de março de 1963, dirigida a Jorge Romero Brest, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, Argentina. Arquivo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/Centro de Estudos Luís Martins do MAM-SP.

[94] Assis Chateaubriand também cogitou passar o MASP para a Universidade. In: PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. 2.ª ed. São Paulo: Edição da autora, 1977, p. 283.

a teoria precisava ser revisada por força mesmo dos acontecimentos.

Um dos maiores conjuntos de arte moderna do país, o acervo do MAM passou a ter controle estatal, transformando-se em outra máquina produtora do discurso da modernidade, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, agora sob a tutela do Estado autoritário. As cartas, entretanto, continuariam a ser embaralhadas.

Oscar Pedroso Horta[95], em carta de 1.º de julho de 1966 ao reitor Gama e Silva, procurando dar conta da sua participação no processo que os sócios do MAM moviam contra o "ato transmissivo" do acervo à Universidade de São Paulo, esclarecia que, sendo seu irmão um dos promotores da ação, não lhe seria lícito integrar o pleito, na ação movida pelo museu. Procurava dar uma dimensão realista às responsabilidades quanto à formação e destinação do acervo, formado por obras adquiridas com generosas verbas governamentais, doações de obras de artistas nacionais e estrangeiros,

> "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 Matarazzo.
>
> Instituição extinta, entendem os associados litigantes que não podia dar o acervo, máxime sem o quorum legal.
>
> A Justiça apreciará a questão suscitada, de acordo com a lei"[96].

[95] Oscar Pedrosa Horta foi ministro da Justiça, no governo Jânio Quadros (1961-62) e um dos líderes do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido da oposição consentida durante a ditadura militar de 1964. Uniu as duas alas do partido, que estava dividido entre autênticos e moderados. O MDB, de oposição, e a Arena, pró-ditadura, constituíam os dois partidos da legalidade nesse período. A oposição situada mais à esquerda entrou toda na clandestinidade.

[96] Carta do advogado Oscar Pedroso Horta ao reitor da USP, Gama e Silva, datada de 1.º de julho de 1966. Arquivo da Reitoria da USP. Processo n.º 1.967/66, fls. 44 e 45. A ação foi movida por um grupo de sócios descontentes, para anular a doação, sob o argumento de que era ilegal a assembléia que decidiu pelo "ato transmissivo" do patrimônio social do museu para a USP. Os autores da ação, perdida em 1969, foram Arnaldo Pedroso d'Horta, Abelardo de Souza, Gerda Brentani, Francisco Rebolo Gonsales, Armando Ferrari, Walter Lewy, Clóvis Graciano, Galiano Ciampaglia e Roberto Cerqueira César. In: D'HORTA, Vera. *MAM, Museu de Arte Moderna*. São Paulo: DBA, 1995, p. 47.

Em declarações ao jornal *Folha de S. Paulo*, de 28 de junho de 1966, o diretor do MAC-USP, Walter Zanini, fazia uma leitura diferente dos fatos, dando a entender que a transferência do acervo para a USP teria acontecido de forma pacífica[97]. Em carta endereçada a Zanini, em tom agressivo, o jornalista Claudio Abramo procurava repor os fatos: "(...) a assembléia extraordinária referida não se desenvolveu com a tranqüila, atônita e perplexa passividade que as expressões escolhidas por V. Sa. podem levar a crer"[98].

O jornalista, para quem essa não era a única saída para o impasse em que se encontrava o MAM, lembrava a resistência empreendida pelo então diretor-geral,

> "ilustre Prof. Mario Pedrosa, uma das figuras mais eminentes das artes e das letras brasileiras, o qual durante meses lutou denodadamente para conseguir o apoio de homens de destaque para o MAM. O fato de não tê-lo obtido não prejudica a sua posição. Como não eram da mesma opinião – e veementemente – p. ex. o ilustre Prof. Mario Schemberg, uma das glórias deste país, o grande gravador Lívio Abramo, o jornalista Múcio Porfhirio Ferreira e o signatário, o que houve na assembléia extraordinária do MAM no qual se cometeu (é esse, precisamente o termo) a transferência do acervo para a USP foi uma tenaz e veemente resistência desses quatro presentes, entre os quais, orgulhosamente, me incluo. A transferência, que continuo a considerar um ato totalmente insensato, se fez realmente, e tanto é verdade que V. Sa. agora dirige o Museu de Arte Contemporânea da USP – com o acervo construído, denodadamente, por Francisco Matarazzo Sobrinho. Mas se fez sob protesto, e nas circunstâncias acima relatadas.
>
> Não me interessa discutir aqui se estão ou não certos os sócios do MAM atual ao exigir a devolução do acervo. Contrariamente ao meu temperamento e às minhas naturais inclinações, não tomo partido nesse debate. Mas não posso aceitar a insinuação contida nas suas expressões, ou na insuficiência delas, de que a transferência se processou pacificamente, com a anuência de *todos* os presentes à assembléia. É por identificar na precária formulação vocabular de V.Sa. uma tentativa

[97] Embora Zanini faça essa afirmação, seu nome não consta da ata da assembléia que decidiu pela doação do acervo para a USP.

[98] Carta datada de 28 de junho de 1966, endereçada a Walter Zanini, com cópia para Mario Pedrosa. Arquivo CEMAP.

de formar opinião que considero meu dever esclarecer esse ponto importante daquele lance"[99].

Os sócios descontentes com a decisão de doação do acervo para a Universidade de São Paulo e com o "fim melancólico do museu, resolvem relançá-lo, uma vez que a sociedade civil não havia sido dissolvida" [100]. O museu, em sua nova fase, teria a sua sede "em magnífica ala do Conjunto Nacional, na Avenida Paulista"[101], de propriedade de um "arrojado industrial" do ramo hoteleiro. Mario Pedrosa foi chamado por esse grupo para servir como consultor técnico e pretendia, se convidado, assumir a direção técnica e artística do museu. No entanto, a idéia não se concretizou.

Pedrosa acreditou demais em damas da alta sociedade, que prometiam prover o museu de recursos para implantá-lo na universidade, de acordo com seu projeto. Essas mesmas damas fariam, em março de 1964, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, estopim para a instalação da ditadura militar no Brasil.

Juridicamente, o museu continuava a existir, com o fim de repassar verbas para a Bienal. Um dos argumentos da ação movida contra a doação foi que bastaria que vendesse parte do seu acervo para conseguir manter-se[102], o que sequer foi levantado por nenhum dos participantes da referida assembléia. "Verbas a receber impediram a morte de seu nome. Por quê? Para os participantes da assembléia e curiosos próximos: Bienal e MAM juntos consumiriam grandes recursos – inexistentes, com os cofres dos mecenas trancados por gulosos herdeiros"[103].

A partir daí, a coleção passou a fazer parte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, mas, sem lugar para abrigá-lo na Cidade Universitária, permaneceu no Ibirapuera, onde o professor Walter Zanini[104] o dirigiu de 8 de abril de 1963 a 13 de março de 1978.

Nessa difícil passagem, cabe destacar a figura de Sérgio Buarque de Holanda[105], que, com diferente percepção da situação e sempre colaborando com Ciccillo[106], procurou aplainar o caminho do MAM para a

[99] Idem.

[100] Carta de esclarecimento de Mario Pedrosa, publicada na coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, de Jayme Maurício, no 2º caderno do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, de 18 de janeiro de 1964. Arquivo CEMAP.

[101] Vale ressaltar que o MAM nunca se instalou no Conjunto Nacional. Esta foi uma entre tantas outras hipóteses levantadas pelo grupo.

[102] D'HORTA, Vera. *MAM, Museu de Arte Moderna*. São Paulo: DBA, 1995, p. 33.

[103] Idem, ibidem.

[104] Zanini era um dos poucos, na época, a possuir o título de doutor.

[105] Para ajudar a esclarecer a atuação do intelectual, consultar NOGUEIRA, Arlinda Rocha (org.). *Sérgio Buarque de Holanda: Vida e Obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Universidade de São Paulo, 1988 e WITTER, José Sebastião. "Sérgio Buarque de Holanda: 1902-2002". In: *Notícia Bibliográfica e Histórica* (187): 297-306, v. 34, Campinas, outubro-dezembro de 2002.

[106] PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. 2.ª ed. São Paulo: Edição da autora, 1997, p. 189. Vale estacar também a figura de Pedro de Alcântara, que naquele momento muito colaborou com os desígnios de Ciccillo.

universidade. Foi ele quem assinou a renovação do convênio para uso do espaço do Ibirapuera em nome do MAM, em 1960, votou favoravelmente à doação do MAM para a USP e apresentou Walter Zanini para dar cursos de História da Arte. Juntos, resolveram renunciar ao nome Museu de Arte Moderna, substituindo-o por Museu de Arte Contemporânea da USP – as primeiras reuniões da entidade talvez tenham sido realizadas em sua casa[107].

Dada a mudança política e o conservadorismo que a ditadura militar de 64 impôs aos brasileiros, caberia ao novo MAM o discurso da modernidade progressista, aberta às novas manifestações artísticas, e ao MAC o discurso do moderno contemporâneo, a partir do seu acervo. A figura de Oscar Pedroso Horta foi emblemática dessa postura. Como um dos caciques da oposição consentida, o MDB, encabeçou, junto com seu irmão, Arnaldo Pedroso Horta, e na companhia de Julio de Mesquita Neto e outros, o processo pela devolução do acervo ao MAM. Dentre os sócios do MAM que nessa época engajaram-se na política em oposição ao regime vigente estavam Mario Pedrosa, Julio de Mesquita Neto e Severo Gomes[108].

A disputa pela devolução do acervo e para conservar o nome Museu de Arte Moderna e a sigla MAM foi significativa, no sentido de demarcar um território no qual se pudessem preservar as conquistas da arte moderna, e também pela carga de sentido e tradição criada pelo museu. Por não estar vinculado ao Estado autoritário, o MAM podia permitir-se um discurso supostamente mais atual em relação à tradição moderna e nacional, propondo formar um "acervo verdadeiramente representativo da arte brasileira, já que isso nunca chegou a ser feito pelo museu na sua primeira fase (...) o que não impede a recolha de obras de artistas de outras nacionalidades. (...) Apenas o museu dará maior ênfase (...) em reunir coleções de obras de artistas brasileiros e de estrangeiros residentes no Brasil"[109], além de difundir a arte contemporânea[110].

É significativo que o novo museu se instalasse no Parque Ibirapuera (1969), ao lado da Bienal e do MAC,

[107] Em reunião realizada em 1.º de maio de 1963, o Conselho Consultivo do MAC, integrado pelos professores Sérgio Buarque de Holanda, Cândido Lima e Silva Dias, Pedro de Alcântara Marcondes Machado e Walter Zanini, considerando o fato de os associados do Museu de Arte Moderna desejarem conservar esse nome – uma vez que a instituição não fora dissolvida ao se consumar a doação de seu acervo à USP –, decidiram, por unanimidade, aceitar a sugestão de Sérgio Buarque de Holanda de adotar a denominação Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Arquivo da Reitoria da USP. Processo n.º 9,172-63, fl. 6.

[108] Severo Gomes foi ministro da Indústria e Comércio, no governo do general Ernesto Geisel. Em 1977 se demitiu do cargo. Por pregar a abertura democrática, o empresário ganhou uma pasta com seu nome, no arquivo do extinto Dops. Militou na Arena, até sua eleição para o Senado, pelo PMDB, no final de 1982.

[109] Ata da Assembléia Geral Extraordinária do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 16 de maio de 1963. Arquivo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/ Centro de Estudos Luis Martins do MAM-SP. Por outro lado, seria inviável, naquele momento, pelos autos custos, formar um acervo significativo de arte internacional.

[110] D'HORTA, Vera. *MAM. Museu de Arte Moderna*. São Paulo: DBA, 1995, p. 34.

numa convivência incestuosa, em espaço urbano comum. O novo MAM, no início sem acervo[111], sofre até os dias de hoje da "síndrome do acervo perdido"[112] e continua instalado em uma construção adaptada, parasita, na marquise do parque e sem perspectivas de sede adequada. As três instituições ainda parecem estar, quanto ao espaço físico que ocupam no Ibirapuera, umbilicalmente ligadas. Por outro lado, o MAC-USP ainda não conseguiu libertar-se totalmente do trauma de origem, mantendo sua morada original, que divide de forma às vezes conflituosa com a Bienal, no Pavilhão das Indústrias, tendo que conviver com feiras e exposições necessárias para carrear recursos para sua sobrevivência. É ainda possível incluir a *BrasilConnects*, instalada na Oca, e o Museu Afro-Brasil, dirigido por Emanoel Araújo.

Aparentemente, essas instituições precisam caminhar juntas, embora separadas, morar na mesma casa (o Ibirapuera), mas dormir em quartos diferentes, convivendo ora mais, ora menos harmoniosamente, para produzir o discurso visual da modernidade e da contemporaneidade. Quando entenderemos que, em sua diversidade, precisam ser avaliadas de forma diversa? Que condições são necessárias para que cada instituição tenha sua sede própria, digna, definitiva, de preferência longe uma da outra? Ou, caso se entenda que não devem ser separadas, o que será preciso para que dividam um prédio novo, adequado, criteriosamente planejado, de preferência fora do Parque Ibirapuera, em local de fácil acesso para a população, criando um novo marco para a cidade?

O Parque Ibirapuera, tombado pelos órgãos do patrimônio, engessa qualquer proposta de reformulação, no todo ou em parte, ao que se somam as dificuldades que a Fundação Niemeyer coloca à adequação ou modificação do projeto original. Instalações inadequadas para exposições de arte, problemas de manutenção, goteiras, dificuldades para o estacionamento de veículos, impossibilidade de ampliação física, dificuldade de acessar o MAC pelas rampas, tudo colabora para distanciar o público dessas instituições.

[111] O núcleo inicial do acervo é a coleção Tamagni, incorporada ao MAM em 1967.

[112] Desde sua refundação, em 1963 o novo museu convive "com uma série de sintomas negativos quanto às reais possibilidades da instituição em recuperar o prestígio e a importância da primeira fase da história do MAM, devido ao 'golpe de 64'. Tais sintomas poderiam aqui ser caracterizados como uma espécie de 'síndrome do acervo perdido'". In: D'HORTA, Vera. *MAM. Museu de Arte Moderna*. São Paulo: DBA, 1995, p. 8.

O contato mais próximo de Zanini com Ciccillo deu-se em 1962, por intermédio de Wanda Svevo, quando foi convidado a inventariar a coleção particular do mecenas[113]. Da convivência profissional provavelmente nasceu uma confiança recíproca, que habilitaria Zanini a receber indicação para dirigir o futuro museu; além disso, na universidade, no início de 1962, Sérgio Buarque de Holanda defendia seu nome para a função[114].

Quando da constituição do MAC-USP, Zanini[115] foi contratado como conservador do acervo e supervisor das atividades do museu. Em 1963, realizou duas mostras na Fundação "Armando Álvares Penteado"[116], e exposições itinerantes, com 83 obras do acervo, nas cidades de Campinas, Ribeirão Preto, Marília e Araraquara, onde promoveu conferências e visitas orientadas. A "1ª Exposição do Jovem Desenho Nacional" aconteceu em setembro do mesmo ano, com a participação de artistas de vários estados, e depois de apresentada em São Paulo circulou por Campinas, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre. A direção do MAC-USP considerava as exposições circulantes uma forma de divulgação, destinada a estabelecer um elo artístico entre as "ilhas culturais do país".

Ainda em 1963, o museu realizou conferências sobre o *Modern Style* e 14 palestras sobre as origens da arte contemporânea, em colaboração com a Divisão de Difusão Cultural, a FFCL e a FAU. Além disso, aumentou as aquisições para a biblioteca especializada, editou dez catálogos, alguns em colaboração com outras entidades culturais, e articulou-se a museus, galerias, artistas nacionais e estrangeiros, por meio de farta correspondência. Em 1964, expôs obras do movimento "*Phases*" (200 delas vindas da Europa), organizou mostra das aquisições feitas na VII Bienal e de doações recentes e realizou adaptações na sede provisória, contando com um pequeno número de auxiliares, com o objetivo de melhorar a conservação das obras[117].

[113] Depoimento de Walter Zanini (novembro de 1976), em homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal. Esta seria a primeira coleção a ser doada por Ciccillo para a USP, em 1962. Uma segunda doação, de 19 obras do casal Ciccillo e Yolanda Penteado, feita em 1963, tinha uma cláusula segundo a qual só passariam para a USP após o falecimento dos doadores.

[114] Em carta ao reitor Ulhoa Cintra, o então diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), Mario Ferri, encaminhava a indicação de Walter Zanini, atendendo a pedido do Prof. Sérgio Buarque e com aprovação do Conselho Técnico e Administrativo da Faculdade, para exercer a função de Técnico Pesquisador Especializado, junto ao curso de História da Arte, pelo prazo de 730 dias. Arquivo da Reitoria. Processo n.º10.903-62, fl. 2.

O *Curriculum Vitae* de Zanini mostra que cursou a Faculdade de Ciências Econômicas de São Paulo (1948/51) e a Faculdade de Jornalismo "Casper Libero" (1949/51) e relaciona títulos obtidos na Europa, entre outros certificados de estudos em História da Arte Antiga, História da Arte na Idade Média, História da Arte Moderna, Estética e Ciência da Arte, no curso de Letras da Faculdade de Letras e Ciências Humanas (Instituto de Arte e Arqueologia) da Universidade de Paris (1954/56); diploma de Estudos Superiores (Arte e Arqueologia) na mesma faculdade (1957/58); doutorado em História da Arte, também na Universidade de Paris, com tese defendida em 1961 e três anos de especialização em Ceramologia Grega na Escola do Louvre (1956/57). Produziu ainda artigos e ensaios sobre História da Arte para jornais e revistas especializadas no Brasil (*Tribuna da Imprensa*, *O Tempo*, *Habitat*, *O Estado de S. Paulo*, etc.) e da Europa (*XX Siècle*, *Gazette de Beaux-Arts*, *Cahiers de la Tapisserie*, *L'Information Artistique*). A tese que defendeu, *A Pintura em Ferrara e a Arte Contemporânea no Século XV*, estava, na época, sendo transformada em livro, e também se preparava um texto seu sobre o desenvolvimento da escultura moderna, dos fins do século XIX ao presente. Idem, fl. 4 e fls. 34-35

Como se pode observar, o trabalho inicial do museu foi muito intenso, ao contrário do que se esperava quando de sua criação. O programa de atividades dava seqüência àquele descrito no documento *Histórico do Museu* (1962), de Mario Pedrosa, quando da celebração do convênio do MAM com a USP, do qual constava a proposta das "exposições volantes".

Após sete anos de reiteradas solicitações do Conselho e da Diretoria para que o MAC tivesse sede própria no *campus*, Zanini escreveu ao reitor Alfredo Buzaid[118], solicitando a cessão de uma área e a construção de um edifício para o MAC na Cidade Universitária. Enfatizava a precariedade da instalação no pavilhão "Armando Arruda Pereira", que dividia com a Bienal, no Parque Ibirapuera, e considerava o espaço inadequado para a conservação do acervo. Além das condições que citou, convém lembrar as dificuldades de acesso pelas cinco rampas, a inexistência de climatização, o desalojamento periódico quando da realização das Bienais.

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[119]. Yolanda Penteado declarou, à época[120], que encomendara um projeto para o MAC, feito pelo arquiteto Rino Levi[121]. No entanto, o arquiteto Paulo Bruna, que trabalhou muitos anos no escritório, diz que nunca houve qualquer projeto para o museu[122], pois Rino Levi faleceu em 1965.

Walter Zanini[123] conta que chegou a procurar, junto com sua assistente, Aracy Amaral, um imóvel para instalar o museu nas imediações da Praça Buenos Aires, mas a iniciativa não vingou dado o alto custo dos aluguéis.

A construção da sede do MAC no *campus* recebeu novo impulso quando da doação definitiva da coleção particular de Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho para a USP. Artigo publicado na época descreve a recepção[124] promovida na residência de Yolanda Penteado por ocasião da *doação definitiva* das obras de arte ao MAC[125]. Na oportunidade, Yolanda afirmou que

[115] Walter Zanini participou da assessoria de artes plásticas da VII Bienal (1965) e atuou como curador geral da XVI Bienal (1981) e da XVII Bienal (1983).

[116] "I Jovem Desenho Nacional" e "Flávio-Shiró".

[117] O documento é assinado pelos conselheiros: Pedro de Alcântara M. Machado, Candido Lima da Silva Dias e Sergio Buarque de Holanda. Francisco Matarazzo Sobrinho não o assinou, por encontrar-se no exterior. Arquivo da Reitoria. Processo n.º 15.845/64, fls. 23-25.

[118] Carta de Walter Zanini a Alfredo Buzaid, datada de 24 de abril de 1968. Arquivo do MAC-USP. Loc. DR 056/03.

[119] Jornais *A Gazeta* (8/71970), *Diário Popular* (19/7/1970), *Última Hora* (9/7/1970) e *Boletim Informativo do MAC*, n.º 130 (3/7/1970). Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056/03.

[120] Revista *Veja*, 13 de dezembro de 1972, p. 120.

[121] *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Safra, p. 21.

[122] Depoimento ao autor, por telefone, em 6 de outubro de 2004.

[123] Depoimento feito em 27 de outubro de 2004.

[124] Estavam presentes à recepção, entre outros, o Governador Laudo Natel e senhora, Yolanda Penteado, Francisco Matarazzo Sobrinho, o reitor da USP e senhora, Miguel Reale. *Folha de S. Paulo*, 28 de fevereiro de 1973. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Pasta n.º 1.231.

[125] Escritura de doação do Acervo do MAM-SP, lavrada no Tabelionato Veiga em 8 de abril de 1963. Livro de notas n.º 2.018, fl.84. In: Arquivo da Reitoria. Processo n.º 2.2015/63, fls. 6-16.

a doação estava avaliada em cinco milhões de dólares, que só o auto-retrato de Modigliani valia um milhão de dólares, e que esperava receber da universidade quantia equivalente[126], para começar a construção do museu no *campus*. Sua expectativa era que o governador Laudo Natel, entendendo as necessidades culturais da metrópole, pudesse dar a São Paulo um museu à altura, destinando-lhe os seis bilhões (em dinheiro da época), necessários para a construção. Reiterou que a doação de Ciccillo foi feita "à juventude, que é quem mais aproveita", e que "pensou também na diversificação da arte nestes dias, pois tudo é arte, mesmo na indústria, como o desenho industrial"[127]. Em agosto do mesmo ano, o reitor Miguel Reale liberou crédito suplementar para as despesas preliminares das obras do MAC[128], já que o anteprojeto seria encaminhado em regime de prioridade[129].

Zanini empenhar-se-á na construção da sede do MAC na Cidade Universitária. Em carta à Yolanda Penteado[130], relatando as providências tomadas, Zanini pedia sua compreensão e afirmava que, embora estivesse tentando apressar ao máximo uma solução, a decisão não dependia só dele, que esperava contar com sua ajuda[131].

Em 23 de julho de 1974, o Conselho do museu decidiu que o projeto do novo edifício seria feito por concurso, acatando proposta do arquiteto Eduardo Kneese de Mello, o qual, com base na experiência adquirida quando presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil, garantiu que o resultado do certame sairia no máximo em três meses. A solução ia ao encontro da idéia de Zanini, que sempre fora favorável ao concurso, embora respeitando as decisões do Conselho[132]. A sugestão foi encaminhada ao reitor Orlando Marques Paiva, que prometeu estudá-la e indicar uma solução urgente.

Em dezembro de 1973 o reitor Miguel Reale recebeu o *Programa de Necessidades do Museu*, elaborado por comissão especial por ele designada. Em meados de maio do mesmo ano, o prefeito da USP, Luciano Bernini, que convidara o arquiteto Jorge Wilheim para realizar estudos para a construção do museu, mostrou-os a Zanini. Para que a decisão tivesse "mais abertura" e tendo em

[126] Em entrevista ao autor, realizada em setembro de 2004, a ex-diretora do MAC, Ana Mae Barbosa, afirmou que em sua gestão foi procurada por um investidor japonês que queria comprar o auto-retrato de Amadeo Modigliani, por ouvir dizer que a obra estaria à venda para construir a sede do museu.

[127] Idem, ibidem.

[128] Portaria n.º 113, publicada no *Diário Oficial* de 27 de agosto de 1973. Arquivo do MAC.

[129] *Notícias Populares* de 14 de agosto de 1973, Coluna do Editor. Arquivo do MAC-USP. Loc. 11/v. V.1.

[130] Yolanda Penteado fazia parte do Conselho Consultivo do MAC, juntamente com Luiz Dumont Villares, José Mindlin, Anésia Pacheco Chaves e José Geraldo Vieira. A nomeação foi publicada no *Diário Oficial do Estado de São Paulo* em 8 de maio de 1974. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo. Pasta n.º 1.228.

[131] Idem, ibidem, nota 97.

[132] Carta de Walter Zanini a Yolanda Penteado, datada de 25 de julho de 2004. Arquivo Fundação Bienal, Pasta 1.230.

vista as *responsabilidades culturais do edifício do museu*[133], a Comissão para a Construção do Museu, integrada pelo prefeito da USP, Luciano Bernini, Donato Ferrari, Ulpiano Bezerra de Menezes e Walter Zanini (posteriormente também pelo arquiteto Eduardo Kneese de Mello e o empresário Luiz Diedericksen Villares), entrou num acordo para que o MAC, através de sua diretoria e do Conselho Administrativo, apresentasse o nome de outros arquitetos, além do de Jorge Wilheim, "cuja capacidade foi por todos elogiada", para escolha pelo Fundusp. Provavelmente o nome do arquiteto Paulo Mendes da Rocha para trabalhar com Jorge Wilheim teve origem nessas consultas[134]. Feita a escolha, a idéia do concurso foi abandonada.

Finalmente, as coisas pareciam bem encaminhadas. Em meados de 1975, depois de doze anos de existência, parecia provável que o MAC teria sua sede própria na universidade, já que até então se comprimira nos cinco mil metros quadrados que ocupava no Pavilhão das Indústrias, junto com a Bienal. Seu acervo crescera, chegando a abrigar mais de 2.500 obras, e realizara diversas exposições, destacando-se as mostras da Jovem Arte Contemporânea – JAC[135], exposições que valorizavam prioritariamente o *processo* de criação de instalações e as *performances*, que atingiram o ápice em 1972, na VI JAC.

[133] Ofício de Walter Zanini, diretor do MAC, ao reitor Orlando Marques Paiva, datado de 25 de julho de 1974. Zanini esclarecia que os conselheiros do museu, reunidos no dia 23, haviam decidido por um concurso para o projeto do MAC. Estavam presentes Mauri Freitas Julião, prefeito substituto da Cidade Universitária e os conselheiros Eduardo Kneese de Mello, Francisco Matarazzo Sobrinho, José Mindlin e Luiz Diederichesen Villares. Mauri Freitas Julião falou sobre a sistemática de trabalho do Fundo de Construção da Cidade Universitária e a urgência de se adotar uma linha de trabalho, tendo em vista a verba já existente para o projeto, e ainda não utilizada, e as verbas futuras, a serem incluídas no orçamento. Arquivo da Fundação Bienal. Pasta n.º 1.229.

[134] Há quem diga que a indicação foi de Flávio Mota, na época professor de História da Arte da FAU-USP e nome significativo da arquitetura paulista e brasileira. Como Paulo Mendes fora cassado como professor da FAU, o convite permitiria a ele manter um vínculo com a universidade.

[135] A JAC foi instituída pelo MAC em 1967, em substituição às exposições "Jovem Desenho Nacional" e "Jovem Gravura Nacional", que aconteceram entre 1963 e 1966. Procurava apresentar a produção artística das novas gerações, em seus mais diversos modos de expressão, e a partir de 1978 transformar-se-á em atividade anual. Ver ainda JAREMTCHUK, Daria. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. São Paulo: ECA-USP, 1999 (dissertação de mestrado).

Imagens da VI Jovem Arte Contemporânea (JAC), MAC-USP

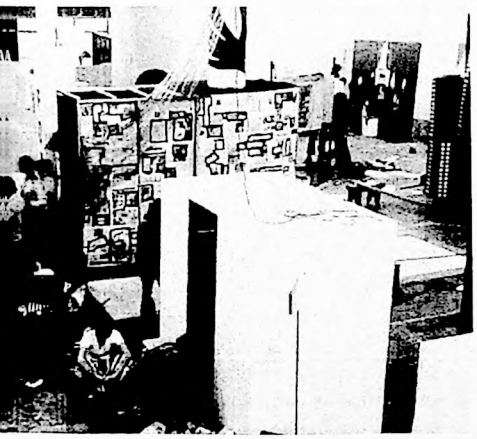
Como Zanini relataria anos depois[136],

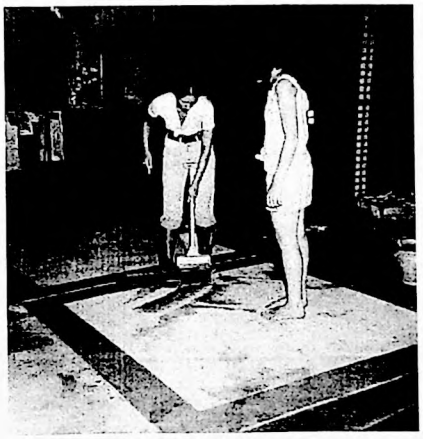
"o evento tomou a área de mostras temporárias do Museu de Arte Contemporânea da USP, no Parque Ibirapuera, um território de trabalho, observando-se um cronograma preestabelecido. Preparavam-se instalações durante duas semanas e sucederam-se *happenings* e intervenções. A idéia do acontecimento procede do artista Donato Ferrari, que havia abandonado a pintura por *happenings* de provocação e denúncia do clima de repressão.

Waldemar Cordeiro, que dirigia o Centro de Arteônica da Unicamp, ao escrever sobre o evento, distinguiu "nos movimentos artísticos atuais dois vetores fundamentais que correspondem respectivamente ao maior ou menor grau de abstração: a comunicação pelo comportamento – do gênero apresentado pela JAC-72 – e a Arteônica, ou comunicação pelos meios cibernéticos, que utilizava meios eletrônicos – entre os quais o computador.

Quebrava-se o quase monopólio das práticas artesanais habituais, assim como adotavam-se e difundiam-se razões antropológicas, sociológicas e psicológicas. Apareceram os primeiros artistas ecologistas. A comunicação explodia por meio de ações, múltiplos suportes e canais: simpósios, publicações, leitura de textos, fotos, *happenings*, circuito fechado de rádio, sonoridades (utilização da obra de arte para interagir

[136] ZANINI, Walter. "Primeiros Tempos da Arte/Tecnologia no Brasil." In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e Tecnologia no Século XXI a Humanização das Tecnologias*. 4.ª reimpressão. São Paulo: Unesp, 1997, p. 235.





no ambiente), trabalhos de *land art* e arte *povera*, com uso de materiais efêmeros ou perecíveis, presença de animais vivos e plantas etc.

Transformava-se no País, no final da década de 1960, o antigo conceito de museu como espaço de exclusiva contemplação, herdado do século XIX, contribuindo com isso as comunicações e debates dos colóquios nacionais da Associação dos Museus de Arte do Brasil (a extinta AMAB)."

Para o diretor do MAC[137], a VI JAC foi, apesar das deficiências, pelas suas próprias características, um acontecimento irreproduzível. Constituiu, sem dúvida alguma, importante afirmação conjunta da vanguarda no país, pelo caráter experimental da manifestação, permitiu ampla e *sui generis* participação de jovens artistas, que apresentaram trabalhos de arte objetual, arte ambiental, *happenings* e arte conceitual e suscitou interesse e repercussão além das fronteiras nacionais. De acordo com seu texto, o museu deveria estabelecer um diálogo franco com os artistas, tradicionalmente considerados pelos museus "como uma ave da qual apenas os ovos interessam", mas de cujo "vôo podem advir proveitos que contribuam para a forma organizativa de algumas das suas atividades". Para ele, as atividades tradicionais do museu precisariam coexistir com outras que "o engajem diretamente no processo criativo e onde se acentue a presença física do artista"[138].

Walter Zanini relacionava algumas exposições importantes que legitimavam o trabalho que o museu desenvolvia: *When Atittudes Become Forms* (Quando as atitudes se tornam formas), Berna, 1969; *Between Man and Matter* (Entre o homem e a matéria) Tóquio, 1970; *Information* (Informação), Nova York, julho e setembro, 1970. Além destas, houve uma mostra em Buenos Aires, em 1971, e a da Jovem Arte Contemporânea, em 1972, no MAC[139].

O diretor do museu acreditava que só o envolvimento dos artistas[140] possibilitava exposições como as JACs, "uma tarefa complexa e delicada para um museu que ainda não possui instalações e meios adequados,

[137] ZANINI, Walter. "A Nova JAC e seus critérios". Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 9 de dezembro de 1973. Arquivo MAC-USP. Loc. 105/04.

[138] Idem.

[139] Agência Universitária de Notícias. Boletim n.º 115, 9 de setembro de 1974. In: *Prospectiva, a Exposição que veio pelo correio*. Arquivo MAC-USP. Loc. 017/06.

[140] O artista plástico Donato Ferrari, também membro do Conselho do MAC, apresentou uma comunicação no encontro do *International Council of Museums*, ICOM, em 1973, na Polônia, defendendo a intervenção dos artistas nos problemas de estruturação do museu, o que provocou grande polêmica entre os diretores de museus, que se manifestaram contra a proposta.

nem dispõe de um corpo expressivo de técnicos e funcionários"[141].

Na década de 70, o MAC abriu-se para as novas mídias, as novas tecnologias, experiências com filmes super-8 e 16 mm e fotografias que, muitas vezes, registravam ações conceituais, além da arte em xerox, serigrafia, *offset*, arte postal etc.

As mostras internacionais Prospectiva 74 e Poéticas Visuais, feitas em colaboração com o artista plástico Júlio Plaza, foram dignas de registro[142], como a exposição de videoarte, na VIII JAC (1974), primeira mostra pública de videoarte no Brasil, e a exposição de *arte sociológica*, animada pelo artista francês Fred Forest, resultante do Passeio Sociológico pelo Bairro do Brooklin, que produziu situações de *guerilla video* e diálogos inesperados que davam conta das restrições à liberdade de pensamento. Outra iniciativa de Forest, que resultou na sua prisão, foi pagar pessoas para carregar cartazes em branco no centro de São Paulo. Entre 1974 e 1977, o MAC implantou uma estrutura mínima para o desenvolvimento de trabalhos de artistas, que resultou nas exposições VídeoMAC e Vídeo-Post.

Zanini não exprimia abertamente sua posição política[143]. No texto em questão, refere-se à tímida seção de "Arte/Tecnologia" da IX Bienal (1969), submetida ao boicote de vários países em razão da ditadura militar[144], à participação, de alguma consistência, da arte eletrônica na seção "Arte e Comunicação" da XII Bienal (1973), que na época vivia "uma sufocante atmosfera de censura e autocensura", e à participação de Donato Ferrari na organização da VI JAC e seus *happenings*, "como denúncia do clima de repressão".

Mas se Zanini não expunha suas idéias políticas, tinha, na prática, sensibilidade e consciência do que se passava no plano institucional e das restrições às liberdades democráticas, e abria o espaço do museu para que, dentro de certos limites, essas manifestações acontecessem. Sua atuação foi um estímulo, uma enorme abertura para o que de mais novo e atual acontecia nas artes naquele tempo, tanto no Brasil quanto no exterior.

[141] Idem, ibidem, nota 130.

[142] Idem, ibidem.

[143] Em entrevista ao autor, em 27 de outubro de 2004, Zanini declarou considerar-se um democrata com preocupações sociais.

[144] Idem, ibidem.

É a partir dessas experiências que a direção do MAC vai estabelecer o Programa de Necessidades do Museu, para fundamentar o projeto arquitetônico. As vantagens de um novo edifício para o MAC são apresentadas por ele numa entrevista de 1975[145]:

> "Desde que foi fundado, o museu espera pela nova sede. O prédio que ocupa foi idealizado para mostras industriais e não para abrigar um acervo artístico, o que chega a causar problemas. Some-se a falta de cobertura jornalística às nossas atividades e o difícil acesso ao público, que aqui chegando ainda tem que subir várias rampas. Apesar das importantes realizações do museu nesses anos, é com a mudança para instalações condizentes que poderemos desenvolver vários setores artísticos e ter uma participação dinâmica em várias áreas culturais".

Para o diretor, se a proximidade física com a Bienal trouxe muitos benefícios para o MAC, pois muitas de suas obras foram adquiridas durante as Bienais, ao mesmo tempo só podiam ser expostas em sistema de rodízio, dadas às limitações espaciais do prédio.

O projeto para o MAC na Cidade Universitária, elaborado por Jorge Wilheim e Paulo Mendes da Rocha,

> "... 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'.
>
> Foi dado um enfoque no problema urbanístico do *campus* e tudo foi concebido de modo a poder articular o museu com outros museus que pertencem à USP, com áreas de serviço comum a todos. Além do mais, serão facilitadas áreas importantes de nossas atividades, como a biblioteca, que já conta com dez mil itens e está em constante intercâmbio com o Brasil e o exterior, o centro de documentação e o setor de fotografia. A promoção de artistas brasileiros no estrangeiro tem sido uma constante e as exposições itinerantes por todo o país, tanto de artistas nacionais quanto de estrangeiros, tiveram grande repercussão, levando à criação da AMAB

[145] "O NOVO MAC". Entrevista dada por Zanini ao *Jornal da Tarde*, 1974. Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Pasta n.º 1233.

(Associação de Museus de Arte do Brasil), pondo em contato os diretores de museus"[146].

Esse novo museu, ainda na opinião de Zanini, diferenciava-se dos museus tradicionais, que trabalhavam com a arte antiga, já classificada e datada, ao passo que o MAC lidava, além da parte histórica, com matéria viva, com a arte das tendências atuais, de nosso tempo.

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. Na primeira reunião da comissão incumbida do estudo do anteprojeto do MAC, realizada em 24 de agosto de 1973)[147], manifestou-se no sentido de que ficasse separado dos outros museus, dada sua importância cultural e a diversidade de seu acervo, ponderando que em muitas cidades os museus do gênero, como o da Guanabara, ocupavam lugar de destaque.

Na oportunidade, referiu-se também à construção, que teria três pavimentos, e 15 a 20 mil metros quadrados, excetuando o jardim de esculturas. Apresentou um esboço do Programa de Necessidades do Museu, comprometendo-se a elaborá-lo com mais cuidado antes de encaminhá-lo à comissão que trataria do assunto[148], afirmou sua disposição de trabalhar em contato direto com os arquitetos do Fundusp durante a fase de anteprojeto[149] e solicitou que um representante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP integrasse a Comissão[150].

O gerenciamento de projetos e obras na Cidade Universitária passou, na gestão do reitor Miguel Reale (1969-1973), pela reformulação do Fundo de Construção da Cidade Universitária, cuja denominação passou a ser Fundo de Construção da Universidade de São Paulo, Fundusp, e que a partir de então não mais executaria obras diretamente, mas sim no regime de empreitada, contratando empresas privadas por concorrência pública. Muitas obras foram construídas nesse período[151]. Em

[146] Idem, ibidem.

[147] Faziam parte a comissão: Luiz Ignácio de Anhaia Mello (presidente), consultor técnico do Fundo de Construção da Universidade de São Paulo; Donato Ferrari, diretor da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP; Luciano Bernini, diretor executivo do Fundo de Construção da Universidade de São Paulo e Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP. Justificou-se a ausência de Ulpiano Bezerra de Meneses, diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e foi solicitada a substituição do representante do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, Alcides da Rocha Miranda, que assumira outros compromissos. Ata da primeira reunião da comissão incumbida do estudo do anteprojeto do MAC – USP, realizada em 24 de agosto de 1973. Arquivo da Reitoria. Processo nº 1.355, fls. 14-16.

[148] Idem, ibidem.

[149] Processo n.º 15.206/73, fl. 2.

[150] Idem, fl. 26.

[151] Foi desenvolvida toda a infra-estrutura do *campus*, como a Estação Transformadora, para distribuição de energia elétrica, além das redes de água e esgotos. Construíram-se os correios, PABX, posto bancário, estacionamentos, o centro esportivo, a fonte luminosa, o anfiteatro grego e a Torre Universitária, único elemento do *core* construído segundo o projeto de Rino Levi, cujos painéis foram projetados pela escultora Elizabeth Nobling. Nas construções a cargo do Fundusp desenvolveram-se novos métodos construtivos, voltados para a industrialização, racionalização e modulação das edificações. In: *O Espaço da USP: Presente e Futuro*. São Paulo: Prefeitura da USP, 1985, p. 61-62.

1970 foi criada a Prefeitura da Cidade Universitária, que se encarregaria da administração e conservação das áreas públicas do *campus*, externas aos edifícios. O primeiro prefeito foi o arquiteto Luciano Bernini, que exerceu a função até 1978, acumulando, no período de 1969/80, o cargo de diretor executivo do Fundusp[152].

O projeto de Jorge Wilheim, cuja elaboração, segundo ele próprio, partiu de um convite de Walter Zanini e do Fundusp, foi uma tentativa de retomar a idéia do *core*.

Alguém (não me lembro se do Fundusp, do próprio MAC, ou a Yolanda Penteado) já havia tocado no assunto com Paulo Mendes da Rocha. Propus então fazermos o projeto juntos. (...) Não recebemos parâmetros nem um programa detalhado, apenas as necessidades programáticas e áreas; porém tínhamos experiência e conhecimentos suficientes para abordar o tema. Tampouco houve pesquisa museográfica propriamente dita. Contudo, houve, sim, contatos com o pessoal técnico[153].

O programa de necessidades do MAC no *campus* [154]

A direção do MAC na Cidade Universitária lançou um documento em que procurava conceituar o projeto arquitetônico, definir o museu que tinha em mente para a Cidade Universitária, retomando, em alguns momentos, aspectos do *Parecer sobre o core*, de Mario Pedrosa, como a necessidade de o museu situar-se no *core* (posição defendida por Zanini) e o compromisso de voltar-se para atividades didáticas, pesquisa e estímulo da arte contemporânea.

O Programa de Necessidades reafirmava o caráter de museu universitário, voltado prioritariamente para a comunidade estudantil, atribuindo ao MAC, além das funções tradicionais (coleta, preservação, estudo e exposições de obras), a de participar diretamente do processo artístico e da maneira de comunicá-lo, não apenas apoiando a obra de arte, mas dando suporte ao artista em seu trabalho. Considerava ainda que, sendo a arte processual "uma tendência

[152] Idem.

[153] Depoimento do arquiteto Jorge Wilheim ao autor, por e-mail, em 5 de agosto de 2004.

[154] Programa de Necessidades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, de 18 de outubro de 1973. Arquivo MAC-USP. Loc.111/01 V. 1.

significativa nas artes de hoje, induz a instituição museológica a um comportamento revolucionário"[155].

Sem assumir atitude paternalista, o documento sustentava a importância de maior envolvimento do museu com o fazer do artista, propiciando-lhe múltiplos relacionamentos: com o pessoal técnico do museu, outros artistas, críticos e o público em geral. Com tal postura, concluía, o museu ganharia outra dimensão, inserindo-se "no contexto mais vivo e ativo da transformabilidade da arte"[156].

O programa chama a atenção para alguns espaços essenciais, como:

"1) A sua coleção de artes plásticas, setor de arquitetura para abrigar seu acervo de pranchas e a coleção de obras fotográficas. Implantação de um setor de desenho industrial e formação de uma cinemateca especializada.

2) Exposições temporárias e manifestações de vários tipos, que constituem uma parte importante das atividades do museu.

3) Núcleo Operacional.

4) Biblioteca.

5) Centro de Documentação e Informação, destinado a reunir amplos e diversos tipos de materiais sobre a atividade artística.

6) Auditório para fins múltiplos (desde espetáculos que impliquem em polivalência de expressão até a realização de cursos e palestras) e de um cinema.

7) Núcleos de Estudos e Pesquisas em artes, comunicações, ciências sociais, tecnologia, biologia etc.

O museu deverá se apresentar 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.

Sua presença no *campus* atrairá um público numeroso, formado por estudantes, professores, críticos, artistas e visitantes em geral.

São necessários três blocos de atividades, levando-se em

[155] Idem.
[156] Ibidem.

conta elementos da experiência do MAC no Ibirapuera e as previsões de seu desenvolvimento: 1) Recepção; 2) Atividades; 3) Administração.

Amplo estacionamento de automóveis."

Constam do programa as seguintes observações gerais:

"A adjacência e a flexibilidade de certas áreas, possibilitando adaptações, é imprescindível na programação.

Os espaços destinados à exposição do Acervo e à Reserva Técnica devem estar relacionados e próximos da área de Exposições Temporárias e do Núcleo Operacional, com previsão de acessos independentes para esses dois últimos setores.

Alguns setores da direção científica serão ligados diretamente à área das Exposições Permanentes e Manifestações Temporárias: a Reserva Técnica, Restauro e Laboratório Fotográfico. Vinculados ainda às áreas de exposição, devem funcionar o Setor de Recepção e Expedição das Obras e Exposições, o Serviço de Desinfecção e o Serviço de Preparo de Exposições. Estes deverão ter acesso especial para o exterior.

A Biblioteca e o Centro de Documentação e Informação devem ser adjacentes.

Os Auditórios e o Cinema deverão estar localizados numa única área.

Os espaços livres devem ser amplos e contínuos. A resistência dos pavimentos deve ser calculada para suportar pesos por vezes consideráveis. Levar em conta a climatização (ar-condicionado e temperatura ambiente) e facilidade para a vigilância. Considerar o pé-direito de 3,5 metros para as áreas de exposição e trabalho e pé-direito de cinco metros para uma parte da área da Reserva Técnica, Exposições e Manifestações Temporárias e Núcleo Operacional.

Os estudos dos componentes ambientais do museu deverão ser realizados de forma integrada ao planejamento do edifício"[157].

[157] Programa de Necessidades do MAC. Arquivo MAC-USP.

Depois de concluir o Programa de Necessidades do Museu, a comissão incumbida da tarefa se extinguiu, formando-se outra para assessorar e acompanhar o projeto, integrada por Walter Zanini, Luis Diedericken Villares, Donato Ferrari, Eduardo Kneese de Mello e Ulpiano Bezerra de Menezes.

Documento da reitoria[158] sobre esse programa mostra que já havia concordância "que, para a cidade, trata-se de um museu com atribuições muito especiais e peculiares" e que "a produção artística já demonstrou que o *conceitual*, o *gestual*, o *evento* e o *imprevisto* fazem parte dos recursos da linguagem usual. O conjunto dos espaços que se organizam com as regras conhecidas como técnicas construtivas, no interesse dessas manifestações, é um projeto, objeto da arquitetura". Do mesmo documento constam sugestões como fechar com vidro o acervo técnico, para permitir a visão dos visitantes, flexibilizar o uso das áreas, trabalhar de forma a que as áreas de oficinas, núcleo experimental, laboratórios especializados, estúdios, auditórios, tivessem independência em relação às áreas expositivas.

De acordo com a interpretação feita pelo arquiteto Jorge Wilheim[159] do programa proposto para o museu, o espaço do *core*, como um centro de vivência, teria como objetivos reunir, polemizar, informar e criar, reunindo a edificação da Aula Magna, outros museus e o MAC, e integrando-se com o Centro de Vivência Informal (projeto de Rino Levi).

A Aula Magna, que se relacionaria com o auditório já existente, seria complementada com salas menores e espaços auxiliares, para a realização de eventos cívicos, formaturas, palestras importantes, reuniões científicas, congressos, convenções de interesse universitário e outros.

Os museus reuniriam acervos, estimulariam pesquisas, realizariam exposições temporárias e do acervo, propiciando reflexão sobre a situação e as perspectivas da cultura brasileira. As tarefas desses museus seriam divididas para fins conceituais em:

a) A Terra Brasileira, abrigando todos os museus que se dedicavam ao sítio natural: Geologia, Mineralogia,

[158] Considerações sobre o projeto do Museu de Arte Contemporânea da USP. Conceito, Destinação, Áreas de Construção e Usos dos Espaços (o documento não está assinado). Processo n.º 13.553-A, fls. 3-8. Fonte: Arquivo da Reitoria da USP.

[159] Relação dos dados físicos e do programa do MAC. Escritório Jorge Wilheim Arquitetos Associados. Processo 13.552/A, fls. 57-59. Cogitou-se também construir um museu gráfico. Idem, fls. 46-47.

Oceanografia, Meteorologia, Botânica, etc.

b) O Homem Brasileiro, reunindo todos os museus que se ocupavam do agente de transformação cultural da natureza, o homem: Antropologia, Etnologia, Arqueologia, História, Tecnologia. Nem todas essas disciplinas organizaram museus, mas sua futura inserção na concepção geral permitiria garantir unidade e clareza ao conjunto urbanístico.

c) Museu de Arte Contemporânea, "abrigando o acervo e atividades representativas da criatividade, entendida aqui como uma síntese, uma transcendência, limitada, no caso em pauta, à expressão visual"[160], o qual, acreditava Wilheim, pela importância do acervo, das atividades nacionais e internacionais e de sua estrutura, posta a serviço de artistas brasileiros, caminhava para ser uma das sedes da "arte brasileira".

No entanto, dada a natureza do contrato, a atuação de Wilheim limitar-se-á ao desenvolvimento do projeto do MAC. Quanto aos demais museus, formularia uma concepção geral, uma estimativa de área global, procurando garantir volumetria integrada do conjunto e definir uma área de atividades comuns aos museus, da qual o MAC pudesse usufruir sem esperar a edificação dos demais.

As questões de conceito e nomenclatura, como as relativas aos Museus do Homem e da Terra, deveriam incorporar-se às denominações estatutárias dos museus da USP. Mas, segundo os membros da comissão, "não invalidam os aspectos específicos do trabalho apresentado, isto é, objetivando o Programa do MAC"[161]. Os representantes do museu não quiseram entrar nessa polêmica, que poderia eventualmente retardar o projeto.

Ao arquiteto não foi dado conhecer os textos de Pedrosa sobre o *core*, a crítica que fez sobre a construção de museus sem acervo. A memória dessa concepção de 1962 fora apagada; permanece apenas a referência ao Centro de Vivência de Rino Levi.

Acredito que o projeto de Wilheim buscava uma solução intermediária entre os arquitetos do Fundusp, que defendiam que todos os museus fossem reunidos numa única área, e o MAC, que lutava para que

[160] Idem.

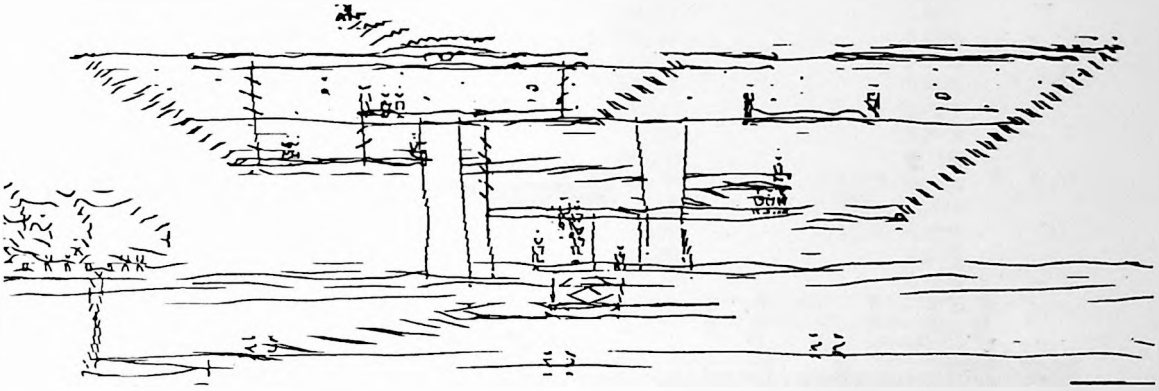
[161] Ata da reunião da Comissão MAC, realizada em 16 de outubro de 1974). Participantes: Walter Zanini, Luiz D. Villares e Eduardo Kneese de Mello, pelo MAC; Jorge Wilheim, Paulo Mendes da Rocha e Silvyo B. Sawaya, pelos contratados; Mario Rosa Soares, pelo Fundusp.

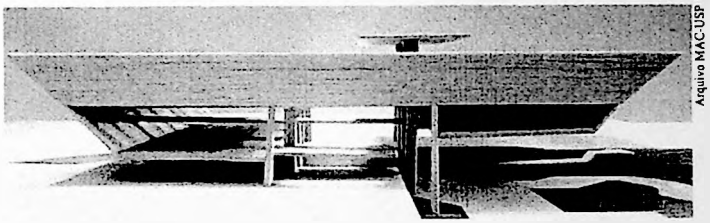
permanecesse isolado dos outros museus da USP, questão que perdura até os dias atuais. Nesse texto o arquiteto ainda procura juntar os museus em pacotes, para garantir unidade e clareza ao conjunto urbanístico, e conceituar o MAC como uma das sedes da arte brasileira, quando na verdade a experiência do museu naquele momento era de intenso intercâmbio e mesmo de incorporações, por meio de compra ou doações de obras de importantes artistas internacionais. Quem procurava ser a sede da arte brasileira era o MAM.

O estudo preliminar foi aprovado pela Comissão em 11de dezembro de 1974[162].

[162] Ata da reunião de 11 de dezembro de 1974, da qual participaram Walter Zanini, Ulpiano Bezerra de Menezes, Donato Ferrari, Luiz Diedericksen Villares (pela Comissão), Jorge Wilheim e Paulo Mendes da Rocha (arquitetos contratados), Luciano Bernini (diretor do Fundusp) e Mario Rosa Soares (arquiteto coordenador do Fundusp). Arquivo da Reitoria. Processo nº 13.552-A. fls. 101-102.

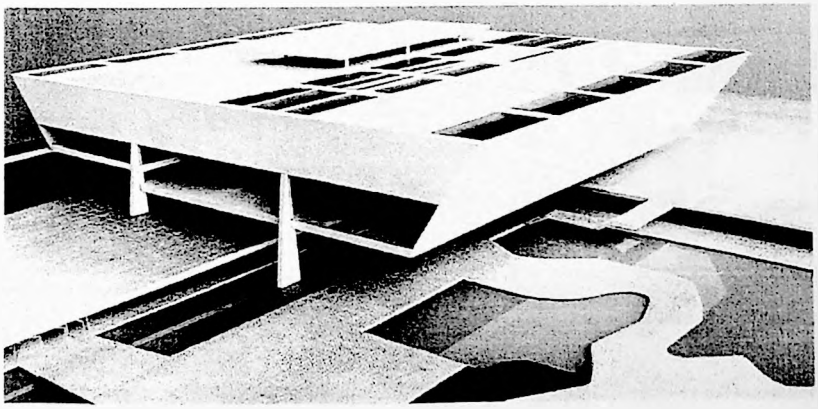
Os projetos complementares foram assim distribuídos: *Acústica*: Igor Srenewsky; *Sondagens*: Engesolos; *Consultoria de Fundações*: Consultrix; *Estrutura de Concreto*: Escritório Técnico Júlio Kasoy e Mario Franco; *Iluminotécnica*: Ester Gutenfreund; *Condicionamento Térmico*:

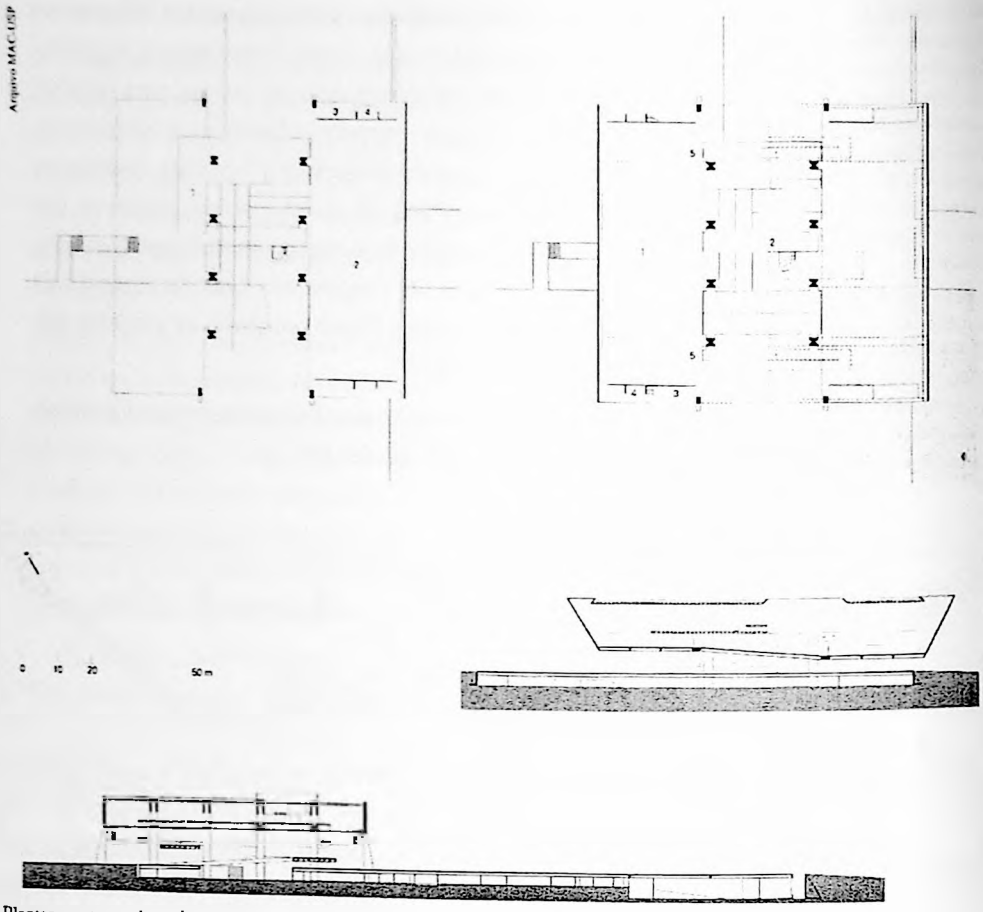




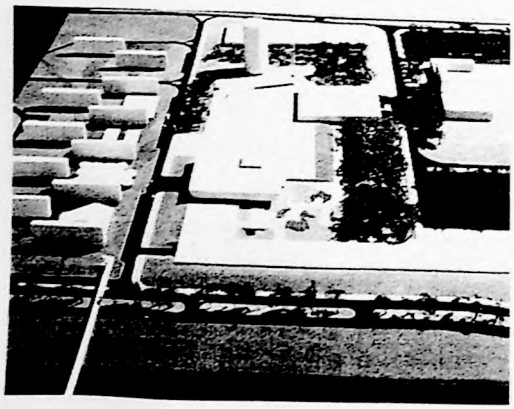
Arquivo MAC-USP

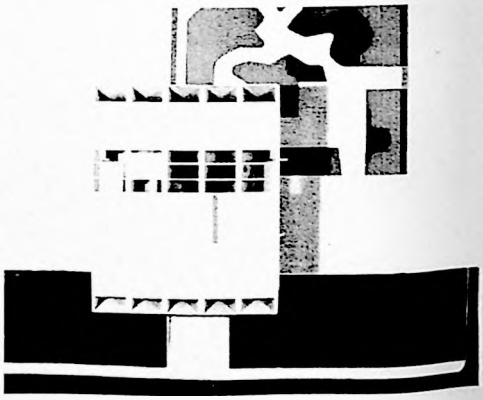
Corte e fotos da maquete do projeto Paulo Mendes/ Jorge Wilheim para o MAC-USP





Plantas, cortes e vistas da maquete





Quadro de áreas

Desenho - MAC - Projeto Pré Executivo Data: 12/1975
Projeto - Arq. Jorge Wilheim,Paulo Mendes da Rocha e Leo Tomchinsky

Planta - Cota 721,00

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
1	Vestiário	59,84	0,17%
2	Chefia	7,60	0,02%
3	Sala dos funcionários	61,40	0,18%
4	Cozinha ,Frig.e Despensa	223,50	0,64%
5	Restaurante	642,00	1,84%
6	Informações e Monitoria	336,00	0,96%
7	Reserva do acervo	302,51	0,87%
8	Atendimento	40,80	0,12%
9	Diretoria Administrativa	379,10	1,08%
10	Controle elétrico	100,00	0,29%
11	Sala de estudos	175,00	0,50%
12	Depósito do Acervo	995,00	2,85%
13	Pequeno Auditório	312,85	0,89%
14	Grande Auditório	774,18	2,21%
15	Galeria de serviços	105,00	0,30%
16	Tradução	42,00	0,12%
17	Sala de estar	72,60	0,21%
18	Auditório 1 e 2	191,20	0,55%
19	Reuniões 1 e 2	59,10	0,17%
20	Camarins	65,00	0,19%
21	Sala de estudos	74,00	0,21%
22	Cinemateca	130,00	0,37%
23	Depósito 1 e 2	160,00	0,46%
24	Reservatório de água	160,00	0,46%
25	Oficinas	361,20	1,03%
26	Cabine primária	100,00	0,29%
27	Portaria e vigias	57,23	0,16%
28	Recepção e expedição	595,84	1,70%
29	Núcleo operacional	486,00	1,39%
30	Preparo das exposições	180,00	0,51%
31	Desinfecção	120,00	0,34%
32	Restauração	160,00	0,46%
33	Gráfica	160,00	0,46%
34	Laboratório e Audio Visual	320,00	0,92%
35	Salão de trabalho	896,00	2,56%
36	Mezanino	1000,00	2,86%
37	Sanitários	326,00	0,93%
38	Circulação	440,30	1,26%
39	Exposições ao Ar Livre	7076,00	20,24%

Planta - Cota 724,50

40	Praça Maior (Somente a área sob a a projeção do prédio)	7220,00	20,65%

Planta - Cota 727,30

41	Pequenas Exposições	395,20	1,13%
42	Circulação	148,40	0,42%

Planta - Cota 728,80

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total

43	Exposições Temporárias	1606,65	4,60%
44	Serviços	94,50	0,27%
45	Sala para fumantes	50,85	0,15%

Planta - Cota 731,10

46	Exposições Temporárias	1814,90	5,19%
47	Serviços	97,20	0,28%
48	Sala para fumantes	63,90	0,18%
49	Circulação	1976,00	5,65%

Planta - Cota 735,10

50	Exposições do Acervo	1281,20	3,66%
51	Público	237,40	0,68%
52	Direção Científica	232,32	0,66%
53	Biblioteca	373,06	1,07%
54	Circulação	714,36	2,04%
55	Sanitários	72,00	0,21%

Planta - Cota 739,55

56	Direção Científica	443,40	1,27%
57	Centro de Documentação	316,80	0,91%
58	Sanitários	45,00	0,13%
59	Circulação	33,00	0,09%

Total área útil (m2)	**34963,39**	100%
Total área construída (m2)	**28588,79**	

O projeto, quase sempre apresentado nas publicações em elevação ou em corte, sugere a forma de um barco suspenso sobre dois cavaletes. A proximidade da raia olímpica, a poucos metros de distância do projetado museu, pode ter sugerido a escolha dessa forma. Há uma referência a projetos de Oscar Niemeyer, do Museu de Caracas (1955), em forma de pirâmide invertida, e àquele apresentado para o concurso do Centro Cultural Georges Pompidou (1971), que também adota solução semelhante. Nos croquis iniciais a forma é mais afilada, e no projeto final cresce um pouco, avoluma-se. Talvez questões de ordem estrutural tenham levado o desenho inicial a adequar-se ao novo formato. Nos croquis, a pequena laje de cobertura, a coroar a edificação, e que nela assenta quase como um acento sobre uma letra, é ligeiramente curva, e no projeto final adquire forma plana. As paredes inclinadas, com angulação criteriosamente estudada, se justificam para refletir a luz natural do domo e banhar o interior com luz difusa.

Com o intuito de apresentar o anteprojeto e a maquete[163], realizou-se uma exposição no MAC[164], na sede do Parque Ibirapuera. O catálogo da mostra apresenta os memoriais descritivos de cálculo estrutural (feito pelos engenheiros Mario Franco e Júlio Kassoy), em papel quadriculado, revelando a importância da engenharia de estruturas para o projeto. No entanto, como a escala usada para as reproduções desses cálculos quase as transformou em hieróglifos ilegíveis, elas se tornaram mais um elemento gráfico.

O projeto divide-se basicamente em três setores: no térreo, estão o jardim (com esculturas) e espelhos d'água e também se situam auditórios, cinema, livraria, reserva técnica, restaurante, cantina, administração, serviços gerais e laboratórios, oficinas especializadas e de museologia, salas fechadas para exposições de curta duração, que também poderiam acontecer ao ar livre. Essa área se liga a um anexo que concentraria atividades comuns com os outros dois museus previstos, comunicando-se externamente por uma rua de serviços. Foram projetadas ruas de acesso, estacionamentos e paisagismo para dar privacidade ao museu e estabelecer sua ligação com a Praça Maior.

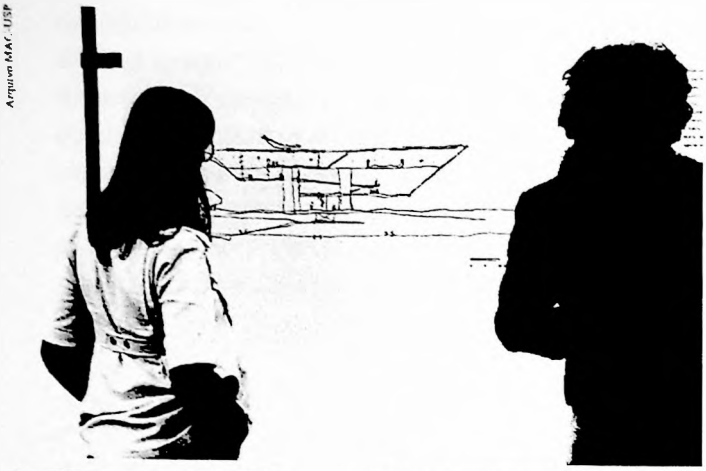
Thermoplan; *Paisagismo*: Rosa Kliass; *Instalações Hidráulicas e Elétricas*: Industermo e Intarco. Todas as reuniões de caráter técnico-administrativo foram feitas no Fundusp e as de caráter técnico de coordenação e desenvolvimento dos projetos em fases intermediárias, pelo escritório de Jorge Wilheim. In: Relatório de coordenação e proposições das propostas das firmas projetistas contratadas e em fase de contratação, de 21 de outubro de 1975. Arquivo da Reitoria. Processo nº 13.552, fls. 149-151.

[163] Exposição realizada entre os dias 22 de maio e 30 de junho de 1975. No catálogo aparece o nome dos arquitetos Jorge Wilheim, Paulo Mendes da Rocha, e dos arquitetos colaboradores Leo Tomchinsky, Maria Helena de Moraes Flynn, Cristina de Castro Mello, Newton Arakawa e Edson Ueda.

[164] Em depoimento ao autor, em 27 de novembro de 2003, Elvira Vernashi, que trabalhou muitos anos no MAC em diversas funções e como curadora, relatou que no dia da inauguração da exposição e apresentação do projeto foram também apresentadas as obras da coleção de Yolanda Penteado e o Modigliani e o Picasso vieram definitivamente para o museu. Elvira contou também ter comentado com Paulo Mendes da Rocha que ele não levara em consideração as idéias sobre o espaço, que teria ficado muito fechado, quando deveria ser mais maleável. Em resposta, ele teria alegado problemas com a verba.

Segundo Elvira Vernashi, Zanini não tinha o perfil de vendedor – faltou-lhe um Duda Mendonça para vender a idéia do museu.

Arquivo MAC-USP



Fotos da exposição do projeto no MAC Ibirapuera

O segundo setor é formado por salas para exposições temporárias e de exposição do acervo, para as quais se previram paredes móveis e em posições diferentes no edifício, e variação de pé-direito. Todos esses espaços receberiam tratamento ambiental adequado (ar-condicionado, acústica, controle de iluminação e umidade relativa do ar).

Um terceiro setor destina-se às instalações da Direção Científica, próxima às salas de exposições, e integram o conjunto salas para o Conselho, para os Departamentos de Arquitetura[165], Cinema, Artes Gráficas, Desenho Industrial, Centro de Documentação e Informação. Vê-se que o modelo seguido ainda é o MoMA, de Nova York.

O prédio todo é em concreto armado protendido, sobre pilotis. Os pisos são quase todos em meios níveis (1,70m) e a circulação vertical se dá por meio de rampas e escadas.Um único elevador serve todo o edifício. Na laje da cobertura, estão colocadas três linhas de iluminação zenital e a "mesa" sob a qual está instalada a direção científica, de um lado, e do outro, o arquivo, com pé-direito duplo.

Uma extensa passarela faz a transposição sobre o rio Pinheiros, ligando a Avenida Marginal ao *core*. Segundo Zanini[166], Paulo Mendes divulgava a idéia de que haveria, na avenida, uma estação do metrô próxima à passarela.

O estudo preliminar do MAC, de Wilheim/Paulo Mendes, foi enviado para o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) para análise[167]. Parecer datado de 4 de novembro de 1975[168], assinado por Ludwig Glasser, do MoMA, resume aspectos que considera questionáveis no projeto, como o subdimensionamento das áreas de reserva técnica, a hierarquização da distribuição dos espaços e do padrão de circulação, que poderia afetar a funcionalidade do museu.

> "Poderia haver clara distinção arquitetônica entre as áreas públicas, semipúblicas (por exemplo, área de pesquisa acessível somente para estudantes) e restritas (somente o *staff*). Isso é aconselhável por razões de segurança e controle climático (condições necessárias para exposições

[165] Em depoimento de 27 de outubro de 2004, Walter Zanini disse que, com um grupo de arquitetos e estudantes da FAU-USP, reuniu todos os projetos salváveis das Bienais de Arquitetura e os depositou no fundo do auditório do MAC-Ibirapuera. Esses projetos desapareceram.

[166] Entrevista ao autor em 27 de outubro de 2004.

[167] Enviado por Luiz Villares, conselheiro do MAC.

[168] O parecer do MoMA está anexado, juntamente com cópia xerox de artigo de Paul Golberger intitulado "*What should a museum build be*", publicado na revista *ARTnews*, de outubro de 1975, a ofício do Fundusp, de 27de novembro de 1975), endereçado a Walter Zanini, assinado por Maury Freitas Julião, que respondia pela Diretoria Executiva. Arquivo MAC. Loc. 111/01 V. 1.

emprestadas), e, além disso, para otimizar as condições de trabalho do *staff*.

Ainda mais importante é a concentração de todas as atividades destinadas a receber e processar os itens de exposição (empréstimos, embalagem, registros, conservação, fotografia, depósito temporário etc.). O ideal seria um espaço contínuo para cada uma dessas atividades e para as galerias de exposição, o que poderia ser conseguido, no entanto, trocando a localização da área de recebimento e da cafeteria, fazendo o ajuste necessário dos espaços.

É imprescindível melhorar também a circulação vertical de obras de arte, o que poderá ser feito aumentando o tamanho do elevador de carga e colocando-o próximo à área de processamento. É ainda aconselhável fazer o transporte vertical do *staff* e dos visitantes, independente do transporte das obras de arte, colocando-se separado um elevador de passageiros. É ainda um *design* incompatível aquele que permite usar as escadas para acessar as rampas que formam o principal sistema de circulação vertical.

Desde que não conheço as exigências do programa, por exemplo, de espaço de galeria de exposição permanente da coleção, ou o número solicitado e o tamanho das exposições temporárias ou o grau de velocidade prevista para expansão dessas áreas, não posso avaliar se os espaços previstos são adequados. O que poderia acrescentar, a partir da minha experiência, é que o espaço de armazenagem, necessário para as obras de arte, assim como para caixotes, painéis divisórios, pedestais, etc., está como de costume subestimado.

O prédio principal dá a impressão geral de proporção bastante desfavorável do espaço fechado (os metros cúbicos do nível superior) para o espaço atual da galeria disponível para exposições (...)[169]. Desde que esse é um problema de custo efetivo, a altura excessiva, que em muitas áreas está com 12 metros, poderá ter definitivamente efeito negativo sobre as obras exibidas. Não se trata apenas do fato de a altura estar em proporção satisfatória com a largura e o comprimento dos espaços, mas também de a altura manter uma relação o mais possível adequada com a arte exposta nos painéis.

[169] *("...total running meters of permanent and partition wall space times usable display height times minimum circulation surface").* Ibidem.

Os projetos de que disponho não permitem clara avaliação da conveniência dos espaços de galeria para seus propósitos específicos, e da proposta do sistema de iluminação, aspecto crucial de toda a arquitetura de museu. Preferencialmente, a luz do dia serve para a arte contemporânea, e eu poderia sugerir investigar se não se deveria introduzir uma luz dirigida para a coleção permanente (o que poderia ainda ajudar a aliviar o efeito da altura da galeria). Para as galerias de exposição temporária, que quase sempre exigem alto grau de flexibilidade, a luz artificial oferece mais alternativas, especialmente se as instalações forem penduradas em cima, no teto (como no Museu Lehmbruck).

Como conclusão, proponho que os próximos estudos avaliem se as solicitações do programa foram alcançadas e se soluções satisfatórias para as necessidades funcionais do museu foram encontradas, tendo em vista:

1. Um estudo de circulação (superposta nos projetos existentes), traçando em detalhe os movimentos de rotina das obras de arte, (b) *staff*, (c) visitantes especiais, (d) público em geral.

2. Um estudo do espaço, investigando cada tipo de galeria em forma de modelo (pelo menos ½ inch escala)[170] com a exposição no lugar e aproximação da iluminação escolhida.

O resultado desses estudos mostrará os problemas das áreas em questão, alguns deles importantes o suficiente para necessitar a assistência de consultores especializados."

Todas essas observações, pertinentes, não foram levadas em consideração nas fases subseqüentes do projeto, já que acatá-las implicaria reformulá-lo praticamente inteiro. Não há, nos arquivos pesquisados, qualquer referência a que os arquitetos projetistas lhes tenham dado resposta. O arquiteto Leo Tomshinsky[171], responsável pela coordenação de todo o projeto, afirmou que nunca soube da existência dessa apreciação do MoMA, e mencionou uma crítica contundente, que teria desagradado bastante o arquiteto Paulo Mendes, feita pelo crítico de arte Pierre Restany, quando esteve no Brasil por ocasião da XIII

[170] Seria a nossa escala 1: 25, aproximadamente. A escala anglo-saxônica é muito diferente da nossa escala métrica. Neste caso, refere-se a meia polegada (½") por um pé (1'), uma escala de redução de proporções avantajadas, para realizar ensaios iluminotécnicos. Ver LAM, William M. C. *Sunlighting as formingiver for architecture*. New York: Vambtrand Reinhoed Co., 1986, p. 190.

[171] Depoimento ao autor, por telefone, em 30 de setembro de 2004. No dia seguinte, Tomshinsky afirmou não se lembrar das críticas ao projeto formuladas por Pierre Restany.

Bienal em 1975. Walter Zanini também não se recorda dessas críticas, embora o documento estivesse endereçado a ele[172].

Podem-se questionar as razões de o estudo ter sido enviado ao MoMA para avaliação, considerando-se mesmo a hipótese de que o conselheiro do museu, inseguro, tenha buscado uma opinião do exterior, vinda de técnicos especializados, com a chancela do MoMA, para qualificar o projeto, atitude que refletiria nossa condição de país colonizado, cujas iniciativas culturais exigiriam a aprovação da metrópole. As sensatas colocações de Glasser não mostram, porém, qualquer tentativa de ingerência – refletem a avaliação técnica de alguém experimentado, que coloca as limitações impostas pelo desconhecimento do programa de necessidades e apenas sugere modificações. É curioso que nenhuma de suas recomendações tenha sido considerada, nas fases subseqüentes do projeto.

A curadora e funcionária do MAC nesse período, Elvira Vernaschi, lembra que houve muitas reuniões para discutir o projeto com Zanini com os conselhos administrativo e consultivo, este composto por artistas, arquitetos e pessoas da sociedade, que ajudaram a definir a questão do espaço, a forma de construir, qual seria o perfil do museu e como seria seu interior: Donato Ferrari, Geraldo de Barros, Julio Plaza, Rafael Bonjermino (os três últimos já falecidos), um grupo de artistas ligados ao *design* gráfico, tiveram efetiva contribuição na área. Zanini também fez consultas fora do museu.

Elvira Vernaschi[173] acha que apesar de todas as discussões, e de os arquitetos terem discutido com os funcionários do museu as necessidades de espaço de cada área, mesmo assim o projeto saiu com falhas. Em sua opinião, o espaço ficou fechado demais para abrigar esculturas imensas e quadros de grandes dimensões – até hoje haveria problemas na manipulação da escultura de Maria Martins e de obras tridimensionais como *Cavalo*, de Marino Marini ou gravuras de três a quatro metros, como as de Maria Bonomi.

No meio desse processo, o prefeito da Cidade Universitária, Luciano Bernini, propôs ao MAC a

[172] Depoimento ao autor em 27 de outubro de 2004. Zanini recorda-se de que esteve no terreno destinado ao museu, com Restany e Paulo Mendes, mas não de qualquer questionamento ao projeto feito pelo crítico francês.

[173] Vide nota 165.

utilização das empenas do antigo Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo - CRUSP para exposição de obras murais monumentais. Zanini argumentou que isso aumentaria os encargos do museu no *core*, mas ainda assim propôs consultar o arquiteto Kneese de Mello, autor do projeto do CRUSP e membro do conselho do MAC, além de artistas plásticos[174].

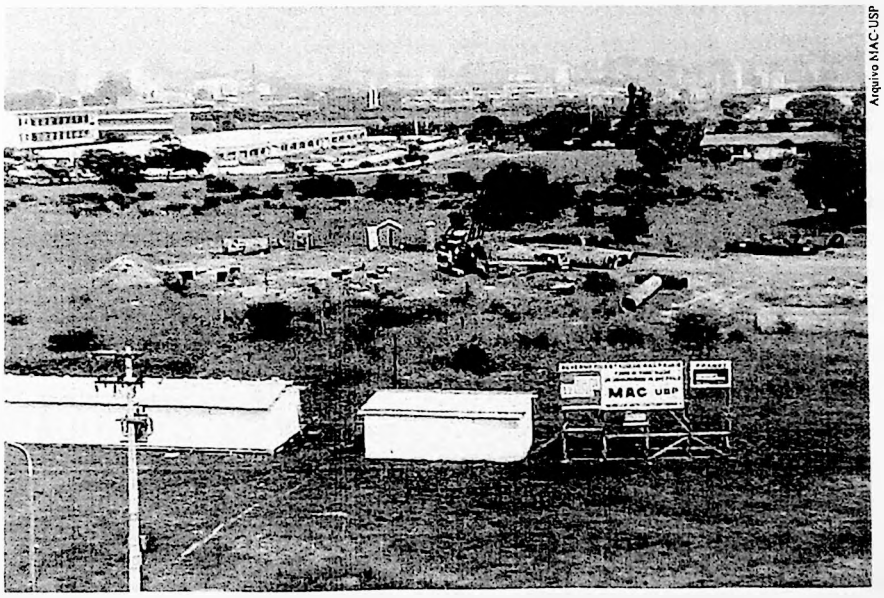
Durante as obras de fundação, executadas em tubulões pneumáticos, houve dois desbarrancamentos. Parecer da empresa contratada para o acompanhamento desses serviços concluiu que, apesar de todos os cuidados, "o comportamento instável das bases desbarrancadas indica elevada probabilidade de desbarrancamento nas restantes, com implicação de risco de vida dos operários" e, por julgar que os riscos eram excessivos, propunha mudar para estacas tipo Franki, embora a solução fosse mais cara do que a original, em virtude dos blocos de capeamento[175]. O assunto gerou polêmica quanto às responsabilidades e os custos adicionais da alternativa proposta, envolvendo o Fundusp e a empresa projetista das fundações[176].

[174] Carta de Walter Zanini a Luciano Bernini, prefeito da Cidade Universitária, datada de 5 de abril de 1976. Arquivo MAC-USP. Loc. 111/01. V. 2.

[175] Parecer conclusivo sobre os problemas ocorridos na execução das fundações do Museu de Arte Contemporânea, encaminhado ao Fundusp, com data de 19 de dezembro de 1976 e assinado pelo engenheiro Ignácio Greber, em nome da Consultix S/C Ltda. Arquivo da Reitoria. Processo n.º 18.309, fls. 333-335.

[176] Idem, fls. 336-354.

Início das obras do MAC na Cidade Universitária



Arquivo MAC-USP

Com o início da distensão política, em 1977, Yolanda Penteada fez vários contatos com políticos, que demostraram interesse pelo museu e prometeram ajudá-la na busca de verbas públicas para a construção da almejada sede[177]. De acordo com Jorge Wilheim[178], Yolanda Penteado estava muito empenhada na construção do MAC e foi ela quem iniciou os contatos com a Caixa Econômica Federal para garantir o financiamento. As mudanças de orientação na Reitoria da USP e do MAC, levaram, entretanto, à descontinuação da obra.

Yolanda Penteado usou todo o seu prestígio para conseguir que as obras do museu fossem consideradas prioritárias pela Secretaria do Planejamento (Seplan) do governo federal, pois só assim conseguiria levantar o financiamento pleiteado, e fez um apelo emocionado ao Ministro da Educação:

> "Somente uma pessoa que compreenda a importância de um museu no meio de uma universidade poderá compreender o problema. A juventude universitária há anos espera pelo museu. É nesse museu que irá se reunir nas horas de descanso e onde irá encontrar novos caminhos, através da arte.
>
> Senhor Ministro, só o senhor tem o poder de realizar esta obra de tanto alcance social. Só o senhor poderá preservar o acervo do museu e dar para a juventude a felicidade de conviver com o museu que pertence a ela"[179].

Pela liberação do financiamento também se manifestaram o governador do Estado de São Paulo, Paulo Egydio Martins, e o Reitor da USP, Orlando Marques Paiva, em cartas a Humberto Esmeraldo Barreto, presidente da Caixa Econômica Federal[180]. Em 8 de maio de 1978, a Caixa Econômica informou ao museu que o financiamento solicitado através do Fundo de Apoio ao Desenvolvimento Social - FAS estava suspenso, até que se definisse a realocação de recursos destinados a suprir o programa, providência que envolvia vários órgãos governamentais, e esclarecia que esses processos só seriam liberados à medida que recursos específicos forem carreados para o Fundo[181].

[177] "Telmo Martino conta, no *Jornal da Tarde* de 16 de novembro de 1977, que Marco Maciel, entusiasta da construção do museu, guiou Yolanda Penteado através de fontes de verba de Brasília." In: MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: Safra, 1990, p. 21.

[178] Depoimento de Jorge Wilheim por e-mail, em 5 de agosto de 2004.

[179] Nota para o Sr. Ministro da Educação e Cultura. De Yolanda Penteado, Brasília, 8 de agosto de 1977. Arquivo do MAC.

[180] Carta de Paulo Egydio Martins, datada de 26 de outubro de 1977 e do reitor Orlando Marques Paiva, datada de 31 de outubro do mesmo ano. O valor do financiamento pleiteado era de 140 milhões de cruzeiros. Arquivo MAC-USP. Loc. 111/01, v. 2.

[181] Carta de Filomena Pires Machado, chefe de Divisão de Secretaria da Caixa Econômica Federal ao reitor Orlando Marques Paiva, referente ao processo FAS n.º 2.882/77. Arquivo MAC-USP. Loc. 111/01, v. 1.

As novas diretrizes para os museus da USP, estabelecidas em 1978, determinavam, entre outras coisas, que seus diretores deveriam ser escolhidos pelo reitor, a cada quatro anos. Zanini terminava seu mandato, que durou 16 anos.

A gestão de Wolfgang Pfeiffer[182] abandonou o sonho de uma sede na Cidade Universitária e voltou-se para a conservação do espaço ocupado pelo MAC no Ibirapuera, tentando aumentar sua área em 1.500 metros quadrados, a partir de acordo firmado com a Fundação Bienal de São Paulo.

Pfeiffer considerava o museu como um lugar destinado a acolher obras já reconhecidas, e não um espaço para experimentações, como aconteceu sob a administração de Walter Zanini. Em sua opinião, o museu só deveria dar seu aval a artistas consagrados pela crítica, pela pré-seleção das galerias, por salões e Bienais, e abrir espaço para a discussão de novas idéias e propostas. Estabeleceu como prioridade o cuidado com a segurança do patrimônio e a realização de exposições histórico-didáticas[183].

Logo após sua posse, a Bienal retirou os *brise-soleil* metálicos, caixilhos, que estavam enferrujados e sem manutenção, e trocou todas as janelas do edifício. Pfeiffer exigiu que se fizesse constante manutenção do telhado, para evitar infiltrações. Foi construído também um novo depósito de obras de arte, com paredes e portas corta-fogo, e ampliou-se um pouco o espaço do museu para o lado da Bienal. A administração ficou precariamente instalada no auditório, em função dessa reforma[184]. Ainda na gestão de Pfeiffer deu-se a incorporação das importantes coleções de Theon Spanudis e Yolanda Mohaly e promoveram-se as exposições "Desenho Jovem" (1980) e "Jovem Gravura Nacional" (1981), além de mostras com linguagens experimentais como a videoarte[185].

No final de sua gestão Pfeiffer conseguiu do reitor Antonio Guerra Vieira (1982/84) a promessa de uma

[182] Wolfgang Pfeiffer, de origem e formação européias, foi professor de História da Arte na Escola de Comunicações e Artes da USP e participou do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da I Bienal. In: MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: Safra, 1990, p. 18.

[183] Idem.

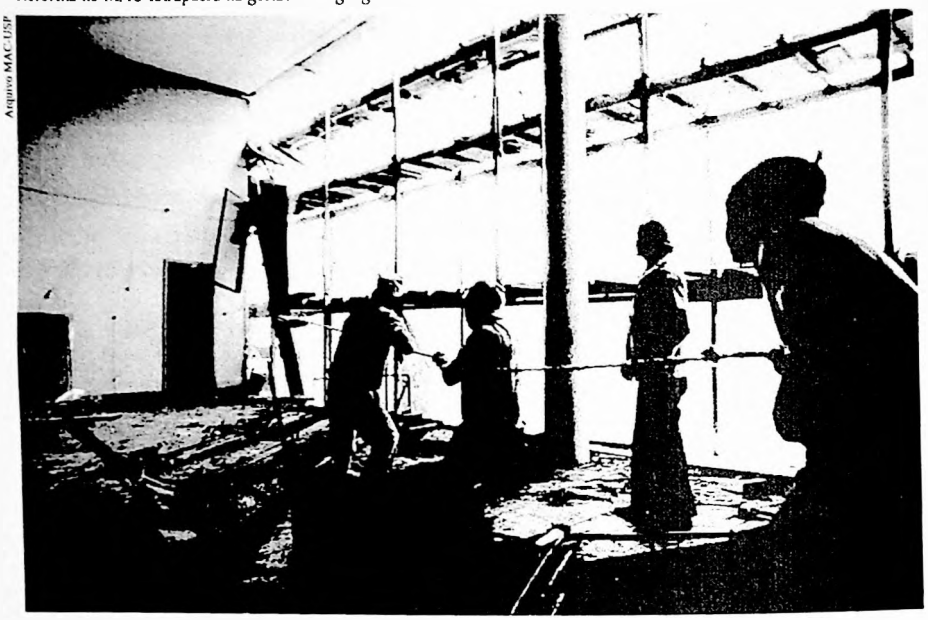
[184] Em depoimento gravado em 23 de novembro de 2003, a curadora Elvira Vernaschi contou que, em conjunto com a Bienal, foram realizadas exposições retrospectivas e exposições de artistas jovens. "O Pfeiffer deu uma colher de chá muito grande para os artistas jovens. Todo mês tinha uma exposição de gente que quase nunca havia exposto. Luiz Hermano foi um dos meninos que vieram expor. Não teve nenhuma exposição impactante no período do Pfeiffer. Na gestão dele já não se tinha mais dinheiro para comprar muita coisa. A atualização das obras do museu foi se fazendo mais precariamente." Elvira se lembra bem de uma exposição de gravuras: "Nós convidamos os artistas que já estavam no acervo para mostrarem coisas mais recentes, com uma publicação boa de catálogo, e estas obras fariam parte da coleção, depois. O Pfeiffer abriu as portas do MAC para a defesa de tese dos artistas da ECA, continuando naquela idéia do museu-laboratório. Não eram teses teóricas, mas pesquisa em cima da própria obra do artista. A Regina Silveira começou aquela coisa das sombras como orientanda do Pfeiffer. A tese dela foi sobre isso. Muita gente na época defendeu mestrado e doutorado aqui, como Evandro Carlos Jardim e Cláudio Tozzi. O Pfeiffer melhorou a situação do espaço e oficializou o acervo do MAC, porque até então não tinha sido registrado no IPHAN". Segundo Elvira, os artistas mantiveram a porta aberta para fazer seu trabalho no MAC. "Era uma perfeita exposição. Os examinadores da banca vinham para cá, e isso nunca tinha sido feito, antes era uma coisa oficial, conservadora, e foi com o Pfeiffer que isso começou a mudar."

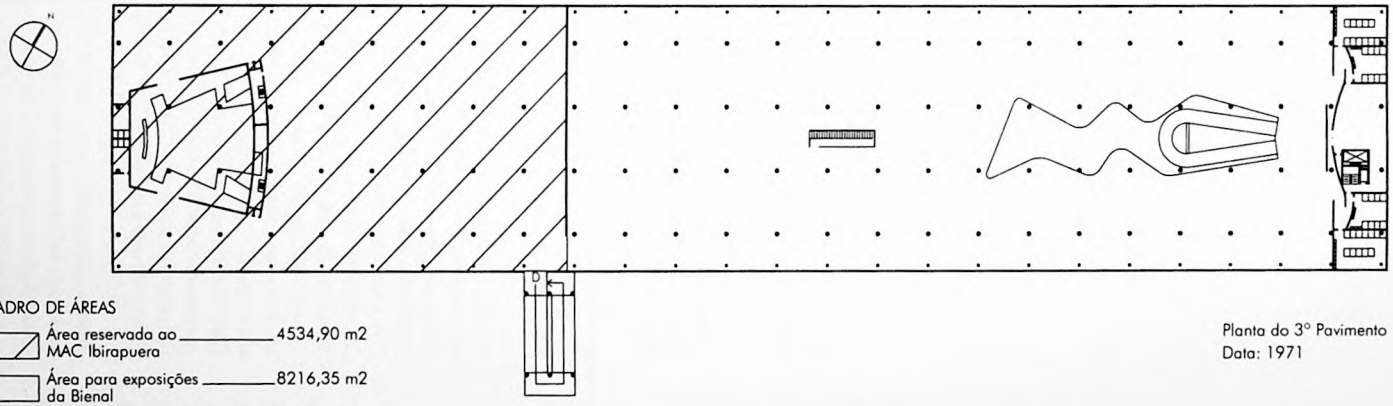
[185] MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: Safra, 1990, p. 18.

sede provisória no *campus*, que será implementada na gestão seguinte, de Aracy Amaral.

Reforma no MAC Ibirapuera na gestão Wolfgang Pffeifer

Arquivo MAC-USP





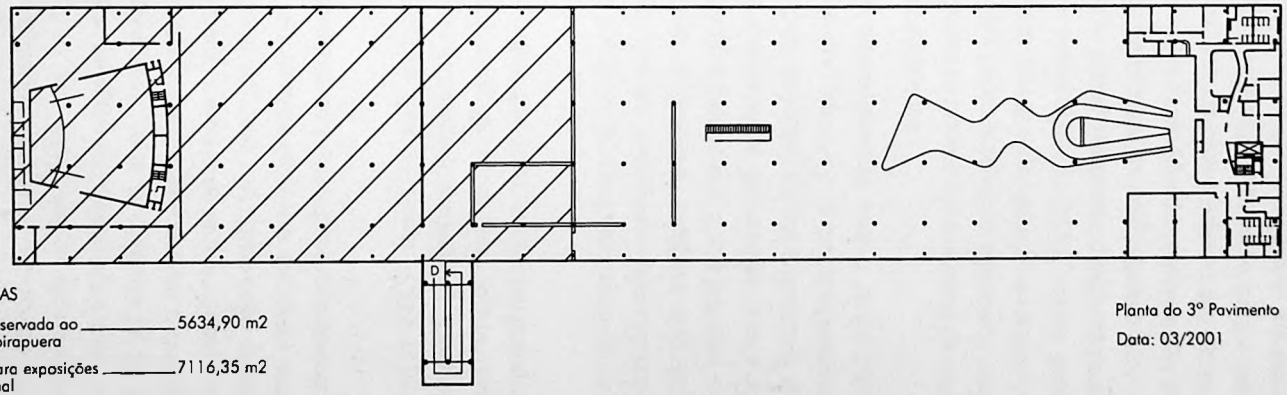
QUADRO DE ÁREAS

Área reservada ao MAC Ibirapuera ____ 4534,90 m2

Área para exposições da Bienal ____ 8216,35 m2

Total de área 3° pavimento ____ 12751,25 m2

Planta do 3° Pavimento
Data: 1971



QUADRO DE ÁREAS

Área reservada ao MAC Ibirapuera ____ 5634,90 m2

Área para exposições da Bienal ____ 7116,35 m2

Total de área 3° pavimento ____ 12751,25 m2

Planta do 3° Pavimento
Data: 03/2001

0 10 20 40m

Aracy Amaral procurou pautar sua gestão por uma visão realista, pois não havia verba para a construção de um novo museu, ou para o reinício das obras do projeto Zanini/Wilheim/Paulo Mendes, embora não abandonasse o sonho de ter um grande prédio para o MAC na Cidade Universitária: quando assumiu a direção técnica do museu, colocou a construção do MAC como prioridade[186]. Entendia que uma grande visitação ao museu despertaria a atenção dos poderes públicos e ajudaria a superar suas carências, tanto de pessoal técnico como de equipamentos e de novas aquisições.

Em entendimentos com o reitor Hélio Guerra Vieira, ficou decidido que o museu teria sua sede definitiva projetada pelo arquiteto Carlos Lemos em algumas das estruturas abandonadas do *campus*. Aracy Amaral não considerava tal solução ideal, mas a possível, numa época de contenção de despesas, e achava que seria honroso atingir essa meta por ocasião do vigésimo aniversário do MAC, em 1983, ou do cinqüentenário da universidade, em 1984.

"Não será, por certo, um museu grandioso, porém um espaço museológico condigno, sóbrio, que procurará dotar as obras a serem nele abrigadas de todas as condições de preservação que se considerem minimamente necessárias."

Numa primeira etapa, procurou marcar a presença do MAC no *campus* com um pequeno museu, "um campus avançado", até sua construção definitiva[187]. O museu ocuparia o espaço da antiga agência do Banespa, ao lado do prédio novo da Reitoria, o que, para Aracy Amaral, significava "estar já com um pé no *campus*"[188]. Nesse espaço, de 800 metros quadrados, com um pequeno jardim interno para instalação de esculturas do acervo, deveriam realizar-se exposições de variado teor[189].

A primeira exposição nesse espaço do *campus* procurava dar uma visão do acervo e de sua história[190]. O *designer* Bergmuller foi contratado para fazer o projeto

[186] AMARAL, Aracy. "MAC-USP: Um Museu na Cidade Universitária". *Jornal Adusp* (9): 12-3, novembro de 1984.

[187] Carta de Aracy Amaral, diretora técnica do MAC-USP, endereçada ao Fundusp, datada de 21 de dezembro de 1982. Arquivo da Reitoria. Processo n.º 82.1.22291.51.6, fls. 2-3.

[188] AMARAL, Aracy. Palavras de Aracy Amaral na abertura do MAC no *campus* da USP (16/11/83). Arquivo do MAC-USP. Loc. DR 056/11.

[189] A perspectiva de o MAC ter sua sede própria foi noticiada nas manchetes da imprensa: "Uma sede definitiva para o MAC" (*O Estado de S. Paulo*, 18/2/1983); "MAC encontra, enfim, o lugar certo" (*Folha de S. Paulo*, 6/3/1983); "MAC, cumprindo o papel fundamental do museu" (*O Estado de S. Paulo*, 28/8/1983); "Acervo do MAC tem novo espaço" (*Folha de S. Paulo*, 14/11/1983); "O MAC ganha sede na USP, 20 anos depois" (*Folha de S. Paulo*, 16/11/1983); "O MAC e suas obras-primas, já em novo espaço" (*Jornal da Tarde*, 17/11/1983. Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056/11.

[190] AMARAL, Aracy. Texto de apresentação de catálogo da exposição *Uma Seleção do Acervo na Cidade Universitária*. MAC-USP, 1983. Texto cedido pela autora.

da exposição, dos painéis e suportes, e Alexandre Wollner concebeu o logotipo do museu.

No discurso de inauguração da nova sede no *campus*, a diretora destacou, entre outras coisas, a importância da coleção, opinando que não era patrimônio exclusivo da universidade ou do Estado, e sim patrimônio nacional, aberto tanto a estudantes, professores e funcionários da USP, como ao público em geral[191]. Considerou também que o novo prédio teria condições de se expandir, desde que houvesse apoio financeiro do empresariado para a execução da obra, e manifestou a esperança de que o MAC ocupasse definitivamente um lugar entre os estudantes[192].

A localização do museu em dois espaços trouxe novos problemas, como a demanda por funcionários, deslocamentos contínuos entre a sede no Ibirapuera e a Cidade Universitária, animação para as exposições previstas, atendimento a visitas orientadas e catálogos para mostras. Todo esse esforço rendeu ao MAC, logo no primeiro mês no *campus*, o dobro de visitantes em relação ao MAC do Parque Ibirapuera.

Aracy Amaral já alertava para a dificuldade de manter o acervo do museu atualizado, por não constar de seu orçamento uma dotação anual de verbas para aquisição de obras, o que condenava o MAC a ser um museu datado, com um acervo que não acompanharia a arte contemporânea e que dependeria exclusivamente da garra de seus diretores para obtenção de verbas públicas e privadas com as quais preencher os claros de sua coleção[193].

À época da doação do acervo para a USP houve compromisso verbal de que em três anos a universidade construiria o edifício para o museu, mas Aracy Amaral ressalvava: "Porém, como em nosso país é usual o provisório transformar-se em permanente, o MAC foi ficando no Ibirapuera, afastado de seu *campus* e de sua vida universitária, e os estudantes privados de poder manter um contato permanente com as suas realizações e a sua coleção"[194].

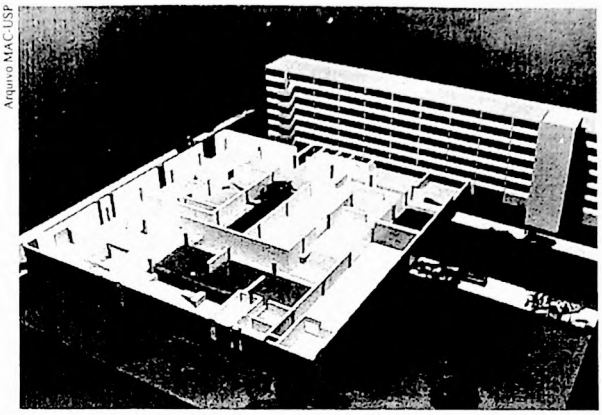
[191] Idem, ibidem, nota 190.

[192] "O museu já está no *campus*". *Gazeta do Itaim Bibi*. Ano II, n.° 158, 18/11/83. Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056/12. Estavam presentes à inauguração o secretário municipal da Cultura, Fábio Magalhães, representando o prefeito Mário Covas, o secretário estadual da Educação, Paulo de Tarso, representando o governador Franco Montoro, o reitor, Hélio Guerra, e o presidente do Conselho Honorário do MAC, João Firmino.

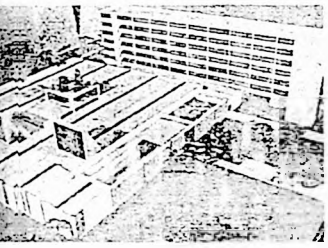
[193] Idem, ibidem, nota 190. Referindo-se ao estudo do acervo, Aracy Amaral comentava: "E por certo pesquisadores da área de Sociologia da Arte acorrerão aos poucos ao MAC para análise e reflexão sobre um tempo que vincula o desenvolvimentismo à animação cultural dos anos 50: tempo das Bienais, do TBC, da Vera Cruz, da indústria automobilística e da construção de Brasília".

[194] AMARAL, Aracy. "MAC-USP: Um Museu na Cidade Universitária". *Jornal Adusp* (9): 12-3, novembro de 1984. Cedido pela autora.

A construção da nova sede



Arquivo MAC-USP



Maquete do projeto de Carlos Lemos para o MAC na Cidade Universitária

O projeto da nova sede foi entregue ao arquiteto Carlos Lemos, assistido pelo arquiteto Adilson Ferreira, do Fundusp, os quais deveriam adaptar as estruturas abandonadas no *campus*. Aracy Amaral indagou ao arquiteto Jorge Wilheim sobre a possibilidade de se utilizarem as estruturas do local onde hoje funciona o Paço das Artes, mas foi desestimulada pelo arquiteto, que ainda tinha esperanças de que aquele esqueleto viesse a ser concluído dentro de seus propósitos originais, como Centro de Música[195].

O caráter singular do museu exigia uma sede condigna, pela importância do acervo para a comunidade universitária e para o país[196]. A intenção da diretora não era realizar algo perfeito, mas, dentro das possibilidades existentes,

> "prever os dados principais obrigatórios para a exibição de obras, sua conservação, a recepção do público universitário ou outro, os ambientes para cursos e debates e espaço para performances, imaginando um museu que seja simultaneamente um local de informações sensível, lazer e encontro para diálogo cultural"[197].

Em estreito contato com a diretoria do MAC, o arquiteto projetou um prédio com 5.700 metros quadrados de área construída. O museu utilizaria duas estruturas abandonadas. Em uma delas, ocuparia três andares, onde ficaria a parte administrativa; a outra estrutura, horizontal, ligada à vertical por um restaurante para o público visitante, reuniria espaços expositivos (com cerca de 2.100 metros quadrados), biblioteca, auditório, reserva técnica e jardins para esculturas, setor de restauro e conservação, espaço para vídeo e projeções audiovisuais[198].

A colônia japonesa, chamada a colaborar com a construção da nova sede, manifestou seu interesse na construção, dispondo-se a realizar uma doação. De acordo

[195] Depoimento de Aracy Amaral, gravado em 17 de agosto de 2004.
[196] Idem, ibidem, nota 195.
[197] Idem, ibidem, nota 195.
[198] A Reitoria acabou desvirtuando completamente o projeto original, prosseguindo a construção, que será concluída na gestão seguinte, de Ana Mae Barbosa.

com o Prof. Ruben Lalaina Porto, que apresentou o projeto em reunião de um grupo da comunidade[199], seria construído primeiramente um corpo, correspondendo a uma área de 3.336 metros quadrados, ao custo de 20 a 25 ORTNs por metro quadrado, o que totalizava 660 mil dólares. O MAC estimava que a obra toda fosse custar 1,5 milhão de dólares, com equipamentos incluídos[200].

Essa primeira etapa contemplaria "o museu e o mezanino"[201] e o anfiteatro seria completado posteriormente. "Evidentemente seriam construídos alguns marcos para registrar a contribuição, tais como sala especial para eventos de artistas japoneses e nisseis, um espelho d'água com escultura de algum artista nipo-brasileiro"[202]. Os participantes da reunião pediram o material para estudo, mas constataram de antemão dificuldades para obter recursos sem a colaboração de outras entidades e colônias. No entanto, se outras colônias que eventualmente colaborassem fizessem cada uma suas exigências, o projeto correria o risco de perder a unidade, transformando-se numa colcha de retalhos.

Em ofício ao então secretário de Economia e Planejamento, José Serra, solicitando ajuda financeira para a construção do MAC no *campus*, Aracy Amaral justificava o uso das estruturas abandonadas na Cidade Universitária "como uma postura realista de solucionar com criatividade os problemas dentro das contingências de sobriedade que as circunstanciais atualmente nos impõem"[203].

O primeiro estudo preliminar, de Carlos Lemos, feito em julho de 1983, aproveitava estruturas e fundações abandonadas, no conjunto do CRUSP, e procurava incorporar a importante coleção de arte moderna do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, à coleção de Mário de Andrade. O bloco principal do museu, com a entrada principal voltada para a Praça do Relógio, tinha uma projeção em forma de quadrado, com um pátio interno deslocado, ligado ao edifício de sete andares (Bloco G) e a outro bloco retangular. No bloco principal, na cota 0,0, situavam-se: informações, guarda-volumes, auditório, sala de leitura, exposições, jardim interno, depósito, sala de restauro, almoxarifado, sanitários, oficina, pátio de carga/

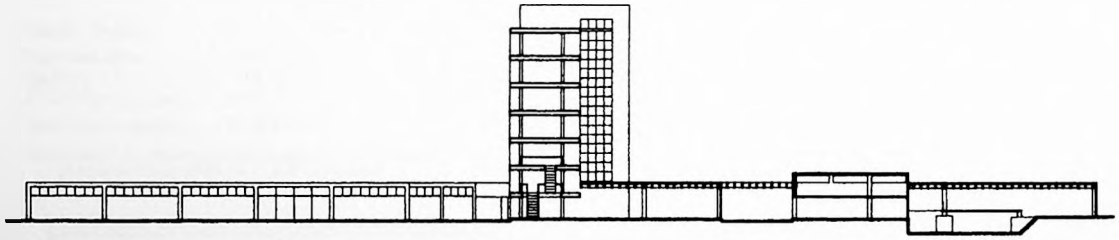
[199] Participaram da reunião, realizada no Banco América do Sul, à Al. Ribeirão Preto, 82, 8.° andar: Prof. Dr. T. Tamaki (presidente), K. Kadomo, T. Nagata, I. Utyama, S. Adachi, Tsuyoshi Mizumoto (pela Sociedade Brasileira da Cultura Japonesa), Yomei Sasaki (pelo templo budista Jodoshu Betsuyen Nippakuji de São Paulo) e os professores doutores da USP T. Tamaki, T. Higuchi, N. Miazaki, K. Uehara e K. Sugio. Na oportunidade, o Prof. Dr. Tamaki solicitou a realização da próxima reunião no gabinete do reitor, para organização do programa definitivo. Ata de 2 de dezembro de 1983. Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056/08.

[200] Documento em papel timbrado do Museu de Arte Contemporânea da USP, datado de 2 de agosto de 1984. Arquivo MAC-USP. Loc. 056/08.

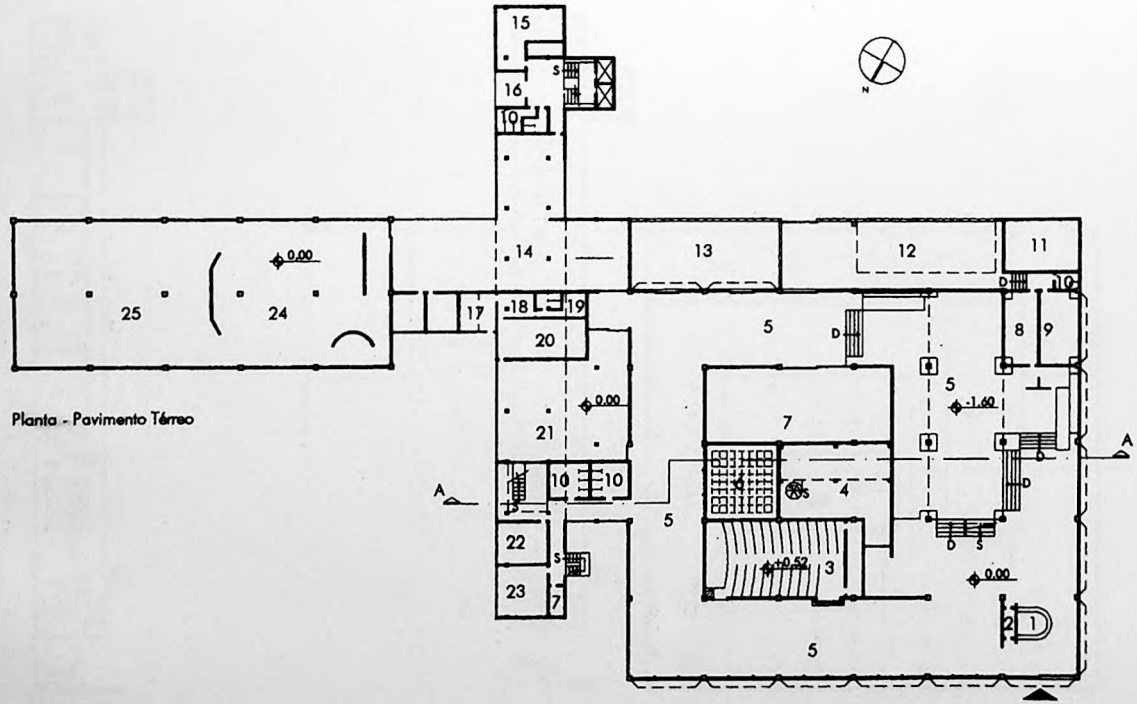
[201] Idem.

[202] Idem, ibidem.

[203] Datado de 5 de abril de 1984. Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056-08.

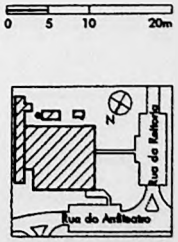


Corte A-A



Planta - Pavimento Térreo

1 - Portaria
2 - Guarda volumes
3 - Auditório
4 - Sala para leitura
5 - Exposições
6 - Jardim
7 - Depósito
8 - Restauro
9 - Almoxarifado
10 - Sanitários
11 - Oficina
12 - Pátio para carga e descarga
13 - Esculturas ao ar livre
14 - I.E.B.
15 - Acesso I.E.B.
16 - Área de serviço
17 - Hall de serviço
18 - Vestiário
19 - Cozinha
20 - Restaurante
21 - Arquivo Multimídia
22 - Vídeo
23 - Sala de leitura
24 - Biblioteca



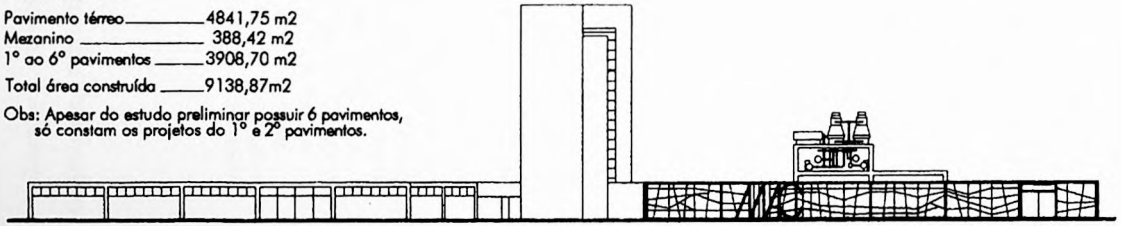
Planta de Situação

Desenho - Estudo preliminar 4
Data: 05/07/83
Projeto: Arq. Carlos Lemos

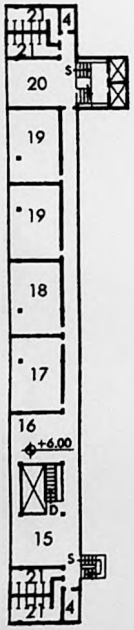
Quadro de áreas

Pavimento térreo _____ 4841,75 m2
Mezanino _____ 388,42 m2
1° ao 6° pavimentos _____ 3908,70 m2
Total área construída _____ 9138,87m2

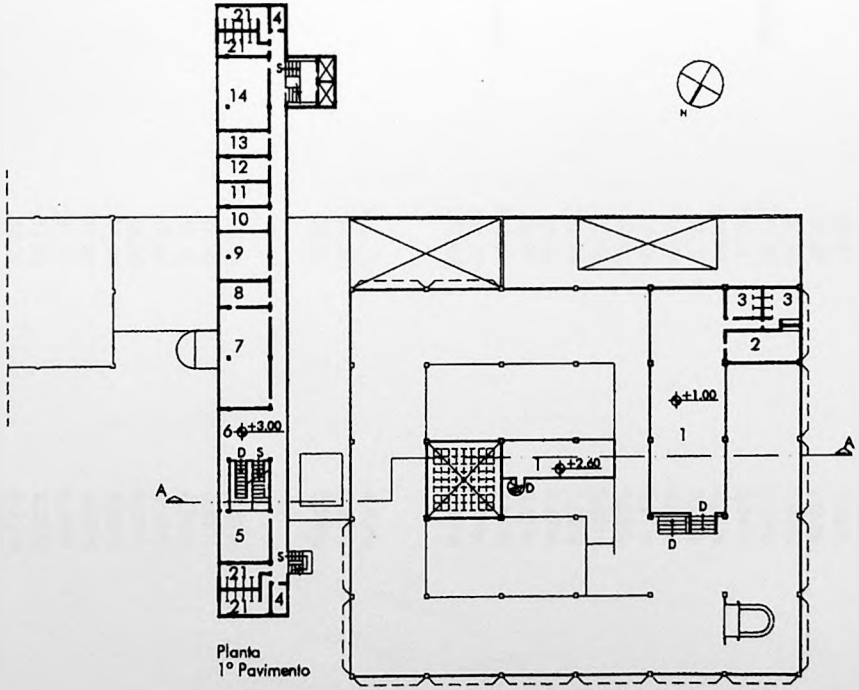
Obs: Apesar do estudo preliminar possuir 6 pavimentos, só constam os projetos do 1° e 2° pavimentos.



Fachada - Rua do Anfiteatro



Planta
2° Pavimento



Planta
1° Pavimento

Planta - Mezaninos

1 - Mezanino
2 - Mapoteca
3 - Vestiários
4 - Depósito
5 - Reuniões
6 - Espera
7 - Diretoria
8 - Secretaria
9 - Administração
10 - Monitoria
11 - CESA
12 - CEAC
13 - AELA
14 - Vídeo
15 - Secretária e Espera
16 - Estar
17 - Difusão Científica
18 - Difusão Cultural
19 - Atelier
20 - Hall
21 - Sanitários

0 5 10 20m

Planta de Situação

Desenho - Estudo preliminar 4
Data: 05/07/83
Projeto: Arq. Carlos Lemos

Quadro de áreas

Desenho - Estudo preliminar 4 Data: 05/07/83
Projeto - Arquiteto Carlos Lemos

Pavimento Térreo

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
1	Portaria e guarda volumes	28,49	0,46%
2	Auditório	168,43	2,70%
3	Sala de leitura	128,47	2,06%
4	Exposições	1713,35	27,45%
5	Jardim	77,33	1,24%
6	Depósito	204,28	3,27%
7	Restauro	36,30	0,58%
8	Almoxarifado	86,97	1,39%
9	Sanitários	99,87	1,60%
10	Oficina	56,18	0,90%
11	Pátio para carga e decarga	215,97	3,46%
12	Escultura ao ar livre	146,29	2,34%
13	I.E.B	324,89	5,21%
14	Acesso I.E.B	47,32	0,76%
15	Área de serviço	19,91	0,32%
16	Hall de serviço	13,20	0,21%
17	Vestiário	17,99	0,29%
18	Cozinha	50,95	0,82%
19	Restaurante	205,49	3,29%
20	Arquivo mutimídia	29,43	0,47%
21	Vídeo	35,87	0,57%
22	Sala de leitura da biblioteca	350,07	5,61%
23	Biblioteca	428,13	6,86%
24	Circulação	177,90	2,85%

Mezanino

25	Mezanino Exposições	305,73	4,90%
26	Mapoteca	34,08	0,55%
27	Vestiários	36,93	0,59%

Primeiro Pavimento

28	Depósito	10,38	0,17%
29	Reuniões	35,55	0,57%
30	Espera	36,79	0,59%
31	Diretoria	72,07	1,15%
32	Secretaria	18,22	0,29%
33	Administração	34,93	0,56%
34	Monitoria	17,31	0,28%
35	CESA	17,31	0,28%
36	CEAC	17,22	0,28%
37	AELA	18,22	0,29%
38	Vídeo	52,85	0,85%
39	Circulação	195,65	3,13%
40	Sanitários	72,58	1,16%

Segundo Pavimento

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total

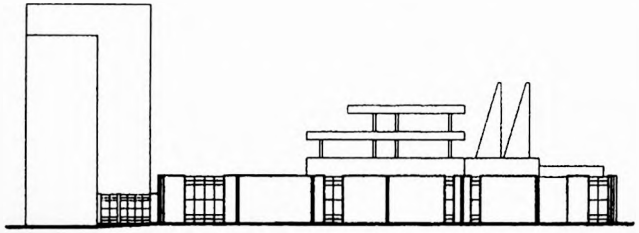
41	Secretária e Espera	36,38	0,58%
42	Estar	36,55	0,59%
43	Difusão Cientifica	53,49	0,86%
44	Difusão Cultural	53,76	0,86%
45	Atelier	107,47	1,72%
46	Hall	36,08	0,58%
47	Sanitários	72,58	1,16%
48	Circulação	195,65	3,13%
49	Depósito	10,38	0,17%

Total área útil (m2) **6241,24** 100%

Total área construída **6533,07**
(térreo, mezanino, 1º e 2º pav.)

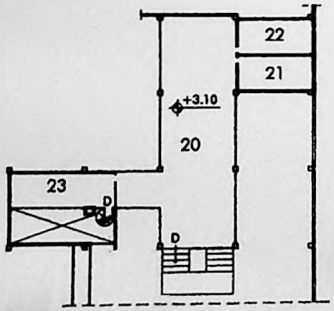
Quadro de áreas

Pavimento térreo _____ 3315,36 m2
Mezanino _____ 409,73 m2
Total área construída _____ 3725,09 m2

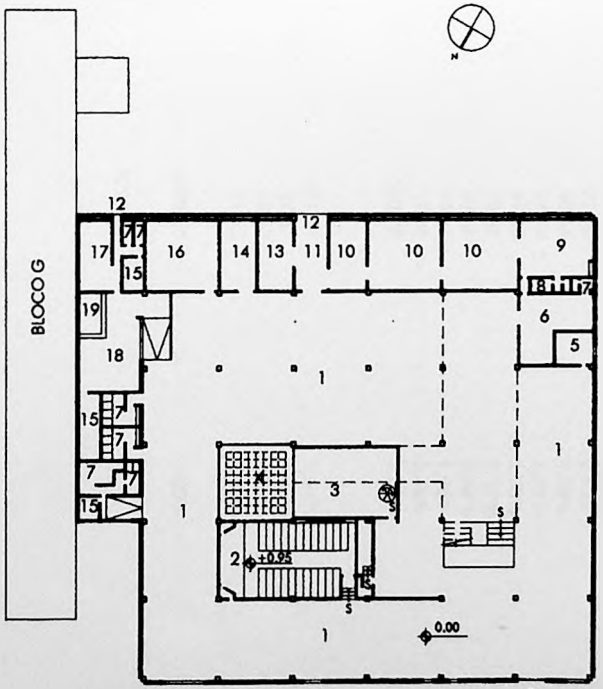


Fachada Principal - Rua do Anfiteatro

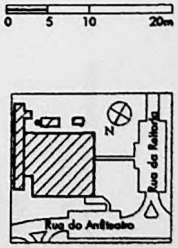
1 - Exposições
2 - Auditório
3 - Biblioteca
4 - Jardim
5 - Secretaria
6 - Oficina
7 - Sanitários
8 - Lab. Fotográfico
9 - Restauro
10 - Acervo
11 - Acesso de serviço
12 - Acesso funcionários
13 - Dep. de serviço
14 - Restauro de papéis
15 - Depósito
16 - Mapoteca
17 - Cozinha
18 - Lanchonete
19 - Bar
20 - Exposições mezanino
21 - Vídeo
22 - Arquivo multimídia
23 - Biblioteca mezanino



Planta - Mezanino



Planta - Pavimento Térreo



Planta de Situação

0 5 10 20m

Desenho - Nº 27325
Data: 19/04/85
Projeto: Arq. Carlos Lemos/Fundusp

Quadro de áreas

Desenho - Nº 27325 Data : 19/04/85
Projeto : Arq. Carlos Lemos/ Fundusp

Pavimento Térreo

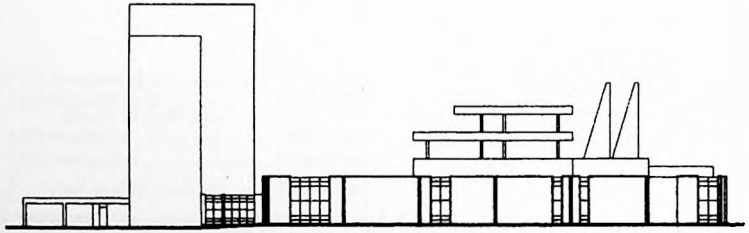
Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
1	Exposições	1935,27	54,43%
2	Auditório	166,58	4,69%
3	Biblioteca	102,05	2,87%
4	Jardim	77,33	2,17%
5	Secretaria	18,80	0,53%
6	Oficina	56,37	1,59%
7	Sanitários	72,41	2,04%
8	Lab. Fotográfico	4,68	0,13%
9	Restauro	62,10	1,75%
10	Acervo	190,84	5,37%
11	Acesso de serviço	22,10	0,62%
12	Acesso funcionários	22,10	0,62%
13	Depósito de serviço	36,55	1,03%
14	Restauro de papéis	37,40	1,05%
15	Depósito	37,67	1,06%
16	Mapoteca	75,22	2,12%
17	Cozinha	33,36	0,94%
18	Lanchonete	69,27	1,95%
19	Bar	17,28	0,49%
20	Circulação	120,02	3,38%

Mezanino

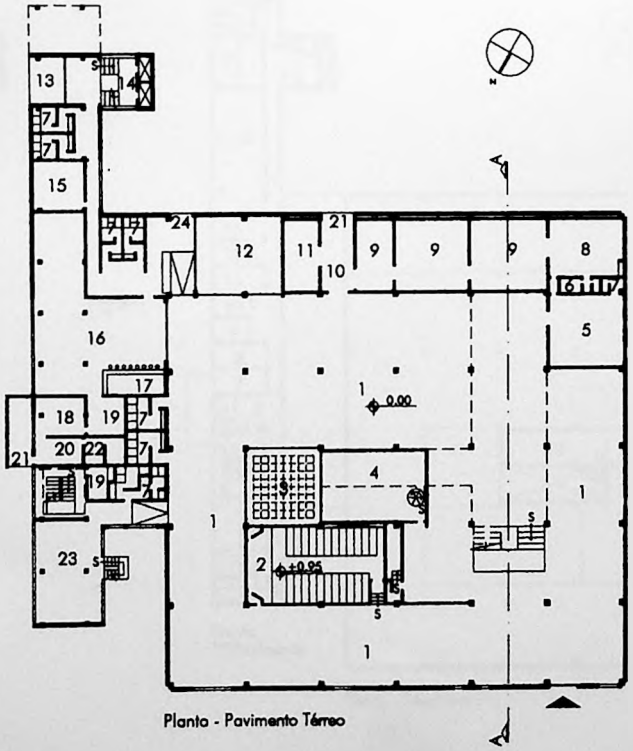
21	Exposições	271,51	7,64%
22	Video	37,57	1,06%
23	Arquivo multimídia	37,57	1,06%
24	Biblioteca Mezanino	51,45	1,45%

Total área útil **3555,50** 100%

Total área construída **3725,09**
(Térreo e mezanino)



Fachada - Rua do Anfiteatro



Planta - Pavimento Térreo

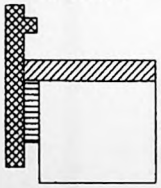
1 - Exposições
2 - Auditório
3 - Jardim
4 - Leitura e Biblioteca
5 - Oficina
6 - Lab. Fotográfico
7 - Sanitários
8 - Restauro
9 - Acervo
10 - Carga e Descarga
11 - Depósito de serviço
12 - Exp. de esculturas ao ar livre
13 - Acesso I.E.B.
14 - Elevadores
15 - Almoxarifado
16 - Restaurante
17 - Bar
18 - Cozinha
19 - Copa
20 - Serviço
21 - Acesso de serviço
22 - Vestiário
23 - Mapoteca
24 - Acesso funcionários

0 5 10 20m

Planta de Situação

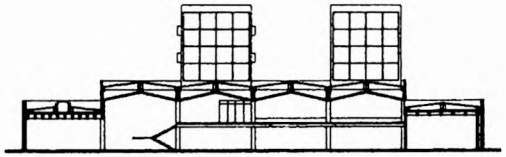
Desenho - Nº 27681
(substitui o desenho Nº 27325)
Data: 19/04/85
Projeto: Arq. Carlos Lemos/Fundusp

Quadro de áreas



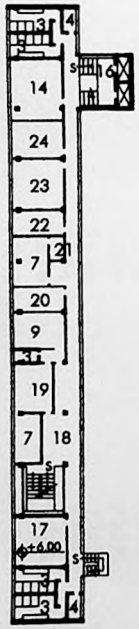
Pavimento térreo(+mezanino)	2914,02 m2
Antigo Bloco G (térreo + 1° ao 6° pav.)	4572,00 m2
Ampliações	597,94 m2
Interligações	200,65 m2
Total de área construída	8284,61 m2

Obs: Apesar do estudo preliminar possuir 6 pavimentos, só constam os projetos do 1° e 2° pavimentos.

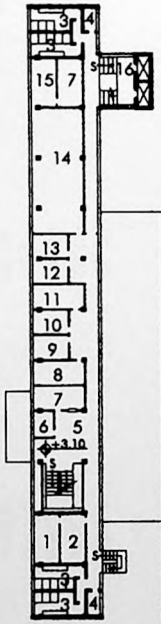


Corte A-A

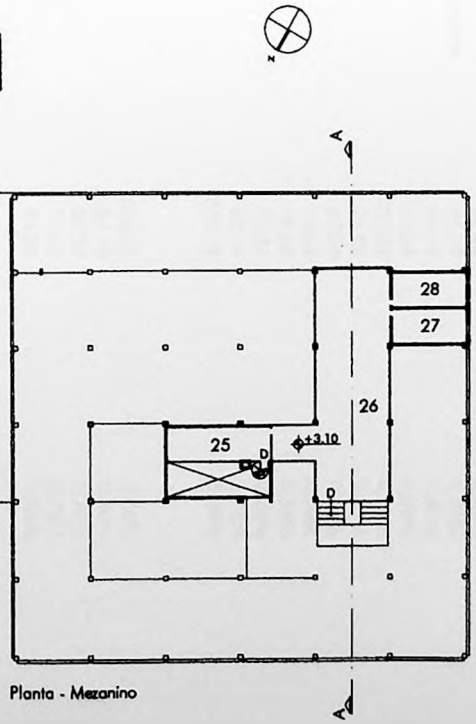
1 - Pesquisa depto. Científico
2 - Secretaria depto. Científico
3 - Sanitários
4 - Depósito
5 - Informações e espera
6 - PABX
7 - Secretaria
8 - Coordenadoria
9 - Reuniões
10 - Cursos
11 - Eventos Especiais
12 - Relações Públicas
13 - Divulgação
14 - Atelier
15 - Monitores
16 - Elevadores
17 - Comunicação visual
18 - Recepção e espera
19 - Diretoria
20 - Pessoal
21 - Xerox
22 - Contabilidade
23 - AMAC
24 - CEAC
25 - Biblioteca mezanino
26 - Exposições mezanino
27 - Vídeo
28 - Arquivo multimídia



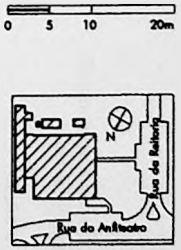
Planta
2° Pavimento



Planta
1° Pavimento



Planta - Mezanino



Planta de Situação

0 5 10 20m

Desenho - N° 27681
(substitui o desenho N°27325)
Data: 19/04/85
Projeto: Arq. Carlos Lemos/Fundusp

Quadro de áreas

Desenho - N° 27681 Data : 19/04/85
Projeto : Arq. Carlos Lemos/ Fundusp

Pavimento Térreo

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobrea a área útil total
1	Exposições	1961,97	36,51%
2	Auditório	166,58	3,10%
3	Jardim	77,33	1,44%
4	Leitura e Biblioteca	102,50	1,91%
5	Oficina	76,50	1,42%
6	Lab. Fotográfico	4,68	0,09%
7	Sanitários	123,93	2,31%
8	Restauro	62,10	1,16%
9	Acervo	191,67	3,57%
10	Carga e descarga	37,42	0,70%
11	Depósito de serviço	36,55	0,68%
12	Exp. de esculturas ao ar livre	94,58	1,76%
13	Acesso I.E.B.	46,74	0,87%
14	Almoxarifado	35,68	0,66%
15	Restaurante	218,02	4,06%
16	Bar	21,83	0,41%
17	Cozinha	27,26	0,51%
18	Copa	20,93	0,39%
19	Serviço	18,52	0,34%
20	Vestiário	15,43	0,29%
21	Mapoteca	92,74	1,73%
22	Circulação	316,42	5,89%

Mezanino

23	Exposições	269,91	5,02%
24	Biblioteca	51,45	0,96%
25	Vídeo	37,57	0,70%
26	Arquivo Multimídia	37,57	0,70%
27	Circulação	44,20	0,82%

Primeiro Pavimento

28	Pesquisa depto. Científico	17,55	0,33%
29	Secretaria depto. Científico	17,67	0,33%
30	Sanitários	69,49	1,29%
31	Depósito	9,04	0,17%
32	Informações e espera	30,17	0,56%
33	PABX	7,20	0,13%
34	Secretaria	35,02	0,65%
35	Coordenadoria	17,59	0,33%
36	Reuniões	12,14	0,23%
37	Cursos	12,14	0,23%
38	Eventos especiais	17,62	0,33%
39	Relações públicas	12,06	0,22%
40	Divulgação	12,06	0,22%
41	Atelier	91,31	1,70%
42	Monitores	17,55	0,33%
43	Circulação	213,73	3,98%

Segundo Pavimento

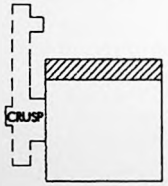
Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a a área útil total

44	Comunicação visual	35,58	0,66%
45	Recepção e espera	17,32	0,32%
46	Diretoria	26,37	0,49%
47	Pessoal	17,62	0,33%
48	Contabilidade	17,45	0,32%
49	AMAC	36,01	0,67%
50	CEAC	27,03	0,50%
51	Sanitários	73,84	1,37%
52	Depósito	9,04	0,17%
53	Secretária	48,35	0,90%
54	Atelier	44,92	0,84%
55	Circulação	206,21	3,84%
56	Reuniões	31,67	0,59%

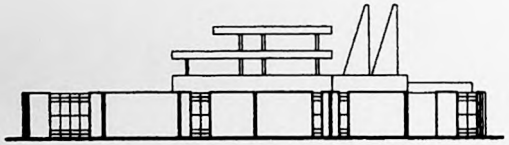
Total área útil **5373,83** 100%

Total área construída **5672,42**
(Térreo,mezanino, 1º e 2º pav.)

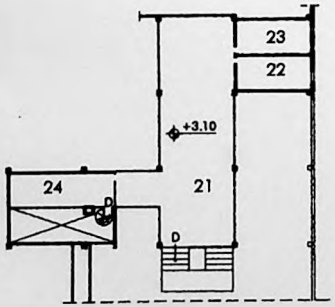
Planta de Situação



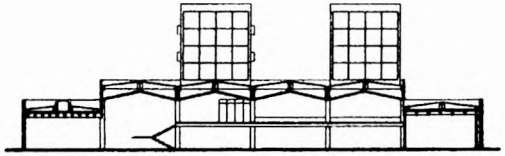
Pavimento térreo e mezanino (estrutura existente) ___ 3401,23 m2
Futura ampliação ___ 539,55 m2
Total de área ___ 3940,78 m2



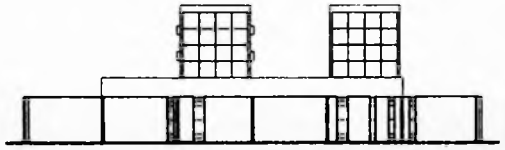
Fachada Principal - Rua do Anfiteatro



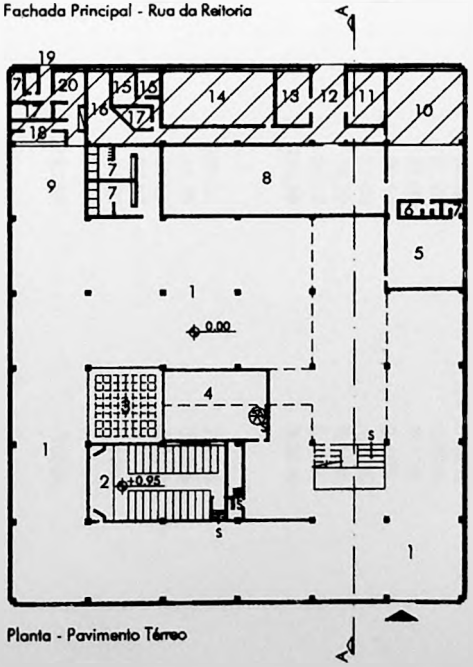
Planta - Mezanino



Corte A-A



Fachada Principal - Rua da Reitoria



Planta - Pavimento Térreo

1 - Exposições
2 - Auditório
3 - Jardim
4 - Leitura e Biblioteca
5 - Escritório
6 - Fotografia
7 - Sanitários
8 - Acervo
9 - Lanchonete
10 - Restauro
11 - Oficina
12 - Carga e Descarga
13 - Depósito de Serviço
14 - Mapoteca
15 - Sanitário funcionários
16 - Estar funcionários
17 - Depósito
18 - Balcão
19 - Acesso funcionários
20 - Cozinha
21 - Exposições mezanino
22 - Vídeo
23 - Arquivo multimídia
24 - Biblioteca mezanino

0 5 10 20m

Planta de Situação

Desenho - Nº 29682
(substitui o desenho Nº27681)
Data: 27/01/87
Projeto: Arq. Carlos Lemos/Fundusp

Quadro de áreas

Desenho - N° 29682 Data : 27/01/87
Projeto : Arq. Carlos Lemos/ Fundusp

Pavimento Térreo

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
1	Exposições	1925,88	51,90%
2	Auditório	166,58	4,49%
3	Jardim	77,6	2,09%
4	Biblioteca e leitura	102,50	2,76%
5	Escritório	76,50	2,06%
6	Fotografia	4,68	0,13%
7	Sanitários	64,93	1,75%
8	Acervo	228,22	6,15%
9	Lanchonete	97,45	2,63%
10	Restauro	146,94	3,96%
11	Oficina	30,36	0,82%
12	Carga e descarga	30,40	0,82%
13	Depósito de serviço	27,06	0,73%
14	Mapoteca	89,10	2,40%
15	Estar funcionários	37,86	1,02%
16	Depósito	18,22	0,49%
17	Cozinha	20,17	0,54%
18	Circulação	125,46	3,38%

Mezanino

19	Exposições	269,91	7,27%
20	Biblioteca	51,45	1,39%
21	Vídeo	37,57	1,01%
22	Arquivo Multimídia	37,57	1,01%
23	Circulação	44,20	1,19%

Total área útil **3710,61** 100%

Total área construída **3940,78**
(Térreo,mezanino, 1° e 2° pav.)

descarga aberto, exposição de esculturas ao ar livre. Em meio nível, na cota -1,60, encontrava-se um outro espaço expositivo. No térreo do bloco da edificação de sete pavimentos, o IEB, almoxarifado, área de serviço, vestiário, cozinha, restaurante, arquivo multimídia, sala de vídeo. No terceiro bloco o arquiteto projetou biblioteca e sala de leitura.

Haveria dois mezaninos no bloco principal: um menor, sobre a sala de leitura, com acesso por uma escada em caracol, e outro maior, com acesso para mapoteca e sanitários. No primeiro pavimento do bloco do edifício de sete pavimentos ficariam depósito, sala de reuniões e de espera, diretoria, secretaria, administração, monitoria, vídeo e sanitários. No segundo pavimento, sala de espera e de estar, secretaria, difusão científica, divisão cultural, ateliê, *hall*, depósito e sanitários. Um grande mecanismo de ar-condicionado, que deveria ser colorido e aparente, foi colocado sobre o bloco principal, em possível referência ao *Beauborg*, de Paris. A fachada principal, com o logotipo do MAC, tinha um desenho formado por linhas quebradas na horizontal e linhas não paralelas na vertical.

Apesar de o estudo preliminar incluir no seu quadro de áreas seis pavimentos, relativos ao segundo bloco, só foi possível encontrar as plantas do térreo e de mais dois pavimentos. Segundo o arquiteto Carlos Lemos, os andares superiores seriam destinados ao Instituto de Estudos Brasileiros[204], área que provavelmente seria desenvolvida depois e em separado. A área total da edificação era de 9.138, 87 metros quadrados. Esse projeto, no entanto, foi pouco a pouco sendo descaracterizado e perdendo área, como veremos a seguir.

Um novo estudo preliminar foi apresentado em 19 de abril de 1985, com a colaboração do Fundusp, suprimindo o bloco da biblioteca do IEB e o bloco G. No pavimento térreo estão: área de exposições, auditório, biblioteca, jardim interno, secretaria, oficina, sanitários, laboratório fotográfico, restauro, acervo, acesso de serviço, depósitos, restauro de papéis, mapoteca, cozinha, lanchonete, bar. No mezanino: área de exposições, sala de vídeo, arquivo multimídia e

[204] Depoimento feito em 17 de agosto de 2004.

biblioteca (nível 3,10 m), com acesso ao térreo por uma escada caracol.

Nesse segundo estudo aparecem os dois *sheeds* desalinhados, voltados para a face sul e quatro domus que iluminam a área expositiva. Quem entra no museu pela Rua do Anfiteatro tem a visão lateral desses *sheeds*, que formam a letra M do MAC. A área total construída é de 3.725, 09 metros quadrados. A fachada principal foi redesenhada, introduzindo-se grupos de caixilhos na vertical. Uma estrutura coberta com lajes foi proposta para abrigar o equipamento de ar-condicionado. Em corte, nota-se que foi suprimido o rebaixo sob o mezanino. A área total construída é de 3.725, 09 metros quadrados.

Outro estudo preliminar[205], apresentado, talvez por negligência, com a mesma data do anterior (19/4/85), e também assinado em conjunto com o Fundusp, suprimia o terceiro bloco, onde ficaria a biblioteca do IEB.

No térreo estariam: área de exposições, auditório, sob o mezanino, a biblioteca, jardim interno, secretaria, oficina, sanitários, laboratório fotográfico, restauro, acervo, carga/descarga, depósito de serviço, acesso de funcionários, restauro de papéis, depósito, mapoteca, lanchonete, bar, cozinha, copa, serviço, acesso de serviço para o restaurante, vestiário, mapoteca e acesso de funcionários.

O mezanino do bloco principal comunica-se por uma passarela com o outro mezanino, no mesmo nível, destinado a exposições, sala de vídeo e multimídia. O segundo bloco foi redefinido. No primeiro pavimento estão: departamento científico, secretaria do departamento científico, sanitários, depósito, informações e espera, PABX, secretaria, coordenadoria, sala de reuniões, cursos, eventos especiais, relações públicas, divulgação, ateliê, monitoria e elevadores. No segundo pavimento situam-se sanitários, ateliê, comunicação visual, recepção e espera, diretoria, departamento pessoal, xerox, contabilidade, Associação dos Amigos do MAC (AAMAC), Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC), elevadores e sanitários. A fachada principal foi redesenhada, introduzindo-se grupos de caixilhos na vertical. Uma

[205] Desenho n.º 27.681 , que substitui o desenho n.º 27325. Arquivo do MAC-USP.

estrutura coberta com lajes foi proposta para abrigar o equipamento de ar-condicionado. Em corte, nota-se que foi suprimido o rebaixo sob o mezanino.

O estudo assinala que as áreas de acervo, restauro, laboratório fotográfico, carga/descarga, depósitos, área de exposição de esculturas ao ar livre, acesso de funcionários e sanitários, seria considerada como ampliação, a ser executada posteriormente. A área total construída seria de 8.284,61 metros quadrados, considerando-se a ampliação.

Segundo Lemos, que não consegue explicar as razões disso, os engenheiros do Fundusp boicotaram seu projeto: criaram dificuldades para a execução do rebaixo proposto para o mezanino e argumentaram que o lençol freático estava quase aflorando, o que faria que aquilo virasse uma piscina (soube depois, pelo arquiteto Adílson Ferreira, que essas alegações não eram verdadeiras, já que sondagens indicavam a presença do lençol freático a mais de um metro e meio de profundidade).

> "Não sei, talvez porque eles estivessem pensando em fazer alguma coisa, algum projeto para aquele prédio, para aquela estrutura, alguma coisa. Talvez não gostassem do reitor... Eu não sei, porque foi gratuito. Mas, sistematicamente, tudo que eu ia fazer não podia"[206].

Para o arquiteto Gabriel Borba[207], chefe de museografia do MAC, esses dados técnicos seriam contornáveis, mas o projeto sofreu pressão de todos os tipos, inclusive dos estudantes do CRUSP, que perderiam um prédio de alojamentos.

Em seu depoimento, o arquiteto Carlos Lemos deixou claro que se tivesse feito um projeto em área livre e desimpedida a solução teria sido outra, e defendeu a permanência do museu no *campus*, verticalizando sua construção ou construindo um anexo. Por outro lado, apontou como erro de planejamento o fato de o CRUSP situar-se no coração da Cidade Universitária, quando, em sua opinião, o alojamento de estudantes deveria estar na periferia do *campus*, deixando espaço para ampliações. Os estudantes

[206] Depoimento feito em 17 de agosto de 2004.

[207] Depoimento gravado em 3 de março de 2004.

poderiam ser transferidos paulatinamente, liberando prédios para atividades da universidade.

Em agosto de 1984 começaram as obras do novo MAC. Segundo matéria publicada no *Jornal do Brasil*, de 18 de setembro de 1984[208], a obra estaria orçada em 158 mil ORTNs, mas a universidade deu apenas uma pequena parte dessa verba para o início das obras. Aracy Amaral pedia sensibilidade às autoridades municipais, estaduais e federais para que a obra não sofresse paralisações, e considerava que se não houvesse interrupção na liberação de verbas a sede estaria pronta em 1985.

A diretora apontava como vantagem dessa nova estrutura o fato de que o acervo poderia ser apresentado de forma didática, em rodízio com exposições temporárias e outros eventos. Acreditava que essas iniciativas, unidas aos esforços do setor de Música da ECA, seriam um marco, um pólo irradiador de cultura a partir do *campus*. Por outro lado, procurava não desanimar diante das carências existentes, propondo-se a atacar todas ao mesmo tempo, embora procurasse manter as prioridades, com ênfase na segurança do acervo em prédio especificamente projetado para esse fim. O reitor Hélio Guerra (1982/1984) estava sensível ao problema.

A idéia de Aracy Amaral era que o MAC se transformasse num pólo cultural de importância nacional, o que justificaria as duas importantes exposições que realizou no período, "Arte na Rua" e "Ismael Nery – 50 anos", que se proporiam oxigenar a universidade e dialogar com a sociedade[209]. Em sua gestão, adequará o MAC ao organograma dos museus da USP, implantando as Divisões Científica (coordenação dos trabalhos referentes à coleção, conservação de obras, documentação, biblioteca e exposições de acervo), de Difusão Cultural (organização de exposições temporárias, eventos especiais, performances, cursos, debates, publicações, divulgação para imprensa) e Administrativa.

A segunda prioridade foi estabelecer uma política de aquisições regulares, apesar de todas as dificuldades para manter a característica de contemporaneidade do museu. Como as verbas da universidade eram

[208] SOARES, Ricardo. "Uma sede definitiva para abrigar cinco mil obras". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1984. Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056/12.

[209] Durante a sua gestão realizou quatro grandes exposições, cujas pesquisas resultaram em quatro livros: "Ismael Nery: 50 anos depois"; "Perfil de um acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo"; "Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão"; "O desenho de Di Cavalcanti na coleção do MAC".

insuficientes, passou a captar recursos junto à iniciativa privada para apoio às atividades e para suprir as carências do museu, basicamente nas áreas de construção, equipamento e aquisições. A intenção era sensibilizar o empresariado "a devolver"[210] à comunidade meios que tornem viável o trabalho da entidade, disponibilizando sua atividade para todos. Sem pessoal especializado para fazer a captação de recursos, e levada pelas contingências, a diretora lançou-se à tarefa[211]. Aracy Amaral considerava que o MAC se projetava não só pelo seu acervo, mas por "sua atuação viva como um museu de arte moderna ou contemporânea"[212]. Para ela, o museu universitário não podia ter como garantia apenas um orçamento mínimo, sempre insuficiente.

Lutou pelo trabalho de pesquisa dentro do museu e pelo reconhecimento da carreira de pesquisador, com salários compatíveis aos praticados fora da universidade[213], e procurou enfrentar o desafio da aproximação do museu com a universidade sem perder a vivacidade da programação. Preocupou-se também em informatizar o MAC, principalmente o acervo e a biblioteca, para facilitar o acesso às informações e agilizar as pesquisas.

Esse projeto de estruturação[214] do MAC mudou a feição da entidade. À época, o museu contava em sua coleção 4.300 obras (3.600 obras de arte e cerca de 700 de arte conceitual), possivelmente a maior coleção de arte contemporânea da América Latina. Aracy Amaral procurou dotar o MAC de uma estrutura museológica compatível com patrimônio de tal envergadura. Partindo do regimento dos museus da USP, elaborou o Regimento Interno do MAC, de acordo com as necessidades específicas da entidade[215].

Propugnava que a atuação do MAC[216] ultrapassasse os limites estreitos da universidade, no sentido de valorizar a importância para o país de sua coleção, apontava a dificuldade que tinha a universidade em produzir teóricos, críticos e historiadores que acompanhassem e conceituassem a produção contemporânea, e defendia que a seleção de profissionais para o museu se fizesse em outras entidades além da USP. Dados os sobressaltos financeiros

[210] AMARAL, Aracy. "MAC-USP: Um Museu na Cidade Universitária". *Jornal Adusp* (9): 12-13, novembro de 1984. Artigo gentilmente cedido pela autora.

[211] Idem, ibidem. Nesse processo de estruturação do MAC foram criados dois dispositivos para vinculá-lo à sociedade civil: o Conselho Honorífico, fundado em 1984, sem capacidade deliberativa, reunindo colecionadores e empresários ligados às artes, e a Associação de Amigos do MAC – AAMAC, criada em 1985 com a finalidade de captar recursos junto a membros da comunidade universitária e da iniciativa privada em geral, para auxiliar no levantamento de fundos para a construção do MAC na Cidade Universitária e, eventualmente, conseguir patrocínio para livros produzidos pelo museu e adquirir obras para o acervo.

[212] Idem, ibidem.

[213] Idem, ibidem.

[214] AMARAL, Aracy. *Como estruturar um museu – O MAC da USP*. Palestra proferida em 29 de maio de 1986. Material gentilmente cedido pela autora.

[215] Segundo esse regimento da USP, todos os museus são dotados de um conselho administrativo e possuem três divisões: Administrativa, Científica e de Difusão Cultural. A biblioteca é diretamente ligada à direção.

[216] AMARAL, Aracy. *25 Anos Depois: Para Onde Vai o MAC? Galeria* – Revista de Arte s/n. p. 72-5, São Paulo, 1988. Material gentilmente cedido pela autora.

do museu, e a dificuldade para realizar seu objetivo (aquisições, construção da sede, programação atualizada) pediu a profissionais da arte, artistas e críticos que refletissem na busca de soluções institucionais.

A gestão do reitor José Goldemberg, já num momento de abertura política no país, devolverá os prédios do CRUSP a sua destinação original. O projeto do arquiteto Carlos Lemos ficou assim amputado do Bloco G, perdendo uma área considerável das instalações previstas. Em função disso, Aracy Amaral se desentendeu com o reitor e afastou-se do museu. Em tom de despedida do MAC, chegou a levantar a hipótese de fracasso do museu, em função de suas origens, embora procurasse evitar discutir as razões do gesto de doação de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado à universidade: "Talvez o erro esteja na origem da chegada desse patrimônio à USP: tudo que é outorgado não é devidamente valorizado pelo beneficiado"[217].

Na minha opinião, está neste ato uma razão importante para se entenderem as dificuldades pelas quais o museu tem passado e a forma como vai ser trabalhado o discurso da modernidade e da contemporaneidade entre nós. Como articular o pretenso papel dinâmico, modernizador, da burguesia nacional, que abdica de seu papel de mecenas e entrega um importante patrimônio cultural para gestão do Estado? Ao sabor das conveniências políticas? Preservando e imortalizando a figura de seus doadores, que doaram coleções particulares, sim, mas que também doaram uma coleção que não era deles, a do antigo MAM, construída a partir dos fundos públicos, de doações de artistas e colecionadores, para construírem seu prestígio? Quando as doações da coleção particular e da coleção do MAM, que não eram uma mesma coisa, se confundem em uma só pessoa, Ciccillo, o discurso se complica. Como entender o papel modernizador da iniciativa privada quando o mesmo papel é atribuído ao Estado? Tem ele hoje condições de estimular, modernizar e produzir um discurso da contemporaneidade? Por outro lado, têm as nossas elites capacidade para assumirem sozinhas essas responsabilidades? Como articular Estado e iniciativa

[217] AMARAL, Aracy. "Museu de Arte contemporânea – a bela história de um condenado". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 de dezembro de 1986. Caderno de Leituras, p. 5.

privada? É na resposta a estas questões que pode estar uma saída para o MAC. Não é sem razão que existe a crença de que paira sobre o museu, segundo alguns funcionários do MAC, uma maldição que se chama Ciccillo Matarazzo.

Para a articulista, foi por falta de verbas da universidade que o museu precisou recorrer a convênios, à iniciativa privada, a órgãos públicos estaduais e federais, embora tendo conseguido uma respeitabilidade que o colocava muito além de sua condição de um "museu da USP" e muito mais como um "museu na USP". Em sua opinião, a valorização que universidade dava às Ciências Exatas (a produção estratégica), em detrimento das Ciências Humanas e das Artes (a produção prestigiosa), afetava o patrimônio do MAC, sendo essa, talvez,

> "...uma forte razão para a minha demissão, tendo em vista a náusea em relação às estruturas de poder na USP. Independentemente dos problemas vivenciados pela universidade, onde ou se trabalha ou se faz política interna para se fazer uma carreira, posto que não há tempo para ambas atividades simultaneamente (a não ser casos raros que profissionalmente se sacrificam para, por um período limitado, dar a sua contribuição a uma entidade de classe)..."[218].

Aracy Amaral considerou como uma possibilidade para que o museu tivesse um edifício digno que a USP devolvesse o museu à comunidade, transformando-o em fundação, com o amparo da AAMAC. Acreditava que só a mobilização do meio artístico, da imprensa, dos poderes públicos e da iniciativa privada poderia viabilizar a construção do museu, e desabafava:

> "Afinal, talvez num país sem memória como o nosso, sem apreço pela dignidade do ser humano ou suas realizações mais puras, o respeito pelas artes só chegue, mesmo dentro desta universidade, quando venha o dia do respeito pelo povo"[219].

Do discurso original, que previa um museu para os estudantes, passava-se naquele momento ao discurso de um museu para a comunidade, dado que a universidade não dispunha de meios para viabilizá-lo.

[218] Idem.
[219] Idem, ibidem.

Pragmatismo adota solução de emergência

Eram tempos de abertura democrática. José Goldemberg foi o primeiro reitor eleito por voto direto proporcional pela comunidade da USP. Tão logo assumiu, resolveu, entre outras coisas, devolver os prédios do CRUSP a sua utilização original, o alojamento de estudantes, enterrando assim a pretensão do museu de ocupar o bloco G.

Em depoimento ao autor, Ana Mae[220] contou que se candidatou à direção do MAC num momento de raiva. O outro candidato, Teixeira Coelho, fundamentara sua campanha no argumento de que quem atua como arte-educador não estaria capacitado a dirigir um museu, por não entender profundamente de arte. Como, para Ana Mae, conhecer arte era parte integrante de sua atuação, a provocação a motivou a assumir a direção do MAC e provar que "(...) não precisa ser artista para ser arte-educador, porque arte e educação, para mim, é mediação entre a arte e o público. Você não precisa ser artista, mas você tem que conhecer muito bem a arte".

Quanto às obras do novo prédio, ela partia da premissa de que, no serviço público a primeira coisa a fazer é aproveitar tudo o que o antecessor deixou: no caso, já se investira dinheiro, e a construção tinha paredes, mas não estava coberta. No início de sua gestão, recebeu da universidade uma verba de sete milhões de cruzeiros para dar continuidade às obras do museu, dinheiro que pretendia usar para a cobertura e o piso, pois, "tendo a caixa pronta, partiremos para o recheio"[221], o qual certamente não seria barato – na época o Fundusp orçou a obra em 20 milhões de cruzeiros. Para complementar a verba, Ana Mae faria um apelo à iniciativa privada.

O projeto original de Carlos Lemos fora totalmente deturpado pelo Fundusp (embora sua autoria continuasse a ser divulgada), só as paredes do bloco principal estavam levantadas, não havia verba para finalizar

220 Depoimento gravado em 10 de setembro de 2004.

221 *Folha de S. Paulo*, 11 de janeiro de 1987. Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056/12.

a construção e para o então reitor, José Goldemberg, a construção do museu não era prioritária: mesmo assim a direção do MAC encarou o desafio de ter sua sede própria no *campus* da USP. No lançamento da nova pedra fundamental, o discurso mais importante foi do publicitário Adalberto Alves, que se propôs a fazer um contrato de risco com o MAC, a fim de promover uma gigantesca campanha junto à iniciativa privada visando angariar fundos para a construção[222].

A campanha procurava levantar 68 milhões de cruzeiros entre as empresas, utilizando a Lei Sarney. Na ocasião, a diretora interina do museu, Elvira Vernaschi, destacou que a obra fora retomada com 3,5 milhões de cruzeiros do Estado e mais uma suplementação de 7 milhões da universidade, prevendo-se seu término para 1988[223].

Elvira Vernaschi enviou mala direta a potenciais doadores, explicando que

> "O projeto de mudança do MAC implica numa evolução da idéia MAC. Uma idéia do que deve ser um museu. Para a diretoria do MAC, e membros da Associação dos Amigos do Museu de Arte Contemporânea, um museu é um espaço dinâmico, atrativo, uma oportunidade de troca de experiências e também de criação para todos os segmentos da população. Por isso, foi concebido o novo projeto. E para que fique pronto, concluído sem problemas, com a estrutura necessária para a conservação e segurança de seu acervo, o MAC precisa de duas coisas: muito apoio e verbas"[224].

A evolução da idéia MAC estreitava-se mais para dentro da USP, em função das diferentes concepções, de sucessivas diretorias, sobre o que é um museu de arte contemporânea, ao que se somavam a dificuldade para conseguir um espaço digno e a falta de verbas para manutenção e programações atualizadas. A tarefa emergencial era, naquele momento, conseguir uma estrutura física para a conservação e segurança do acervo.

A partir do instante em que o MAC, sem condições de realizar seus projetos só com as verbas da universidade, passou a depender da iniciativa privada, e seu apelo não

222 Para o publicitário, estimulava-o o prazer de "vender" um produto que ele próprio estimava muito: a arte. Entre outras coisas, dispôs-se a fazer contatos com fabricantes de ar-condicionado, já que o custo do equipamento representava quase a metade dos recursos que faltavam para a construção. *Jornal da Adusp* nº18, 31 de julho de 1987. Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056/12.

223 "USP quer CrS68 mi para construir prédio do MAC". *Folha de S. Paulo (Folha Ilustrada)*, 27 de agosto de 1987. Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056/12. Participaram do lançamento o reitor da USP, José Goldemberg, a secretária estadual da Cultura, Bete Mendes, a diretora interina do MAC, Elvira Vernaschi, Patrícia Mendes Caldeira, da Associação dos Amigos do MAC e Adalberto Alves, da Agência Ampliart, organizadora do evento, entre outros.

224 Integravam a comissão, formada para divulgar a campanha, Elvira Vernaschi, pelo MAC-USP, Wolfgang Pfeiffer; pela AAMAC, Patricia Mendes Caldeira e Titiza de Moura Andrade, pela Ampliarte, Wlademir Rondini, Laura Carneiro e Adalberto Alves. Mala direta, datada de 21 de agosto de 1987. Arquivo MAC-USP. Loc. 056/08.

se dirigia mais somente aos estudantes, a comunidade da USP, mas a todos os segmentos, o museu passava a definir-se como uma entidade para toda a população, para a cidade e o país, abandonando-se os muitos museus pensados para o MAC na Cidade Universitária.

Manteve-se ainda, entretanto, o vínculo construtivo entre alguns espaços do MAC e os de outros museus da USP. Documento endereçado à Reitoria[225], datado de janeiro de 1987, aponta, entre outras coisas, que os serviços de apoio e infra-estrutura do museu (oficinas, manutenção, reparos, almoxarifados, depósitos) seriam implantados dentro de um conceito de funções comum aos outros museus da USP.

Os problemas crônicos do MAC no Ibirapuera – umidade, excesso de luz, goteiras, falta de segurança (o MAC sofreu nesse período duas tentativas frustradas de assalto) e de ar-condicionado – agravavam-se, a ponto de levar a diretoria a pensar em transferir o acervo para o Palácio de Inverno do governo do Estado, em Campos do Jordão. Na opinião de Titiza Moura Andrade, da AAMAC, seria preciso "detonar um processo cultural mais duradouro para socorrer o museu. A dinamização das atividades do MAC só será possível com o novo prédio pronto"[226].

Ana Mae Barbosa[227] avaliava o acervo em aproximadamente 41 milhões de dólares, "preciosidade" que corria perigo instalada no terceiro andar da Bienal, sujeita a incêndios, dada a sobrecarga de energia provocada pelo aluguel dos andares de baixo para feiras e exposições e "a grande afluência de público, que joga pontas de cigarro descuidadamente"[228]. A diretora do museu, por considerar que se as obras do museu na Cidade Universitária fossem paralisadas, mais seis meses seriam necessários para sua retomada, em função dos trâmites burocráticos, solicitou à Vitae 60 mil dólares, o equivalente ao que a USP fornecera, para concluí-las, a fim de que se pusesse a salvo "este patrimônio da Universidade de São Paulo e da humanidade"[229].

A arte de vanguarda, em meados dos anos 80, propunha uma retomada dos suportes tradicionais, um

225 "Construção da nova sede do Museu de Arte Contemporânea". Anexo I. O documento é assinado pelos arquitetos Paschoal Emygdio Marsque (diretor de divisão de obras do Fundusp) e Mário Rosa Soares (diretor do departamento de projetos do Fundusp). Arquivo MAC-USP. Loc. DR 056/08.

226 "O Tesouro do MAC dá um grito de socorro"- *Jornal da Tarde*, 11 de outubro de 1987, Caderno 2. Arquivo MAC-USP. Loc. Dr 056/12.

227 Carta da diretora do MAC, Ana Mae Barbosa, a Gina Machado, da Vitae, datada de 7 de agosto de 1987. Arquivo MAC-USP. Loc. Dr 056/12.

228 Idem.

229 Idem, ibidem.

retorno à pintura, questionando a arte conceitual e as novas mídias, marca dos anos 70, definidas como herméticas e de difícil acesso ao não especialista o que, de acordo com a diretoria do MAC, prejudicava a instituição e seus projetos[230], juntamente com a conjuntura política e social e a crônica falta de verbas.

Tendo em vista tais circunstâncias, procurou redefinir o MAC:

> "Afinal, o que é, na verdade, um museu de arte contemporânea na segunda metade do século XX? Um santuário de obras-primas? Um núcleo gerador de artistas? Um centro cultural? Uma extensão da escola? Um espaço privilegiado para especialistas, intelectuais e amantes das artes? Ou um espaço cuja função é atrair o público em geral com programação especialmente a ele dirigida? Tudo isso conjuntamente? As respostas serão tantas quantas sejam os especialistas que reflitam sobre essas questões... E cada resposta sempre encontrará os seus críticos"[231].

Até aqui, o denominador comum entre as várias diretorias, apesar de visões diferentes de museu, foi o empenho em sair das instalações provisórias do prédio da Bienal, no Ibirapuera, e instalar-se em edifício adequado às necessidades museológicas de guarda, conservação e exposição do acervo na Cidade Universitária. O sonho da nova sede será realizado na gestão de Ana Mae – um projeto mínimo, elaborado pelo Fundusp, a partir de adaptações do projeto de Carlos Lemos, o prédio que, com visão realista, foi possível construir: pequeno, acanhado, destinado mais a abrigar com segurança a coleção do que a realizar um amplo programa voltado para a arte contemporânea.

Ana Mae[232] interessava-se muito mais pelo pós-modernismo do que pelo modernismo e pela arte-educação, com destaque ao problema da multiculturalidade, como a diversidade de gêneros e de raça, o diálogo ou dialética entre os centros hegemônicos e a periferia.

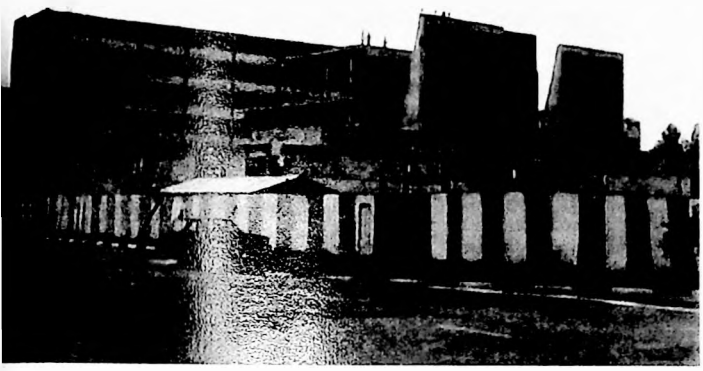
O estudo desenvolvido pelo Fundusp em 1987[233] considerava apenas o corpo principal do museu. A entrada

230 MUSEU de Arte Contemporânea da USP. São Paulo: Safra, 1990, p. 16.

231 Idem.

232 Entrevista com Ana Mae Barbosa, gravada em 10 de setembro de 2004. Ana Mae fez seu mestrado em 1972, nos Estados Unidos, ao contrário de Walter Zanini e Aracy Amaral, que têm formação européia.

233 Desenho n.° 29.682, que substituiu o desenho 27.681, em 27 de janeiro de 1987. Arquivo MAC-USP.



se faz pela rua do anfiteatro. No térreo situam-se área de exposições, auditório, jardim interno, biblioteca, escritório, laboratório fotográfico, sanitários, acervo, lanchonete, restauro, oficina, carga/descarga, mapoteca, sanitários de funcionários, depósitos, bar, cozinha, acesso de funcionários e estar de funcionários. No mezanino, área de exposição, sala de vídeo, arquivo multimídia e parte da biblioteca. Toda a faixa dos fundos faria parte de uma ampliação futura, observando-se a supressão da área de interligação com o prédio G. A área total, com a ampliação, seria de 3.940,78 metros quadrados.

Arquivo MAC-USP

Fotos da obra para construção da sede do MAC na Cidade Universitária - gestão Ana Mae Barbosa

Ana Mae passou por difícil negociação com o Fundusp, para conseguir a faixa de terreno que fazia a ligação entre o corpo principal do museu e o bloco G. O problema sobre o que fazer com a escada e o mezanino já construídos, mas sem o rebaixo necessário para ser usado, foi resolvido, após gestões junto ao reitor e o Fundusp, retirando-se esse conjunto, com o argumento de que seria reaproveitado em outra unidade da USP.

As fachadas do edifício foram pintadas externamente na cor azul royal, e o interior, com poucas janelas e sem equipamento de ar condicionado, deve ter tornado mais difícil o trabalho dos funcionários.

Quando o MAC foi inaugurado não havia auditório. Segundo Ana Mae, adaptava-se a sala de vídeo para palestras A iluminação foi feita inicialmente com lâmpadas de baixo consumo, desenvolvidas pela USP, que se mostraram inadequadas para a área expositiva. Um projeto feito pela empresa de iluminação Bertolucci não foi adiante por falta de verba.

Havia grande preocupação com o acervo e com o acondicionamento da reserva técnica. Os trainéis e mapotecas feitos pela empresa Security[234] acabaram servindo de modelo para o MAM-SP e estimularam a Vitae a financiar esse tipo de equipamento para reservas técnicas de outros museus.

Nessa época, o MAC era um espaço educativo, onde funcionava uma sala de exposição, um pequeno auditório, salas de escritório, um pequeno ateliê para crianças e a terceira idade. Na sede funcionava a diretoria, os laboratórios de restauro de papel e de pintura, museografia, reserva técnica e salão de exposições.

O espaço do Ibirapuera foi destinado principalmente para exposições temporárias de artistas jovens, "que agüentam subir aquela rampa, e outras atividades, por exemplo, atividades educacionais com o parque, atividades interdisciplinares, por exemplo, ecologia, estética e botânica também"[235].

Ana Mae reestruturou administrativamente o MAC. Consultas aos funcionários resultaram em um novo organograma, aprovado pelo Conselho Universitário em outubro de 1989. O museu estruturou-se em três divisões, já implementadas na gestão anterior, Científica, Cultural e Administrativa, introduzindo-se novos setores, como os de Pesquisa, Comunicação Visual e Gráfica. Criou-se também o primeiro cargo de especialista em *marketing* na USP.

A programação do MAC girou em torno de cinco pontos[236]: a) intercâmbio internacional, a partir de cursos com professores convidados do exterior, exposições de artistas estrangeiros e contratação de exposições do exterior; b) priorização de exposições de artistas jovens; c) mostras

234 "A dona da Security era sobrinha do artista Alberto Magneli, que foi um dos formadores do acervo do MAC. Ela fez este trabalho a preço de custo, só cobrou hora de operário e material gasto." Depoimento de Ana Mae Barbosa, gravado em 10 de setembro de 2004.

235 Idem. Segundo Ana Mae, no espaço do Ibirapuera havia um ateliê permanente de gravuras, montado há vários anos pelo gravurista Evandro Carlos Jardim, e um ateliê de *design*, iniciado por Ricardo Ribemboim.

236 Idem, ibidem.

resultantes de pesquisas, História da Arte e poéticas visuais; d) projetos especiais para ampliar e diversificar o público freqüentador do museu; e) valorização do acervo, com exposições permanentes de arte brasileira no Parque Ibirapuera e arte internacional na sede da Cidade Universitária, além de mostras temporárias.

A partir de convênios com o poder público, o setor de arte-educação desenvolveu intensa atividade com escolas públicas e particulares e com diversas entidades. A divisão de difusão cultural promoveu cursos, para cobrir lacunas do ensino universitário, com professores estrangeiros convidados, além de atividades em ateliês para adultos e crianças e debates com artistas de vanguarda, produção e programação de vídeos, catálogos e folhetos. Além disso, também se realizaram exposições circulantes do acervo do MAC nos *campi* da USP no interior.

À época, o MAC tinha 118 funcionários e o público visitante cresceu: em 1985 foi de 16.650 e, em 1989, de aproximadamente 72.218 pessoas, um crescimento substancial em comparação às gestões anteriores. Para essa diretoria, foi possível conjugar as atividades tradicionais do museu, "direcionadas a um público de especialistas e intelectuais, com atividades de um centro cultural, dirigidas a um público diversificado"[237].

O Plano Collor, de março de 1990, extinguiu a Lei Sarney de incentivo à cultura, impondo dificuldades adicionais à captação de recursos. Mesmo assim o MAC conseguiu manter sua programação.

Em outubro de 1992, o MAC se mudou definitivamente para a Cidade Universitária[238]. O novo prédio acabou ficando com o mezanino de metal, mas sem rebaixo que o justificasse. Segundo Gabriel Borba[239], arquiteto responsável pela museografia do MAC, tão logo o museu se transferiu para lá, Ana Mae mandou tirá-lo. Outra modificação, feita a pedido do reitor, foi a eliminação da entrada dos fundos.

O prédio anexo, mais baixo 50 centímetros, que serviria de ligação com o bloco G do CRUSP, perdeu

237 Idem, ibidem.

238 "Na reinauguração de 2001, Teixeira Coelho tirou a placa da inauguração feita pelo reitor Roberto Lobo, durante a gestão de Ana Mae Barbosa e com apoio financeiro da Fundação do Banco do Brasil e da Vitae (os que mais contribuíram), e colocou a placa dele." Depoimento de Ana Mae Barbosa, gravado em 10 de setembro de 2004.

239 Entrevista ao autor, gravada em 3 de março de 2004. "Quem acompanhou essa obra foi o pessoal do Fundusp. Eram pessoas que não tinham intimidade com o projeto, um pessoal de obra, técnico-administrativo, envolvido na questão das licitações e adequação do pedido legal. O motivo da retirada do mezanino, talvez tenha sido mera implicância. Criou-se um folclore em torno do assunto, diziam que o reitor era baixinho, por isso o mezanino era baixinho, e só ele podia passar por baixo. Os resultados foram ridículos: foram reaplicadas duas portas no alto, a cinco metros do chão, duas portas que davam para o nada. Foi Borba quem mandou fechá-las, porque aquilo não fazia sentido. Outra coisa foi a mudança da entrada do museu, que já estava pronta. A entrada mudou para onde está hoje, não é mais naquele lado de lá, dando para a Praça do Relógio, e havia um projeto de uma arquiteta que fez uma fachada na porta, uma coisa de arte em vidro. Era uma arquiteta japonesa que estava começando no Fundusp, entre 93 e 94."

sentido. Em seu lugar, colocaram um bar, que, de acordo com Gabriel Borba, não deu certo: "O museu ficava inteiro impregnado com o cheiro das frituras de peixe e de salgados e não havia saída para o lixo". O museógrafo justificou, no entanto, o fato de que o restaurante do museu servisse refeições como a forma encontrada pela diretoria para aumentar o número de visitantes, cuja contagem era feita pelas catracas. A biblioteca não fora posicionada fora do corpo da edificação, como previra Carlos Lemos, e criou-se mais um problema ao instalar-se sobre ela uma caixa de 40 mil litros de água para o ar-condicionado.

Após a transferência para a nova sede, houve uma sucessão de erros, alguns deles resolvidos no decorrer da obra: o projeto de segurança envolvia uma blindagem visual externa, mas não se levou em conta que um passarinho pudesse passar pelos feixes eletrônicos e disparar o alarme; a diretoria encomendou cinco catracas para a entrada do museu, estimando, de forma bastante irrealista, uma visitação de trinta mil pessoas por dia. Houve também problemas com o projeto do ar-condicionado e os dutos, com dimensões exageradas, e fizeram-se várias pequenas alterações, por exemplo no posicionamento de portas, em função de caprichos das chefias.

Na opinião de Borba, as "nefastas" ações de quebrar e adaptar continuamente o prédio devem ser atribuídas ao fato de a USP funcionar de forma inadequada, sujeita a todo tipo de palpite, muitas vezes incabíveis. Para exemplificar, cita o que ouviu de uma chefe de departamento: "Eu sei que você é arquiteto, que estudou na USP e deve conhecer bem tudo isso, mas às vezes uma dona de casa entende melhor de arquitetura do que o arquiteto, porque vive o problema".

O projeto realizado para o museu pelo Fundusp[240] modificou a entrada principal, que passou para a na Rua da Reitoria. No térreo fica um balcão sinuoso, para controlar o acesso do público ao interior do museu. De um lado desse balcão, à direita de quem entra, está um bazar, no meio três catracas, e do lado esquerdo, a

240 A partir do levantamento feito pelo escritório de arquitetura, Barbieri & Gorski e antes da reforma feita na gestão Teixeira Coelho. Suponho que esta foi a configuração do prédio na gestão Ana Mae, já que a diretora seguinte, Lisbette Rebolo, não mexeu no prédio.

recepção. Há ampla área expositiva, biblioteca, jardim interno, salas de funcionários e pesquisadores, que ocupam também um mezanino, sobre metade da projeção do térreo, acessível por uma escada caracol.

À direita de quem entra situam-se a sala de espera e a sala de restauro de papéis. Sobre estes ambientes, com acesso por uma escada caracol, encontra-se o mezanino da diretoria, com três salas. Do mesmo lado, no térreo, ficam vestiário, quatro salas de acervo, acesso de funcionários, montagem de exposição, refeitório de funcionários, depósito, cozinha, restaurante, sanitários e um pequeno auditório.

No final de sua gestão, Ana Mae tentou conseguir patrocínio para a instalação do ar condicionado no museu. A inflação alta e a pouca de visibilidade desse tipo de equipamento colaboraram para inviabilizar a iniciativa.

A gestão de Lisbeth Rebollo enfatizou as exposições das obras do acervo, principalmente as de arte moderna, e esforçou-se no sentido de trazer os artistas para dentro do museu. Duas exposições foram marcantes nessa época. "Paris anos vinte" apresentou obras do acervo de Vicente do Rego Monteiro, Vitor Brecheret e Antonio Gomide, e a coleção de arte *déco* do colecionador Adolpho Leirner, além de móveis e tapetes. A proposta, interativa, uma das primeiras desse tipo, incluía um vídeo e um cd-rom da exposição. A outra exposição foi sobre a obra de Burle Marx, como paisagista e como pintor. Além destas, organizou-se uma exposição com obras do Museu de Arte Moderna do México, incluindo Frida Kahlo, Orozco, Siqueiros e artistas jovens mexicanos, e outra do artista Jesus Soto[241].

Lisbeth Rebollo preocupou-se com a climatização do museu e a segurança das obras, mas esbarrou sempre na falta de verbas da universidade. Por causa dessas carências as grandes exposições internacionais iam sempre para o MASP ou para a Pinacoteca. Durante sua gestão também se encaminhou a ocupação do Pavilhão Manuel da Nóbrega, no Parque Ibirapuera, que não prosperou na gestão seguinte.

A diretora cuidou ainda da implantação do arquivo permanente do museu, para cumprir a tarefa de organizar, preservar e divulgar a documentação resultante das atividades da instituição[242]. A principal preocupação era permitir o acesso aos documentos, facultando à comunidade o direito de consultá-los. Segundo Silvana Karpinscki, responsável pelo arquivo, "esta documentação possibilita não só uma aproximação com a instituição, mas também propicia discussões sobre as questões da arte do século XX". Os recursos necessários foram obtidos junto à Fapesp, com um projeto voltado para as questões infra-estruturais, e compraram-se mobiliário e equipamentos para que o arquivo se instalasse de forma adequada no Ibirapuera. Além disso, Lisbeth continuou

241 Entrevista de Elvira Vernaschi ao autor, gravada em 27 de novembro de 2003.

242 Antes havia apenas um arquivo morto. Hoje têm em seu acervo 231 metros lineares de documentos textuais, imagéticos e audiovisuais.

de 2004.

estimulando a discussão acerca da importância de que o museu tivesse um vínculo maior com a universidade e se inserisse mais na comunidade, na sociedade paulistana.

A visão neoliberal[243]

Na gestão de Teixeira Coelho fez-se uma primeira tentativa para readequar o espaço do museu nas três sedes. Dina Uliana[244], então chefe da biblioteca do MAC, diz que percebeu a importância de ter um escritório de arquitetura que se responsabilizasse pelo projeto a partir da reforma da biblioteca da FAU-USP. Como a diretoria quisesse fazer um projeto para reformar o MAC, ampliar a reserva técnica, melhorar o espaço expositivo e dos escritórios, contatou a arquiteta Silvia Ribeiro do Santos, que trabalhava no escritório de Roberto Loeb, e pediu-lhe que elaborasse um projeto graciosamente. Silvia Ribeiro[245] e parte da equipe do escritório do Loeb fizeram um trabalho voluntário, nos finais de semana.

A diretoria do museu apoiou a iniciativa, mas como não podia ter certeza de que o projeto fosse aprovado, fez um contrato de risco com o escritório de Loeb. Os prazos para pedir dinheiro para a Fapesp[246] eram curtos, mas Uliana, que já ganhara experiência com a biblioteca, resolveu arriscar. O projeto precisava ficar pronto em quinze dias e envolvia os três espaços do MAC: no Ibirapuera, o MAC sede e o MAC anexo. Embora não se pudesse precisar se o dinheiro seria suficiente, os arquitetos conversaram com algumas pessoas de cada setor para dimensionar o projeto e em quinze dias entregaram-no.

Teixeira Coelho e Gabriel Borba encaixaram no projeto o ar condicionado e a parte da iluminação, e foi só o que a Fapesp acabou aprovando, para os três espaços do MAC, liberando uma verba de três milhões de reais, mais ou menos a metade do que se pedira. Uliana lembra que o projeto foi alterado para reformar só a sede: a reformulação ficaria em 800 mil reais e os outros 2200 mil e duzentos reais seriam usados para iluminação e ar condicionado.

Em depoimento ao autor, Roberto Loeb[247] diz ter recebido 16 mil reais pelo projeto e conta que foi procurado pelo dono da JP Engenharia para um acordo,

243 O neoliberalismo é a teoria econômica que preconiza a abertura da economia por meio da liberalização financeira e comercial, pela eliminação de barreiras aos investimentos estrangeiros diretos. Defende um mercado livre, global, auto-regulável, a redução da participação do Estado, por meio da desregulamentação e de programas de privatizações, que permitam maior participação do setor privado. Para seus defensores, a função do Estado deve se ater a disciplinar e arbitrar os excessos da livre concorrência. Os teóricos mais importantes dessa corrente são os ganhadores do prêmio Nobel de Economia, o austríaco Friedrerich Hayeck (1974) e o americano Milton Friedman (1976).

244 Entrevista com Dina Uliana, realizada no dia 17 de dezembro de 2003. Atualmente Dina exerce a função de bibliotecária de referência da FAU-USP.

245 Entrevista com a arquiteta Silvia Ribeiro dos Santos, gravada em 19 de agosto de 2004.

246 A Fapesp não permitiu livre acesso a esse processo. Autorizou apenas a vista das páginas do projeto do arquiteto Roberto Loeb, alegando haver determinação do diretor no sentido de que o processo só fosse consultado com autorização expressa do professor Teixeira Coelho.

247 Depoimento dado por telefone, em setembro de 2004.

que acabou não acontecendo. Teixeira Coelho[248] considerou muito alto o preço pedido por Loeb, o qual teria tentado várias vezes falar com o diretor do MAC para discutir os valores, mas não teve retorno.

Depois disso, Dina Uliana participou do projeto de readequação do gabinete de papel, com financiamento de 100 mil reais da Vitae. Pretendia-se compor um espaço para expor mais obras e colocar painéis novos na sala do gabinete de papel. Uliana, no entanto, avalia que o resultado ficou amador.

Para justificar o projeto do Loeb, a diretoria do MAC argumentava que os espaços destinados às reservas técnicas, no Ibirapuera e na Cidade Universitária, estavam lotados, que as obras sofriam com as condições de estocagem, que as atividades educativas e de ação cultural dispersavam-se nas três edificações e faltavam espaços adequados para instalação de laboratórios de pesquisa.

A readequação proposta pelo projeto permitiria, segundo os autores, ganhos nas áreas de exposição e estocagem e novos espaços para atendimento à comunidade. Procurou-se racionalizar a ocupação dos espaços para que "os princípios básicos do museu – ensino, pesquisa e extensão – fossem recuperados e aprimorados". Assim, os princípios básicos do museu reduziram-se às atividades acadêmicas[249].

O estudo desenvolvido por Loeb[250] não alterava a área de projeção das três sedes do MAC. Procurava racionalizar os usos dos espaços, remanejar áreas, zonificar atividades. Para o Ibirapuera, o projeto propunha um mezanino em forma de U, que ampliava a área para ateliês em quase 400 metros quadrados, onde ficariam sala de apoio para montagem de exposições, cursos e trabalhos temporários, salas de apoio, salas de aula, pesquisa e salas de áudio e vídeo. No térreo haveria um elevador, colocado ao lado da rampa de acesso, área para oficina de montagem e obras em trânsito, recepção, café, livraria e três grandes áreas de exposição (temporárias, permanente e esculturas). O auditório seria mantido.

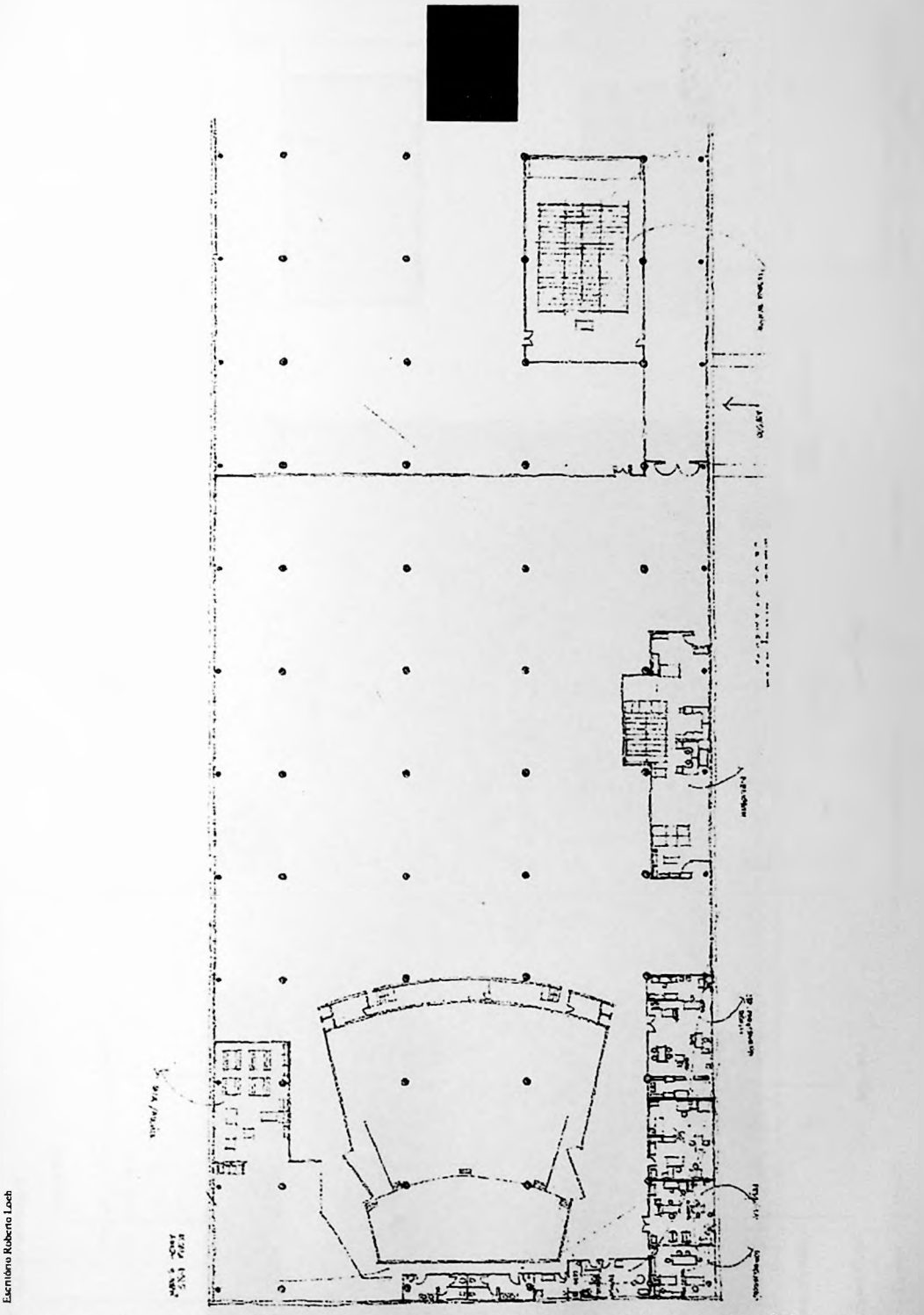
No MAC sede haveria *hall*, loja/livraria, café, sala para cursos, com painéis basculantes dando para o espaço

248 Depoimento gravado em outubro de 2004.

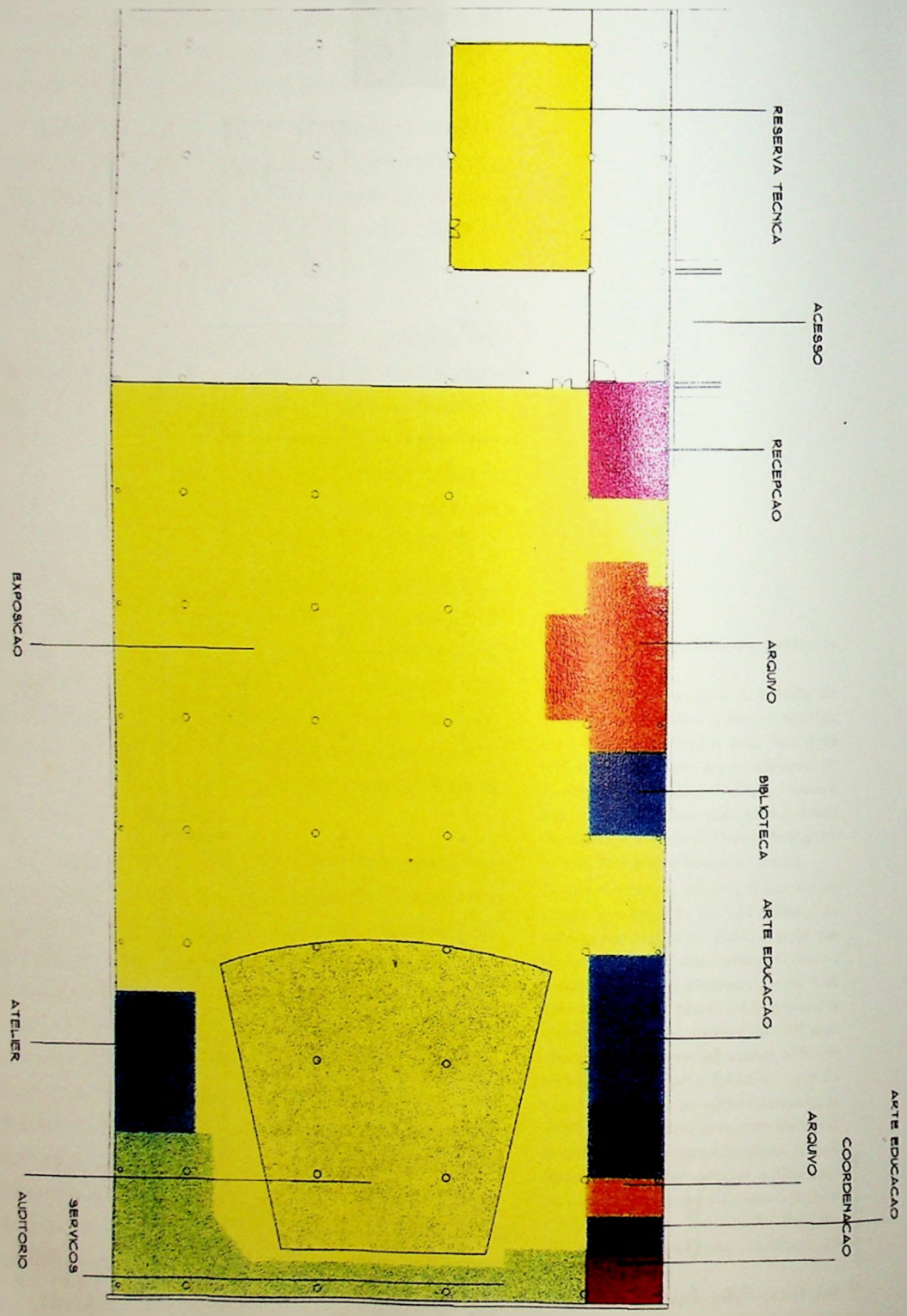
249 O levantamento e o estudo de adequação arquitetônica dos espaços do museu foram realizados pelo escritório Roberto Loeb, com a participação de Roberto Loeb e de Silvia Ribeiro Santos e equipe (Gustavo Calazans e Luis Antonio Geraldes), e o apoio de Daniel Pellegrini, Juliana Pellegrini e Marcelo Morato.

De acordo com o projeto, o acervo do museu fora avaliado em 150 milhões de dólares (estimativa de 1984) e o da sua biblioteca em 1112600 dólares. O museu contava, naquele momento, com 108 funcionários. O MAC-USP dependia financeiramente dos recursos da USP, para manutenção das suas atividades, além de verbas captadas pela AAMAC, que às vezes superavam as verbas dadas pela universidade, "indício da receptividade que as atividades do museu encontram junto à sociedade". In: *Restauração e Modernização da Infra-estrutura do Museu de Arte Contemporânea da USP*. Projeto encaminhado para a Fapesp. São Paulo, 30 de junho de 1998.

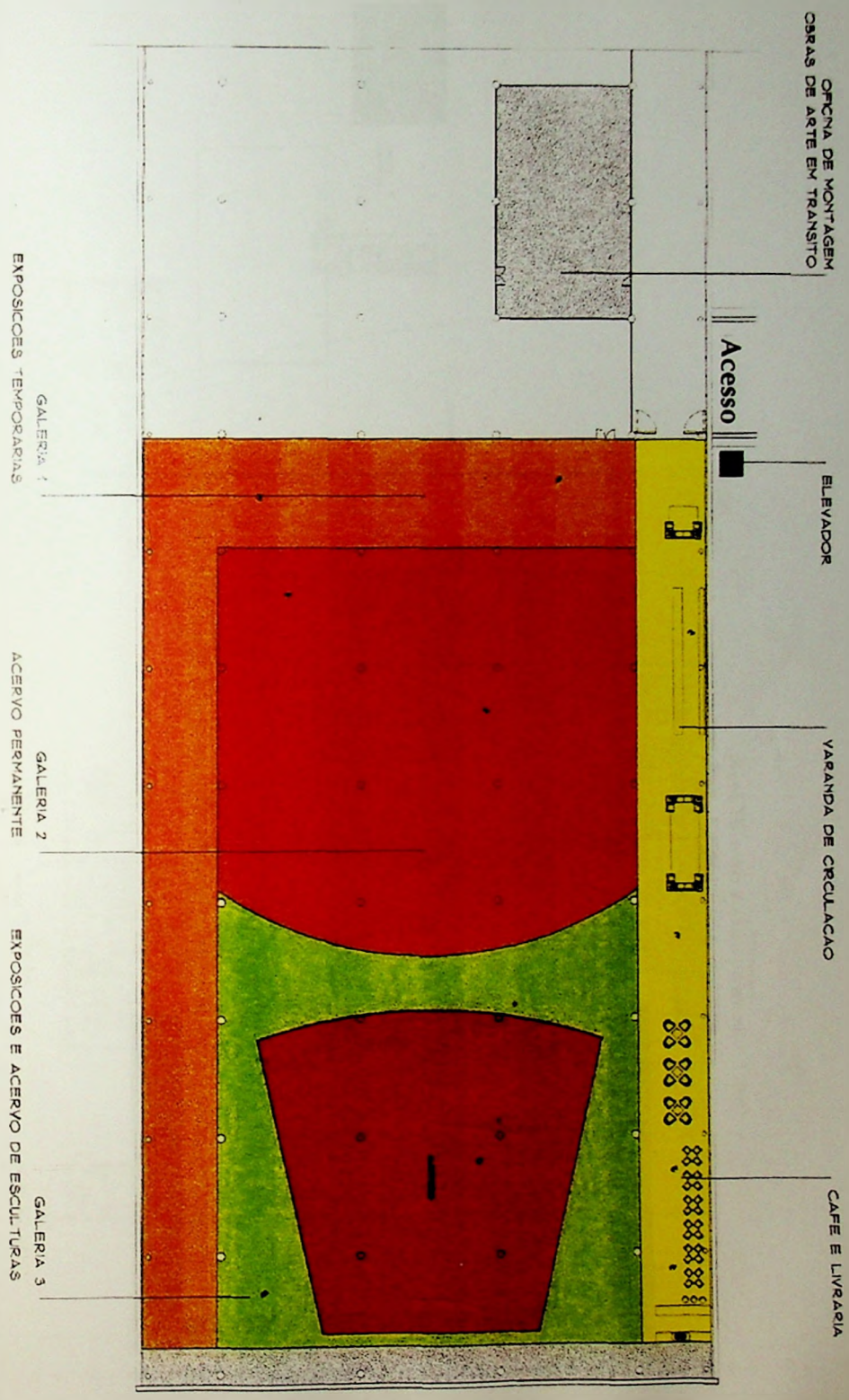
250 A cópia do projeto para o MAC-USP foi cedida pela a arquiteta Silvia Ribeiro dos Santos.



MAC Ibirapuera: levantamento na época do projeto

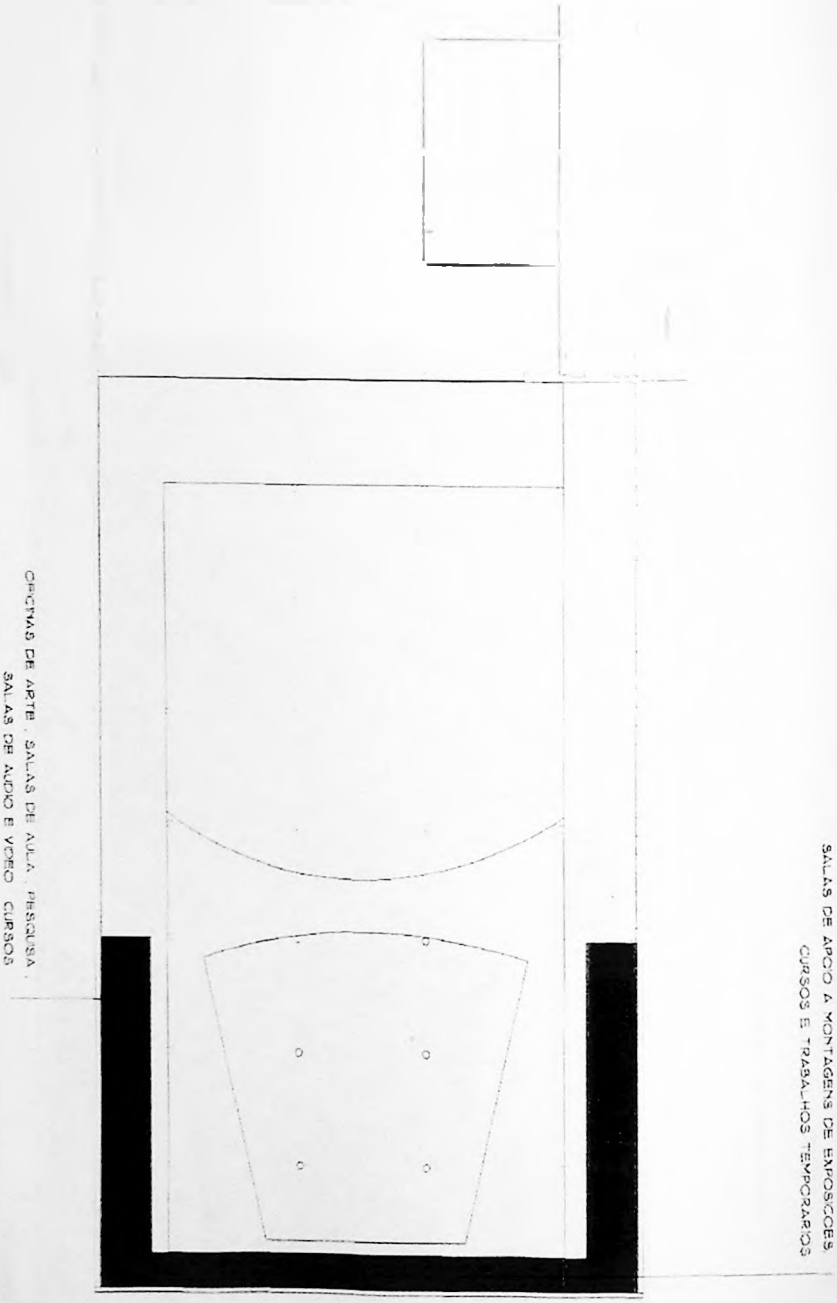


MAC Ibirapuera: zoneamento funcional na época do projeto



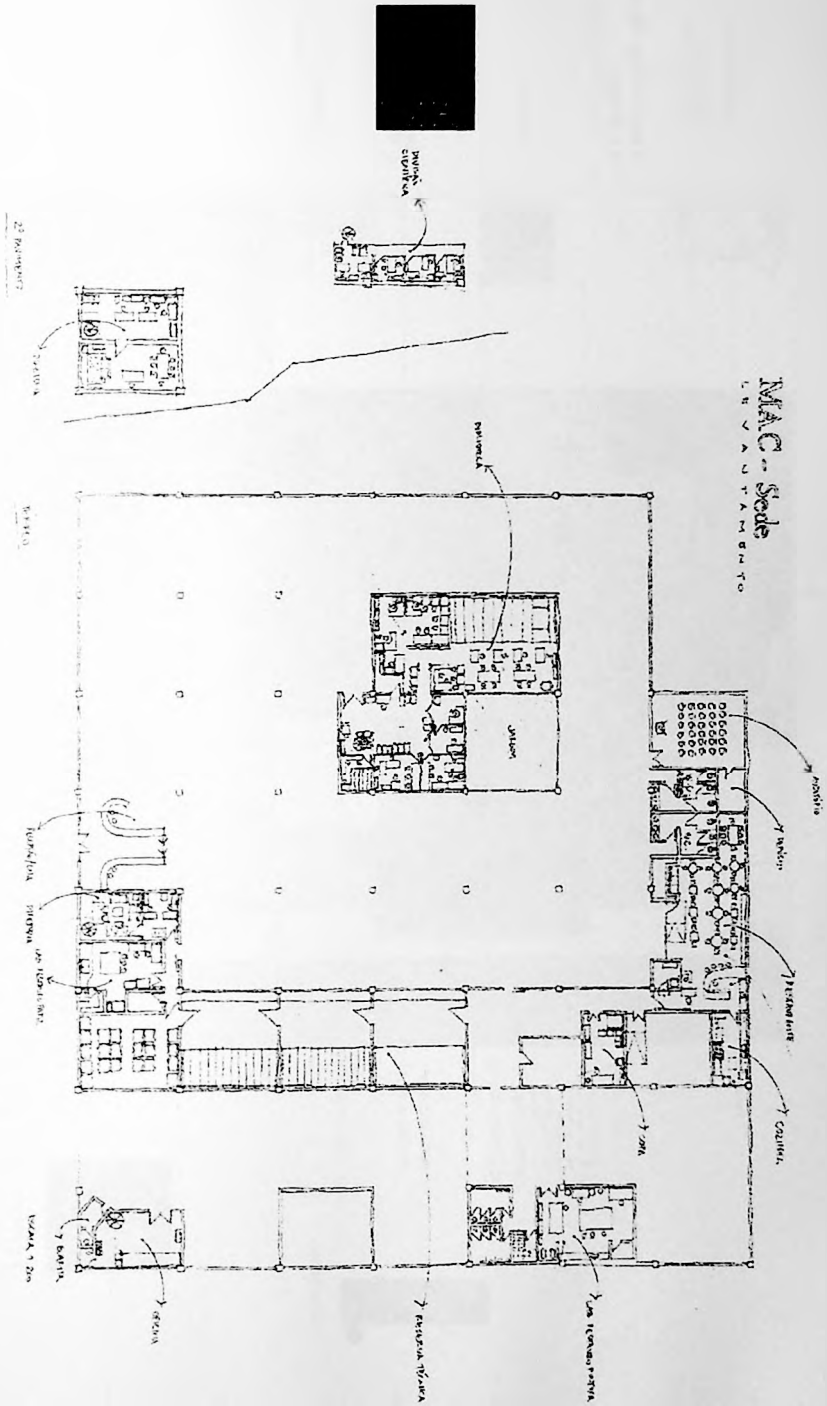
Escritório Roberto Loeb

MAC Ibirapuera: proposta



Mezanino

MAC Ibirapuera: proposta

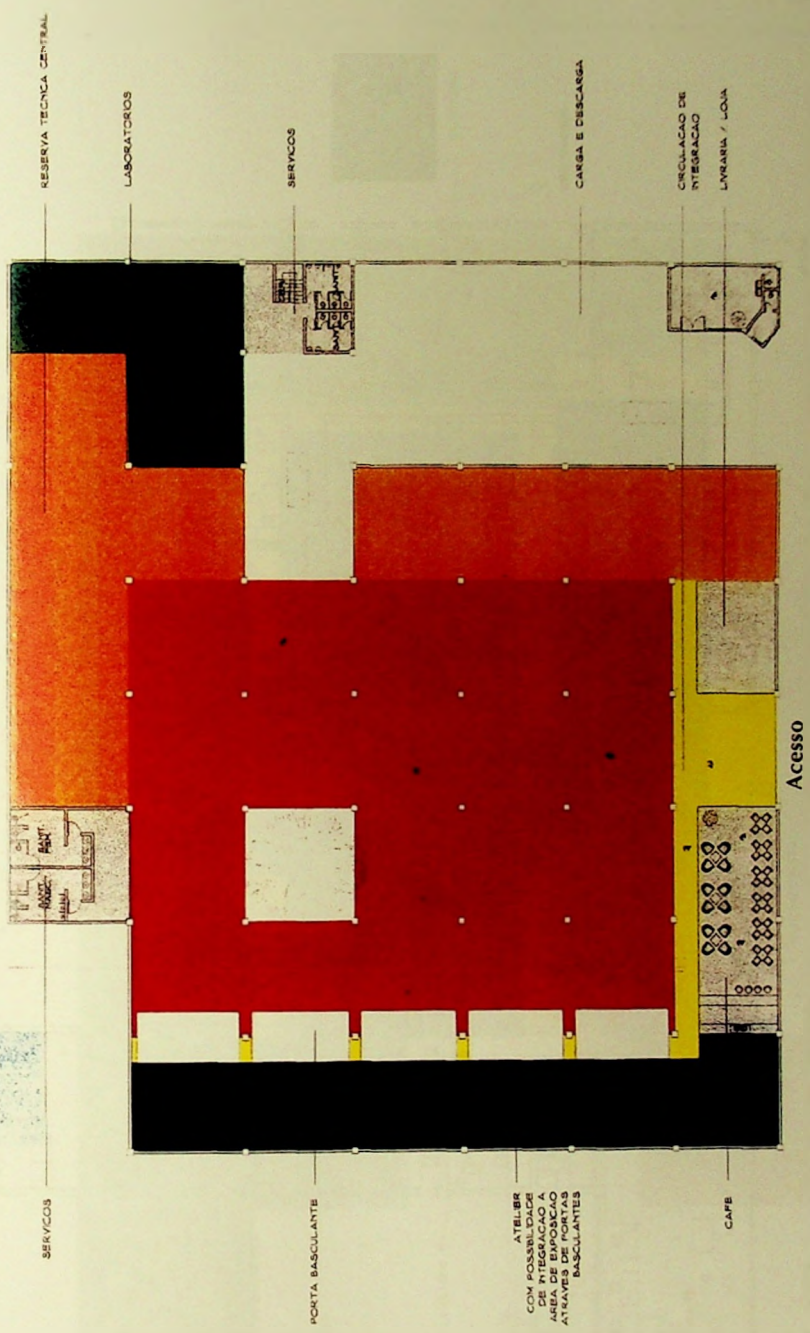


Escritório Roberto Loeb

useu de Arte Contemporânea Universidade de São Paulo

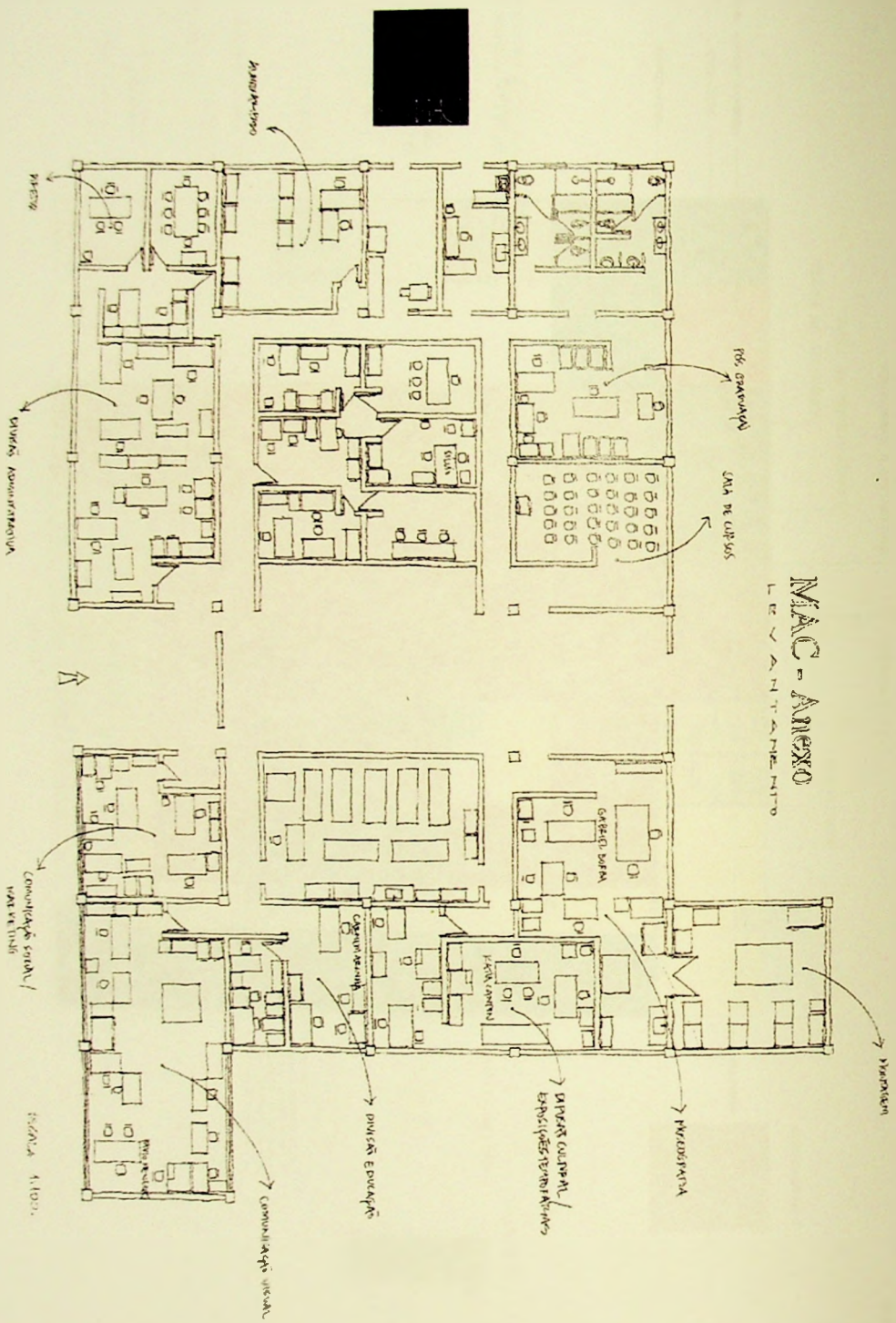
MAC Sede: levantamento na época do projeto

MAC Sede: zoneamento funcional na época do projeto



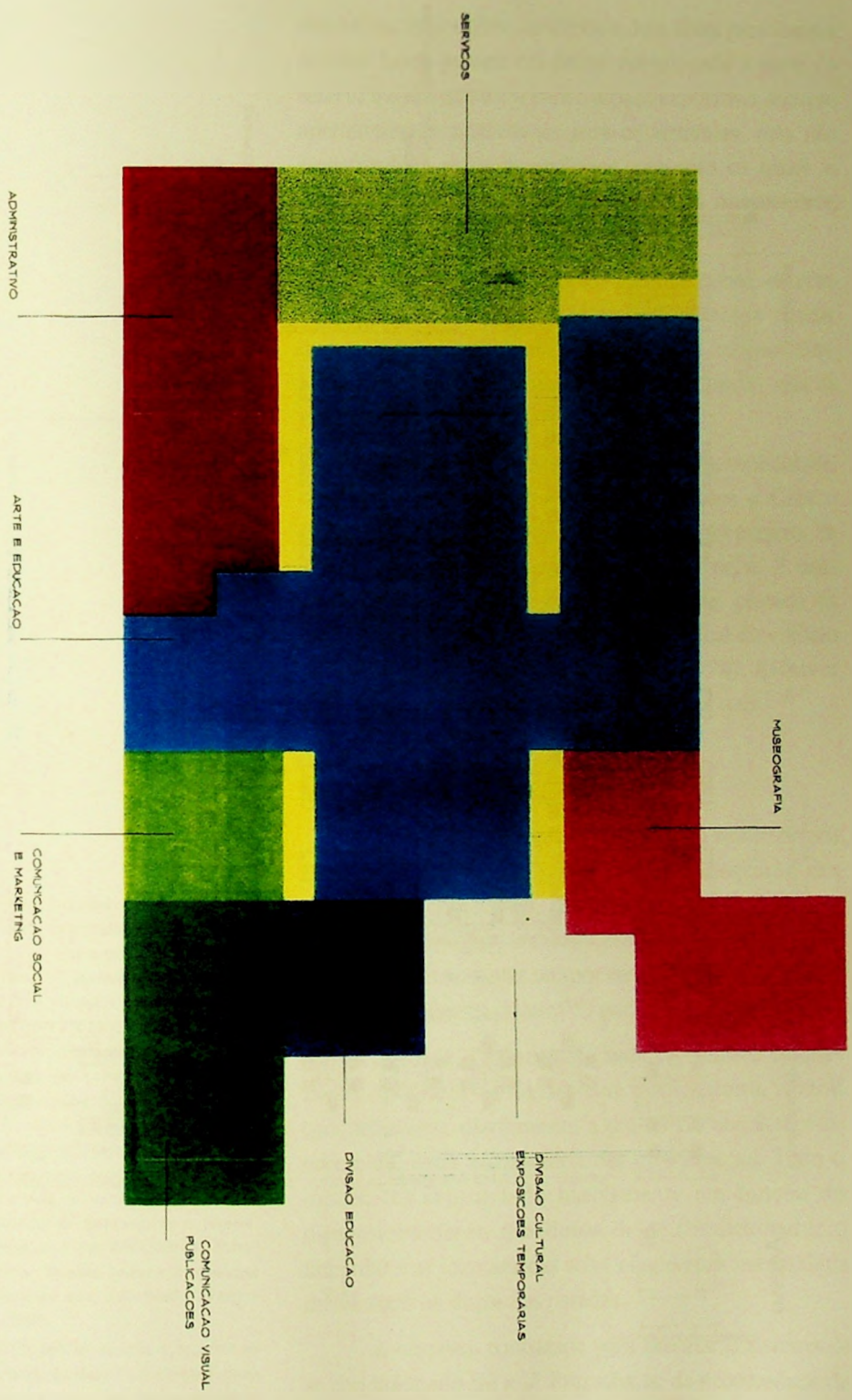
Escritório Roberto Loeb

MAC Sede: proposta



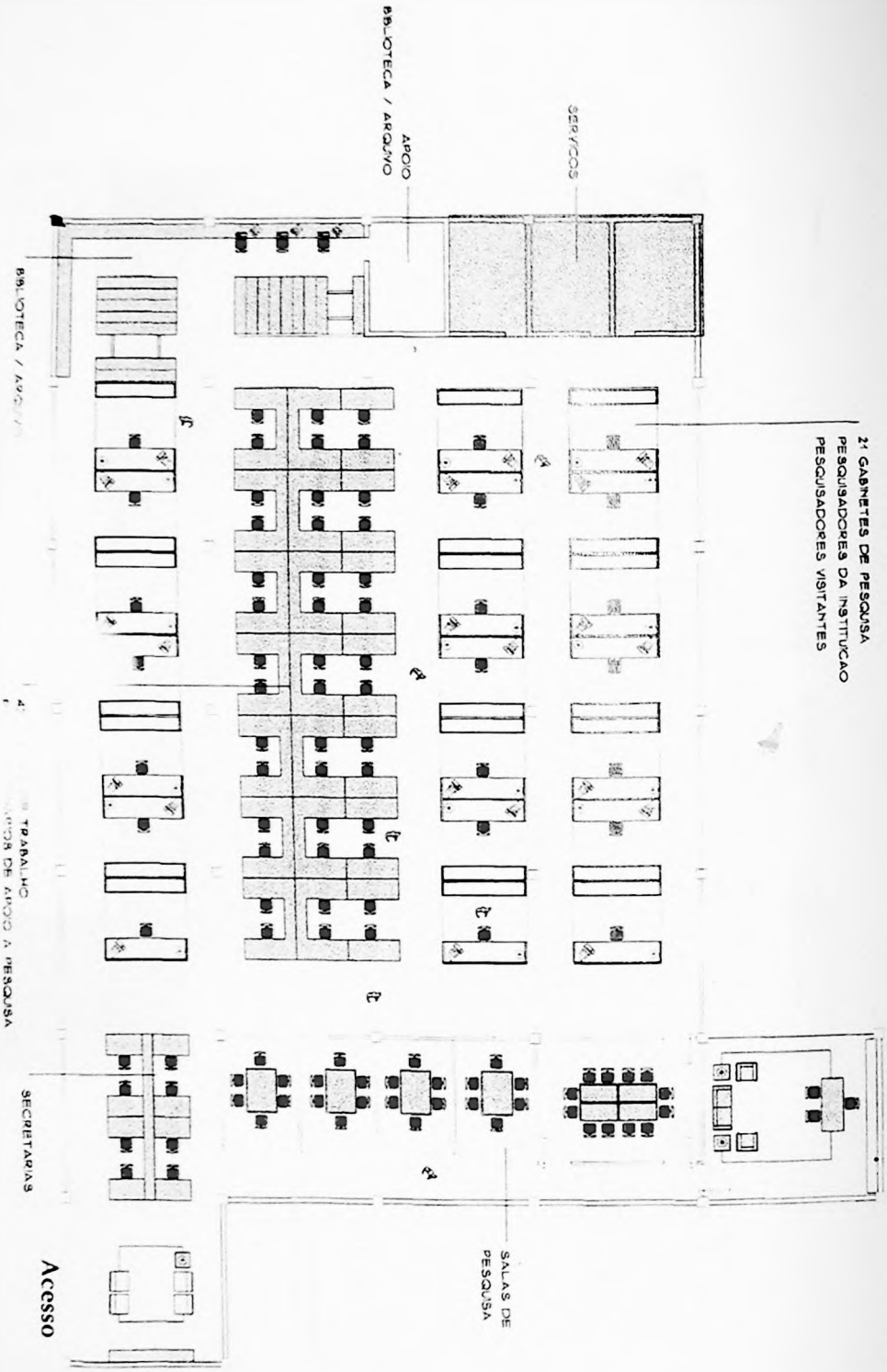
Museu de Arte Contemporânea Universidade de São Paulo

MAC Anexo: levantamento na época do projeto



Escritório Roberto Loeb

MAC Anexo: zoneamento funcional na época do projeto



Exemário Roberto Loeb

MAC Anexo: proposta

expositivo, exposições, sanitários e duas áreas para reserva técnica. Loeb pensou em deixar envidraçada a parte da reserva técnica que daria para o espaço expositivo, solução aparentemente interessante para os visitantes, mas não recomendada pelos museólogos, segundo os quais as obras, nesse espaço, devem descansar na obscuridade, longe da luz.

O MAC anexo teria setor administrativo, de arte-educação, ateliê de cursos para a terceira idade, comunicação social, difusão cultural, exposições, biblioteca, arquivo, museografia, pós-graduação, sala de cursos, salão de montagem e serviços.

Durante as obras, e para aumentar sua visibilidade, o museu transferiu a sua programação para o Centro Cultural da FIESP, na Avenida Paulista, cujo projeto, de 1996, é do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. É uma construção parasita, em estrutura metálica, pintada de branco, encravada sob a construção principal do edifício da FIESP, projetado por Rino Levi (1969/79). Aí foram realizadas sete exposições, cerca de três por ano.

Dominando o Cubo Branco[251]

A sede na Cidade Universitária foi reinaugurada em maio de 2001. Apesar da razoável adequação dos espaços e da climatização das áreas expositivas, o espaço é ainda pequeno para o desenvolvimento de todas as suas potencialidades: apenas seis por cento do acervo, avaliado em 350 milhões de dólares[252], pode ser exibido.

Durante a reforma da sede do museu, Gabriel Borba, que fazia a interface com a construtora, contou que arquivava diariamente a planta da etapa recém-concluída, dada a constância das modificações. Todo o museu foi reprojetado basicamente em função do dimensionamento dos dutos de ar condicionado: o tamanho e o formato das salas obedeceu à necessidade de encaixar os dutos nas paredes.

A empresa contratada para executar o sistema de ar condicionado foi a JP Engenharia, de propriedade do engenheiro João Paulo Miguel. Como este já trabalhara

251 O Cubo Branco é o espaço da galeria moderna é construído "segundo regras rigorosas em que o mundo exterior não pode entrar, as janelas são fechadas, as paredes são pintadas de branco, o teto torna-se fonte de luz, o ar é livre para assumir vida própria, o chão é de madeira polida, para que provoque estalidos ao andar, ou acarpetados, para que não se faça ruído, as obras de arte devem parecer "intocadas pelo tempo e em suas vicissitudes". Sugere a atemporalidade da obra. Afasta a obra da contemporaneidade da vida, aonde se desenvolve o tempo. Referência ao livro: O'DORETY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

252 ESTE prédio desafia a arquitetura brasileira. In: *Revista T - Instituto Takano de Projetos* (14): 6, São Paulo, dezembro de 2001.

com o escritório de arquitetura Barbieri & Gorski, em reforma no Conjunto Nacional, convidou-os para reformar o prédio do MAC. Normalmente é a arquitetura que contrata um projeto de instalações. Aqui, no entanto, estabeleceu-se uma relação *sui generis*: a empresa contratada para instalar o ar condicionado e a iluminação do museu inseriu no contrato um projeto de arquitetura.

Para a arquiteta Ciça Barbieri[253], o projeto original de Carlos Lemos foi tão descaracterizado e a verba era tão pequena, e ainda prioritariamente destinada ao ar condicionado, que se mantiveram apenas os elementos mais fortes: os *sheeds* de iluminação zenital, a laje-dobradura, a configuração externa, o jardim interno, os mezaninos dos pesquisadores e da diretoria. Instalaram-se também detectores de incêndio à base gás, já que o eventual uso de água prejudicaria as obras de arte. O programa da reforma saiu de conversas com o engenheiro João Paulo Miguel, o escritório de arquitetura, Teixeira Coelho, Martim Grossman e Gabriel Borba.

253 Depoimento ao autor, gravado em 4 de maio de 2004. Os arquitetos Cecília Barbieri e Michel Gorski são os autores do projeto de reforma do MAC-USP. O escritório convidou o arquiteto Carlos Lemos para colaborar, mas este não se interessou em participar do projeto. Ficha Técnica: Data do projeto: 2000; Data da conclusão da obra: 2000; Área construída: 3500 m²; Arquitetura: Barbieri & Gorski Arquitetos Associados; Articulação geral e construção: JP Miguel Engenharia; Ar condicionado: Thermoplan; Detecção e combate a incêndios: Siemens; Luminotécnica: Franco e Fortes Lighting Design; Sistema de segurança: Lince; Elétrica: Triunfo; Hidráulica: Hiara.

Vistas internas do MAC Sede antes e durante a reforma na gestão Teixeira Coelho

O espaço expositivo foi fragmentado em várias galerias, definidas com paredes duplas de gesso acartonado, criando diferentes áreas expositivas, necessárias para certos tipos de obras, estabelecendo um percurso museológico. Como essas paredes não tocam as laterais, obtém-se maior fluidez e sensação de continuidade espacial. Embutem-se nelas os pilares da construção, os dutos de ar condicionado, a fiação elétrica e lógica. Na periferia do espaço expositivo, formam um corredor de serviços. A solução trouxe mais flexibilidade às salas de exposição, possibilitando ligar todo tipo de equipamentos e conectar a Internet em qualquer ponto

O projeto procurou valorizar a entrada, com *hall*, balcão de atendimento e guarda-volumes, loja, café, sanitários e auditório para 95 pessoas e acesso para a diretoria, independente do funcionamento das outras áreas do museu. Os arquitetos apresentaram estudo de uma marquise arrojada e monumental, descartado por superar valor do contrato.

O mezanino da área de pesquisa cresceu um pouco, sobre o túnel de informática, criado para fazer a transição entre espaços expositivos com pés-direitos diferentes. Segundo Ciça Barbieri, muitas das soluções foram surgindo durante a obra, como uma vitrine, com acesso direto à reserva técnica, para expor esculturas, que podem ser vistas do pátio interno. A adequação do gabinete de papel foi feita paralelamente à obra, com verba da Vitae.

O museu foi pintado de branco, e na fachada aplicou-se o logotipo do MAC, em metal sobre fundo vinho. Optou-se por ampla superfície envidraçada, o acesso foi valorizado com a marquise e o piso da praça foi feito em mosaico português.

Para o arquiteto Gabriel Borba, embora o projeto fosse bom, o resultado foi lamentável: "O museu de arte contemporânea virou uma galeria de arte, comparável a uma galeria sofisticada de Nova York, que tem mais ou menos o porte e cara do MAC, uma sucessão de salinhas. As galerias americanas têm um pouco mais de condições espacial, pé direito maior, lugar mais adequado. O espaço expositivo do MAC é

uma sucessão de cinco salinhas, com dois salões de galeria comercial mais ou menos bem adequados"[254].

Barbieri & Gorski

Fachada MAC Sede: após a reforma e no período anterior

No mesmo sentido, Elvira Vernaschi[255] observou que o MAC ficou com espaços expositivos pequenos depois da reforma, mas ponderou que talvez não houvesse muita opção: "... aquilo é um protótipo de museu. Um museu que tem mais de cinco mil obras não pode ter uma sala daquelas para exposição temporária. No MAC da Cidade Universitária deve haver apenas cerca de 150 obras do acervo em exposição".

Cristina Cabral[256], responsável pela catalogação e documentação do acervo, apontou inadequações e problemas de gerenciamento do espaço atual da sede do museu. Em sua opinião o museu deveria ter uma sala destinada ao trabalho de catalogação, bem equipada, próxima à reserva técnica[257].

O museu se ressente por não ter uma área para armazenar o material museográfico: painéis que não estão sendo utilizados, bases, molduras, vidros, ocupam muito espaço, acumulam sujeira e podem transformar-se em ninhos de cupins. Falta também um espaço de armazenamento para os *passe-partout* de papel, que precisam ser embalados e identificados e carrinho e empilhadeira para movimentar as pesadas esculturas.

A porta de comunicação com a parte dos fundos do museu, que é a entrada para a reserva técnica, só é aberta às segundas-feiras, o que, segundo a diretoria, se

254 Depoimento ao autor, gravado em 3 de março de 2004.

255 Depoimento ao autor, gravado em 27 de novembro de 2003.

256 Depoimento ao autor, gravado em 19 de março de 2003.

257 Idem. Essa sala serviria também para fotografar obras de pequeno e médio porte (pinturas de 1,70 x 2,00 metros), visto que as maiores são fotografadas durante a exposição, e para embalagem e desembalagem de obras. Poderia funcionar junto um espaço para obras em trânsito, que exigem embalagens especializadas, mas em área bem demarcada, de preferência próxima aos laboratórios, para que os restauradores pudessem acompanhar o trabalho.

faz por questões de segurança. Para chegar a essa área é preciso dar a volta no museu, pelo lado de fora, o que é muito desconfortável, principalmente em dias de chuva.

A porta que, no interior do prédio, dá acesso à reserva técnica de esculturas está sempre fechada, e é utilizada para pendurar quadros. O espaço ficou, assim, dividido, e será impossível, se houver problemas na sala de esculturas, retirá-las rapidamente: o museu não está adequado para situações de emergência. Uma porta lateral, que dá para o lado de fora do prédio, também está constantemente fechada, visto que o pessoal que trabalha na montagem, por não ter um espaço onde guardar bases, caixas de transporte, painéis, acaba por bloqueá-la. Todos os espaços deveriam ter controle de temperatura e umidade, mas nas salas dos pesquisadores e na biblioteca só existe controle de temperatura. Cristina Cabral aponta ainda a necessidade de um eficiente gerenciamento de informações, por meio de conexão por rede interna de computadores. No entanto, os diretores ignoram sistematicamente as solicitações dos especialistas do acervo.

Para a pesquisadora do MAC-USP, Cristina Freire[258], a questão que se coloca não está estritamente do âmbito da arquitetura. Em sua opinião há necessidade de se criar uma museologia contemporânea, mudar uma concepção de museu que vem dos séculos XVIII e XIX, concepção que supõe a existência de um objeto de arte, uma pintura, uma escultura, alguma coisa que ocupe um espaço físico, pois a partir dos anos 60 a idéia do objeto da arte começa a ser demolida pela arte conceitual.

> "De maneira esquizofrênica, a instituição continua trabalhando com princípios que não mais atendem ao seu próprio nome, porque a arte contemporânea tem dificuldade de entrar no museu de arte contemporânea"[259].

Cristina Freire defende a idéia de um museu-laboratório, espaço de experimentação, um pouco nos moldes do MAC da década de setenta, na gestão de Walter Zanini, que não teve continuidade nas gestões seguintes. Propõe um *museu como arquivo*, para parte da produção

258 Depoimento ao autor gravado em 3 de março de 2004.

259 Ibidem.

da arte contemporânea, que trabalha com o efêmero, a performance, as instalações, o livro de artista, xerox, vídeo, fotografia, *site specific*, por exemplo. Para a pesquisadora, neste caso, o que precisa ser preservado são os projetos, os registros.

Teixeira Coelho, em comunicação feita durante a *II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo*, em setembro de 1999, criticou a vinculação do MAC à USP e, acerca do museu[260] e de seus desafios, considerou que existia um desafio de natureza substancial, próprio, inevitável – a arte contemporânea – e outro, impróprio ou de ordem acidental, que nada teria a ver com a arte, respeitante aos vínculos do museu com a universidade, e acusou a arte contemporânea de acabar com a noção de que arte é patrimônio, que deve ser preservada e opõe-se à idéia de museu:

> "...com a cumplicidade de curadores, historiadores, etc. mas também a cumplicidade dos artistas, muita arte é feita intencionalmente para não durar – até o momento em que um museu se interessa pela obra ou até o momento em que o artista se dá conta de que lhe possa ser interessante que um museu se interesse por guardar e manter sua obra. Aí, aquilo que não foi feito para durar deve durar – e o museu sai à cata de soluções impossíveis para fazer durar o que não foi feito para durar. Inviável"[261].

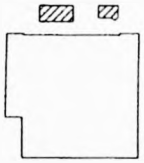
Se era inviável, obviamente não teríamos um museu de arte contemporânea, mas um museu datado. Felizmente, no entanto, curadores, historiadores, etc., estão muito mais engajados com a contemporaneidade que o então diretor do MAC.

Teixeira Coelho partia do pressuposto de que, não tendo a arte contemporânea suporte material durável, o museu não devia se interessar por ela, o que levaria ao absurdo de considerarmos que ou a arte se adaptaria ao que o museu pode preservar ou ficaria fora dele. Sua opinião derivava provavelmente do fato de considerar toda a arte contemporânea dadaísta, por si mesma avessa aos museus, e no entanto não foram os dadaístas os primeiros a se manifestarem nesse sentido, mas os futuristas, que

260 COELHO NETTO, José Teixeira. *Para um Museu Contemporâneo de Arte*. In: ANAIS da II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo, realizada de 30 de agosto a 3 de setembro de 1999, p. 27-30.

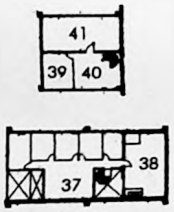
261 Idem, nota 246

Quadro de áreas

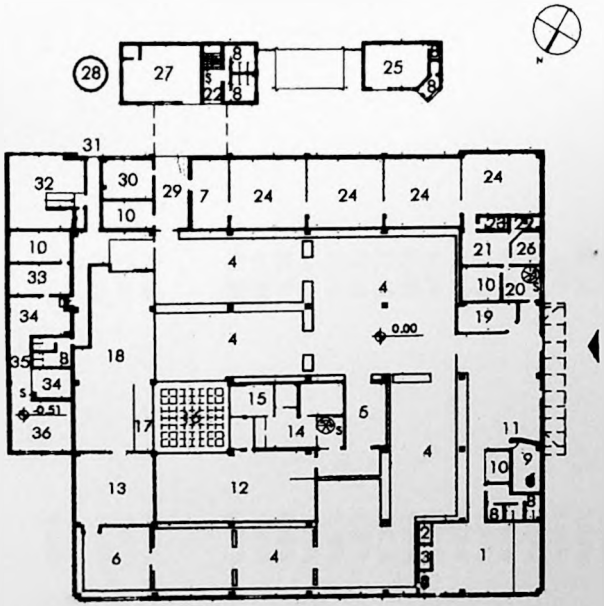


Pav. térreo, mezanino e casa de máquinas	3952,32 m2
Manutenção e laboratório	163,72 m2
Total de área construída	4116,04 m2

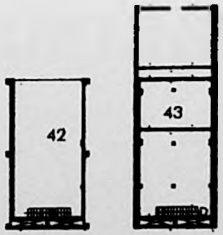
1 - Auditório
2 - Depósito
3 - Projeção e som
4 - Exposições
5 - Central de internet
6 - Gabinete de papéis
7 - Cofre de pinturas
8 - Sanitários
9 - Escritório
10 - Ar condicionado
11 - Café
12 - Biblioteca
13 - Reserva de papéis
14 - Preservação de documentos
15 - Informática
16 - Jardim
17 - Esculturas expostas
18 - Reserva de esculturas
19 - Loja
20 - Espera
21 - Assessoria
22 - Copa
23 - Vestiário
24 - Cofre de pinturas
25 - Manutenção
26 - Vice Diretor
27 - Lab. de pinturas
28 - Caixa d'agua
29 - Acesso de cargas
30 - Depósito de embalagens
31 - Acesso funcionários
32 - Laboratório de papéis
33 - Montagem
34 - Secretaria e arquitetura
35 - Depósito de montagem
36 - Comunicação visual
37 - Curadoria
38 - Diretoria
39 - Reuniões
40 - Secretária
41 - Diretoria
42 - Casa de máquinas 1
43 - Casa de máquinas 2



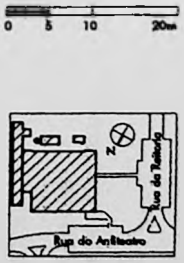
Mezanino



Implantação Geral



Pavimento Superior



Planta de Situação

Desenho -Nº SBT-FM2-B02-03
Data: 23/05/2000
Projeto: Barbieri & Gorsky Arq. Associados

Quadro de áreas

Desenho - Nº SBT- FM2-802-03 Data : 23/05/2000
Projeto : Barbieri e Gorsky Arq. Associados

Pavimento Térreo

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
1	Auditório	113,63	3,22%
2	Depósito	5,50	0,16%
3	Exposições	939,52	26,63%
4	Central de Internet	42,19	1,20%
5	Gabinete de papéis	62,38	1,77%
6	Cofre de pinturas	36,10	1,02%
7	Sanitários e Vestiário	68,96	1,95%
8	Escritórios	18,09	0,51%
9	Ar condicionado	77,58	2,20%
10	Café	117,69	3,34%
11	Biblioteca	177,57	5,03%
12	Reserva de papéis	84,13	2,38%
13	Preservação de documentos	52,11	1,48%
14	Informática	20,51	0,58%
15	Jardim	77,79	2,20%
16	Esculturas expostas	18,38	0,52%
17	Reserva de papéis	183,71	5,21%
18	Loja	32,01	0,91%
19	Espera	19,44	0,55%
20	Assessoria	24,25	0,69%
21	Copa	5,46	0,15%
22	Cofre de pinturas	290,52	8,23%
23	Manutenção	36,03	1,02%
24	Vice Diretor	13,40	0,38%
25	Laboratório de pinturas	59,35	1,68%
26	Caixa d'agua	11,94	0,34%
27	Acesso de cargas	34,80	0,99%
28	Depósito de embalagem	28,50	0,81%
29	Laboratório de papéis	72,95	2,07%
30	Montagem	26,64	0,76%
31	Secretaria e Arquitetura	43,51	1,23%
32	Depósito de montagem	20,30	0,58%
33	Comunicação visual	46,80	1,33%
34	Circulação	136,66	3,87%

Mezanino

35	Curadoria	79,08	2,24%
36	Diretoria	37,52	1,06%
37	Reuniões e Secretaria	40,95	1,16%
38	Diretoria	37,11	1,05%
39	Casa de máquinas 1 e 2	335,16	9,50%

Total área útil **3528,22** 100%

Total área construída **4116,04**
(Térreo e Prédio Manut. e laboratório)

deram o primeiro grito de "morte aos museus"[262]. Contra que tipo de museus se levantavam? Contra o modelo do século dezenove, contra o museu só de obras-primas do passado, desinteressado da modernidade, enfim contra o museu-mausoléu. A recente exposição de arte dadaísta e surrealista[263], realizada no Instituto Tomie Ohtake, prova o contrário, bem como uma coleção dadaísta particular, muito bem preservada no Museu de Israel, em Jerusalém.

A arte contemporânea, apesar de todas as dificuldades de conservação, precisa e deve ser preservada nos museus. O desafio é desenvolver metodologias e técnicas novas de preservação, documentação, exposição e ação educativa para a arte dos dias de hoje. Se o museu é um lugar da memória, deve buscar meios para preservar a memória dos dias de hoje. Não importa tanto, ou nada importa, guardar o original de uma obra feita intencionalmente para não durar, mas sim seu projeto, concepção e apresentação. É preciso documentá-la, por meio de fotos, vídeo e/ou projetos detalhados, contando inclusive, para eventuais montagens posteriores, com os meios de reprodução eletrônica, ferramenta importante nesse trabalho, porque ocupam pouco espaço físico e podem ser acessados rapidamente, desde que o museu disponha de condições adequadas (computadores, site atualizado na Internet, pessoal técnico exclusivamente dedicado a essas funções). Mais necessário que ampliar acervos é desenvolver um centro de documentação e arquivo das obras contemporâneas, que não utilizam suportes materiais tradicionais, eventualmente usando concepções semelhantes, e garantir o direito de reprodução dessas obras, que, guardadas em arquivos digitalizados, podem ser agrupadas por autor, escola, data, etc. As técnicas expositivas da arte moderna estão já codificadas, mas continua a existir muita incompreensão e resistência de diretores de museus contemporâneos em assimilá-la.

Teixeira Coelho enumerou o que chamava de desafios de ordem acidental, "no sentido de acidente de trânsito": a doação da "preciosa" coleção de Ciccillo Matarazzo para a universidade, sua instalação na Cidade Universitária, e a distância da "cidade". Quanto à doação,

262 "Queremos destruir os museus, bibliotecas, as academias de todo o tipo, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária." MARINETTI, Filippo Tommaso. "Fundação e manifesto do futurismo", (1908). Publicado originalmente no *Le Figaro*, Paris, em 20 de fevereiro de 1909. In: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 290-1.

263 "Sonhando de olhos abertos: Dada e Surrealismo". Exposição com 234 obras de 103 artistas realizada no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, de 24 de setembro a 28 de novembro de 2004. Coleção Vera e Arturo Schwarz, Museu de Israel, Jerusalém. Curadora, Tâmara Manor-Friedman; Curador no Brasil, Luis R. Cancel; colaboração de Agnaldo Farias.

esta certamente não foi um acidente e sim uma ação planejada, por mais insensata que possa ter sido. No que se refere à distância, esqueceu-se ele que o museu apenas se distanciara do *business*, das galerias de arte, da badalação noturna, como já ocorrera quando estava no Parque Ibirapuera.

Quanto à instalação do museu numa edificação não projetada especificamente para esse fim, na Cidade Universitária, se é verdade que o museu não ocupa uma estrutura adequada para desenvolver suas atividades, isso resultou da postura realista de várias diretorias, que acabaram por sucumbir ao desinteresse da universidade, além do que a instalação no *campus* não foi acidental: esse objetivo foi planejado e perseguido praticamente por todas as diretorias do museu. Se o resultado não foi ideal, devemos isso ao desinteresse da universidade, dos poderes públicos e das nossas elites quanto aos destinos do museu, com a ressalva de que o descaso não se restringe a essa instituição.

Teixeira Coelho indagava se um museu de arte deveria ser regido pelas mesmas regras que organizam a vida das unidades normais de ensino e pesquisa de uma universidade, e ponderava que esta não entendera o processo das artes e o procedimento dos que com ela lidam, definindo o museu como órgão de integração, embora sem saber exatamente o significado disso, e defendia que orçamento operacional do museu (orçamento geral menos salários e encargos fixos) fosse considerado no mínimo igual ao de uma unidade de ensino.

Considerava curta a duração do mandato e defendia a possibilidade de reeleição, já que a diretoria estabelecia com os vários agentes exteriores à universidade relações pessoais e de confiança: "Um bom diretor tem projetos próprios, não se limita a pôr em execução o que instâncias diversas do museu ou a ele exteriores possam planejar". Além disso, dizia não existir política cultural da universidade para o museu, considerando-se esta como o estabelecimento de planos de curto, médio e longo prazos que permitissem a conservação e ampliação do acervo. Teixeira não menciona em nenhum momento a

dinamização das atividades do museu, quer da programação, do aparelhamento, de novas tecnologias, da permanente capacitação da equipe técnica, da formação do público, de inovações museográficas, de vínculos mais estreitos com os artistas no estímulo às suas pesquisas, de programas educacionais dirigidos a públicos específicos, da construção de um novo prédio. Para o diretor, a política cultural da universidade para o museu se resume em conservar e ampliar o acervo; embora eu, pessoalmente, discorde dessa postura, é impossível elidir a efetiva dificuldade para conseguir tudo isso.

No que se refere às relações a serem mantidas entre a universidade e instituições extra-universitárias para viabilizar o museu de arte, Teixeira acreditava que o museu estava fechado dentro dos muros da universidade e deveria abrir-se mais para a cidade. Reivindicava ampla autonomia em relação à universidade, dizendo que o museu não deveria receber doações com precondições (como manter permanente exposição ou não alienar), sendo-lhe permitido vender obras do acervo para preencher eventuais claros da coleção (cabe lembrar que a maior parte da coleção está tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Iphan).

Teixeira considerava, acertadamente, em minha opinião, que o acervo do MAC tem características de "coleção de colecionador, não de coleção de museu". Segundo o diretor (que também neste caso respaldo) o museu errou em aceitar doações condicionadas, impedindo que suas obras fossem separadas e negociadas. Dizia ainda que o museu não dispunha de autonomia para compra de suprimentos, dependendo, até para comprar uma lâmpada para o Jardim de Esculturas, da tramitação burocrática da universidade. Lembro aqui, porém, que a reforma dos estatutos, que multiplicou as instâncias deliberativas, ao invés de democratizar, burocratizou ainda mais o processo de tomada de decisões do museu.

A universidade quer ter um museu de arte? Teixeira respondia à indagação considerando que, se quis ter um museu no passado, não via no presente o mesmo interesse em mantê-lo. Lembrava que o MAC ficou 36 anos sem

uma sede adequada e buscava resgatar a idéia de Aracy Amaral de transformá-lo em fundação, proposta polêmica, já que a USP "reluta em abrir mão daquilo que tem"[264].

> "A USP possui uma fundação geral. Não basta. Tampouco adianta uma fundação para os quatro museus. Uma fundação própria parece a única saída para um museu de arte não se estiolar e ter um lugar no cenário artístico que, a esta altura, tem de ser internacional ou pouca coisa significará. Uma fundação parece a única saída para um museu de arte contemporânea, que não pode nunca ser da universidade nem universitário, encontrar seu modo de existir para a comunidade e com a comunidade. O que está em jogo na arte é muito mais imediatamente do interesse e do alcance da comunidade do que aquilo que é próprio da universidade. O que está em jogo é a condição de existência de um *museu contemporâneo de arte* de uma universidade que não vem tendo a oportunidade de ser historicamente contemporânea do presente[265].

Mas quais são as condições necessárias e suficientes para que o museu se transforme em fundação? E fundação para quem? Para a comunidade? Qual comunidade? A dos negócios? A comunidade artística? Quem faz parte dela e pode ser considerado seu legítimo representante? Para o *staff* dos museus, os artistas contemporâneos em geral, *marchands*, colecionadores, críticos de arte, curadores, público cativo? A idéia seria criar uma espécie de parlamento das artes, que estabelecesse as políticas para gerir os fundos públicos e privados? Ou um conselho integrado por membros de associações de amigos dos museus? O museu deveria voltar-se para a comunidade, entendida como os habitantes da cidade? Para o povo brasileiro? Para a Humanidade? Tais questões, se relevantes, precisariam ser aprofundadas. Considerá-las superficialmente não contribui para solucionar os problemas do museu, e acaba por gerar uma confusa mistura de alternativas de improvável realização.

Em resposta a artigo do jornalista Elio Gaspari[266], Teixeira Coelho[267] desculpou-se por não ter mencionado no catálogo do acervo do MAC-USP (editado em 2003) os nomes dos doadores das obras ao museu (Ciccillo

264 ESTE prédio desafia a arquitetura brasileira. *Revista T* (14): 6, São Paulo, dezembro de 2001.

265 Idem, ibidem.

266 Gaspari refere-se ao livro como peça de colecionador, concluindo que "não deve haver no mundo um caso semelhante de apropriação da filantropia pela burocracia".

267 COELHO NETO, José Teixeira. "O público e o privado por trás do mico de Gaspari". *Folha de S. Paulo*, 20 de julho de 2004, p.E2, *Folha Ilustrada*.

Matarazzo, Yolanda Penteado, Theon Spanudis, Fundação Bienal, MAM, artistas e o próprio MAC). Minimizou o lapso afirmando que "honrar a obra de arte não é só mencionar em livro o nome do ex-dono: é dar-lhe as condições para cumprir seu papel ao vivo"[268], e retomou a questão da origem do museu, lembrando que os doadores, que nada queriam em troca da doação, ganharam com ela a imortalidade. Retomou a questão da origem do MAC (para Teixeira a opção de doação para a USP foi acertada), vendo no artigo de Gaspari um eco das lamúrias dos descontentes do MAM.

De acordo com Teixeira Coelho, a solução não era apenas juntar os museus, e pior ainda seria reuni-los em prédios adaptados. Para ele, museu contemporâneo significa arquitetura contemporânea e considera que um museu desse tipo poderia estar localizado entre São Paulo, Campinas, a Serra do Mar e São José dos Campos. Adaptados ou novos, creio eu, com arquitetura contemporânea ou não (friso), os prédios devem ser adequados a satisfazer o programa de necessidades do museu.

A parceria público-privada (PPP) seria a alternativa para gerir esse tipo de museu e, para superar possíveis atritos, incluir-se-ia um terceiro personagem, a *sociedade civil organizada para museus.* Para provar a viabilidade desse caminho, desde que trilhado com ousadia, citava iniciativa tomada durante sua gestão, em 2001, quando a AAMAC conseguiu um terreno público e o projeto de um arquiteto famoso, pagando apenas dez por cento do custo real, comparativamente aos preços de projetos internacionais similares.

Teixeira Coelho[269], Zanini e Aracy Amaral acreditam, hoje, que foi um erro estratégico levar o MAC para a Cidade Universitária: "...embora reconheçamos que o lugar de fato do MAC é na cidade, e não dentro do espaço da universidade indiferente, ainda hoje é difícil enfrentar a possibilidade de projetar e construir um edifício específico para o MAC"[270].

Aracy Amaral[271] propunha como solução um grande museu, que[272] reunisse os acervos de arqueologia,

268 Idem.

269 Depoimento ao autor, gravado em outubro de 2004.

270 AMARAL, Aracy. *500 anos de Carência*. In: ANAIS da II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo, realizada de 30 de agosto a 3 de setembro de 1999, p. 19.

271 Propunha a reunião de todos os acervos do século XX – de algumas coleções privadas, das coleções do governo do Estado, da Pinacoteca do Estado, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP – IEB e do MAC. In: AMARAL, Aracy. "Um grande museu para São Paulo". *Folha de S. Paulo*, 6 de junho de 1989. Posteriormente, ampliou a proposta, incluindo os acervos de Arqueologia, provavelmente o do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, arte indígena e arte colonial.

272 "Um museu que reunisse os acervos de Arqueologia – o capítulo mais desconhecido e por essa mesma razão o mais instigante das nossas artes visuais –, arte indígena, arte colonial (com outras peças, sem tocar em nosso belo Museu de Arte Sacra, bem entendido), século XIX e arte contemporânea. Um museu com departamentos autônomos, esplendidamente montados, a exemplo do que há décadas concebe e realiza o arquiteto Iker Larrauri, para o México. E, por que não? Em arquitetura, que se construísse a partir de um concurso internacional de arquitetos, e não algo que nos trouxesse novamente como espaço aquele concebido poeticamente por um Oscar Niemeyer – que teve seu tempo áureo nos anos 40 e 50 – mas que não possui mais a concentração para pensar um museu a partir de um conceito ou de uma coleção dada. Estas coleções que menciono, e podem parecer utópicas, poderiam ser localizadas em mãos de particulares por todo o país, adquiridas gradualmente, como fez um jovem museu como o Getty, na Califórnia. É preciso que São Paulo se dê conta de que talvez um grande museu possa ser um atrativo maior que um estilhaçamento de pequenas coleções, e que um museu bem montado pode gerar divisas, tornar-se um centro de atração turística, gerar empregos, gerar qualificação para profissionais, gerar pesquisa". Idem, ibidem.

arte indígena, arte colonial, arte do século XIX e arte contemporânea, com um projeto arquitetônico contemporâneo, cuja proposta viria de um concurso internacional.

Consideradas todas as diferentes visões a respeito do tema, até hoje, mesmo entre os que defendem a localização do museu fora do espaço da Cidade Universitária, permanece a polêmica: construir um complexo arquitetônico para concentrar um conjunto de museus e coleções ou um único prédio para abrigar o MAC?

O concurso internacional de projeto para a nova sede do MAC – 2001

Na gestão Celso Pitta, a Prefeitura de São Paulo autorizou a reserva de uma área institucional para o MAC de 4.872,70 metros quadrados, situada na Avenida Francisco Matarazzo, junto ao Viaduto Antártica. Nilza de Toledo Antenor[273], então superintendente da Empresa Municipal de Urbanização, Emurb, confirmou, na ocasião, que, procurada pelo MAC, o órgão aprovara a proposta. Anunciava-se que a diretoria do museu pretendia promover, como ação cultural, um concurso público de projeto, e Teixeira Coelho, equivocadamente, considerava uma coincidência cultural histórica que o museu viesse a se instalar na antiga fábrica de Ciccillo Matarazzo (a indústria em questão pertencia ao tio do mecenas, o conde Francisco Matarazzo).

Teixeira pensava em construir um edifício vertical, capaz de colocar o MAC no circuito de exposições internacionais e ser "um fator de motivação da sociedade e da economia"[274]. De acordo com a Emurb, o MAC poderia ter 12 mil metros quadrados de área construída (a construtora Ricci ainda reservaria 14.236 metros quadrados de áreas verdes para o local) e sua implantação ajudaria a desenvolver a região, um dos objetivos da Operação Urbana Água Branca.

A diretoria do MAC e a AAMAC formaram um comitê para coordenar o projeto "Nova sede do MAC USP"[275], justificando a necessidade de um novo prédio pela inadequação dos três espaços que o museu ocupava[276].

273 MAC ganha espaço na fábrica Matarazzo. *Folha de S. Paulo*, 5 de julho de 2000.

274 Idem.

275 Publicada no *Diário Oficial do Município* em 1.º de julho de 2000. Arquivo AAMAC.

276 Solicitação de apoio a projetos, s/d, assinada por Elmira Nogueira Batista, presidente da AAMAC.

O prédio do Parque Ibirapuera, com 5 mil metros quadrados de área, tem características que evidentemente prejudicam a visitação: o acesso é feito por rampa íngreme, situada fora da edificação, imaginada como saída de emergência, que serve ainda como entrada de serviço para todas as feiras comerciais realizadas no edifício da Bienal. O prédio que o museu ocupa na Cidade Universitária não tem pé-direito adequado para exposições de obras de arte contemporânea, somando-se a isso o inconveniente de o *campus* ser fechado à visitação pública nos finais de semana. O terceiro espaço é o anexo do prédio da Reitoria, onde está instalada a parte administrativa e se reserva um pequeno espaço para exposições educativas. O público-alvo declarado é a comunidade em geral, não mais os estudantes[277].

Numa nova tentativa de captar recursos via lei do mecenato[278], a AAMAC informou ao MinC que pretendia selecionar dez arquitetos, seis estrangeiros e quatro brasileiros, escolhidos pela diretoria do MAC e da AAMAC, cujos projetos seriam submetidos a uma comissão julgadora composta por três especialistas brasileiros e dois estrangeiros. Solicitava R$ 622.908,00, sendo R$ 544.500,00 para os projetos, R$ 54.450,00 para a empresa que elaboraria o concurso e R$ 23.958,00 para auditoria.

O parecer técnico do MinC[279] enquadrou o projeto na área de patrimônio cultural, mas no segmento arquitetônico, e não, como seria adequado, no segmento museu, "pois o patrimônio cultural arquitetônico, é constituído pelos bens já existentes, que têm seu valor cultural reconhecido"[280]. O mesmo parecer pedia a anexação da escritura do terreno, informava que os custos do projeto deveriam ser limitados pela tabela de honorários do Instituto dos Arquitetos do Brasil – IAB, e sugeria que o concurso fosse aberto a todos os arquitetos, "considerando que a Lei de Incentivo à Cultura[281] preconiza a difusão da cultura e do conhecimento em todos os níveis"[282].

O concurso internacional de anteprojetos para MAC-USP previa inicialmente convite a 13 arquitetos,

277 Solicitação de apoio a projetos, s/d, assinada por Elmira Nogueira Batista, presidente da AAMAC.

278 A Lei n.º 7.505, de 2 de julho de 1986, denominada Lei Sarney, de incentivos fiscais na área da cultura, visava disponibilizar verbas para custeio das produções culturais, permitindo que o próprio mercado realizasse a escolha da atividade cultural a ser patrocinada. Previa a concessão de benefícios fiscais federais para as empresas que investissem em cultura, numa modalidade chamada de mecenato. Através da renúncia fiscal, de 70% do valor do projeto, a empresa privada completaria os 30% restantes. A lei, na verdade, viabilizava a parceria entre Estado e iniciativa privada, sendo que a escolha do bem a ser patrocinado, bem como a retribuição publicitária, ficavam inteiramente para o patrocinador privado. A lei Sarney vigorou até 1990, sendo revogada no governo Collor. A Lei Mendonça (n.º 10.932/90), de incentivo à cultura, é restrita ao município de São Paulo e inspirou leis similares em outros municípios do país. Posteriormente, em dezembro de 1991, foi promulgada, no nível federal, a Lei Rouanet (n.º 8.313) de incentivos fiscais. A partir da década de oitenta, as leis de incentivos fiscais passaram a ser uma forma de o Estado viabilizar parte de sua política cultural.

A Lei Rouanet vinculou o incentivo fiscal à natureza do projeto cultural, o qual deve ser previamente aprovado por uma comissão de Cultura, através de formulários e procedimentos específicos. Essa concessão de benefícios fiscais ficou conhecida como mecenato. In: OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura Neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Editora Escrituras – Instituto Pensarte, p. 71/73, 80, 129.

279 Nova Sede do MAC USP – 2.ª Fase da 1.ª Etapa. Parecer técnico n.º 003903, assinado por Eneida Braga Rocha de Lemos, coordenadora do Mecenato. Brasília, 7 de março de 2001.

280 Idem.

281 Lei n.º 8.313/91, alterada pela Lei n.º 9.874/99.

282 Idem, ibidem, nota 262 (Solicitação de apoio a projetos, s/d, assinada por Elmira Nogueira Batista, presidente da AAMAC).

brasileiros e estrangeiros, mas, por atraso na liberação dos recursos, os convites não foram enviados. Nove arquitetos previamente contatados não manifestaram interesse em participar do concurso. A segunda fase da primeira etapa previa a contratação de um corpo de jurados multidisciplinar, composto por sete membros: três especialistas estrangeiros, dois brasileiros, um representante do MAC e um representante da AAMAC. Na primeira etapa selecionar-se-iam três anteprojetos, os quais, depois de mais desenvolvidos, seriam submetidos ao júri. Se o vencedor fosse um arquiteto estrangeiro, este deveria associar-se a um escritório de arquitetura brasileiro para elaboração do projeto executivo.

AAMAC e Ministério da Cultura, por meio de um convênio[283], selecionaram para a etapa preliminar quatro arquitetos (Arata Isozaki, Bernard Tschumi, Eduardo de Almeida e Paulo Mendes da Rocha), que participariam da elaboração dos primeiros estudos para a construção da nova sede do MAC, no terreno doado pela Prefeitura, na Água Branca. O arquiteto suíço Bernard Tschumi, que proferiu palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, recebeu, desde que chegou a São Paulo, ampla cobertura da imprensa. Parecia ser o escolhido, por antecipação. Os arquitetos, brasileiros e estrangeiros, vistoriaram o local, fizeram vôos panorâmicos sobre a cidade, "para conhecimento do espaço urbano que abrigará a nova sede"[284] e reuniram-se com os responsáveis pelo museu, a fim de conhecer as necessidades programáticas do novo edifício, seu significado para a região e para a cidade[285].

Em prestação de contas ao MinC, a AAMAC mencionava a contratação da Empresa Nacional de Eventos[286] para elaborar os estudos preliminares que orientariam os arquitetos convidados para o desenvolvimento do anteprojeto arquitetônico da nova sede do MAC-USP, e da Doze Propaganda e Publicidade Ltda.[287], agência de comunicação que faria o convite aos arquitetos selecionados. A iniciativa foi considerada pela AAMAC como o começo da primeira fase da nova sede do MAC-USP.

283 O convênio, cujo prazo terminava em 30 de junho de 2001, foi assinado em Brasília, em 22 de março do mesmo ano. Assinaram-no o Ministro da Cultura, Francisco Weffort, a presidente da AAMAC, Elmira Nogueira Batista e o diretor financeiro da AAMAC, Roger Ian Wright.

284 Protocolo AAMAC de 30 de junho de 2001, assinado por Rosana Ribeiro do Nascimento, secretária da associação. Convênio MinC n.º 375/2000 CGPRO/SPMAP. Arquivo da AAMAC.

285 "A apresentação dos estudos preliminares para a orientação dos arquitetos convidados foi essencial para o bom desenvolvimento dos anteprojetos. O estudo, que levou em conta os parâmetros internacionais vigentes na área após consulta com o corpo técnico do MAC, identificou os vetores do programa arquitetônico que o museu deseja; quantificou os espaços; indicou os espaços não quantificáveis, apresentou um levantamento do contexto urbano e legislação aplicável, apresentou plantas locais e informações diversas. (...)

Dada sua qualidade e importância histórica, o acervo do MAC é um bem cultural a ser constantemente exposto em local de fácil acesso à população. E isso não só por razões estritamente culturais. A arte é hoje um componente importante do orçamento das cidades, por sua capacidade de atração turística e pela possibilidade de funcionar como estímulo ao comércio e ao setor de serviços. Os grandes museus da Europa e dos EUA são relevantes pólos econômicos. Nova York tem em seus museus e teatros a quarta fonte de receita, se somadas todas as implicações econômicas da visita (gastos com passagens, hotéis, restaurantes, transportes, compras diversas). O Museu Guggenheim de Bilbao renovou o tecido cultural e social da cidade, trazendo turistas e integrando a região não apenas ao cenário espanhol e europeu mas, de fato, internacional. Por tudo isso, o MAC deve estar presente no tecido vivo de São Paulo, que certamente tem o mesmo interesse de criar-lhe as condições para tal. Esta cidade precisa oferecer a seus habitantes, e aos que a visitam para trabalho ou turismo, oportunidades culturais à altura do papel que deve representar na economia mundial no novo milênio. Essa aspiração já começou a concretizar-se com a doação, pela Prefeitura de São Paulo, do terreno na Água Branca e a realização da primeira fase da primeira

Participaram do júri de seleção, que durou cerca de 14 horas, Frederick Fischer, arquiteto, autor do espaço cultural PS1 de arte contemporânea em Nova York; Augustín Arteaga, diretor do Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires–MALBA; Martin Foucade, que o projetou; Walter Zanini, ex-diretor do MAC-USP; Jorge Wilheim, urbanista, na época secretário municipal de Planejamento Urbano; José Teixeira Coelho Netto, diretor do MAC-USP; Jessie Otto Hitte, professora da Universidade do Texas e Regina Silveira, artista plástica.

O projeto vencedor foi do arquiteto global Bernard Tschumi[288], mas o resultado teve repercussão negativa. Como a idéia do concurso fechado já não era bem vista pela comunidade da USP e pelos arquitetos paulistas, quando o resultado foi anunciado o IAB-SP e a FAU-USP resolveram entrar com representação junto ao Ministério Público, questionando sua legalidade. Em carta aberta, defendiam a realização de um concurso internacional de anteprojetos para o MAC-USP após amplo debate dentro e fora da universidade, sob o argumento de que sendo o museu órgão público, projetado para ocupar terreno público, deveria obedecer à Lei de Licitações (n.° 8.666, de 1993, artigo 37, inciso XXI).

Para o então presidente do IAB-SP, Gilberto Belleza, o concurso deveria ter sido organizado pelo instituto, representante no Brasil da União Internacional de Arquitetos (UIA), com larga experiência em concursos internacionais de projetos. A realização do concurso promovido pela AAMAC, entidade de caráter privado, teria sido a forma encontrada pela direção do museu para burlar a legislação. Gilberto Belleza ainda argumentava que, por não pagarem impostos no Brasil e não serem inscritos no conselho regional da categoria (CREA), os arquitetos estrangeiros não tinham habilitação legal para participar do concurso, devendo cumprir as mesmas exigências legais impostas aos brasileiros. A posição que assumiu valeu-lhe, por parte dos defensores do concurso, a acusação de corporativismo e nacionalismo.

Teixeira Coelho, por seu lado, simplesmente aceitou o presente da AAMAC e não viu no ato qualquer

etapa do concurso internacional de arquitetura, em questão. Por outro lado, a elaboração dos projetos arquiteturais de que trata este convênio já é em si mesma uma forte ação cultural, capaz de estimular o meio profissional e o ensino da arquitetura, como já tivemos a ocasião de observar. Vale registrar que o último museu construído como tal em São Paulo, a partir de um projeto específico, data do final da década de sessenta do século passado. Todos os demais museus em São Paulo são locais adaptados para essa função. É o caso da Pinacoteca do Estado, situada em prédio reformado, e do Museu de Arte Moderna, instalado de forma irregular sob a marquise do Ibirapuera e ali reformado. Os estudos para o projeto do MAC, que serão divulgados por exposição e publicação específica, e os debates que se instauram, já são motores para o estímulo ao estudo dessa categoria construtiva. A palestra dada pelo arquiteto convidado Bernard Tschumi na FAU-USP é um elemento desse processo. Por ocasião da apuração do resultado da seleção, os quatro arquitetos participantes deverão pronunciar-se publicamente, num novo movimento de divulgação de tudo aquilo que está envolvido neste processo." São Paulo, 28 de junho de 2001. Assina Elmira Helena Pinheiro Nogueira Batista, presidente da AAMAC.

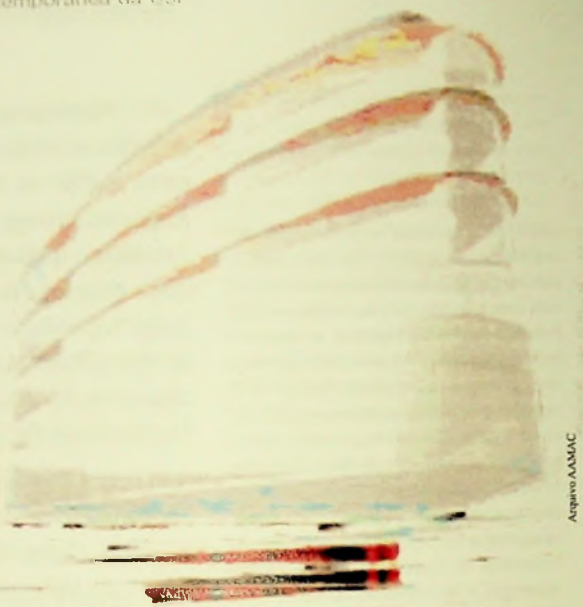
286 A empresa recebeu pelos serviços R$ 85.250,00, de acordo com a Nota Fiscal n° 043. In: Prestação de contas do convênio MinC n.° 375/2000 CGPRO/SPMAP. Arquivo AAMAC.

287 A agência encarregou-se do convite aos quatro arquitetos, da realização de contatos preliminares no Brasil e no exterior, das providências necessárias para a estadia dos estrangeiros no Brasil e para as visitas ao local da futura sede e do pagamento dos anteprojetos apresentados, serviços pelos quais recebeu R$ 100.000,00. Idem.

288 O arquiteto, com escritórios em Paris e Nova York, projetou, entre outras coisas, o Parque de La Villette, em Paris (1982), o Le Fresnoy Art Center (Tourcoing), na França, o Museu de Arte Africana, em Nova York e o New Acropolis Museum, em Atenas. Disponível em http://www.tschumi.com. Acesso em 23/11/2004.

prejuízo para o museu, assumindo uma postura impudente, quando se considera que a AAMAC, por ser entidade privada, faz com agilidade o trabalho que o museu não pode fazer, por estar vinculado à universidade

A então diretora da FAU-USP, Maria Ruth Amaral de Sampaio, afirmava que os realizadores do concurso, por não terem consultado a faculdade, estariam fora dos cânones da USP. Além do mais, dizia não caber à AAMAC "assumir a política cultural dentro da universidade" para o que existia "um órgão colegiado, que é a Comissão de Cultura e Extensão da Pró-Reitoria"[289] e considerava que "o novo prédio do MAC está alavancando negócios imobiliários privados, à custa da marca do prestígio que significa a USP".



Arquivo AAMAC

Projeto Bernard Tschumi para o MAC

Entrincheirados do outro lado, a AAMAC e a diretoria do MAC contra-argumentavam que tudo não passara de um conjunto de coincidências: a construtora já teria começado o empreendimento quando negociaram com a Prefeitura, a qual, por sua vez, já recebera o terreno. Vale lembrar que a embaixatriz e presidente da AAMAC, Elmira Nogueira Batista, à época chefe do cerimonial da Prefeitura de São Paulo, afirmou que a associação não tinha recursos e estrutura para promover um concurso internacional aberto a todos os arquitetos. Dentre os arquitetos convidados, coube a Paulo Mendes defender publicamente a forma como se realizou o concurso.

Segundo a diretoria da AAMAC, os arquitetos consultados para se associarem a Tschumi estariam receptivos, e dispostos a assumirem um contrato de risco – só receberiam após a captação de recursos. Essa parceria seria valorizada pelo crescimento profissional dos arquitetos locais e pelo uso de novos materiais no prédio. A obra do museu estava orçada em 10 milhões de dólares,

289 "Este prédio desafia a arquitetura brasileira". *Revista T - Instituto Takano de Projetos* (14): 7, São Paulo, dezembro de 2001.

quantia que os dirigentes do MAC e da AAMAC consideravam pequena, diante dos 120 milhões de dólares gastos pelo Guggenheim de Bilbao.

Embora o terreno tenha sido reservado para o MAC, não chegou a haver cessão em comodato por parte da Prefeitura de São Paulo, e a atual gestão do MAC não manifestou, até o momento, interesse pela área e não realizou qualquer iniciativa no sentido de construir um novo prédio para o museu.

Segundo Paulo Lemos, da AAMAC, haveria "uma dificuldade de compreensão do que está sendo feito. Somos uma associação sem fins lucrativos, uma entidade interessada no bem público. Somos empresários, que representam uma nova mentalidade, um conceito novo para o país, mas já bastante conhecido no exterior: a sociedade civil se organizando para fazer algo pela comunidade"[290]. Apesar das boas intenções, o empresário se esqueceu das leis, do fato de o MAC ser um bem público, patrimônio da USP, portanto não sujeito aos desejos de seus dirigentes.

Walter Zanini, ex-diretor do MAC e membro do júri, achava importante que a nova sede do museu ficasse fora dos muros da Cidade Universitária. Considerava um grande problema para São Paulo e para o país o fato de não se construírem museus novos desde a década de 60, aduzindo que "a arquitetura brasileira atual está construindo muito, mas com pouca qualidade". Zanini defendeu a escolha do projeto de Bernard Tschumi por ser um projeto aberto, "de espaços generosos para a produção artística mais contemporânea, que trouxe grande qualidade ao processo de interatividade entre o museu e a cidade"[291].

Para Aracy Amaral, que endossava a escolha do projeto de Tschumi, o qual poderia ajudar, "inclusive paisagisticamente", a cidade de São Paulo, a arquitetura nacional se concentrava nas mãos de três ou quatro nomes e, "acima deles todos, Niemeyer", quando grandes arquitetos permaneciam na sombra. Atribuía a quase inexistência de uma crítica arquitetônica ao pudor dos arquitetos, que procuravam desqualificar qualquer crítica

290 Idem.

291 Idem, ibidem.

vinda de profissionais que não fossem da área, e defendia a participação de arquitetos estrangeiros em concursos para novos prédios, o que possibilitaria incorporar projetos de tendências variadas e de qualidade.

Diante de seu argumento forte, que o MAC estava na universidade, mas não era da universidade, pergunto-me de quem é o museu. Acredito que, de fato e de direito, ele pertence à USP, e se o que se pretende é sua privatização, a proposta deve ser feita à universidade. O lance é arriscado, tratando-se de patrimônio histórico nacional e considerando-se que a universidade dá ao MAC a mesma atenção que o Estado brasileiro dá à cultura de maneira geral – quase nenhuma –, o que se evidencia pelo fato de que o Ministério da Cultura vem brigando para ter um por cento do orçamento nacional.

Num artigo provocativo, sem profundidade analítica, o escritor e crítico Décio Pignatari afirmava que[292] os arquitetos brasileiros não têm repertório para criticar, "pois jamais contribuíram para criar as condições de existência e desenvolvimento de uma crítica de arquitetura no Brasil, apelam para impedimentos autocolonizantes de ordem legiferante burocrática". De seu ponto de vista, além da questão de mercado, a arquitetura brasileira tem enigmas históricos e ideológicos, que não são decifrados e nem mesmo mencionados. Para ele isto se deve à predominância do Partido Comunista entre os nossos arquitetos: a arquitetura brasileira foi o único setor cultural que conseguiu escapar das garras do realismo socialista, "ganhar projeção internacional, mesmo sendo 'formalista', 'elitista', 'alienada'". Se muitas das críticas de Pignatari têm pertinência e precisariam ser consideradas, gerando pesquisas, outra coisa é defender um projeto escolhido em "concurso fechado", mas feito para um patrimônio cultural público, em terreno público, patrocinado em grande parte com dinheiro público, sem amplo debate e participação das entidades da categoria e ao arrepio da lei. Chamar todos os arquitetos que se opuseram ao concurso de nacionalistas e comunistas é reduzir o debate relativo ao MAC, quando é certo que seria necessário democratizar a participação, com a

292 Idem, p. 11. Décio Pignatari ainda questiona: "Por que os seus caciques jamais ergueram um dedo para combater o patrulhamento das demais artes, nem, até hoje, sequer mencionaram a mortandade dos artistas e intelectuais da União Soviética? Como explicar tão esdrúxulo nacionalismo formalista, se a primeira obra pública importante da arquitetura moderna no Brasil, o Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, foi criação de Le Corbusier, levada avante pelos seus seguidores, sob as bênçãos do ditador Vargas? Não foi aí que começou a carreira do magnata arquitetônico Niemeyer? Como explicar essa xenofobia arquitetônica, cuja maré tóxica alcança os nossos dias? E os palácios de Brasília não seguem o partido da Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, como agregado" nacional" de algumas curvinhas *kitsch* neobarrocas? Por fim, o enigma dos enigmas: como foi que, da Casa Modernista de Warchavchik até o projeto de Bernard Tschumi para o nosso museu de arte contemporânea de São Paulo, o estamento arquitetônico e cultural brasileiro tenha conseguido o prodígio de não conseguir instituir a crítica de arquitetura no Brasil? Ainda bem que o urbanismo conseguiu escapar, até certo ponto, dessa maldição (talvez porque, nessa área, concreto e vidro nada contribuem para o *software* criativo...)"

presença da comunidade internacional de arquitetos, num concurso feito a partir de regras preconizadas pela UIA, promovendo o debate e o estímulo ao desenvolvimento da crítica entre nós.

Segundo Teixeira Coelho[293], não havia dinheiro, nem tempo, para promover um concurso com tal envergadura. A verdade é que sempre se alega, para justificar decisões precipitadas, falta de dinheiro e de tempo. O concurso poderia, sim, ser feito com a participação do IAB, regras para a participação dos arquitetos estrangeiros e brasileiros, e patrocínio de empresas privadas, com o apoio da USP e dos governos federal, estadual e municipal. Daria mais trabalho, sem dúvida, mas seria uma decisão tomada com bases mais sólidas. Se quisermos ter grandes e belos museus, com arquitetura contemporânea, inserirmo-nos no circuito internacional de museus, não é possível queimar etapas, tratar o patrimônio cultural público como negócio privado.

A AAMAC planejou uma exposição dos quatro projetos, que deveriam ser depois publicados, a ser realizada no MAC-USP. A polêmica, porém, continuava, agora no boletim eletrônico *Vitruvius*[294]. O arquiteto Jorge Königsberger[295] levantava a questão da falta de habilitação legal do arquiteto estrangeiro para o exercício profissional no Brasil, relacionando o conjunto de leis que regulamentam o exercício da atividade profissional e a participação de arquitetos estrangeiros no país[296], e ponderava: "a 'aliança' com escritório nacional não acoberta o fato que a autoria da concepção (inabilitada repito) é anterior à dita aliança"[297]. Acrescentava que o arquiteto Tschumi teria três meses para detalhar o projeto, que as leis deveriam servir para orientar os órgãos competentes quanto às ações cabíveis, considerando-se também os aspectos trabalhistas e tributários envolvidos na questão. Sugeria que os arquitetos usassem os meios legais disponíveis para coibir tais práticas, como é usual nas nações desenvolvidas, que aliás não praticam a reciprocidade com relação aos arquitetos estrangeiros.

Em carta de 5 de março de 2002[298], endereçada ao Ministro da Cultura, Francisco Wefffort, a AAMAC procurava esclarecer o procedimento adotado no

293 Depoimento ao autor, gravado em setembro de 2004.

294 Disponível em: http://www.vitruvius.com.br Boletim n.°30, de setembro de 2001, na seção "Minha Cidade".

295 Jorge Königsberger é arquiteto titular da Königsberger Vannucchi Arquitetos Associados, co-autor do livro *O Arquiteto e as Leis – Manual Jurídico para Arquitetos*, a ser publicado proximamente.

296 Lei de Contravenções Penais – Decreto-lei n.° 3.668, de 3 de outubro de 1941: prática ilegal de profissão sujeita o autor a pena de prisão simples de 15 dias a 3 meses ou multa.

- Decreto federal n.° 23.569, de 11 de dezembro de 1933: regulamentação original da profissão arquiteto.

- Lei n.° 5.194, de 24 de dezembro de 1966: nova regulamentação da profissão de arquiteto.

- Lei n.° 5.194, de 24 de dezembro de 1966, artigos 1.° ao 6.°: exercício da profissão, uso do título profissional e exercício ilegal da profissão.

- Resolução n.° 209, de 1.° de setembro de 1972 – Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia, (Confea): dispõe sobre o registro de pessoas jurídicas estrangeiras.

Resolução n.° 218, de 29 de junho 1973 – Confea: discrimina atividades exclusivas das diferentes modalidades de engenharia, arquitetura e agronomia.

- Decisão Normativa n.° 003, de 31 de maio de 1982 – Confea: dispõe sobre profissionais estrangeiros portadores de carteira de identidade provisória.

- Decisão Normativa n.° 007, de 29 de abril de 1983 – Confea: dispõe sobre acobertamento profissional.

- Decisão Normativa n.° 012, de 7 de dezembro de 1983 – Confea: estabelece procedimentos a serem observados pelos Conselhos Regionais na análise de processos de registro profissional de diplomados no estrangeiro.

- Resolução n.° 295, de 25 de julho de 1984: dispõe sobre o registro de profissional estrangeiro portador de visto temporário.

- Lei n.° 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (Lei de Direito Autoral).

297 Idem, nota 273.

298 Arquivo AAMAC.

concurso, respondendo às questões levantadas pelo Ministério Público. As informações prestadas pela AAMAC ao Ministério Público fundamentavam-se na Instrução Normativa n.º 1, de 15 de janeiro de 1997 (isenta as entidades privadas dos procedimentos da Lei n.º 8.666, cujo artigo 27, parágrafo único, reza que se o covenente for entidade privada, não sujeita à referida lei, deverá adotar procedimentos análogos aos por ela estabelecidos). A AAMAC entendia que as entidades privadas não estavam obrigadas a seguir o mesmo procedimento das públicas, caso contrário a lei o teria dito de modo claro, e afirmava que adotara "procedimento análogo": consultara arquitetos e museus de prestígio sobre preços de projetos praticados no Brasil e no exterior, pesquisara e escolhera quatro nomes de arquitetos de "reputação acima de contestação", além de organizar um grupo de jurados formado por profissionais de reconhecida expressão nacional e internacional, "...que ajudassem a escolher o conceito mais adequado àquilo que era procurado. Tudo isso foi feito conforme a AAMAC havia se proposto a fazer, no projeto aprovado pelo MinC e cujas contas foram agora integralmente aprovadas"[299].

A associação argumentava que o procedimento análogo adotado é cabível a todas as entidades culturais que trabalham com recursos incentivados na área das artes e da cultura, não sendo possível escolher a obra de um artista por "um mecânico processo de seleção pública". Se o museu errasse repetidamente, perderia a credibilidade e suas contas não seriam aprovadas pelo MinC. Para a associação, esse deveria ser o entendimento de concurso ou licitação no campo das artes. De forma análoga à que se dá com as artes plásticas, acreditava que para a escolha de um projeto de arquitetura para o prédio do museu não se poderia

> "...convocar um concurso público baseado em outro critério que não seja necessariamente o da capacidade publicamente comprovada e atestada no campo específico nem (...) reter uma das propostas apresentadas apenas por ela ter sido apresentada e mesmo quando ela e nenhuma outra satisfazem as expectativas. O mesmo procedimento geral assumido em relação a todas as

299 Idem.

outras operações feitas por um museu dentro do quadro de suas missões precípuas vale para o caso em questão, uma vez que a essência da matéria é a mesma. Se o "procedimento análogo" não valer para este caso, não poderá valer para nenhum outro – e não mais poderá ser feito tudo aquilo que até aqui foi feito, com o amparo das leis de incentivo em prol da cultura e das artes, e que assim foi feito exatamente porque se sabia serem inaplicáveis à cultura e à arte (e a arquitetura é, sob esse aspecto, sobretudo arte) os preceitos válidos para a compra de material permanente de escritório ou outro produto ou serviços análogos"[300].

Em resposta à carta da AAMAC, Sérgio Arruda, chefe de gabinete do ministro Weffort, após submeter a questão à Consultoria Jurídica do ministério, confirmou "a tese da analogia dos procedimentos licitatórios sustentada pela Associação", garantindo que a coerência seria mantida quando e se houvesse notificação do Ministério Público no mesmo sentido[301].

Em 30 de setembro de 2001 a AAMAC entrou com pedido de inscrição[302] para captação de incentivos pela Lei Mendonça[303], avaliando o custo de desenvolvimento do projeto arquitetônico de Bernard Tschumi em R$291.724,35 (incluindo maquete, montagem de exposição, folder, convites, coquetel, administração, captação de recursos, CPMF). Só o projeto arquitetônico foi orçado em R$218.400,00, ou 80 mil dólares, considerado o dólar como valor de referência para projetos internacionais. O cronograma apresentado previa dez meses para a captação de recursos e a exposição do projeto completo e estimava a execução em cinco meses.

O escritório de arquitetura Botti Rubin foi convidado pela AAMAC para desenvolver o projeto de Bernard Tschumi, e parecia apto a assumir a empreitada: tinha a certificação ISO 9001, no sistema de gestão da qualidade dos processos de concepção e desenvolvimento de projeto arquitetônico, o que lhe garantia confiabilidade reconhecida internacionalmente.

O escritório apresentou proposta para "a elaboração de projeto arquitetônico completo da sede do

300 Idem, ibidem.

301 Fax do Ministério da Cultura, datado de 27 de março de 2002. Arquivo AAMAC.

302 Inscrição n.º 235/01. O pedido foi feito à Comissão de Averiguação e Avaliação de Projetos Culturais, da Secretaria Municipal da Cultura. Arquivo AAMAC.

303 A Lei n.º 10.923, de 30 de dezembro de 1990, vigora só no Município de São Paulo e substituiu a Lei Sarney, que vigorou no período de 1986 a 1990, tendo sido revogada em março de 1990 pelo presidente Collor. In: OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura Neoliberal. Leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Editora Escrituras – Instituto Pensarte, 2004, p. 73.

Museu de Arte Contemporânea a partir das concepções básicas formuladas pelo arquiteto Bernard Tschumi"[304] e, no item referente a honorários e condições de pagamento, propunha que o cálculo fosse feito pela tabela do IAB, descontando-se 5% correspondentes aos croquis e conceituações de Tchumi. A área total de construção seria de 25.883 metros quadrados, com o custo estimado de R$ 20.364.700,00 (valor médio de R$ 786,00 por metro quadrado) e, utilizando-se a tabela proposta, o custo do projeto seria de 4,31% do valor da obra, ou seja, de R$ 877.633,04.

A proposta estabelecia ainda que "toda publicação/ divulgação do projeto deverá mencionar, além do arquiteto Bernard Tschumi, o nome da Botti Rubin e/ou logotipo da mesma como autores do projeto"[305].

Toda a polêmica sobre a ética e a legalidade desse concurso fechado deixou de lado a análise dos projetos que dele participaram. Os quatro projetos apresentados não fazem menção a um programa de necessidades elaborado pelos organizadores do certame, permitindo que os arquitetos fizessem suas próprias interpretações. Arata Isozaki apresentou duas opções distintas de projeto, "...dependendo das decisões sobre as condições do terreno e das restrições construtivas da área. Esta escolha deverá ser feita do ponto de vista urbano, e também de avaliações sobre as necessidades e atividades do museu proposto"[306].

Isozaki considerava o local pouco confortável e as condições urbanísticas muito severas, considerando a área um "local impossível". São Paulo parecia-lhe uma cidade-labirinto, formada de camadas, multifocal e complexa. Como o prédio do museu pretendia consolidar um novo foco de desenvolvimento da cidade, a Barra Funda, propunha que o edifício emergisse "da paisagem urbana como um ícone (...), alto, com forma única, com a silhueta se impondo sobre a cidade", um edifício imponente, para se destacar do entorno, como uma "grande e rústica escultura", revestida em aço cortén e vidro – um edifício "repleto de intensidade"[307].

Isozaki considerava que o museu fora transformado pela arte contemporânea – a arte de

304 Botti Rubin Arquitetos Associados S/ C Ltda. *Proposta de Projeto Arquitetônico para o Edifício do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, 25 de fevereiro de 2002. Arquivo AAMAC.

305 Idem, nota 283.

306 Caderno-proposta para o MAC século XXI, de Arata Isozaki. Tóquio, 1.º de julho de 2001. Arquivo AAMAC.

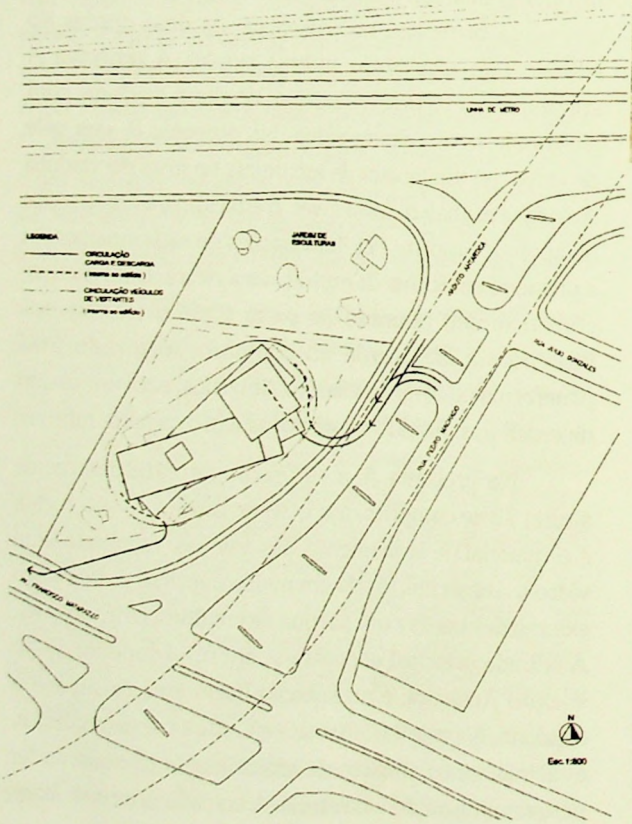
307 Idem.

instalação, a arte mídia, entre outras, teriam moldado o espaço da galeria à obra exposta, razão pela qual antevia um novo modelo arquitetônico, como um "invólucro" (*container*) = símbolo (*sign*)". Propunha que o acervo permanente fosse exibido como um filme de longa metragem, em uma galeria contínua, seccionada, empilhando os volumes. A circulação vertical seria feita por um grande elevador, da dimensão de uma sala, e por escadas rolantes ou fixas. Sugeria a imagem de uma árvore para o museu, cujo tronco seria a torre do elevador. As galerias estariam presas a esse tronco, como galhos, e as obras de arte expostas, tanto na parte interna, quanto na externa, seriam as folhas. Um filme de vidro, lembrando o invólucro de um buquê de flores, protegeria a árvore, o que criaria um microclima para o museu e espaço semi-interno (terraços) de exposições.

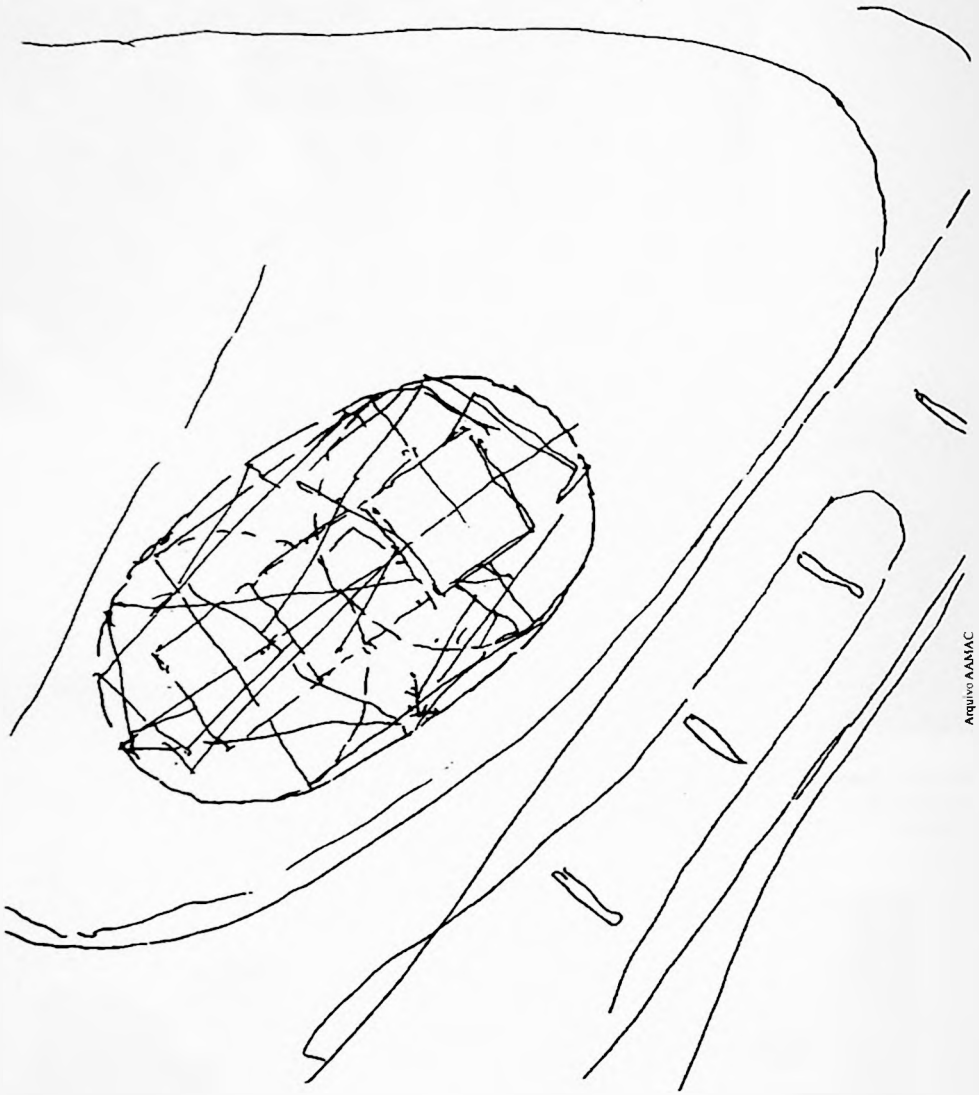
O arquiteto japonês trabalhou as duas propostas inscritas numa elipse. Os desenhos preliminares sugerem um ideograma, um desenho na técnica japonesa do sumiê, um ícone brutalista na paisagem. As duas opções do edifício têm disposição interna similar. A proposta *A* apresenta um volume cilíndrico, de altura mediana, com fechamento em pele de vidro. Na proposta *B*, sem pele de vidro, há um jardim de esculturas no nível do viaduto Antártica e, abaixo desse nível, o estacionamento, as salas de apoio e suporte. Há duas opções de estacionamento: a primeira em forma de espiral, até a altura de 20 metros, com o museu pousado na parte superior; a segunda incorpora a área verde no conjunto, formando uma plataforma no nível do viaduto Antártica, com um jardim de esculturas, ficando o estacionamento na parte inferior.

Na proposta *A*, a edificação tem 108 metros de altura, 72 de comprimento e 36 de largura. O aço cortén é o material de acabamento das galerias, recoberto com vidro transparente, fixado em malha metálica. A área verde externa destina-se a um parque de esculturas e instalações. A entrada principal encontra-se em nível superior ao do viaduto Antártica, e no subsolo ficam área de suporte e depósito. Na cota 0.0 situa-se a entrada e o espaço público, e, acima, cinco andares de estacionamento e um andar para administração e diretoria. A entrada principal, *lobby*,

Arquivo AAMAC

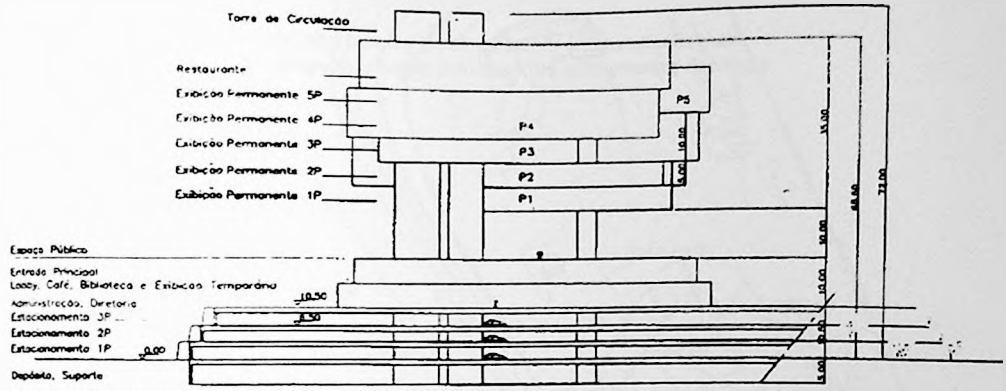


Proposta A - Arata Isozaki, maquetes eletrônicas, planta de situação e desenhos

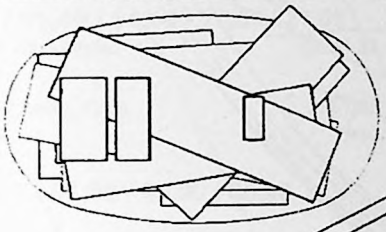


Arquivo AAMAC

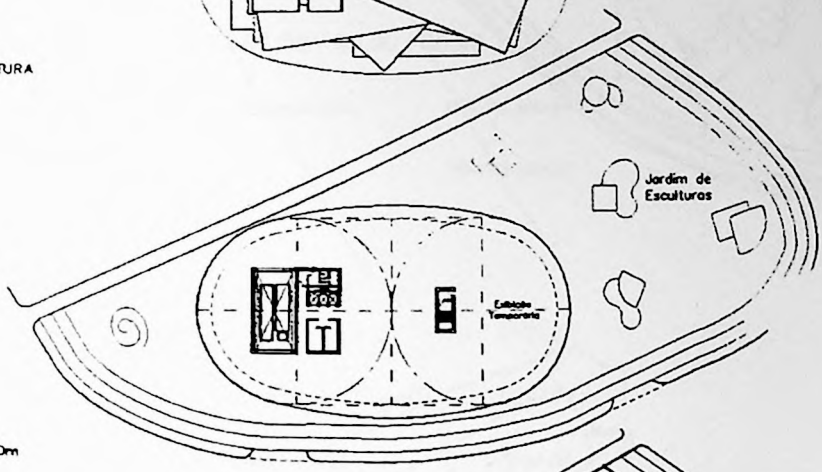
Implantação, corte e plantas esquemáticas - Proposta A - Arata Isozaki



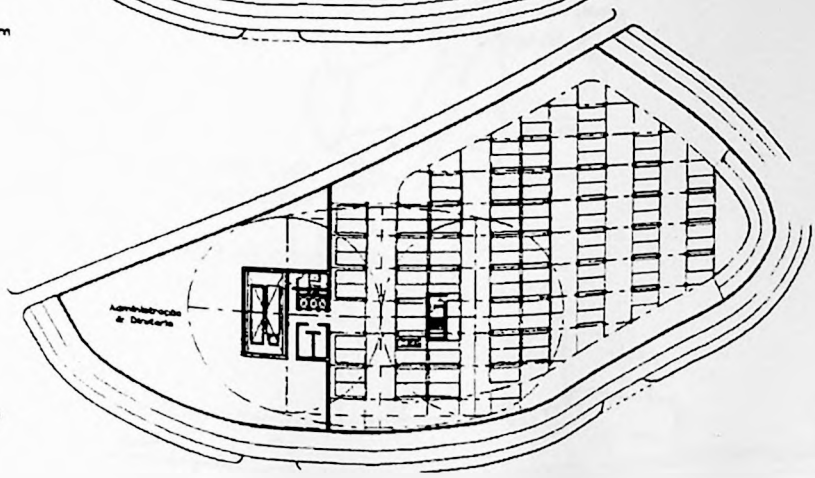
CORTE & ELEVAÇÃO ESQUEMÁTICOS



PLANTA DA COBERTURA

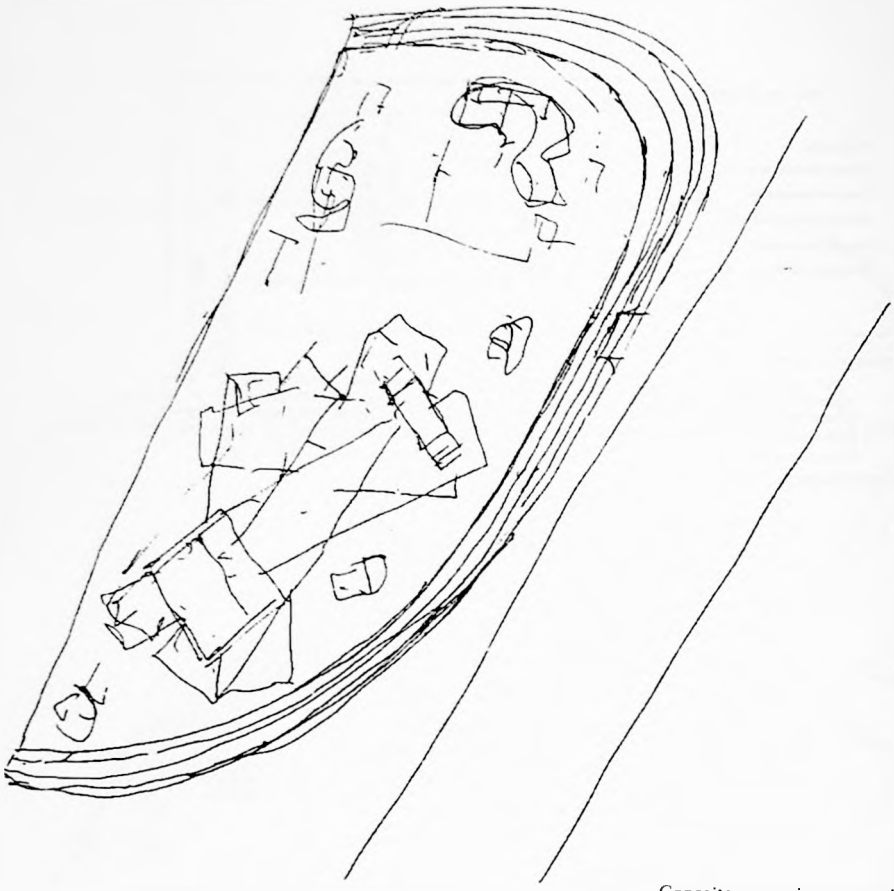


PLANTA NÍVEL 10.50m

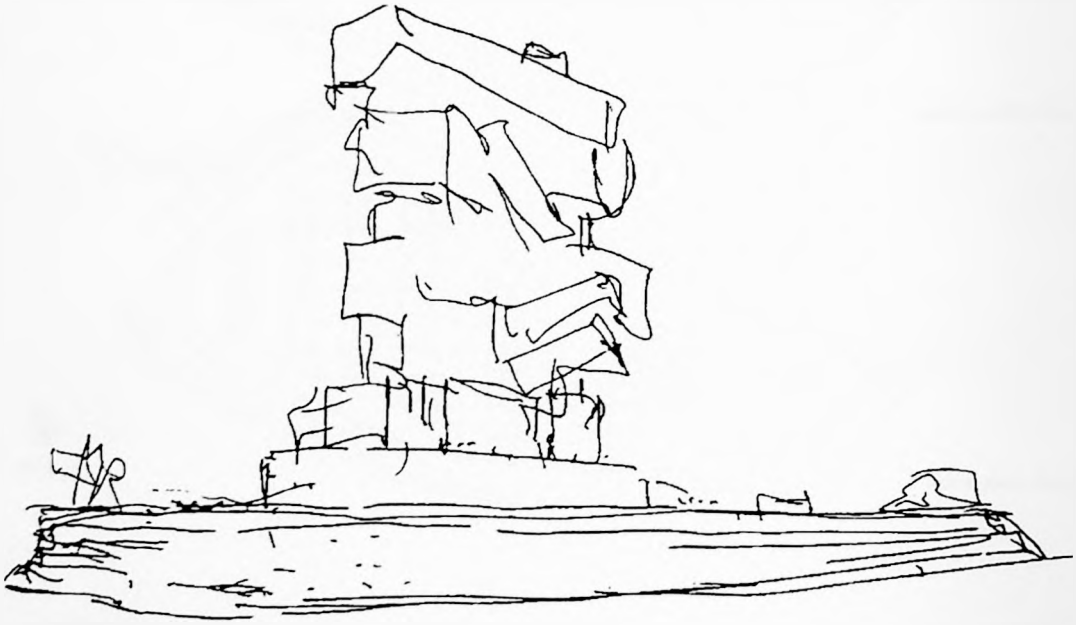


PLANTA NÍVEL 6.50m

Esc.1:800



Conceito, croquis e maquete eletrônica
Proposta B - Arata Isozaka



Quadro de áreas

Desenho - Concurso para o MAC no Bairro de Barra Funda — Data:10/ 07/2001
Projeto - Arquiteto Arata Isozaki

Obs. O projeto apresentado não possui todas as informações necessárias para o cálculo das áreas. Seguem abaixo informações aproximadas das duas propostas apresentadas.

Proposta A

Planta - Cota - 5,00

Número	Ambiente	Área (m2)
1	Depósito e Suporte	2151,87

Planta - Cota 0,00

2	Entrada e Espaço Público	2151,87

Planta - Cota 5,00 / 8,20 / 11,40 / 14,60 / 17,80 / 21,00

3	Estacionamento e Circulação	12911,22

Planta - Cota 25,00

4	Entrada Principal, Lobby, Café e Biblioteca.	2151,87

Planta - Cota 33,00 / 42,00 / 51,00 / 60,00 / 69,00 78,00 / 87,00

5	Exibição Permanente/ Temporária	Não há planta

Planta - Cota 96,00

7	Restaurante	Não há planta

Proposta B

Planta - Cota - 5,00

1	Depósito e Suporte	2151,87

Planta - Cota 0,00 / 3,50 / 6,50

2	Estacionamento e Circulação	8319,00

Planta - Cota 10,50

3	Administração e Diretoria	2151,87

Planta - Cota 15,50

4	Espaço Público	2151,87

Planta - Cota 20,50

5	Entrada Principal, Lobby, Café, Biblioteca e Exp. Temporária	Não há planta

Planta - Cota 30,50 / 35,50 / 40,50 / 45,50 / 50,50

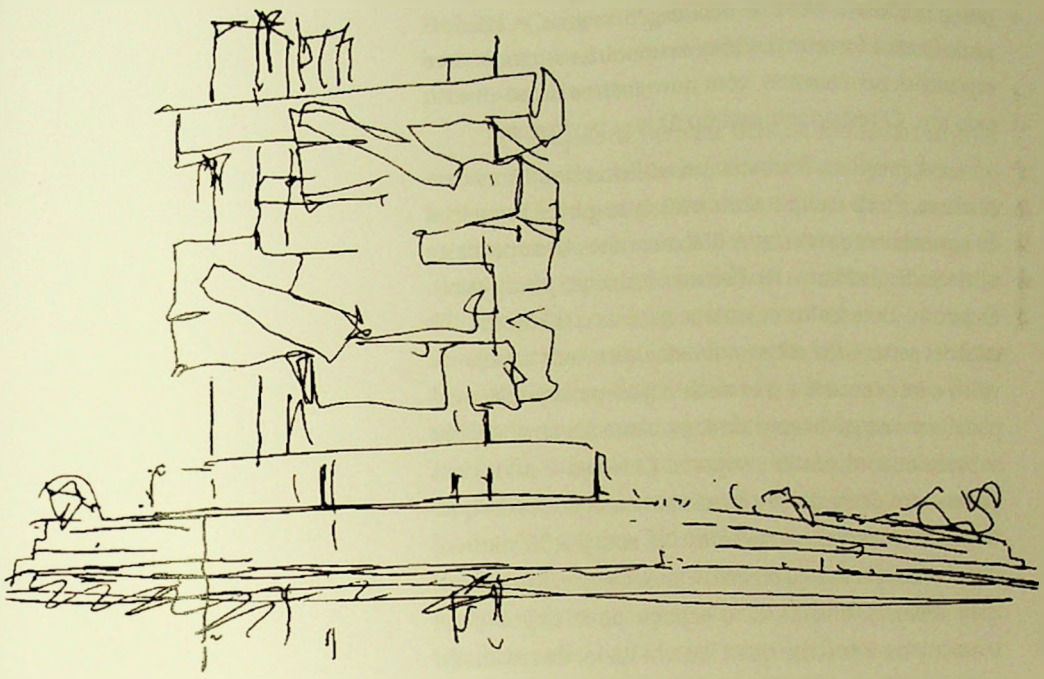
6	Exibição Permanente	Não há planta

Planta - Cota 65,50

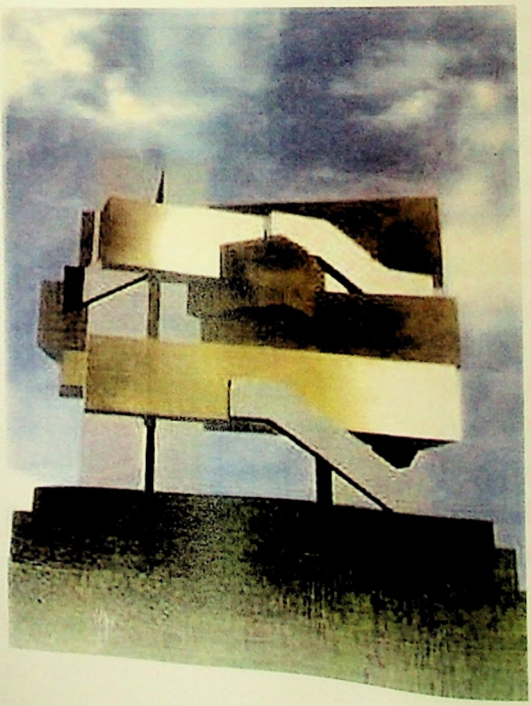
7	Restaurante	Não há planta

Planta - Cota 65,50

8	Torre de Circulação e Serviços	324,00



Arquivo AAMAC



café e biblioteca estão na cota de 25 metros, e há dois pisos destinados a exposições temporárias e cinco para exposições permanentes, com nove metros de pé-direito cada um. O restaurante está no último pavimento.

A proposta *B* mostra um edifício com 72 metros de altura, 72 de comprimento e 36 de largura. O material de revestimento externo é o aço cortén. As superfícies externas da plataforma receberiam tratamento paisagístico. O jardim de esculturas estaria na cota 10 metros. O edifício seria visto como uma escultura sem a pele de vidro e incorporaria a área verde adjacente, criando uma plataforma no pavimento térreo para estacionamento. No subsolo estão depósito e suporte. O térreo e mais dois pavimentos destinam-se a estacionamento, acima do qual ficam administração e diretoria. Na cota 10,50 metros, distribuídos em dois pavimentos, estão a entrada principal, com *lobby*, a biblioteca e espaço para exposições temporárias, acima dos quais fica um vazio, denominado espaço público, com 10 metros de pé-direito. Há cinco pavimentos para exposições temporárias, com pé-direito variável de cinco a dez metros. Duas torres de circulação sustentam as caixas superpostas assimetricamente, sendo que a torre principal possui monta-carga, com capacidade para dois *containers* de obras.

No projeto de Bernard Tschumi, o volume do edifício assemelha-se a um transatlântico, totalizando 12.500 metros quadrados de área construída. A planta tem formato elipsóide, com uma contra-curva em uma das bordas, como uma asa de borboleta. Junto a essa forma, um retângulo comprido, o corpo da borboleta, está locada a circulação vertical, os sanitários e depósitos. Na parte inferior desse corpo há um retângulo anexo, com uma face e uma aresta arredondada, sugerindo uma segunda asa, que não pode se desenvolver pela limitação do lote. A rampa do estacionamento é aberta e em forma de espiral. O edifício parece pousar sobre grande mola. Nos níveis quatro (+4) e cinco (+5), o revestimento em vidro acompanha o desenho da laje. Nos quatro andares superiores, destinados a exposições, o fechamento em vidro é feito em forma de ondas, dando movimento à

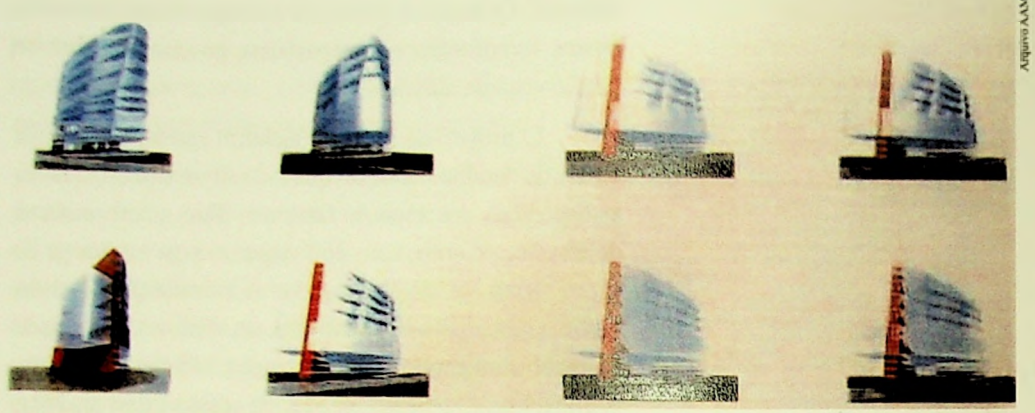
fachada. O aspecto geral do edifício revela robustez, leveza, movimento e transparência, procurando abrir-se para a vista da cidade.

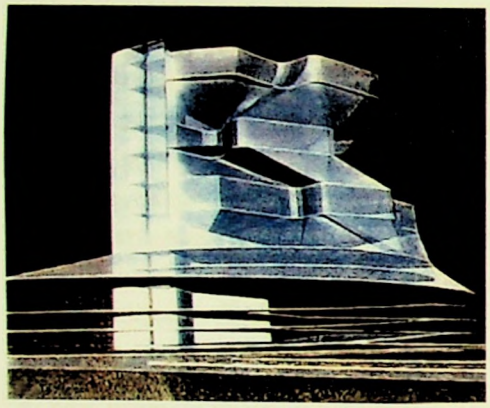
O projeto de Bernard Tschumi apresenta um nível maior de detalhamento do que o de Arata Isozaki, quanto à disposição dos espaços internos. Tem quatro andares de estacionamento, com 250 vagas, e carga e descarga de obras ficam no nível um (-1). A entrada principal do edifício se faz pelo *lobby* coberto, no nível um (+1), onde se encontram serviço de informação, bilheteria e livraria. No nível quatro ficam escadas de acesso externas, *lobby*, auditório (com vazio para abrigar equipamentos até o nível +5), duas salas para reserva técnica, setor educativo, de ação cultural, com opção para *workshops*, estar, biblioteca e arquivo. No nível cinco (+5) situam-se reserva técnica para a coleção, reserva técnica de filmes e fotos, reserva técnica para exposições temporárias, salas para administração, curadoria, museografia e comunicação visual, restauro, laboratório de papel, documentação, catalogação e estar. O anexo acolhe quartos para os técnicos, estúdios para artistas jovens ou para *workshops*.

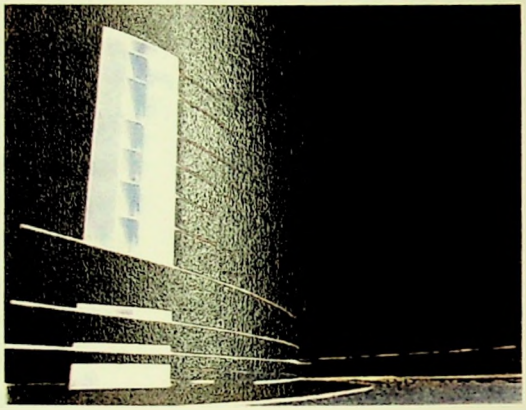
Tschumi apresenta seis opções de *layout* para os espaços expositivos. No nível seis (+6) está a exposição permanente e, sobre o prédio anexo, um terraço, com a possibilidade de ser transformado em espaço expositivo; nesse caso, acima dele ficaria um gabinete de papel. Uma grande escada caracol (colocada na ponta inferior) e uma rampa fazem a ligação com os pavimentos seis, sete, oito e nove, e a rampa até o nível dez (+10). Essa rampa, quando muda de direção, conforma-se à curvatura do edifício, formando um vazio com iluminação zenital. O nível sete (+7) também se destina à exposição permanente, com um terraço sobre o anexo, se a opção foi colocar somente uma galeria no andar inferior. Se opção foi colocar a galeria, o gabinete de baixo transforma-se num terraço. O espaço para as exposições temporárias encontra-se no nível oito (+8).

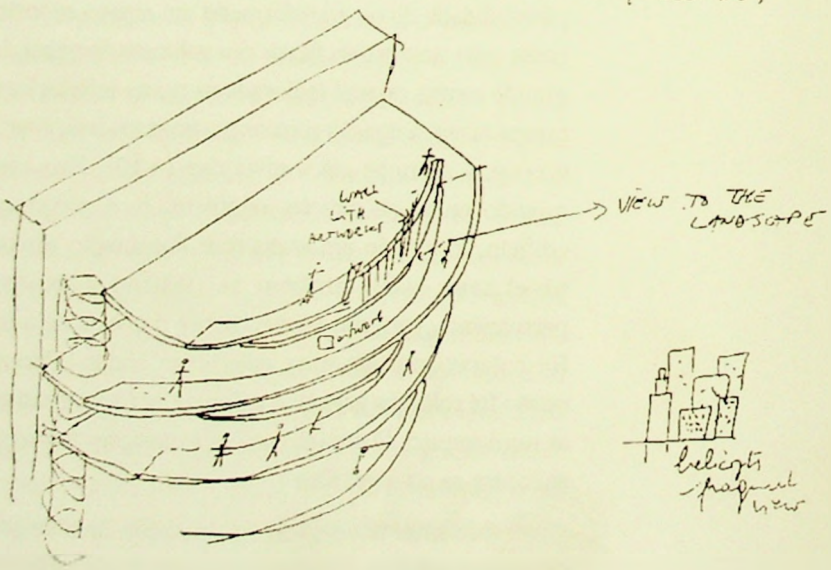
No nível nove (+9) há um *lobby*, área de galeria ou para o público, loja/livraria e café e daí nasce outra escada caracol para acessar o restaurante. Sobre o anexo,

Arquivo AAMAC

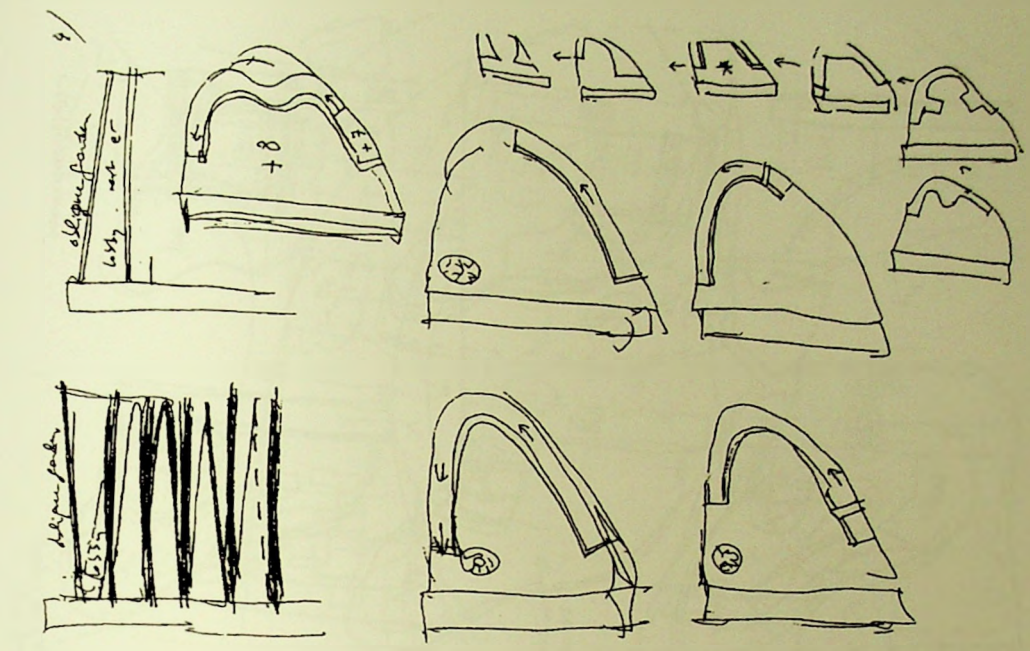


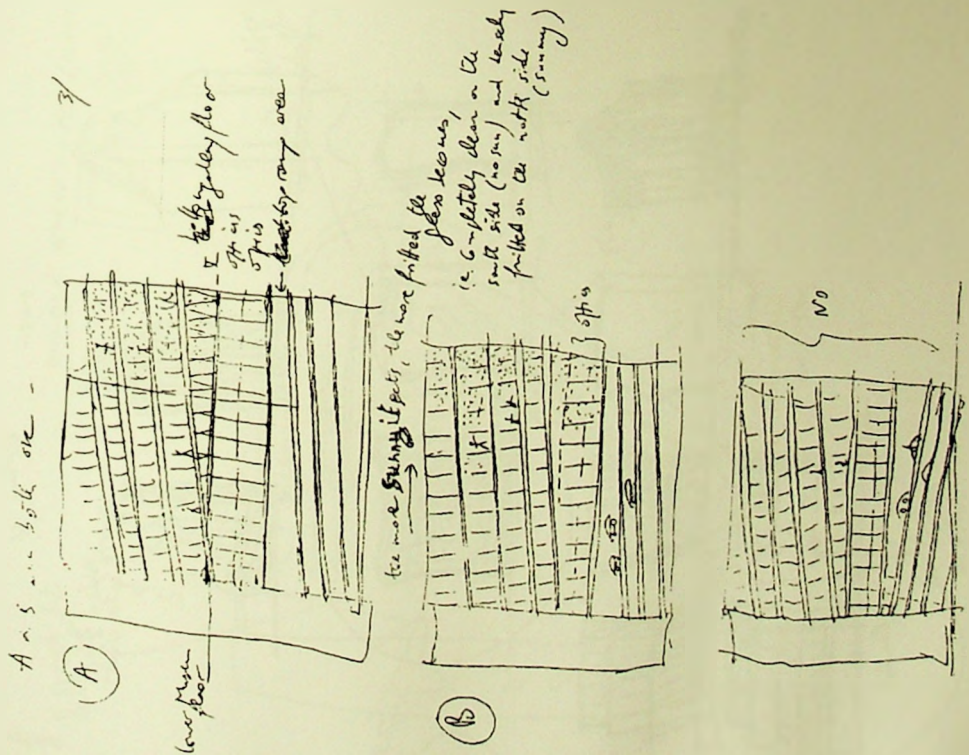


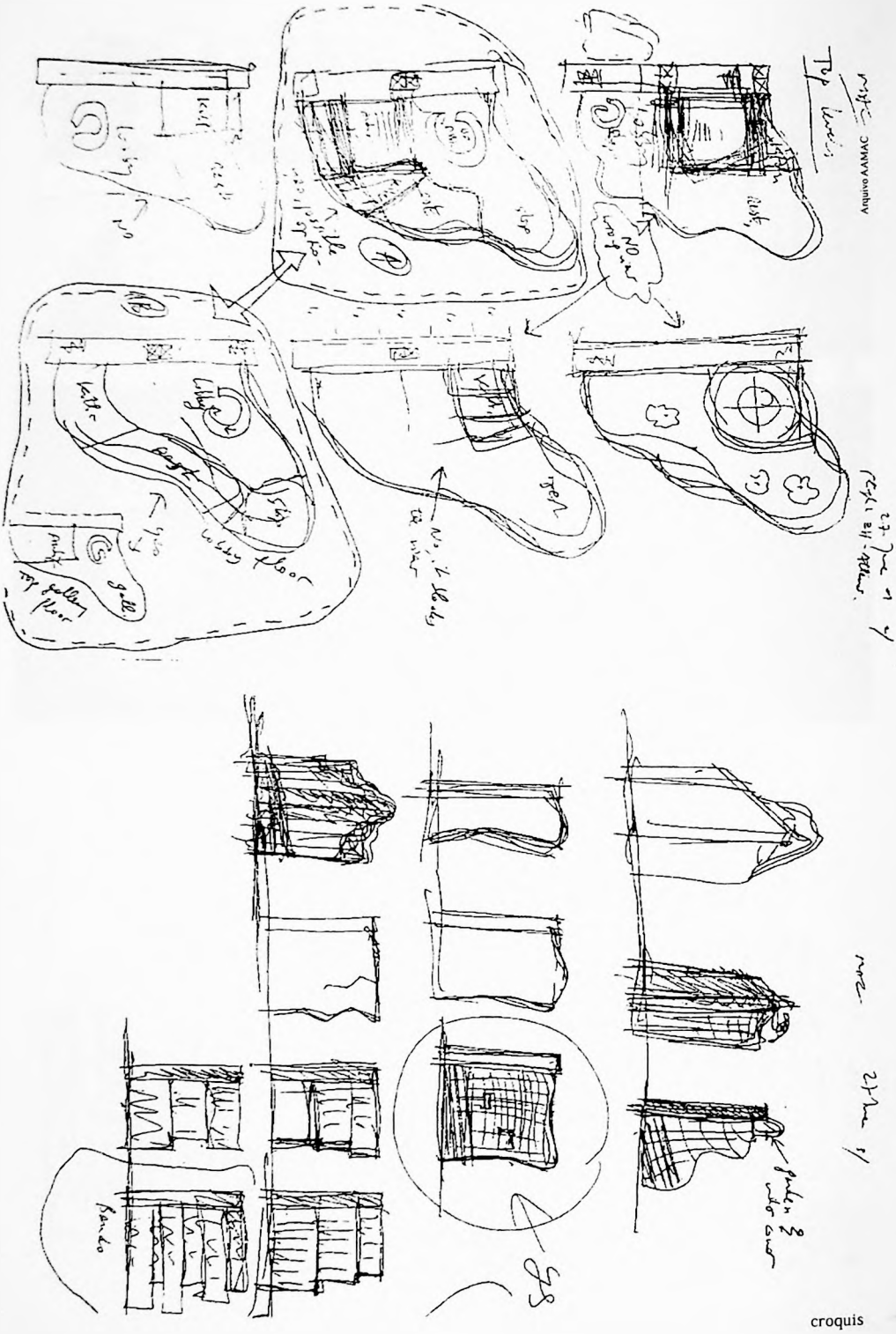




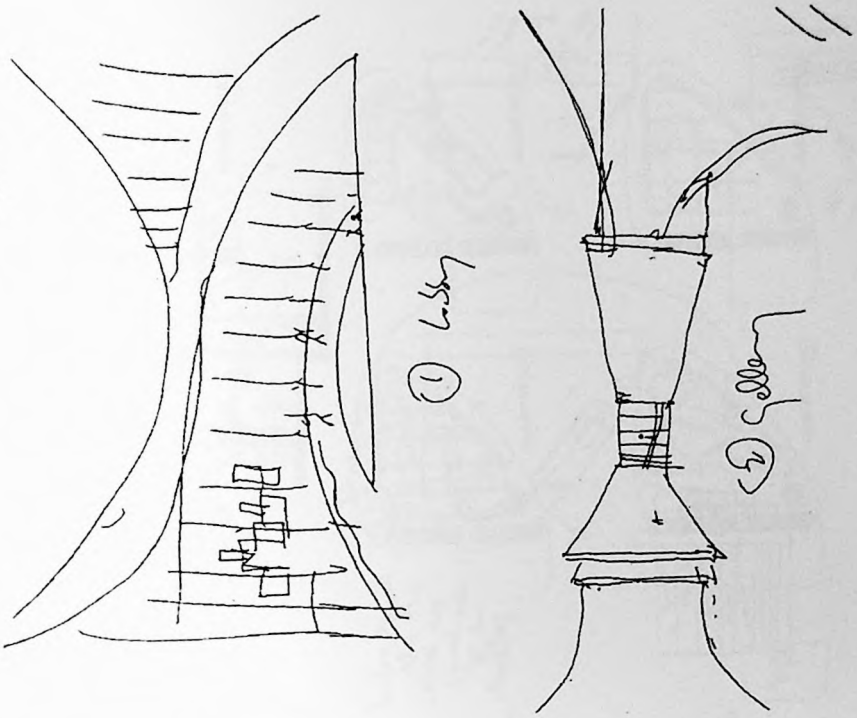
Projeto Bernard Tschumi: maquete eletrônica e croquis

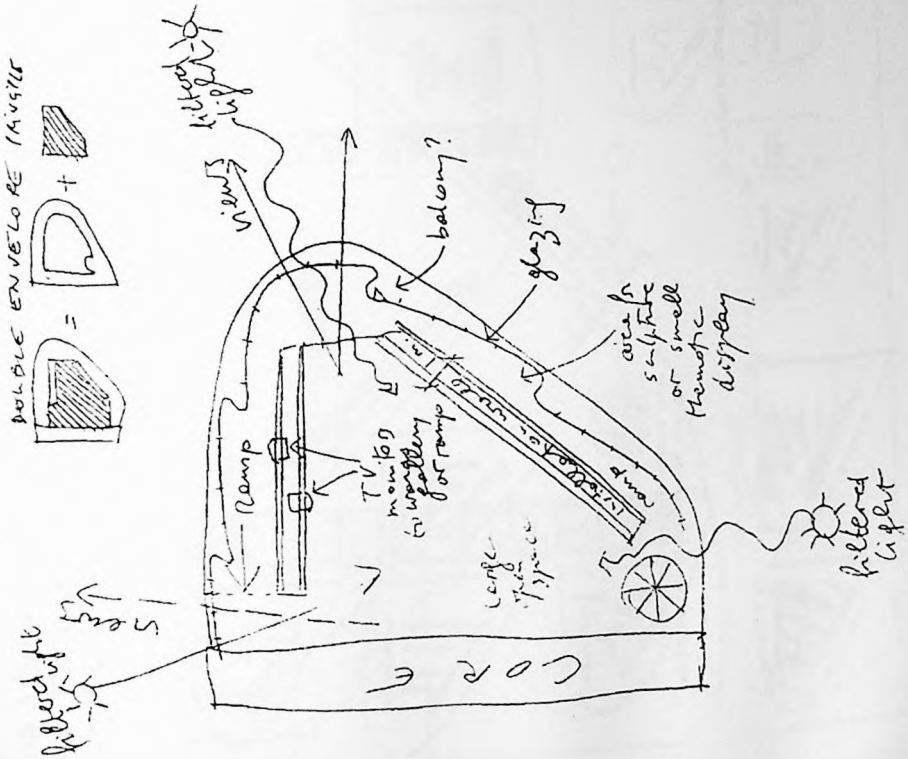


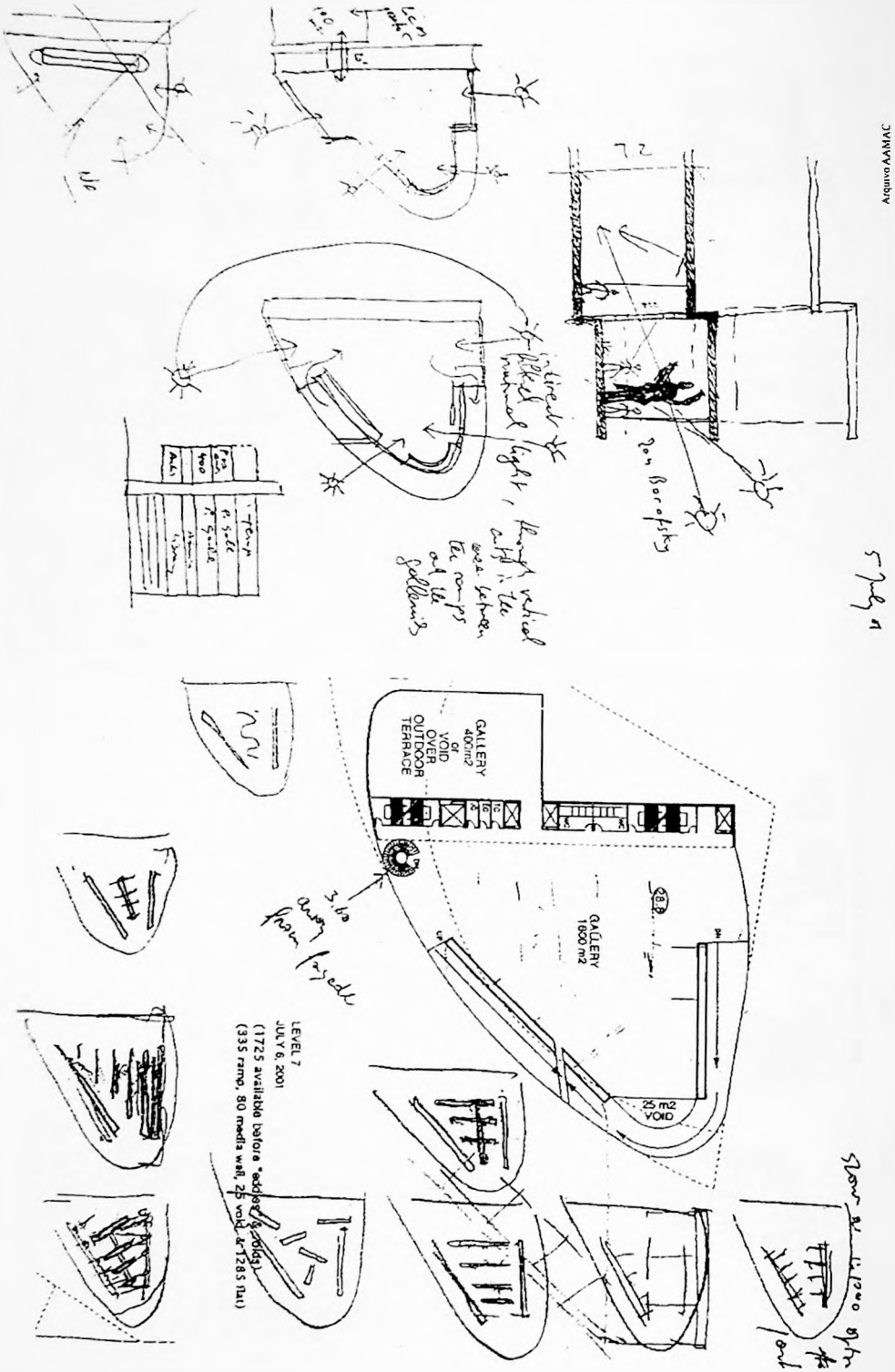




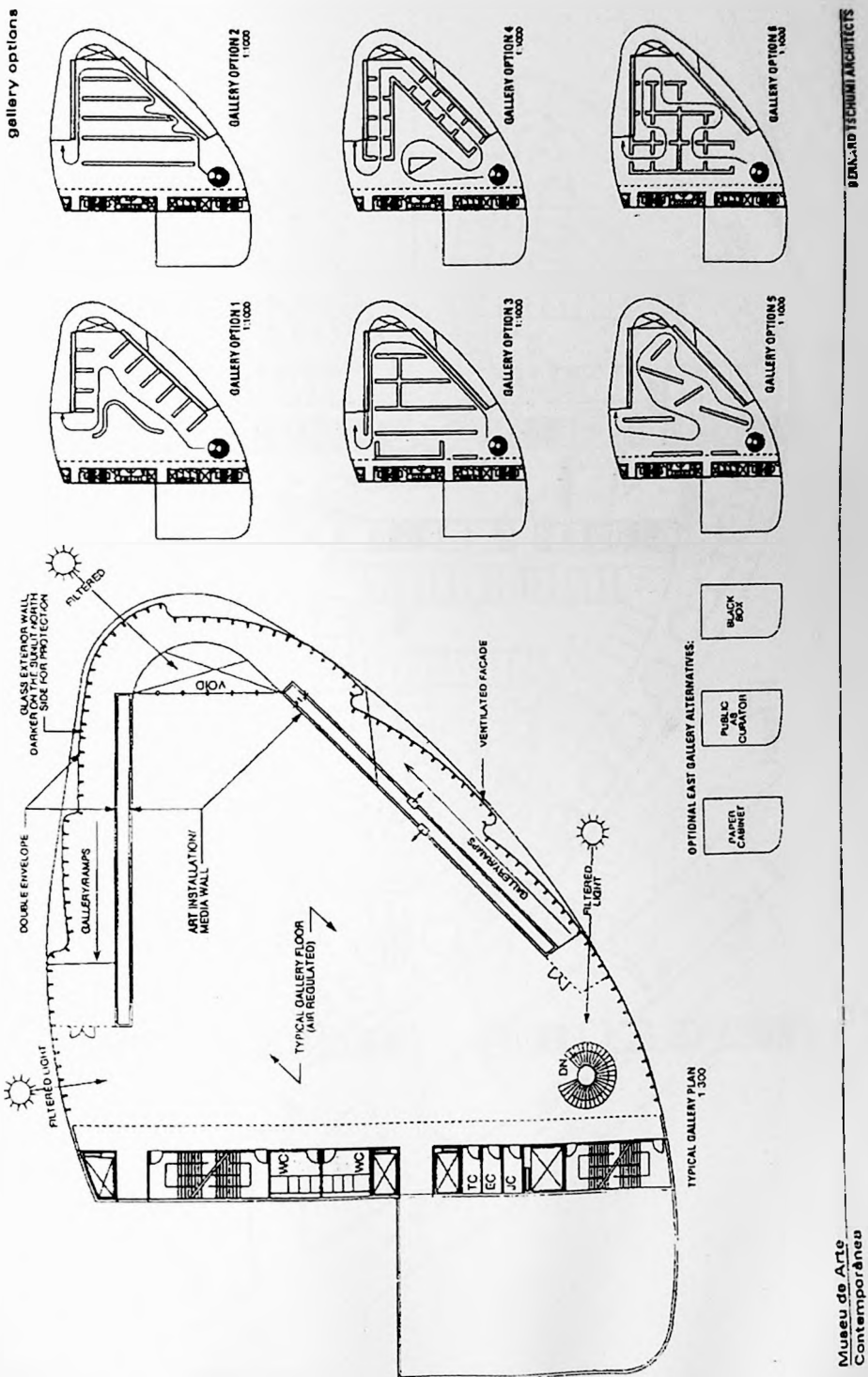
croquis


1 Lobby
2 Gallery

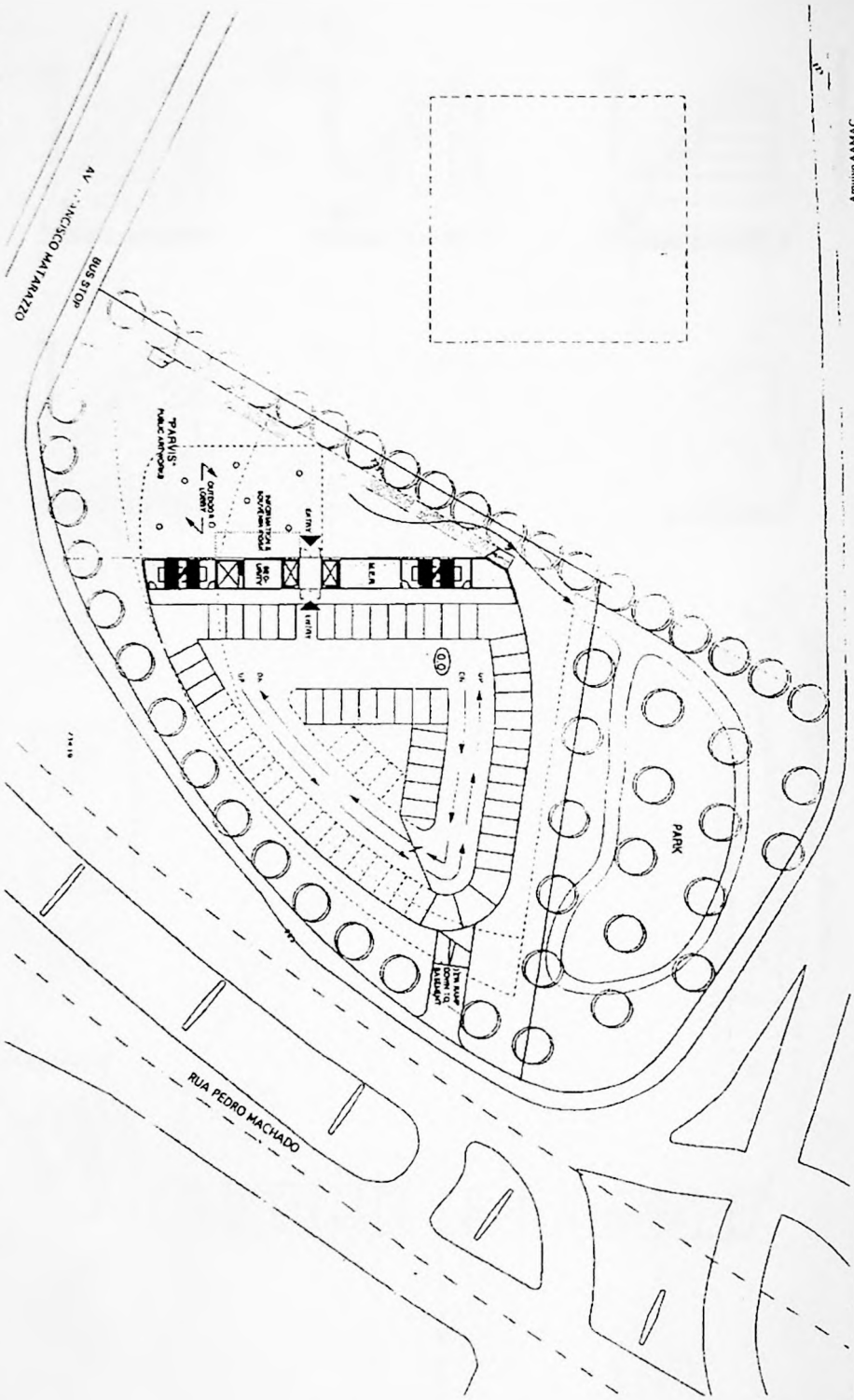

DOUBLE ENVELOPE INVERTER
filtered light
ramp
TV monitor
balcony?
glazing
core



Arquivo AAMAC

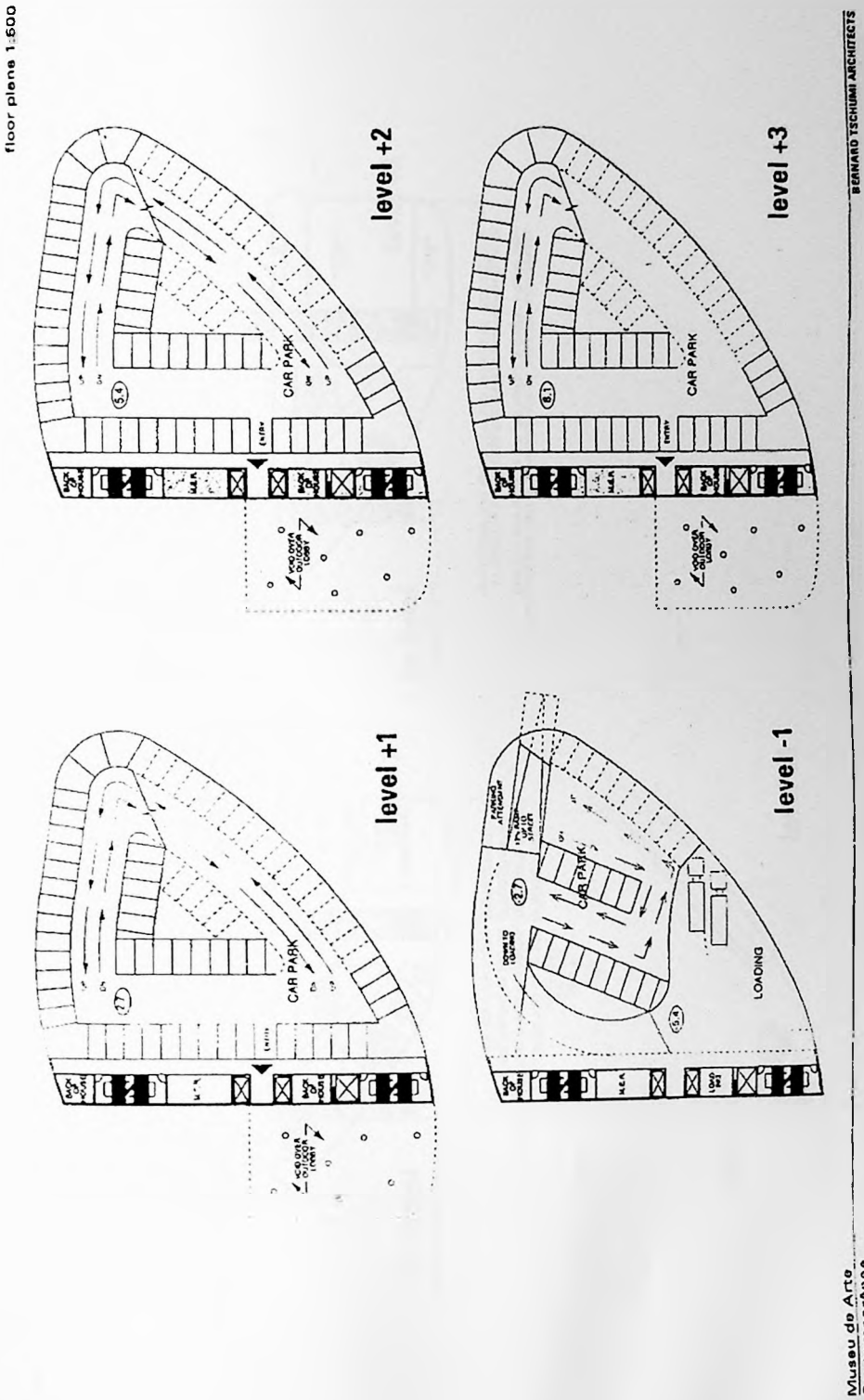


Projeto Bernard Tschumi: croquis e projeto (sem escala)



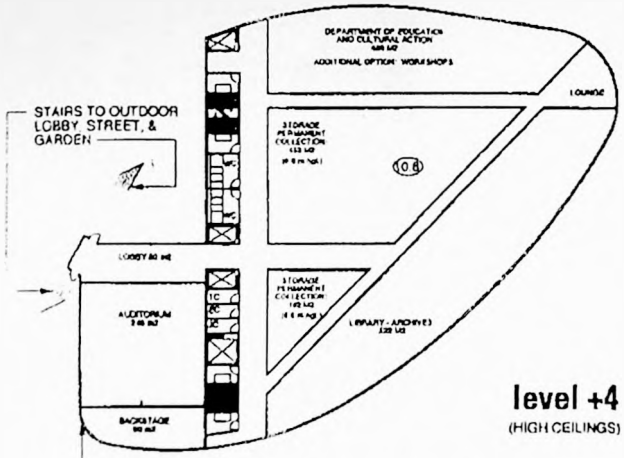
ground floor plan 1:500

BERNARD TSCHUMI ARCHITECTS



Projeto Bernard Tschumi: projeto (sem escala)

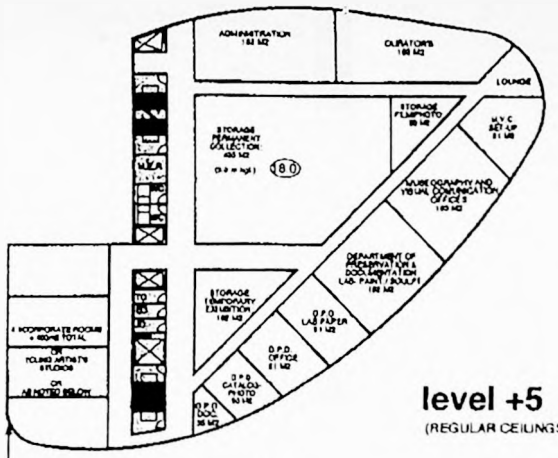
floor plans 1:500



level +4
(HIGH CEILINGS)

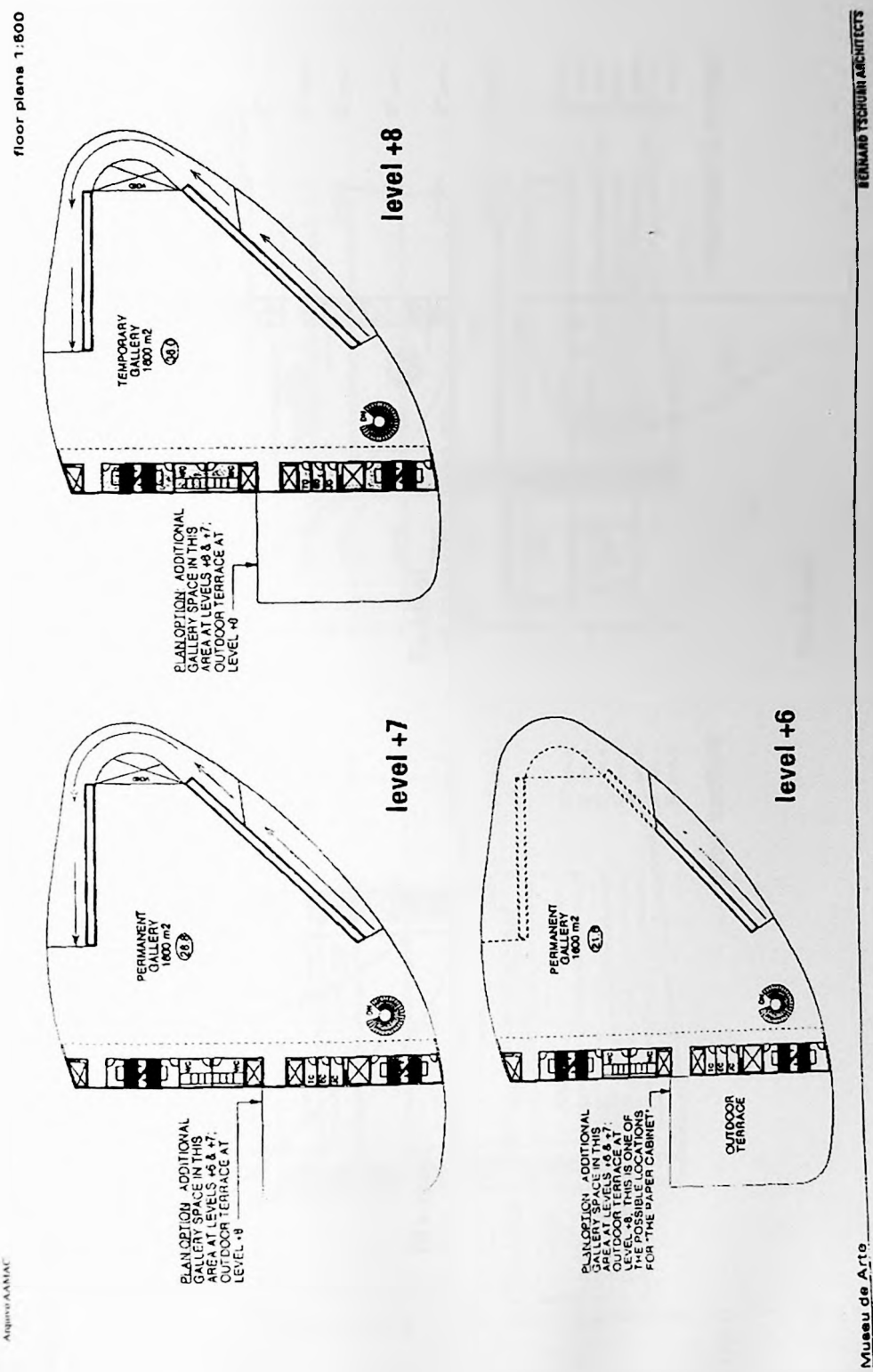
PLAN OPTION: INCREASED CEILING HEIGHT FOR AUDITORIUM W/ MECHANICAL AND STRUCTURE VOID ABOVE AT LEVEL +5

THIS FLOOR COULD ACCOMMODATE A CENTER FOR ART AND TECHNOLOGY AS WELL AS WORKSHOPS FOR THE GENERAL PUBLIC



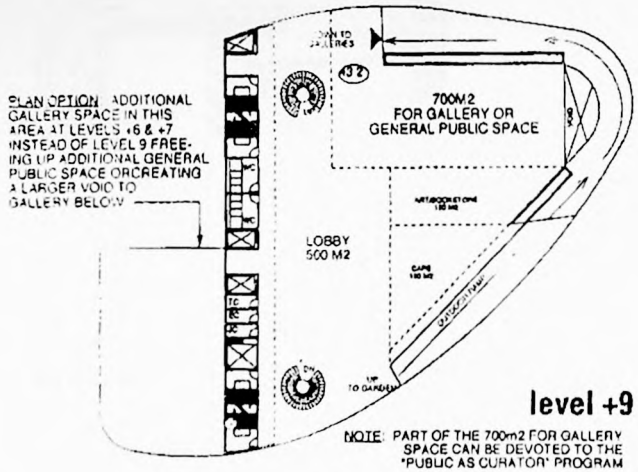
level +5
(REGULAR CEILINGS)

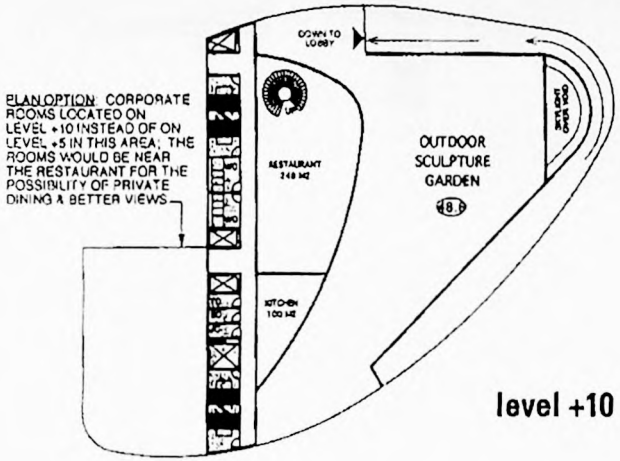
PLAN OPTION A: CORPORATE ROOMS
PLAN OPTION B: YOUNG ARTIST'S STUDIOS
PLAN OPTION C: WORKSHOPS FOR THE GENERAL PUBLIC
PLAN OPTION D: SEE NOTE ON LVEL4

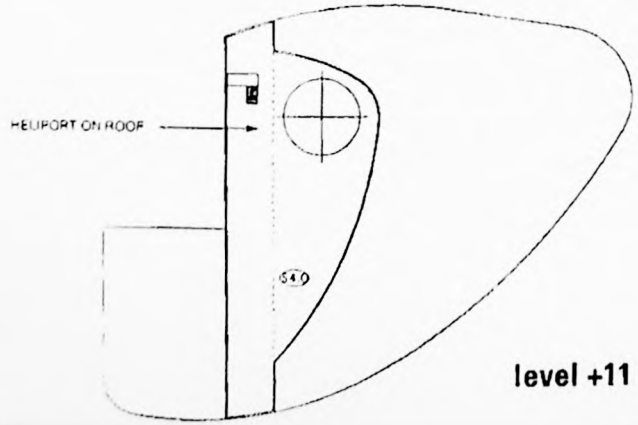


Projeto Bernard Tschumi: projeto (sem escala)

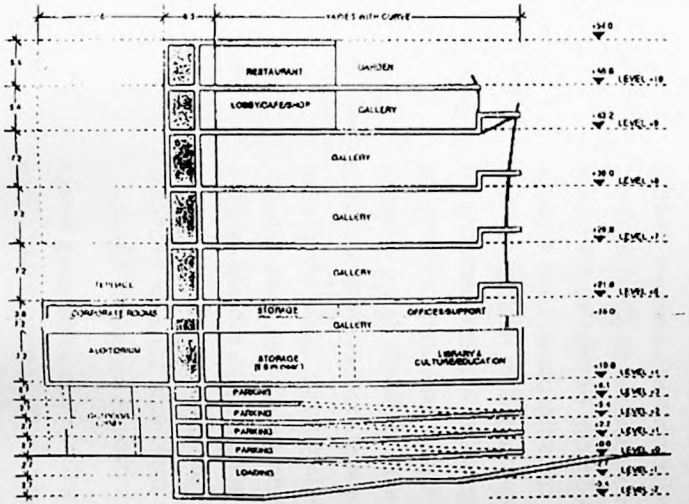
floor plans 1:500



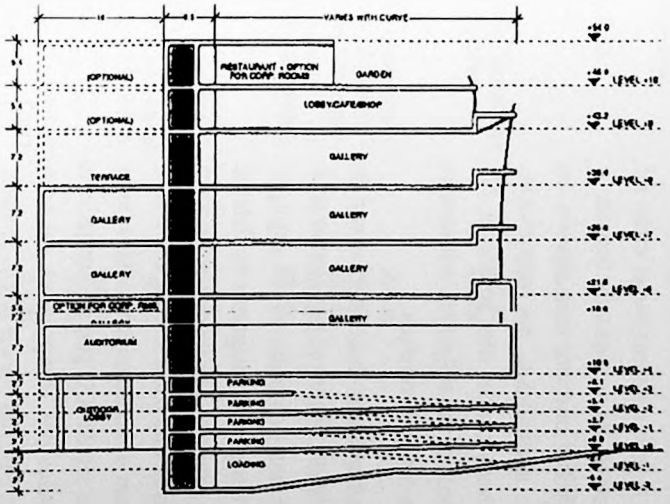




sections 1:500



base section



alternative section

se a decisão foi criar as galerias abaixo e não fazer o terraço, haveria um vazio para iluminação zenital das galerias. O restaurante, a cozinha e o jardim de esculturas estão no nível dez (+10). No anexo, há a opção de instalar o alojamento dos funcionários, anteriormente situado no nível cinco (+5), para aproximá-lo do restaurante, destinado a refeições privativas, com vista agradável. Na projeção da cozinha colocou-se um heliponto, restaurante e corpo de circulação vertical e de serviços.

O projeto de Tschumi traz duas alternativas de esquema estrutural do edifício, quanto ao posicionamento e à liberação das colunas nos andares de espaços expositivos, e apresenta também um diagrama do sistema de ar-condicionado. O arquiteto escolheu o vidro para revestir o edifício, material que considera barato e fácil de instalar. Fascinado com o uso do concreto feito pelos arquitetos brasileiros no século XX, pensou em painéis pré-fabricados e calculados por computador, ou com escamas metálicas, mas o custo de painéis muito grossos, de uma polegada de espessura, o preocupava.

Optou por revestir externamente o edifício com pele de vidro e o interior com um material sólido, envelopando e protegendo as galerias da luz solar direta. As rampas (como as escadas e os elevadores) entre esses dois envelopes são de concreto pintado em tons de vermelho, contrastando com as pálidas nuances de verde do vidro, que Tschumi considera a marca distintiva do projeto. O vidro pode ser transparente, translúcido, opaco ou estampado, propiciando a qualidade da luz de que o museu necessita. É transparente na face sul e, à medida que se caminha para a face norte, pode ter pontos impressos em *degradé*; vidro opaco, com filme isolante, pode ser usado onde for adequado para as obras de arte e para conservação de energia. Áreas de ventilação natural nas rampas funcionam como uma zona de proteção, possibilitando diminuir o custo de energia do museu.

O projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha para o MAC-cidade propõe marcar a presença da USP na vida urbana, numa área de fácil acesso e inserida no processo de revitalização do centro. Dadas as

Quadro de áreas

Desenho - Concurso para o MAC no Bairro de Barra Funda
Projeto - Arquiteto Bernard Tschumi

Data:10/ 07/2001

Planta - Nível -1, 0, 1, 2, 3

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
1	Garagem	8781,50	33,29%
2	Sanit.,Circulação, Segurança	1642,70	6,23%
3	Acesso e Informações	416,00	1,58%

Planta - Nível 4

4	Auditório,Foyer, Camarins	395,78	1,50%
5	Armazen.de coleção perm.	547,00	2,07%
6	Departamento de Educação	400,58	1,52%
7	Biblioteca e Arquivos	520,26	1,97%
8	Sanit.,Circulação, Depósitos	637,80	2,42%

Planta - Nível 5

9	Salas Educacionais e Multiuso	400,35	1,52%
10	Arquivo de Fotos e Filmes	45,65	0,17%
11	Armazen.de Exibições Temp.	94,35	0,36%
12	Armazen.de Exibições Perm.	400,50	1,52%
13	Escritório de Curadoria	190,08	0,72%
14	Escritórios do Depto. de Preservação e Documentação.	75,00	0,28%
15	Sala de Catalogação e Fotogr.	51,63	0,20%
16	Sala de Doc. de Coleções	37,25	0,14%
17	Lab. para trabalho em papel	78,07	0,30%
18	Lab. para Pintura e Escultura	100,00	0,38%
19	Escritórios de Museografia e Comunicação Visual	124,74	0,47%
20	Área técnica(set up)	89,00	0,34%
21	Escritórios de Administração	175,76	0,67%
22	Sanit., Circulaçao e Depósitos	637,80	2,42%

Planta - Nível 6, 7 e 8

23	Exposição Col. Permanente	3398,60	12,88%
24	Exposição Temporária	1693,30	6,42%
25	Sanit.,Circulação e Depósitos	1240,71	4,70%

Planta - Nível 9

26	Galeria e Espaço Público	448,04	1,70%
27	Hall de Entrada ,Cáfe e Loja	903,25	3,42%
28	Sanit.,Circulação e Depósitos	751,51	2,85%

Planta - Nível 10

29	Restaurante e Cozinha	362,02	1,37%
30	Sanit.,Circulação e Depósitos	751,51	2,85%
31	Jardim para esculturas	989,66	3,75%

Total área útil (m2) **26380,40** 100%

Total área útil (m2) **26500,00**

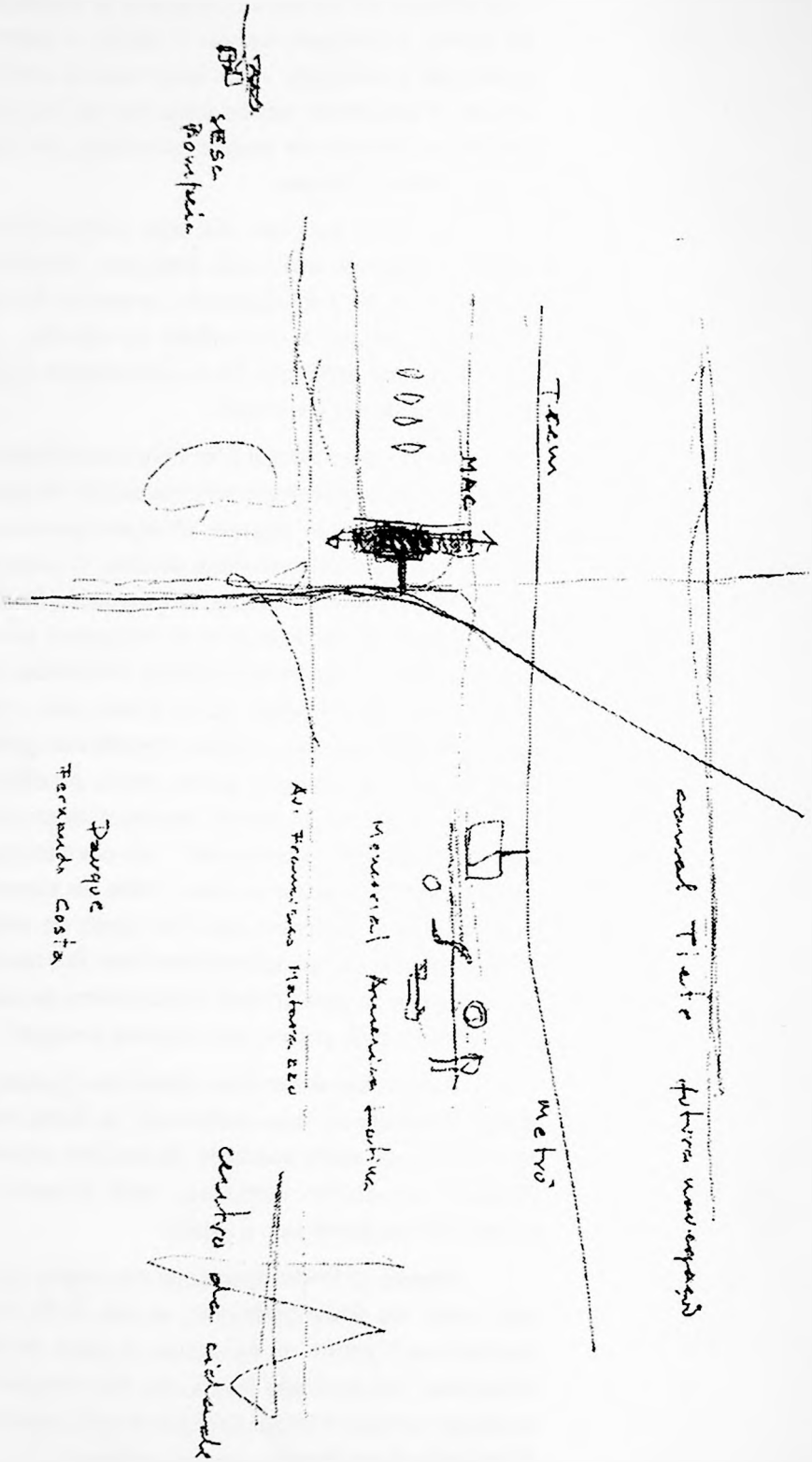
características do terreno e o programa de necessidades do museu, a concepção espacial é vertical. A planta da construção é retangular – nos lados menores situam-se um par de elevadores, escadas (dispostas em diagonal) e banheiros, locados em andares alternados; nos lados maiores estão as rampas.

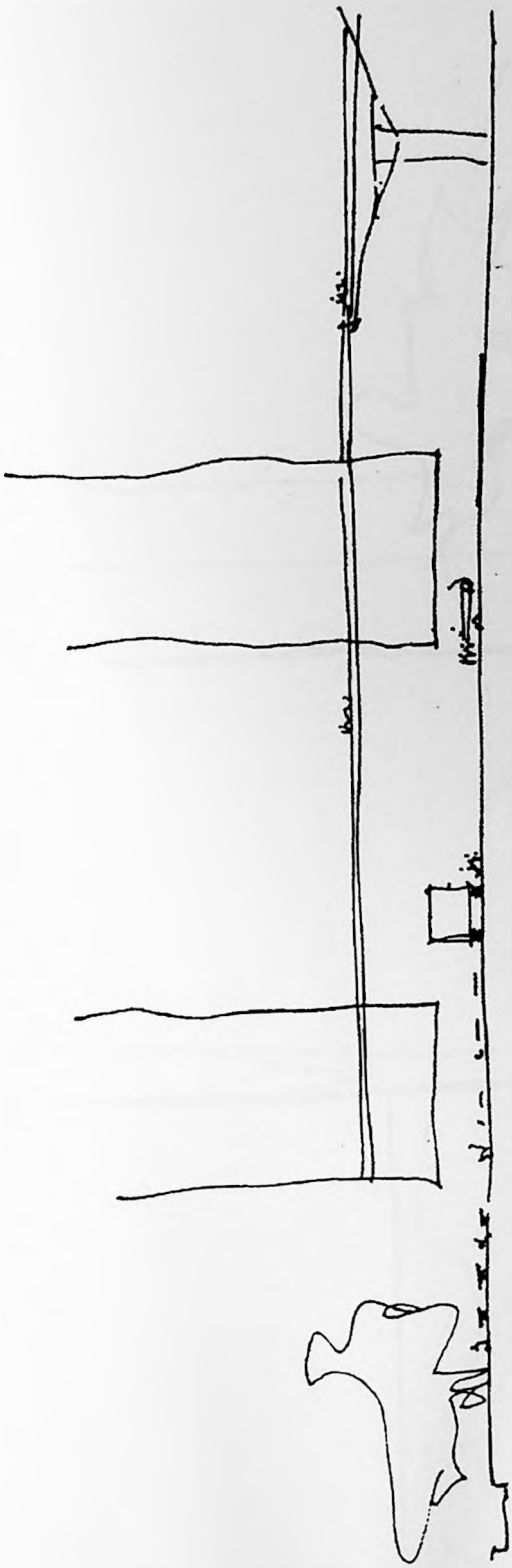
Ao nível do chão, há uma rua-jardim para pedestres, ligando a Avenida Francisco Matarazzo à linha da ferrovia. Esta esplanada, na opinião do autor, revelaria o museu à curiosidade do cidadão. Uma passarela para pedestres faz a comunicação entre o Viaduto Antártica e o museu.

A circulação vertical é feita por meio de rampas e elevadores, com capacidade para transportar 50 pessoas, colocados em pares, na diagonal. Os espaços para a reserva técnica e pesquisa estão elevados do chão. O acesso para auditórios, restaurante e exposições temporárias faz-se por meio dos elevadores, e chega-se ao restaurante pela rua, "sempre aberta" (impossível considerar a viabilidade disso nos dias de hoje, na cidade de São Paulo, onde a maior parte dos equipamentos públicos é fechada com grades). O prédio é formado por quatro muros paralelos de concreto, sendo o par interno destinado às prumadas técnicas. A imagem sugerida é de "...um casco intrigante onde as aberturas aparecem com a idéia de surpresa e emoção, tanto de dentro para fora como no sentido inverso, pontos com transparência ou luzes. Por exemplo, no restaurante há, para enfrentar a vista da serra do Jaraguá e a contradição do poente, uma abertura invulgar".

As aberturas seriam feitas abertas em algumas áreas das paredes externas (muro estrutural), no limite técnico de orifícios por metro quadrado de concreto estrutural. Tschumi acreditava, com isso, estar criando uma construção *sui generis* para a cidade.

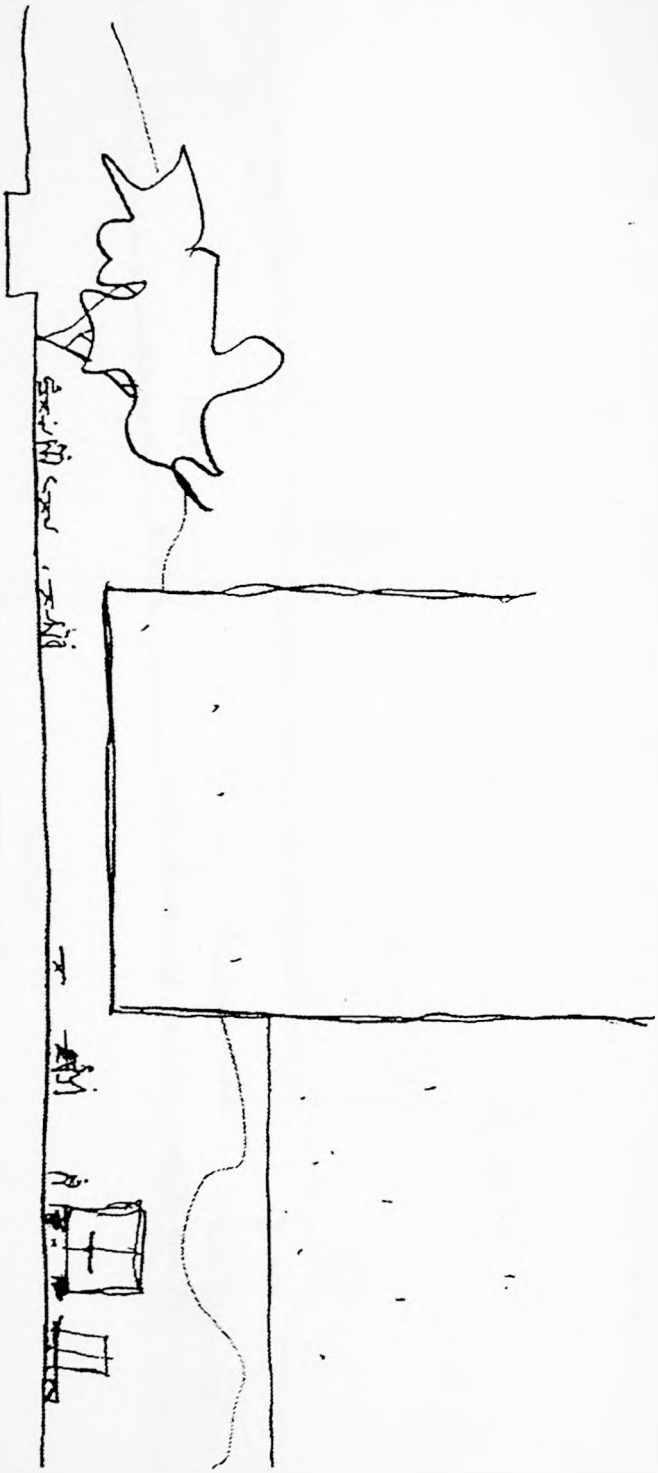
Mendes da Rocha apresentou seu projeto de cima para baixo. No último pavimento, na cota 40,05 metros, encontra-se o jardim de esculturas. A partir da planta minimalista, um quadrado inscrito em um retângulo, sua concepção começa a se revelar. O projeto propõe a reprodução da ocupação da rua "límpida e vazia de artifícios".

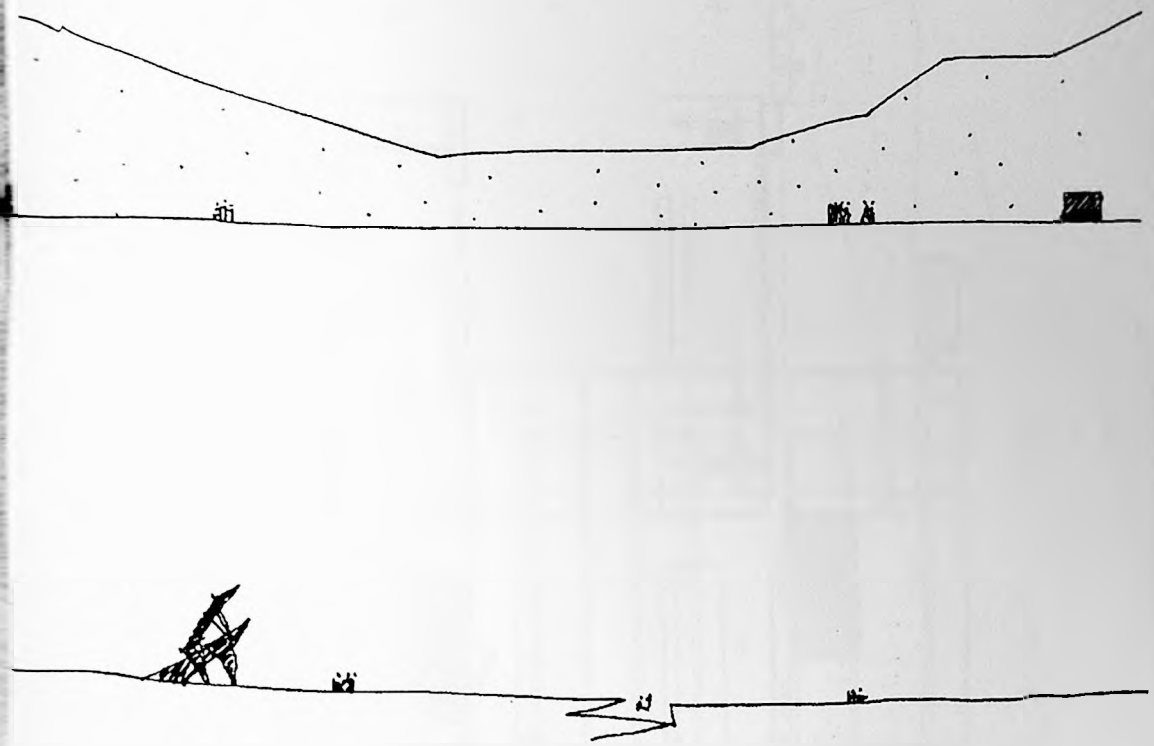

Canal Tietê futura navegação
Metrô
Trem
MAC
Memorial Americo Lubisi
Av. Francisco Matarazzo
Centro das Indústrias
Parque Fernando Costa
SESC Pompeia



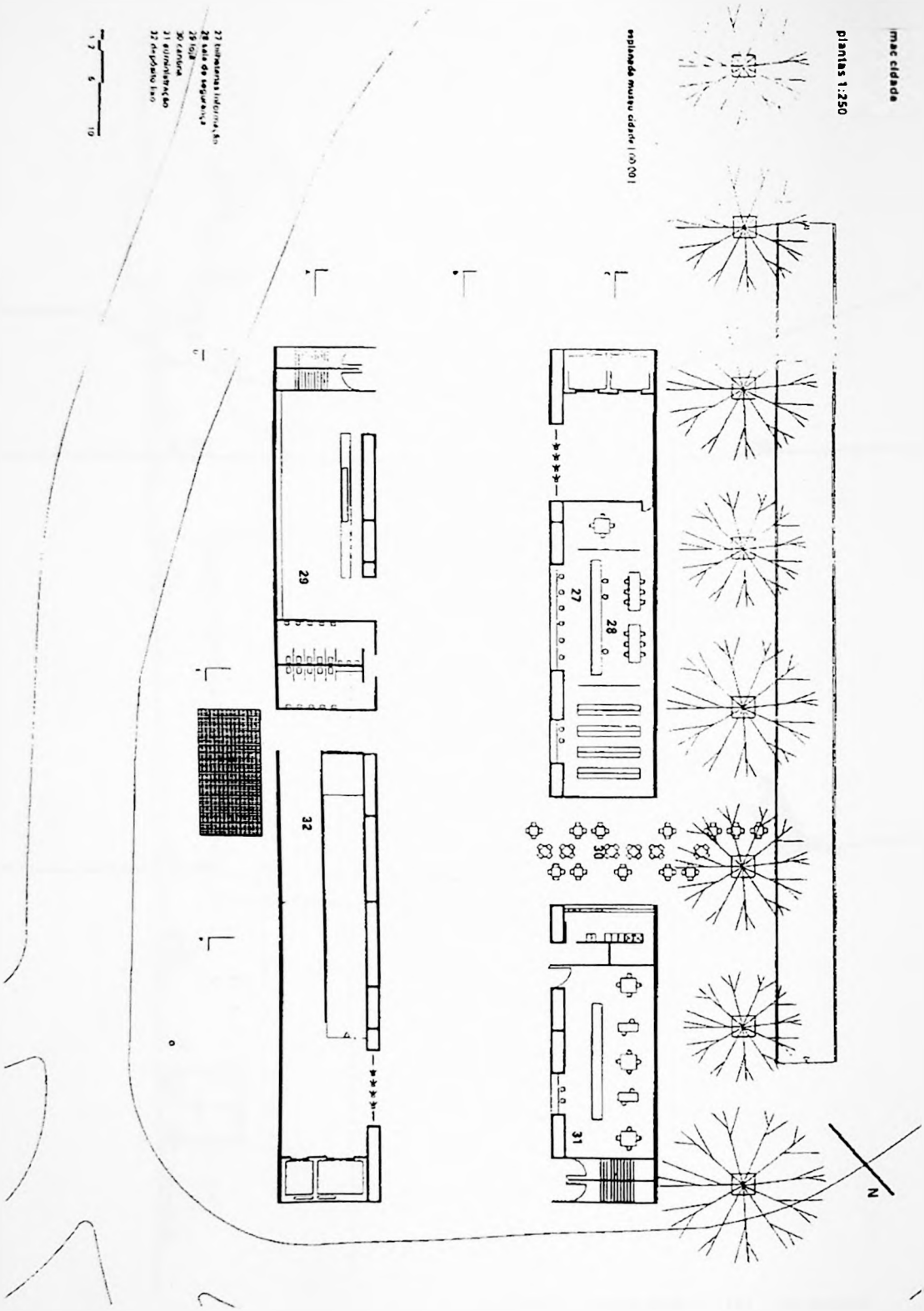
Arquivo AAMAC

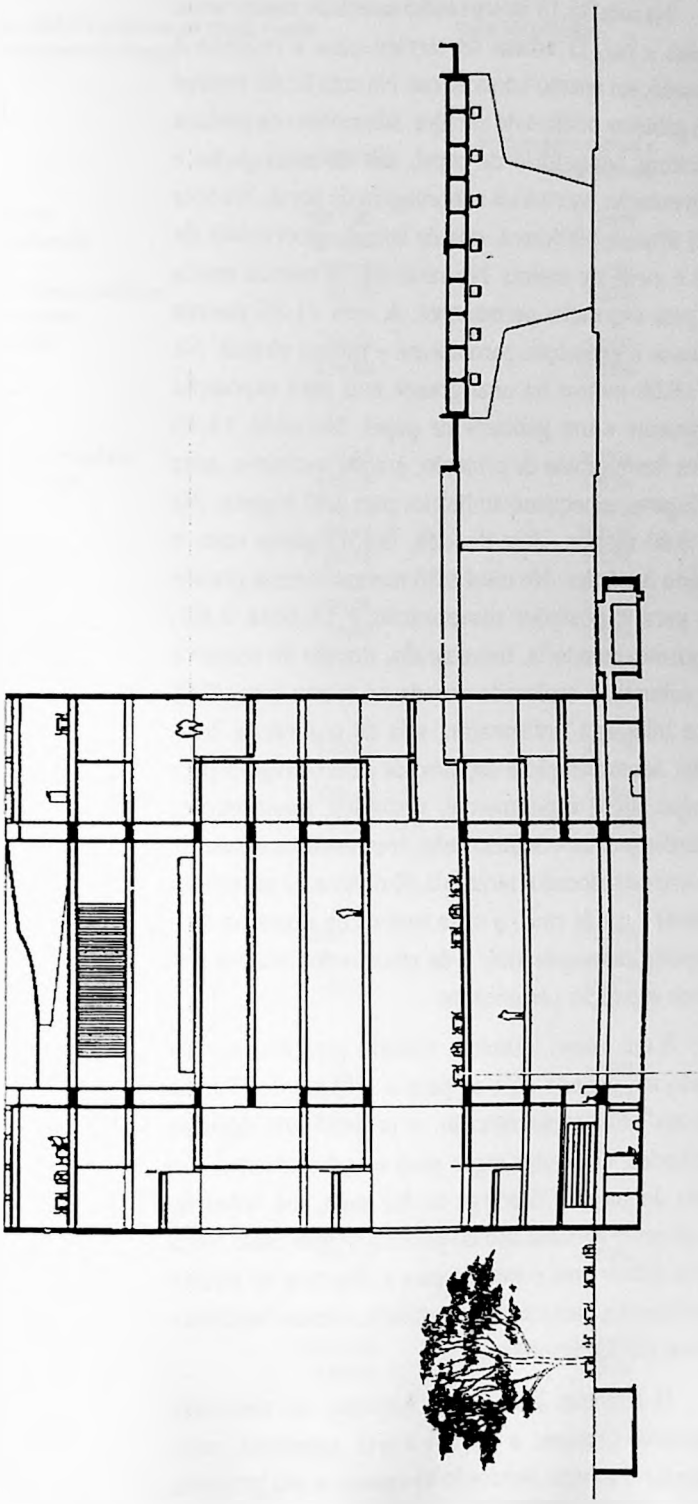
Proposta para o MAC de Paulo Mendes da Rocha





Proposta para o MAC de Paulo Mendes da Rocha


imac cidade
plantas 1:250
esplanada museu cidade | 00 | 01
27 bilheterias informação
28 sala de segurança
29 loja
30 cafeteria
31 alimentação
32 depósito (ex)
0
5
10
N
27
28
29
30
31
32



Arquivo AAMAC

Proposta para o MAC de Paulo Mendes da Rocha: planta térreo e corte transversal (sem escala)

Na cota 35,15 metros estão sanitário, restaurante, cozinha e bar. O acesso de serviço para a cozinha é devassado, em relação à área do bar. Na cota 32,65 metros ficam gabinete público do curador, laboratório de pintura e escultura, laboratório de papel, sala de catalogação e documentação, escritórios e montagem de obras. Na cota 28,25 situa-se biblioteca, sala de leitura, laboratório de vídeo e ateliê de ensino. No nível 24,75 metros está a área para exposição permanente. A cota 21,25 metros destina-se a exposição permanente e museu virtual. Na cota 16,90 metros há uma grande área para exposição permanente e um gabinete de papel. No nível 13,40 metros ficam cabine de projeção, grande auditório, para 300 lugares, e pequeno auditório, para 130 lugares. Na cota 9,90 metros, além do café, fica a ligação com o Viaduto Antártica. No nível 5,50 metros há uma grande área para exposições temporárias e na cota 2,65, alojamento, curadoria, museografia, divisão de ensino e ação cultural. A esplanada situada no térreo (cota 0,0) recebe bilheteria, informação, sala de segurança, loja, cantina, administração e depósito de lixo. Garagem para 70 vagas, ateliê experimental, vestiários, manutenção, instalações para ar-condicionado, reservatórios e sala de máquinas estão locados na cota 3,30 metros. O pé-direito é variável – vai de cinco a onze metros de altura na área de exposições temporárias, e de cinco a dez metros nas áreas de exposição permanente.

É um museu intimista, voltado para dentro. De quando em quando abre-se para a cidade, de "forma inusitada". Em minha opinião, o projeto tem algumas deficiências: há poucas vagas para estacionamento e o acesso de carga e descarga se faz pela rua interna, prejudicando eventual uso do público. Além disso, seria preciso definir uma cobertura para a abertura do jardim de esculturas e, para maior comodidade, colocar banheiros no nível dos alojamentos.

O arquiteto Eduardo de Almeida, no memorial justificativo *O museu, a cidade e a arte*, apresenta como desafiador o terreno destinado ao museu, e seu primeiro intuito é liberar o espaço para pedestres, "que competem com postes, com uma confusa malha de circulação de

Quadro de áreas

Desenho - Concurso para o MAC no Bairro de Barra Funda
Projeto - Arquiteto Paulo Mendes da Rocha

Data:10/ 07/2001

Planta - Cota - 3.30

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
1	Estacionamento	1051,96	11,44%
2	Atelier Experimental	275,40	2,99%
3	Vestiários	105,40	1,15%
4	Manutenção,Reservatório e Casa de Máquinas	97,76	1,06%
5	Ar condicionado	95,04	1,03%
6	Circulação	234,80	2,55%

Planta - Cota 0,00

7	Bilheteria e informações	10,92	0,12%
8	Sala de segurança	145,36	1,58%
9	Loja	140,32	1,53%
10	Lanchonete	29,44	0,32%
11	Administração	98,18	1,07%
12	Depósito de lixo	71,30	0,78%
13	Circulação	298,28	3,24%
14	Sanitários	19,80	0,22%
15	Galeria	854,22	9,29%

Planta - Cota 2,65

16	Alojamento	199,64	2,17%
17	Curadoria	93,84	1,02%
18	Museografia e Com. Visual	156,40	1,70%
19	Divi. de ensino e ação cultural	121,44	1,32%
20	Circulação	261,44	2,84%

Planta - Cota 5,50

21	Exposições	1265,58	13,76%
22	Circulação	398,36	4,33%
23	Sanitários	42,32	0,46%

Planta - Cota 9,90

24	Café	17,92	0,19%
25	Exposições	859,80	9,35%
26	Circulação	347,20	3,77%

Planta - Cota 13,40

27	Pequeno Auditório	245,70	2,67%
28	Grande Auditório	262,08	2,85%
29	Circulação	789,30	8,58%

Planta - Cota 16,90

30	Exposições	1512,00	16,44%
31	Circulação	463,68	5,04%

Planta - Cota 21,25

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total

32	Exposições	818,20	8,89%
33	Museu Virtual	100,28	1,09%
34	Circulação	169,28	1,84%

Planta - Cota 24,75

35	Exposições	306,00	3,33%
36	Gabinete de Papel	41,40	0,45%
37	Circulação	377,20	4,10%
38	Sanitários	41,40	0,45%

Planta - Cota 28,25

39	Biblioteca	406,60	4,42%
40	Laboratório de Vídeo	36,00	0,39%
41	Atelier de ensino	252,00	2,74%
42	Circulação	467,30	5,08%
43	Sanitários	41,40	0,45%
44	Estar	87,16	0,95%

Planta - Cota 32,65

45	Gabinete Público	82,80	0,90%
46	Lab. Pintura e Escultura	106,44	1,16%
47	Lab. de Papel	107,82	1,17%
48	Sala Catalog. e Documentação	65,04	0,71%
49	Escritórios	65,04	0,71%
50	Montagem de Obras	659,94	7,17%
51	Circulação	643,86	7,00%
52	Sanitários	41,40	0,45%

Planta - Cota 36,15

53	Restaurante	334,88	3,64%
54	Cozinha	96,60	1,05%
55	Bar	198,72	2,16%
56	Circulação	445,28	4,84%
57	Sanitários	41,40	0,45%

Planta - Cota 40,05

58	Jardim das Esculturas	1800,00	19,57%

Total área útil (m2)	**18398,32**	100%
Total área construída (m2)	**21600,00**	

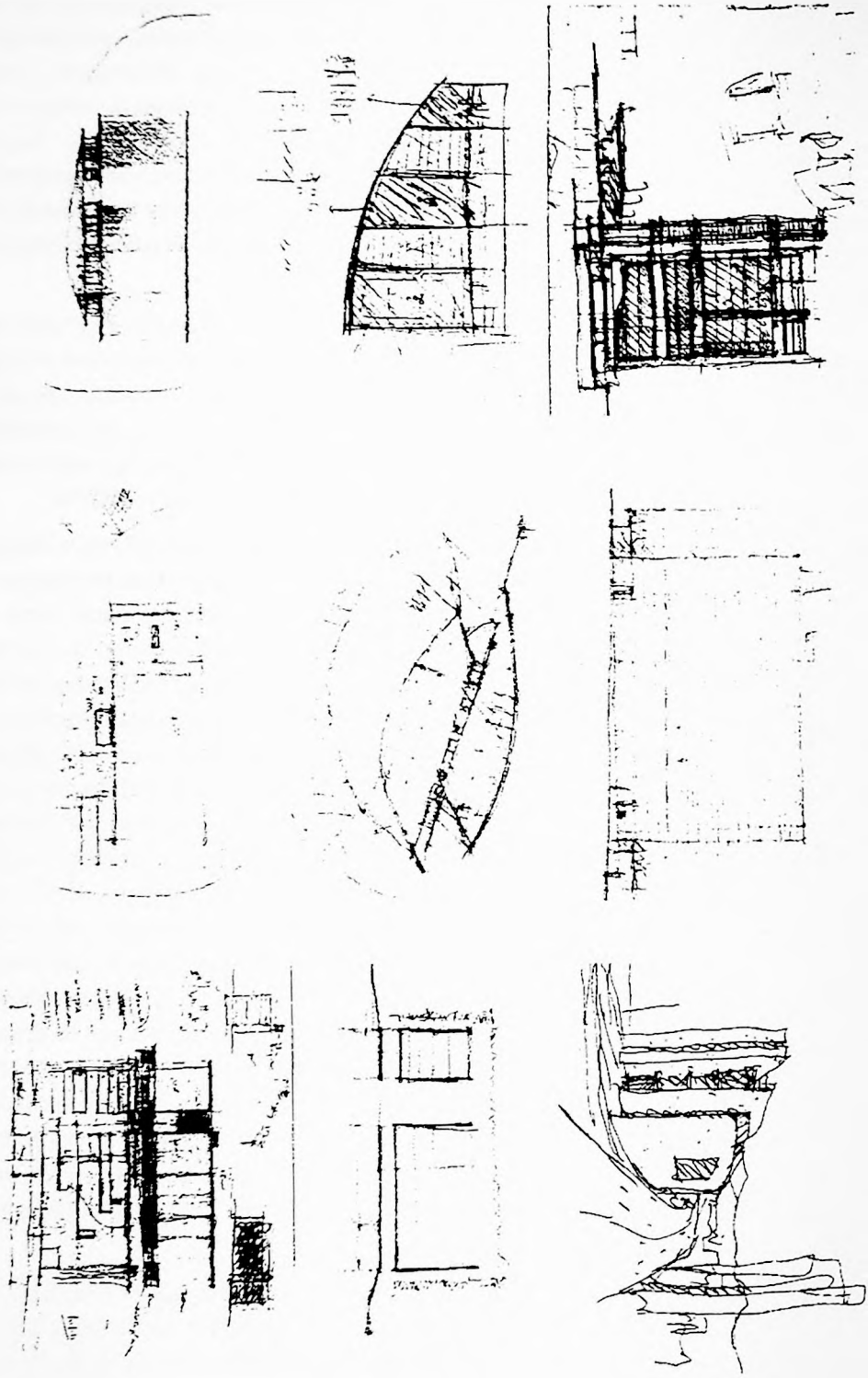
veículos e com os pilares de sustentação de um viaduto que avança, em uma de suas bordas, pelo terreno". Seu projeto define um volume envidraçado, predominantemente horizontal. A projeção do edifício são dois retângulos ligados: no menor deles, implantou equipamentos mecânicos, escadas, sanitários e serviços, e no retângulo maior, o restante das atividades do museu. Do outro dado do retângulo maior fica a rampa de acesso ao estacionamento.

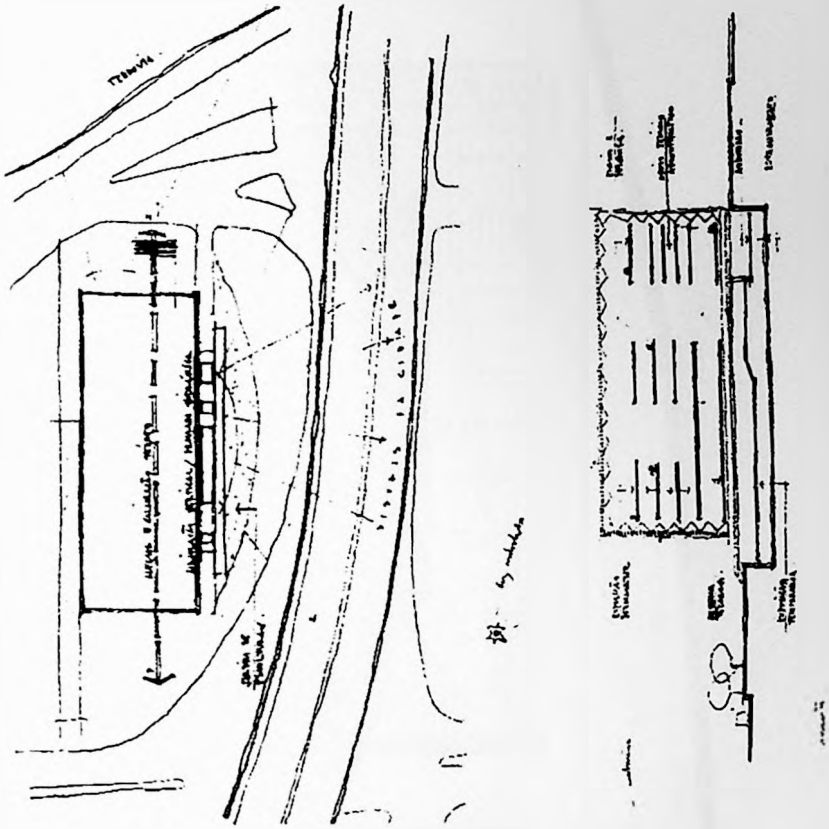
Embora o Viaduto Antártica fosse "coisa certa no lugar errado", dadas as condições do terreno o arquiteto considerava possível manter um diálogo com ele, e seu projeto procura sintonizar-se com a horizontalidade do viaduto. Nesse sentido, privilegia a circulação horizontal, sem esquecer, contudo, a circulação vertical.

Seu museu, apesar de dialogar com o viaduto, não se confunde com ele. Contrapõe-se, elevando-se acima de sua cota: uma massa luminosa contra outra opaca. Interrompe a seqüência das torres de escritórios, contrastando com a empena cega do *shopping* e as barreiras de concreto da avenida. O arquiteto caracteriza o seu projeto como um espaço de luz, acesso e circulação, que revela seus espaços interiores num diálogo com o entorno imediato, procurando contextualismo por diferenças e semelhanças. Por acreditar que a arquitetura não deva resolver simbolicamente os problemas urbanísticos da cidade contemporânea, deliberadamente não projeta um marco visual para a cidade, já que seria um erro "considerar um espaço exterior provocante como a única maneira de responder a um falso problema, pois não há arquitetura nenhuma que dê conta, simbolicamente ou não, de uma metrópole". Pessoalmente, considero verdadeira a afirmação, mas acredito que pode contribuir para requalificar áreas degradadas, dinamizar a vida cultural, o turismo, a economia e, por que não, ser um dos símbolos da cidade.

O arquiteto formou o núcleo central do museu com seus espaços expositivos, um sistema flexível de divisórias, combinando luz natural com luz artificial, e pés-direitos variáveis. Para garantir a flexibilidade desejada,

CONCURSO DE ANTEPROJETOS DE ARQUITETURA PARA O MAC CIDADE

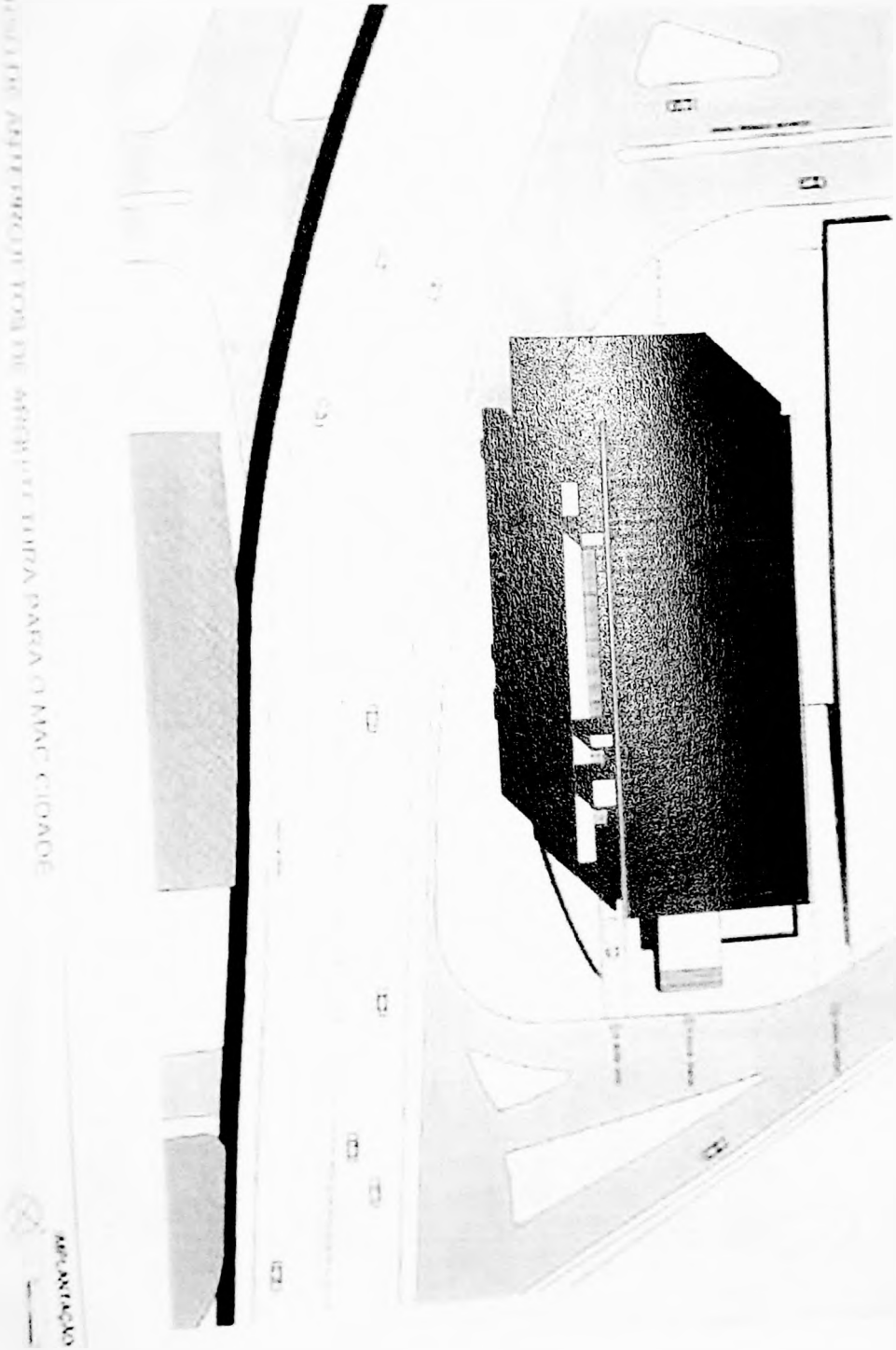


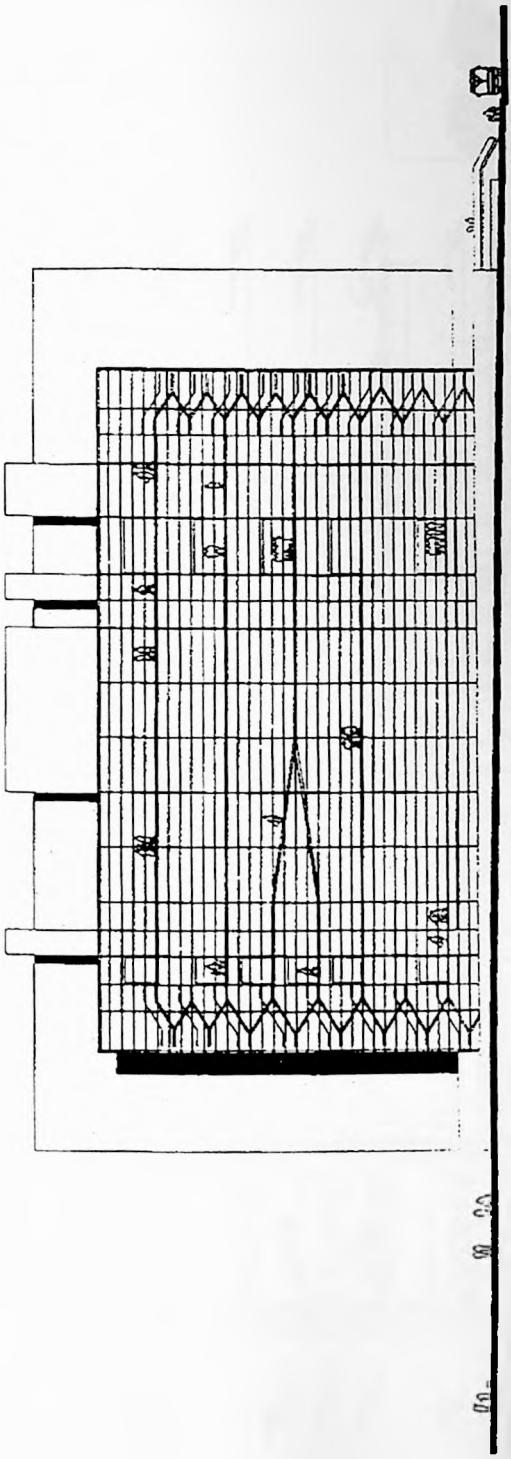


Arquivo AAMAC

Proposta de Eduardo de Almeida para o MAC

CONCURSO DE ANTEPROJETOS DE ARQUITETURA PARA O MAC CIDADE

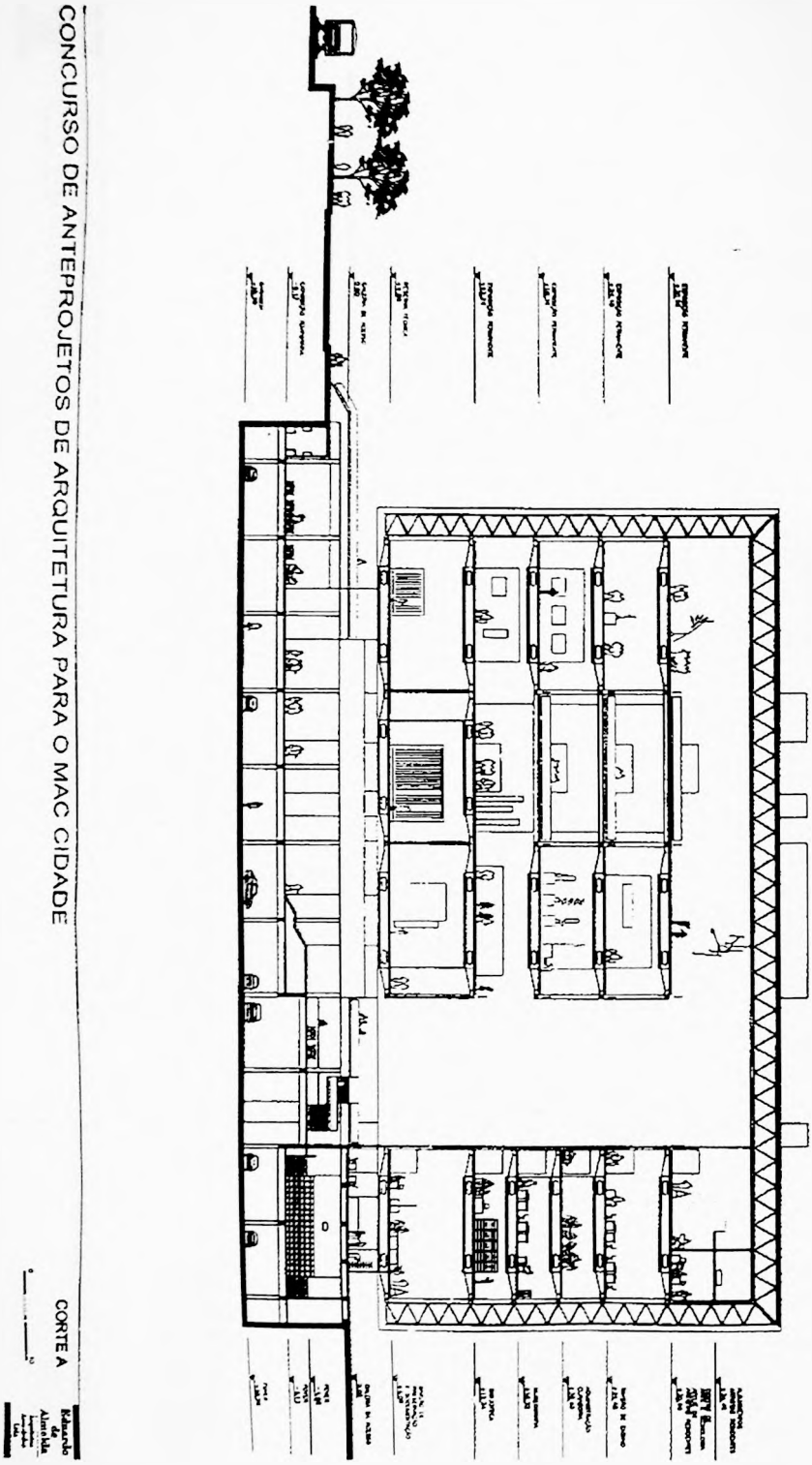

IMPLANTAÇÃO

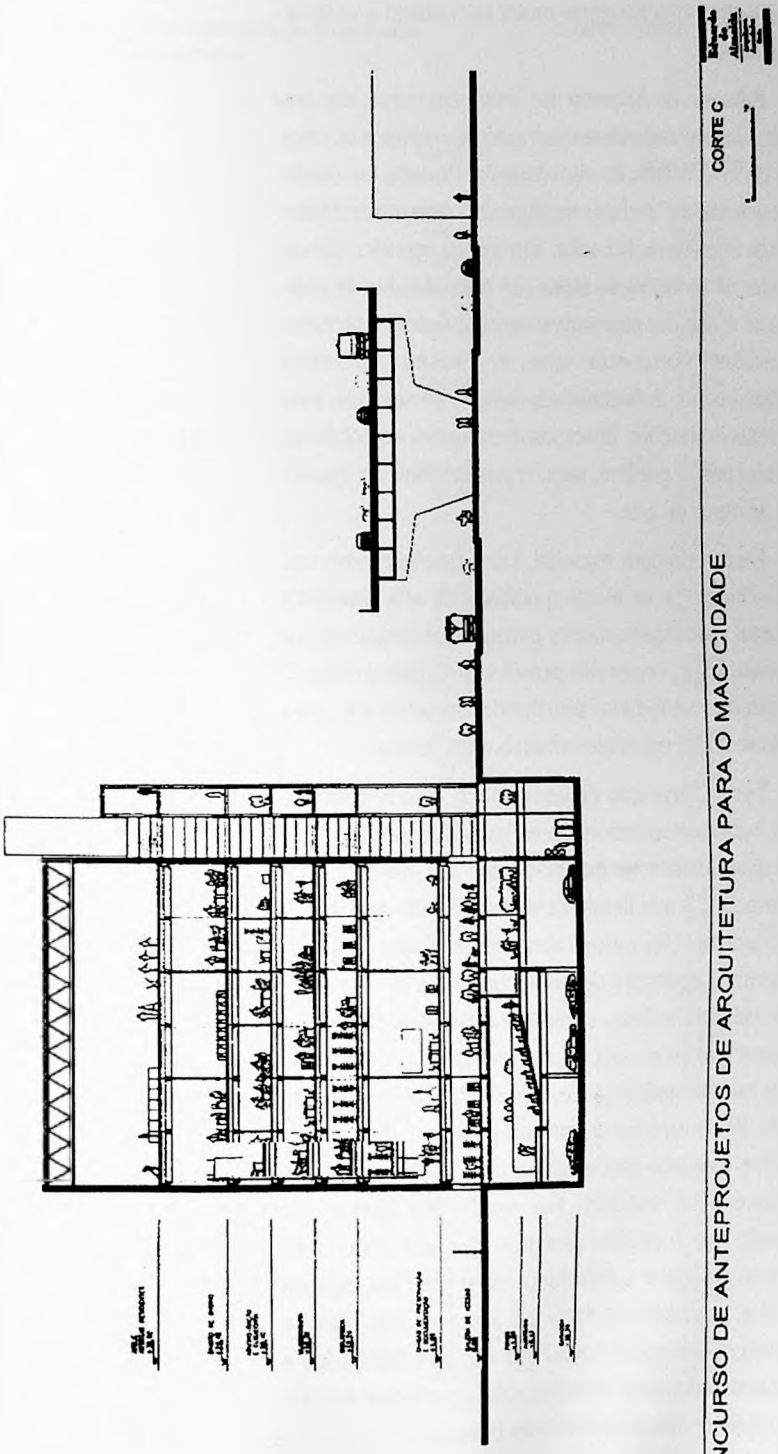


ELEVAÇÃO VIADUTO ANTÁRTICA

CONCURSO DE ANTEPROJETOS DE ARQUITETURA PARA O MAC CIDADE

Arquivo AANIAC


CONCURSO DE ANTEPROJETOS DE ARQUITETURA PARA O MAC CIDADE
CORTE A



CONCURSO DE ANTEPROJETOS DE ARQUITETURA PARA O MAC CIDADE

achava melhor que houvesse muita luz natural e vedá-la, se necessário.

Eduardo de Almeida não levou em conta, em seu projeto, a necessidade de conservação de energia e os altos custos de um sistema de climatização. Poderia ter usado algum sistema de "fachada inteligente", que minimizasse os efeitos nocivos da luz solar. Em minha opinião, deixar para fazer as vedações ao sabor das necessidades de cada exposição é não dar alternativas arquitetônicas e técnicas a questões concretas que o museu enfrenta quotidianamente. A flexibilidade deve ser perseguida, mas com certas limitações, buscando-se soluções de conforto ambiental para o público, para os profissionais do museu e para as obras de arte.

De acordo com Almeida, a arte brasileira vive um círculo vicioso: "a excelente qualidade da arte brasileira não possui visibilidade pública porque ela é pouco vista e ela é pouco vista porque não possui visibilidade pública". Essa falta de visibilidade contribuiria, segundo ele, para que não se tenha um meio artístico mais sólido.

"Sem a formação de um público, não se formam críticos, curadores, colecionadores, galeristas, publicações, etc. na quantidade e na qualidade que um meio de arte maduro requer. A arte brasileira vive sobretudo do esforço de seus artistas. Um museu abrangente, e que também privilegiasse a aquisição de bons conjuntos de obras de nossos melhores artistas, romperia esse círculo. Dentre os museus brasileiros, seja pelo acervo que já possui, seja pela sua tradição pedagógica e, em especial, pela iniciativa presente de construção de um novo museu de grandes dimensões e voltado para o futuro, o MAC é o mais forte candidato neste sentido. Foi tendo em mente tal destinação que o projeto procurou dar sua concepção estética ao programa apresentado: cavar com luz espaços generosos, relacioná-los, variá-los, à espera das obras e dos públicos, antigos e novos, que venham habitá-los e com os anos sedimentar momentos de experiência estética que vivifiquem nossas capacidades poéticas."

O projeto de Eduardo de Almeida, embora não faça menção aos materiais a serem utilizados, dá a entender

Quadro de áreas

Desenho - Concurso para o MAC no Bairro de Barra Funda Data:10/ 07/2001
Projeto - Arquiteto Eduardo de Almeida

Planta - Cota -10,20

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
1	Garagem	2619,75	12,55%
2	Depósito	119,50	0,57%
3	Segurança	20,00	0,10%
4	Vestiários	64,00	0,31%
5	Máquinas	9,00	0,04%
6	Caixa d'agua	97,50	0,47%
7	Área técnica	138,00	0,66%
8	Circulação	252,00	1,21%

Planta - Cota - 4,08 / - 6,12

9	Auditório	297,25	1,42%
10	Apoio	30,00	0,14%
11	Tradução	30,00	0,14%
12	Sanitários	88,90	0,43%
13	Foyer	140,00	0,67%
14	Bar	45,60	0,22%
15	Recepção	32,50	0,16%
16	Oficinas	51,00	0,24%
17	Reserva Técnica da exp.temp.	183,00	0,88%
18	Pátio	168,75	0,81%
19	Restaurante	152,00	0,73%
20	Cozinha	40,50	0,19%
21	Depósito	12,00	0,06%
22	Exposição temporária	1677,20	8,03%
23	Circulação	271,50	1,30%

Planta - Cota 0,00

24	Loja e Livraria	90,00	0,43%
25	Recepção de Grupos	60,00	0,29%
26	Informações	222,00	1,06%
27	Galeria de Acesso	790,00	3,78%
28	Sanitários	62,00	0,30%
29	Circulação	288,55	1,38%
30	Acesso ao público	176,00	0,84%
31	Jardim de esculturas	495,00	2,37%
32	Pátio vazio de esculturas	169,00	0,81%

Planta - Cota 4,08

33	Laboratório de Pint. e Escultura	150,00	0,72%
34	Laboratório de Papel	100,00	0,48%
35	Escritórios	75,00	0,36%
36	Catalogação e Fotografia	50,00	0,24%
37	Preservação e documentação	50,00	0,24%
38	Reserva técnica	1245,00	5,96%
39	Sanitários	60,00	0,29%
40	Circulação	252,00	1,21%
41	Público como Curador	125,00	0,60%

Planta - Cota 12,24

Número	Ambiente	Área(m2)	Porcentagem sobre a área útil total
42	Biblioteca	465,00	2,23%
43	Exposição permanente	1395,00	6,68%
44	Sanitários	64,00	0,31%
45	Circulação	2188,00	10,48%
Planta - Cota 16,32 /18,36 /20,40			
46	Montagem	155,00	0,74%
47	Museografia	225,00	1,08%
48	Escritórios Museografia	82,50	0,40%
49	Gabinete de papel	100,00	0,48%
50	Exposição permanente	950,00	4,55%
51	Circulação	245,20	1,17%
52	Sanitários	60,00	0,29%
53	Administração	240,00	1,15%
54	Curadoria	142,50	0,68%
55	Sala Corporativa	75,00	0,36%
Planta - Cota 24,48			
56	Ateliês	157,50	0,75%
57	Sala de aula	150,00	0,72%
58	Escritórios e divisão de ensino	150,00	0,72%
59	Exposição permanente	1095,00	5,24%
60	Sanitários	60,00	0,29%
61	Circulação	258,00	1,24%
Planta - Cota 30,60			
62	Exposição Permanente	630,00	3,02%
63	Ateliês de artistas	310,00	1,48%
64	Laboratório	25,00	0,12%
65	Laboratório de vídeo	25,00	0,12%
66	Centro de Arte e Tecnologia	75,00	0,36%
67	Depósito	25,00	0,12%
68	Sanitários	60,00	0,29%
69	Circulação	258,00	1,24%
70	Alojamento para Artistas	217,00	1,04%
Total área útil (m2)		**20882,20**	100%
Total área construída (m2)		**21030,00**	

que o prédio usaria estrutura mista em aço, alvenaria convencional e vidro. A edificação tem dois subsolos. Na cota -10,20 metros situam-se garagem para 122 automóveis, escadas de acesso (uma de cada lado do retângulo menor), depósitos, vestiários, caixa d'água, dois elevadores, monta-carga e área técnica.

Subindo, na cota -6,12 (retângulo maior) estão espaço para exposições temporárias, pátio de esculturas, restaurante e cozinha. No mesmo nível, mas no retângulo menor, localizam-se: galeria, recepção e triagem, oficinas, reserva técnica das exposições temporárias e banheiros. Uma rampa de serviço, que nasce da galeria, leva ao nível -4,05, para acesso ao bar e depósito. Entrando nesse nível há, no retângulo maior, outra área contígua para exposições temporárias, fazendo-se a comunicação por meio de uma escadaria larga e rampa. Uma escada nasce desse espaço, ligando-o ao piso superior, com *foyer*, sanitários, cabines de projeção e tradução e acesso ao auditório para 171 pessoas. A parte mais alta do auditório e a sala de apoio estão na cota -5,12.

No nível térreo (0,0) estão os acessos ao público (pelas duas ruas), informações, recepção de grupos, uma passarela, catracas, bilheteria, guarda-volumes, sanitários, galeria, doca e acesso a ela, e, na parte externa, um jardim de esculturas. Nesse nível, o arquiteto deixou alguns vazios, que possibilitam a visão do espaço expositivo e do bar, situados no nível de baixo. Na cota + 4,08 ficam laboratório de pintura e escultura, laboratório de papel, catalogação e fotografia, escritório, preservação e catalogação, reserva técnica e sanitários. No nível +12,24 encontram-se biblioteca, exposição permanente, galeria e sanitários. Na cota +16,32, museografia, escritórios de museografia e montagem de obras. No nível 18,36, gabinete de papel, exposição permanente, galeria e sanitários. Na cota + 20,40 estão administração, sala de reuniões, curadoria e sala corporativa. No nível + 24,48, ateliês, salas de aula, divisão de ensino, exposição permanente, galeria e sanitários. Laboratório fotográfico e de vídeo, depósito, ateliês de artistas residentes, exposição permanente, galeria e sanitários situam-se na

cota + 36,60. No nível + 33, 60 estão os apartamentos para artistas residentes.

O jurado Walter Zanini, em seu parecer sobre os projetos do MAC-USP na Barra Funda, destacou a grande complexidade de um museu de arte que lida com a contemporaneidade e dos projetos resultantes de reflexões para a implantação em sítio adverso:

"Partidos às vezes opostos entre si caracterizam os anteprojetos, a exemplo de modelos de elevação vertical ou horizontal, levando em conta a proximidade de altas torres próximas, soluções em que o edifício recolhe-se no seu interior, permitindo apenas comedidas aberturas para o exterior (no anteprojeto de Paulo Mendes da Rocha) ou amplamente dialogantes com o entorno (como no anteprojeto de Bernard Tschumi) ou, ainda, a estrutura concebida de uma "maneira imponente", para afirmar-se como referência sígnica no tecido anônimo (na concepção cinética de volumes ortogonais superpostos em várias angulações, de Arata Isozaki) ou ajustando-se calmamente ao contexto urbano sem deixar, entretanto, de se revelar uma realidade específica (como no anteprojeto de Eduardo de Almeida).

As questões que se caracterizam por uma máxima importância técnica foram tratadas pelos participantes do concurso, não raro ainda dependendo de maiores desenvolvimentos"[308].

308 ZANINI, Walter. Parecer sobre os projetos do MAC-USP na Barra Funda, escrito no final de 2002, gentilmente cedido pelo autor em 27 de outubro de 2004.

Procurei com este trabalho contribuir para a reflexão acerca de questões relativas ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, apresentando parte significativa do histórico da relação entre a concepção museológica, que determina o programa de necessidades, e o projeto de arquitetura. Na ida do museu para a USP, enfatizei o aspecto político das doações iniciais, mostrando que desde o princípio apontavam para a perda de autonomia.

Procurei mostrar que o Museu de Arte Contemporânea é um lugar privilegiado do discurso do poder, hoje um discurso conservador, voltado basicamente para a própria coleção, afastado dos acontecimentos mais ousados da arte atual.

Se o MAC-USP é, sem dúvida, um museu[309], deixou no entanto de ser um museu de arte contemporânea, quer pela sua coleção, defasada em relação à arte produzida nos últimos 20 anos, quer pela programação e pela arquitetura. As posturas das várias diretorias do MAC imprimiram-lhe concepções diferentes, deram-lhe a personalidade que tem hoje.

Em seus primórdios, ainda que em condições insatisfatórias, o MAC conseguiu ter efetiva inserção e importância substantiva no meio artístico da época, mantendo-se atento, ao longo do tempo, à promessa de um espaço digno para desenvolver suas atividades. Hoje, passados mais de 40 anos, nada se concretizou. Pouco a pouco o museu se fecha na universidade, e diminui sua permeabilidade com o meio artístico, que já não reconhece nele um centro estimulador da arte contemporânea. Seu acervo não consegue dar conta da contemporaneidade, por falta de política, de espaço, de pessoal e de recursos. O MAC foi condenado a ser moderno e contemporâneo datado.

Defendo que o museu respire em espaço digno, que tenha programação estimulante, com aquisições que

309 "O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, comunica e exibe, com o propósito de estudo, educação e entretenimento, evidências materiais do povo e de seu ambiente." (*Estatuto do Conselho Internacional de Museus - ICOM, artigo 2.º, parágrafo 1.º*). Disponível em http://www.icom.org, acessado em 29 de novembro de 2004.

o atualizem, crítica sistemática da produção artística mais recente, e que se aproxime dos artistas. Mostro a importância de restaurar os propósitos originais que nortearam a fundação do MAM e sua ida para a universidade, mas que não perduraram por incompreensão de alguns de seus diretores e pela falta de uma visão clara da universidade, que o acolheu sem saber exatamente o que fazer com ele.

Sair da universidade ou não dependerá da força e da mobilização da sociedade, do meio artístico, das condições econômicas e políticas. Para que volte a trilhar sua vocação de museu em constante processo de estímulo, de compreensão da arte do passado recente e dos dias de hoje, e assuma uma personalidade própria, dependerá, segundo Walter Zanini[310], de uma nova "conjunção extraordinária dos astros".

Se a arquitetura do museu não se renova na mesma velocidade que as manifestações artísticas de determinada época, é preciso que se esgote e amadureça para uma nova concepção, que atenda a seus desígnios. Podemos aprender com a *Tate Modern*, em Londres, o Centro Georges Pompidou, em Paris, o Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova York, que passaram por grandes reformas para adequação arquitetônica de suas atividades.

A USP erra quando persegue um consenso estéril intramuros, quando não promove e abre o debate sobre alternativas para o museu fora do âmbito da universidade. Reedita, com roupagens novas, concepções recorrentes em sua história. A dimensão urbana inovadora do Parque Ibirapuera, em 1954 e da Cidade Universitária, em 1962, que motivou a instalação do MAM e depois do MAC-USP nessas áreas, já não existe mais. Talvez a reurbanização de uma nova área na cidade de São Paulo possa vir a ser um estímulo para a instalação de um novo prédio para o museu, a partir de um concurso internacional de projetos. Seria necessário um vivo interesse do Estado, em parceria com a iniciativa privada, para que o museu tivesse uma sede condigna e se recolocasse em bases museológicas que recuperassem seus propósitos iniciais, de um museu "da" e "para" a

310 Zanini se refere à doação das coleções para a USP, em 1963. Depoimento ao autor, em 27 de outubro de 2004.

contemporaneidade, localizado preferencialmente fora do *campus* e com ampla autonomia, dentro de suas atribuições precípuas.

O MAC-USP deixou de ser um lugar da contemporaneidade, transformando-se, nas últimas gestões, em sede de cursos sobre arte, arte e educação e museologia. Endosso a opinião de Aracy Amaral, quando afirma que:

> "... a função do museu é ter obras que sejam os documentos de uma época, e sendo um museu de arte contemporânea, de obras contemporâneas, que sejam documentos daquela época, aberto para a arte experimental que está ocorrendo naquele momento. E eu não acho que o Museu de Arte Contemporânea hoje esteja atento ao que está sendo realizado contemporaneamente"[311].

Outro aspecto da questão é a política cultural da USP, que transformou o Centro Universitário Maria Antonia em lugar privilegiado da arte contemporânea e ignorou o MAC-USP. Por que considerar que exposições de novos talentos e de arte experimental não se coadunam com a proposta do museu? Por que dividir esforços? Tais questões mereceriam aprofundamento.

Defendo que o MAC-USP seja visto como um museu-laboratório, experimental, prospectivo, uma casa de artistas, um centro irradiador de cultura, referência e ágora, onde a arquitetura desempenhe importante papel, facilitadora de suas atividades e repleta de significação para a cidade.

311 Depoimento ao autor, gravado em 17 de agosto de 2004

AAVV. *O espaço da USP: Presente e Futuro: Universidade de São Paulo, Prefeitura da Cidade Universitária "Armando Salles de Oliveira"* – São Paulo: Prefeitura da USP, 1985.

ABRAMO, Fúlvio e KAREPOVS, Dainis (orgs.). *Na Contracorrente da História. Documentos da Liga Comunista Internacionalista (1930-1933)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um Acervo*. São Paulo: MAC-USP, 1988.

_____. "25 Anos Depois: Para Onde Vai o MAC?", *Galeria Revista de Arte* (s/n.), São Paulo, 1988.

_____. "Mario Pedrosa e a Cidade Universitária da USP", *Risco* (1), São Carlos, junho-dezembro 2003.

AMARANTE, Leonora. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto Editores, 1989.

ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio e KON, Nelson. *Rino Levi: Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.

ARANTES, Otília (org). *Política das Artes. Textos Escolhidos I. Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995.

ARTIGAS, Rosa (org.). Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BONDUKI, Nabil (org). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Editora Blau; São Paulo: Instituto Lina e P.M. Bardi, 1999.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CAMPOS, José Roberto de. *O que é Trotskismo*. 2.ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981 (Coleção Primeiros Passos).

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COELHO NETO, José Teixeira. *Para um Museu Contemporâneo de Arte*. In: ANAIS da II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo, realizada de 30 de agosto a 3 de setembro de 1999.

D'HORTA, Vera (org.). *O Olho da Consciência. Juízos Críticos e Obras Desajuizadas*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *MAM, Museu de Arte Moderna*. São Paulo: DBA, 1995.

DOMINGUES, Diana (org.). *Arte no Século XXI: a Humanização das Tecnologias*. São Paulo: Unesp, 4.ª reimpressão, 1997.

FICHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Projeto Editores, 1982.

HERBST, Hélio. *O Pavilhão da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: FAU-USP, 1996 (inédito).

JAREMTCHUK, Daria. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. São Paulo: ECA-USP, 1999 (dissertação de mestrado).

LAM, William M. C. *Sunlighting as Formingiver for Architecture*. New York: Vambtrand Reinhoed Co., 1986.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1995.

MAC-USP 40 Anos, Interfaces Contemporâneas. São Paulo: MAC-USP, 2003.

MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

_____. *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as Origens do Trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

MUSEU de Arte Contemporânea da USP. São Paulo: Safra, 1990.

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Museu para a Metrópole*. São Paulo: FAU-USP, 2003 (dissertação de mestrado).

O'DORETY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura Neoliberal. Leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Instituto Pensarte, 2004.

PEDROSA, Mario. "Parecer Sobre o Core da Cidade Universitária". *Risco* (1), São Carlos, junho-dezembro de 2003.

PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. 2.ª ed. São Paulo: Edição da autora, 1977.

RODRIGUES, Antonio Medina. *As Utopias Gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SEGAWA, Hugo e MAZZA, Guilherme Dourado. "Mario Pedrosa Urbanista". *Risco* (1), julho-dezembro de 2003.

_____. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Pró-Editores, 1997.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999.

SIMÕES, João R. L. *Arquitetura na Cidade Universitária Armando Salles Oliveira: o Espaço Construído*. São Paulo: FAU-USP, 1984 (dissertação de mestrado).

VILANOVA Artigas. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.

AAVV. *Arco das Rosas – O Marchand como Curador.* São Paulo: Casa das Rosas, 2001.

AAVV. *L´Art de l´Exposition. Une Documentation sur Trente Expositions Exemplaires du XXe. Siècle.* Paris: Editions du Regard, 1998.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALTSHULER, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the 20th Centur.* USA: UCLA Press, 1998.

AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner.* São Paulo: DBA/Melhoramentos, 1998.

ARANTES, Otília & VAINER, Carlos & MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único.* Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

ARANTES, Otília (org.). *Modernidade Cá e Lá – Textos Escolhidos IV – Mário Pedrosa.* São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos.* São Paulo: Edusp, 2000.

ARAUJO, Marcelo Mattos. *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre a vanguarda e a tradição.* São Paulo: FAU-USP, 2002 (tese de doutorado).

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Projeto e Destino.* São Paulo: Ática, 2001.

ARQUITECTURA Viva – Mil Museus. Madrid: Arquitectura Viva, 2001.

ARTE/CIDADE. São Paulo: Marca d'Água; Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

ARTIGAS, Rosa. *Paulo Mendes da Rocha.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole e abstração.* São Paulo: FFLCH-USP, 1993 (tese de doutorado).

BACHELAR, Gaston. *O Ar e os Sonhos.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, Anna e SANTAELLA, Lucia. *Mídias e Arte.* São Paulo: Unimarco, 2002.

BARROS, Anna. *A Arte da Percepção.* São Paulo: Fapesp, 1999.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília, Rumos da Arquitetura Brasileira.* São Paulo: Fapesp; Perspectiva, 2003.

BIVAR, Antonio. *Yolanda.*São Paulo: A Girafa, 2004.

BORIS, Fausto. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2003.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX. Modernidade e globalização*. Campinas: Unicamp, 2001.

CABRAL, Maria Cristina Nascentes. *A arquitetura da Arte: o paradoxo nos museus de arte moderna*. Rio de Janeiro: PUC, 2003 (tese de doutorado).

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CASTELLS, Manuel. *A Galáxia da Internet: Reflexões sobre a Internet, os Negócios e a Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CERVER, Francisco Asensio. *The World of Contemporary Architecture*. Köln: Köneman, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 1995.

_____. *Experiência do Pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COLQUHOUM, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000. Movimentos e meios*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2004.

COUTINHO, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. USA & UK: The MIT Press, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 4.ª reimpressão, 2003.

DEL RIO, Vicente. *Arquitetura, Pesquisa e Projeto*. Rio de Janeiro: PROARQ-FAU, 1998.

DENIS, Rafael Cardoso. *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo: Edgar Blücher, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOMINGUES, Diana. *Arte e Vida no Século XXI, Tecnologia, Ciência e Criatividade*. São Paulo: Unesp, 2003.

DUARTE, Paulo Sergio (org.). *Daniel Buren – Textos e Entrevistas Escolhidos 1967-2000*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica; Consulado Geral da França, 2001.

FABRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Unicamp, 2002.

FAVARETO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.

FERRETI, Carlos A. (org.). *El Proyecto Arquitetonico Contemporaneo*. Córdoba: Triunfar, 2001.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Cartas de Lygia Clark e Hélio Oiticica*: Rio de Janeiro: URFJ, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 19ª ed. São Paulo: Graal, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas. Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Anna Blume/ Sesc, 1997.

_____. *Em busca do "contemporâneo" no Museu. O desafio do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*.In: Anais da Iª Semana dos Museus da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1997.

_____. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GARCÍA-BERMEJO, José Maria Faerna. *Marcel Duchamp*. Madrid: Globus, 1994.

GHIRARDO, Diane. *Arquitetura Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Sonia Salzstein. *Arte, Instituição e Modernização Cultural no Brasil / Uma Experiência Institucional*. São Paulo: FFLCH-USP, 1994 (dissertação de mestrado).

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Plano Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Aprovado pelo Conselho Administrativo em 9 de junho de 1997*. In: Anais da Iª Semana dos Museus da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1997.

GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GREENBERG, Reesa & FERGUSON, Bruce W. & NAIRME, Sandy. *Thinking about Exhibition*. London: Routledge, 2002.

HENDERSON, Justin. *Museum Architetcture*. USA: Rockport Publishers, 2000.

HOBSBAWN, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

HUYSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBELINGS, Hans - *Supermodernismo. Arquitectura em la era de la globalización*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1998.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

KATINSKY, Julio Roberto. *Vitrúvio da Arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

LÉON, Aurora. *El Museo: Teoria e Praxis y Utopia*. Madri: Ediciones Cátedra S.A., 1978.

MCSHINE, Kynaston. *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: MoMA, 1999.

MERLEU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O olho e o espírito; A dúvida de Cézane; A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. São Paulo: Abril, 1975.

_____. *O Homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

MINK, Janis. *Duchamp 1887-1968. A arte como contra-arte*. Alemanha: Tashen, 2000.

MONTANER, Joseph Maria. *La Modernidad Superada, Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

_____. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

_____. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MUNARI, Luiz. *O Costume da Arte*. São Paulo: Fupam, 2002.

NAGEL, Thomas. *Visão a Partir de Lugar Nenhum*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NEWHOUSE, Victoria. *Towards a new museum*. New York: The Monacelli Press, 1998.

NOGUEIRA, Arlinda Rocha (org.). *Sérgio Buarque de Holanda: Vida e Obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Universidade de São Paulo, 1988.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à Razão Dualista*. São Paulo:

Boitempo, 2003.

PALAMIN, Vera M. *Arte Urbana. São Paulo: região central (1945-1998). Obras de caráter temporário e permanente.* São Paulo: Anna Blume, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas.* São Paulo: Fapesp, Senac, 1996.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista.* São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *21st Century Modernism.* UK: Blackwell Publishers, 2002.

PERRESSUT, Luca Basso. *Musées Architectures 1900-2000.* Milano: F. Motta, 1999.

RESENDE, Ricardo. *MAM, O Museu Romântico de Lina Bo Bardi: Origens e Transformação de uma certa Museografia.* São Paulo: ECA-USP, 2002 (dissertação de mestrado).

RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments: sa nature, son origine.* Paris: Recherches à l'Ecole d'Architecture de Paris, Villen , 1984. Tradução para o português de Anat Falbel. (inédito).

RODRIGUES, Arlete Moysés. *Produção e Consumo.* São Paulo: Hucitec, 1988.

ROTH, Leland M. *Entender la arquitectura: sus elementos, história y significado.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

RYKWERT, Joseph. *A Casa de Adão no Paraíso.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

SERRA, Richard. *Exposição, 1997/98.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1999.

SOLOT, Denise Chini. *Paulo Mendes da Rocha. Estrutura: o êxito da forma.* Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos de Arte Moderna.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno.* São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas.* 11ª ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

TRULOVE, James Grayson. *Designing the New Museum.* USA: Rockport Publishers, 2000.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição na arquitetura.* São Paulo: Martins Fontes, 1995

VERGO, Peter. *The New Museology.* UK: Reaktion Books, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito & Política.* São Paulo: Edusp, 2001.

WEITEMEIER, Hannah. *Klein.* Germany: Taschen, 1994.

WILDER, Gabriela Suzana. *Formação e desenvolvimento das coleções: problemas e desafios. O caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.* In: Anais da Iª Semana dos Museus da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1997.

WITTER, José Sebastião. *Texto apresentado na Semana dos Museus.* In: Anais da Iª Semana dos Museus da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1997.

_____. "Sérgio Buarque de Holanda: 1902-2002". *Notícia Bibliográfica e Histórica* (187), v. 34, Campinas, outubro/dezembro de 2002.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual.* São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

XAVIER, Alberto & LEMOS, Carlos & CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana.* São Paulo: Pini, 1983.

ZEIN, Ruth Verde. *O Lugar da Crítica.* Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001.