



MAM: museu para a metrópole

Ana Paula Nascimento

Pesquisadora Pinacoteca do Estado de São Paulo
Mestre / USP

O que você [Francisco Matarazzo Sobrinho] está criando aí em São Paulo é um Museu com vida que corresponda à vida moderna do homem e não um Museu no sentido do velho.¹

Cícero Dias

Museus brasileiros fundados no segundo pós-guerra têm despertado na atualidade grande interesse de estudo. Recentemente, tais entidades dispõem de acentuado espaço no noticiário, assim ingressando na era do espetáculo midiático; publicam-se matérias nos principais periódicos, *outdoors* exibem propagandas de exposições, locações as mais diversas são realizadas nos antigos espaços de contemplação. Somam-se a isso as colunas sociais, sempre recheadas de fotos e comentários dos atores principais desses grandes eventos. Diante disto a presente pesquisa examina as atividades iniciais do Museu de Arte Moderna de São Paulo [MAM] em face das questões culturais paulistanas no segundo pós-guerra, trazendo à tona a contribuição dos arquitetos e intelectuais envolvidos com a fundação da entidade – personagens normalmente colocados num segundo plano quando se narra o histórico da etapa aureoreal do MAM. Tal opção procura tirar do foco a análise do Museu como uma instituição única e estelar, para inseri-lo em uma trama de diferentes fatos e entidades, propiciada pelos agentes participantes e igualmente motivada pela possibilidade de diálogo devido à localização física: o centro da cidade de São Paulo entre 1949 e 1958, investigando as relações entre o espaço cultural da cidade, o MAM e a possibilidade de se construir um projeto moderno pela via institucional.

O museu é um fenômeno urbano e assenta-se nos lugares em efervescência cultural, sendo indispensável analisá-lo nesse ambiente para suplantar o entendimento isolado de suas premissas. No período analisado, a Paulicéia passa por inúmeras transformações, físicas e mesmo de mentalidade. Trata-se de uma fase com grande crescimento urbano, verticalização acelerada do centro e expansão periférica.

A partir de meados de 1940, a arquitetura moderna já é relativamente aceita no país e reconhecida internacionalmente via exposições e artigos em periódicos; aos arquitetos é dada a possibilidade de projetos diferenciados, no âmbito privado e público: na cidade que não pára de crescer, cada vez mais aparecem edifícios alinhados com os preceitos dessa denominada arquitetura. Tal grupo participa das mais variadas atividades e entidades, visando a ampliar ao máximo os campos de penetração dos

¹ CARTA de Cícero Dias para Francisco Matarazzo Sobrinho datada de julho de 1948, a respeito da fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

conceitos por eles defendidos: instituições de ensino superior, Instituto de Arquitetos do Brasil e também a organização inicial do MAM. Por outro lado, à instituição nascente interessava essa aliança, pois poderia propiciar uma relação entre o Museu e as tendências avançadas. Entretanto, o Museu nunca conseguiu ter uma sede própria projetada por algum desses mestres, questão central que permeia o horizonte do MAM até a atualidade. Quais as possíveis causas disso? Estará o fato ligado às especificidades formacionais da instituição, associadas às do grupo que o forjou? Por que a instituição não organiza exposições de arquitetura, que ficaram inseridas apenas nas Bienais de Arquitetura?

Já na década de 1940, a cidade possui projeto de museu desenvolvido por arquiteto: trata-se do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo [MZUSP], de Christiano Stockler das Neves (1889-1982), profissional alinhado à arquitetura dita eclética, estilo caracterizado pela utilização de elementos provenientes de tradições diversas, dominante na cidade desde o início do século XX. Se for realizado um recuo temporal ainda maior, pode ser citado o projeto de Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) para o Liceu de Artes e Ofícios, na região da Luz, do final do século XIX, que posteriormente passa a abrigar a Pinacoteca do Estado (Pesp). Observa-se que o edifício é adaptado por ele mesmo para abrigar a exposição inicial. No final dos anos 50, Lina Bo Bardi (1914-1992) realiza o projeto do Museu de Arte de São Paulo (Masp) para a avenida Paulista, local destacado na urbe, na esplanada anteriormente ocupada pelo Trianon. Todas as iniciativas acima enumeradas tratam-se de atuações isoladas e sem grande participação dos arquitetos nas escolhas e diretrizes dos museus. E o MAM? Qual a razão de nunca ter conseguido ter um projeto de sede digno, apesar de abrigar nos quadros administrativos tantos arquitetos, como artistas e intelectuais de renome?

Em relação à programação do Museu de Arte Moderna paulistano nesse primeiro período, poucos são os eventos relacionados diretamente à tão propalada arquitetura moderna, como exposições, debates, publicações e conferências, entre outros, salvo o destaque dado a este segmento nas Bienais Internacionais realizadas pela entidade.

Partindo desse exame interno, podem ser feitas perguntas de maior abrangência, a abarcar o Museu e seu entorno, o centro da cidade: o MAM participa da transformação do moderno em cultura urbana? Como quer ser representada a São Paulo dos anos 40 e 50? Parte-se de uma suposição diferenciadora, relativa ao partido e aos objetivos do MAM: de que este Museu, diferentemente de outras instituições, teve como uma de suas premissas o fato de ser um museu para a cidade, visando a integração das diferentes manifestações artísticas (artes plásticas, arquitetura, artes aplicadas, cinema, música e folclore) no cotidiano, no espaço e na vida pública. Esta intenção coaduna-se com preceitos do movimento moderno, de formação de uma cultura urbana em diferentes níveis. Se isto é verdade, como entender a pouca ênfase arquitetônica?

A transformação de São Paulo em metrópole, buscando um modo de vida em sintonia com essa nova condição, é descrita por frases do período: "cidade que não pode parar", com "uma população febril";² "nunca, em uma cidade foram derrubados sete quarteirões inteiros, em 50 dias, para abrir uma nova avenida"³ (...) "novos arranha-céus pulam para cima"⁴ e "a cada meia hora nasce uma casa",⁵ "a cidade onde ninguém tem tempo"⁶ "e que se chama mesmo cidade do trabalho":⁷ "o espírito dos Bandeirantes."⁸

A partir das questões acima mencionadas, o recorte busca olhar o período inicial do MAM sob outro enfoque, partindo de premissas e problematizações diferenciadas, tentando apartar-se de outra

² EIS São Paulo: uma obra realizada e editada no ano de 1954. São Paulo: Comemorações do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo/ Monumento, 1954, p. 74.

³ Ibidem, p. 187.

⁴ Ibidem, p. 195.

⁵ Ibidem, p. 110.

⁶ Ibidem, p. 196.

⁷ Ibidem, p. 197.

⁸ Ibidem, p. 200.

abordagem, privilegiadora de uma visão única e definitiva, visando suplantar olhares simplistas ou reducionistas; dessa maneira, foi possível iluminar passagens obliteradas do período inicial, pois a cidade de São Paulo que vai se configurando ao longo dos anos 40 e durante toda a década de 50, está relacionada à imagem de movimentação constante, trabalho contínuo e vida acelerada. É nesse período que a Paulicéia adquire muito da feição por nós hoje conhecida – a despeito de atualmente este centro não concentrar mais todas atividades comerciais, econômicas e culturais. Igualmente, é nessa fase que as características estilísticas paulistanas vão paulatinamente se transformando: passa-se de um centro com aparência européia do início do século, com predominância de edificações ecléticas, para uma nova configuração espacial, influenciada em alguns aspectos pelas cidades norte-americanas, por meio da construção de diversos prédios relacionados com os preceitos da arquitetura moderna e até arranha-céus.

Junto ao MAM há outros possíveis equipamentos a servir de urdidura para compor a trama cultural aqui proposta: participação do cinema, a trazer novos comportamentos/ organização e hábitos; o aumento da formação de galerias e outros locais a expor obras de artistas modernos, como livrarias e a Biblioteca Municipal. O centro da Capital Bandeirante, expandindo-se para o que se convencionou chamar Centro Novo, possibilitou o aumento e diversificação das atividades realizadas, especialmente culturais e de entretenimento. Há uma ampliação no número de galerias de arte, algumas trabalhando com obras diversificadas e programação sazonal, outras já abrigando muitas vezes a arte moderna, casos exemplares das galerias Domus [1946-52] e da Ambiente [1951-?]. Verifica-se da mesma maneira o número de cinemas concentrados na avenida São João, a constituir a “Cinelândia”, exibir diferentes gêneros de filmes e trazer para o cotidiano as imagens de glamour, verdadeiras vitrines do modo de viver americano. Apesar do aumento de área, ainda é um espaço que possibilita encontros e caminhadas, podendo-se no mesmo dia visitar: a Biblioteca Municipal, galerias da rua Barão de Itapetininga, um dos novos museus da Sete de Abril – Museu de Arte de São Paulo –, e o próprio MAM, e, posteriormente, um barzinho ou casa de chá, ou talvez assistir a um filme em um dos cinemas da região.

A importância dos arquitetos nesse momento é significativa; aliados a intelectuais e artistas, concentram-se em agremiações para formação de clubes e institutos (Clube dos Artistas e Amigos da Arte e Instituto de Arquitetos do Brasil, seção São Paulo) e, em grande parte contribuem no momento inicial do MAM – seja pelos trâmites anteriores à inauguração em entidade que posteriormente dará origem ao Museu, a Fundação de Arte Moderna [1948], participação nas comissões diretivas ou na organização espacial, o que talvez tenha auxiliado na extroversão das atividades da instituição em diferentes segmentos. A cidade avançada busca acolher diferentes meios e a integração das diferentes manifestações artísticas em sua programação.

Como principal pressuposto teórico é utilizado o conceito de “representação”, proposto por Roger Chartier (1945), ou como diria o autor, entre práticas e apropriações, em especial apresentado nos textos *A história cultural* e *O mundo como representação*. Nesses trabalhos, o autor propõe uma compreensão da História vista a partir da ação de grupos ou indivíduos, buscando identificar como uma determinada realidade é construída. O estudo das “representações” envolve formas de percepção e análise do real, determinada por interesses de grupos que produzem estratégias de dominação e poder, capazes de legitimar escolhas e condutas. Investigar tais representações, como indica Chartier, permite reconhecer os mecanismos de disputa ideológica, questão fundamental para a compreensão dos discursos proferidos pelo e em torno do MAM no período inicial, embora até a atualidade o Museu ainda continue sob a esfera representacional, de grupos, pessoas e interesses.

O MAM representa o surgimento de um Museu como modelo distinto em relação às entidades alinhadas aos tradicionais princípios oitocentistas, visando especialmente a institucionalização da arte moderna. Tal proposta propicia um novo tipo de configuração espacial e relações diversificadas, podendo transformar vinculações com o poder. A partir dos conceitos acima propostos em referência à “representação”, o MAM pode ser considerado um projeto museológico-cultural fundado na proposta de acesso por todos ao objeto artístico, aprofundamento do convívio entre artistas e exibição do atual em artes e na visão de um museu para a cidade, mas profundamente comprometido ao interesse do grupo que o forjou.

Quanto às “práticas” que possibilitam o acontecimento, podemos citar o mecenato do casal Yolanda Penteadó (1903-1983) e Francisco Matarazzo Sobrinho [Ciccillo] (1898-1977) – articulação na representação de um mundo social, no ambiente cultural da Capital Bandeirante do final da década de 1940; a aliança e apoio de Nelson Rockefeller (1908-1979) no período anterior à formação da instituição, ampliando relações e servindo como baliza internacional; a presença de intelectuais, artistas e arquitetos em torno de Ciccillo [Carlos Pinto Alves (1898-1967), Cícero Dias (1907-2003), Sérgio Milliet (1898-1966), Eduardo Kneese de Mello (1906-1994), Rino Levi (1901-1965) e Jacob Ruchti (1917-1974), João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) entre outros] e a conformação inicial do acervo; a adaptação Vilanova Artigas e o espaço moderno expositivo, juntamente com a contribuição de outros arquitetos atuantes no “projeto Museu de Arte Moderna”. Por outro lado, criação de uma “história oficial”, a partir dos primeiros escritos sobre o Museu: repetições e construção de uma história que de certa maneira introduz novos personagens e omite outros, posto o Museu ter permanecido no imaginário, a suscitar o interesse de diversos pesquisadores⁹.

As “apropriações” podem se dar em duas instâncias: subjetivamente como reconstrução da memória, ou seja, na configuração de um imaginário em torno da entidade e, objetivamente, na rede de relações, atividades de diferentes personagens em determinada construção histórica.

A escolha de inserir o grupo de arquitetos como parte central desta pesquisa toma por base o princípio de que o conjunto analisado, como o próprio Museu, vive entre posturas distintas e até certo ponto contraditórias: de um lado lidam com os mais altos ideais, via construção de obras e projetos qualificados, anseio de diminuir as distâncias entre objeto artístico e público, crença na possibilidade de melhorar o mundo, e quiçá não os homens, pelo caminho da arquitetura e das artes visuais, tentando incluir de maneira global não só as elites, mas também o cidadão comum; de outro, para a consolidação dos atos, dedicam-se ao mercado, às reuniões e contatos sociais mais diversificados, com necessidade de publicações de trabalhos, parcerias e muitas vezes, trocas de favores.

Os novos museus no centro, especialmente o MAM, talvez só possam ter significado amplo para a nossa cultura, quando analisados dentro de um contexto generoso, a estudar, não somente os eventos por eles gerados, mas também as relações espaciais e de programação com outros equipamentos culturais existentes no período. Pode-se considerar o MAM, desde a inauguração e durante todo o período em que esteve localizado na então agitada rua Sete de Abril, como importante centro de referência cultural para a cidade de São Paulo. Com projeto inicial grandioso – abarcar diferentes campos da arte moderna – participou ativamente da vida cultural da Paulicéia.

A descentralização das atividades e a mudança de local privilegiado podem ter contribuído para diminuir o contato entre os intelectuais e, talvez, criar diferentes relações entre arquitetos e artistas. A transferência do MAM para o Parque Ibirapuera também constituiu um duro golpe para a instituição: apesar de ter conseguido tecnicamente uma sede ampla com espaço para abrigar todo o acervo – a

⁹ O Museu de Arte Moderna de São Paulo já mereceu a atenção de vários críticos e historiadores em trabalhos sobre diferenciados aspectos da instituição, especialmente o histórico do que é considerada a fase inicial da entidade – dos antecedentes da inauguração até a transferência do histórico acervo à Universidade de São Paulo [c. 1946 a 1963]. Entre estas produções ressaltam-se os artigos produzidos para catálogos e periódicos da época, referentes ao Museu escritos pelos diretores do que se consagrou denominar primeira fase [Léon Degand (1907-1958), Lourival Gomes Machado (1917-1967), Sérgio Milliet, Wolfgang Pfeiffer (1912-2003), Paulo Mendes de Almeida (1905-1986) e Mário Pedrosa (1900-1981)]. Posteriormente, o suplemento especial do jornal *Il Progresso Italo-Brasiliiano*, em comemoração aos dez anos de fundação do MAM. Em livros, devem ser destacados cronologicamente os ensaios pioneiros de Paulo Mendes de Almeida realizados no ápice da crise [1963] e depois reproduzidos em *De Anita ao Museu* [1976]; os estudos de Aracy Amaral, *MAC: uma seleção do acervo na Cidade Universitária* [1983] e *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo* [1988]; o trabalho de Vera D’Horta, *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo* [1995]; o de Tadeu Chiarelli, *O novo Museu de Arte Moderna* [1998]; a contribuição de Maria Cecília França Lourenço em dois livros: *Operários da modernidade* [1995] e *Museus acolhem moderno* [1999]. Não devem ser esquecidas as dissertações sobre a entidade defendidas recentemente: a de Marilúcia Bottallo [2001], *Arte moderna e contemporânea em São Paulo: o museu como intermediário*; a de Regina Teixeira de Barros [2002], *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-9)*, e a de Ricardo Resende [2003], *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*; a de minha autoria [2003], *MAM, museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*.

localização do Parque era distante em relação aos outros equipamentos a que o MAM estava sintonizado no momento. Muitos dos estabelecimentos aqui mencionados não mais existem ou, quando permanecem, estão relegados a um segundo plano na vida cultural da urbe, como a Biblioteca Municipal.

No percurso inicial da instituição, observa-se que há inúmeras forças em contenda, talvez muito mais políticas e ideológicas do que culturais, e a memória do MAM, atrelada só ao modelo de museu moderno internacional, necessita de novas análises. Mesmo a fase anterior à inauguração do MAM é normalmente eclipsada, pois tanto as iniciativas da Galeria de Arte Moderna [1947] como da Fundação de Arte Moderna, salientam a figura aglutinadora de Carlos Pinto Alves e não a memória rósea de Yolanda Penteadou ou Cicillo Matarazzo.

A escolha primeira de divulgar a arte abstrata coaduna-se com os desejos de firmar o MAM como instituição avançada, diferenciada em relação a acervo e anseios, a buscar respeitabilidade no exterior para depois tê-la garantida no Brasil, estratégia utilizada comumente nas entidades nacionais.

As participações dos arquitetos parecem muitas vezes ter permanecido à margem: arremetidos quando necessário, paulatinamente passam a participar cada vez menos das diretrizes do Museu. Ao contrário, o foco mais e mais se fixa em Yolanda Penteadou e Matarazzo Sobrinho que, no afã de projeção, não medem esforços ou sacrifícios para chegar a tal intento. Ganham espaço pela fortuna e pela representação que pode ser associada a eles: arrojo, empreendimento, internacionalismo e desbravamento, tudo o que São Paulo desejava associar à sua imagem, comparativamente à centralização do poder na Capital Federal – o Rio de Janeiro, cidade maravilhosa. O MAM, apesar de abrigar ativo grupo de arquitetos nas formulações iniciais, não realiza significativas mostras de arquitetura e igualmente não forma acervo de projetos arquitetônicos como outros, em especial do congêneres novaiorquino, o Museum of Modern Art (MoMA).

O presente trabalho não tenciona esgotar o debate nem apresentar conclusões definitivas sobre o tema, pois o mesmo é passível de novas interpretações e outras análises. O levantamento do período inicial do MAM faz-se importante para a história presente da instituição que, como entidade privada, até hoje é suscetível da sobreposição do poder ante o saber, conquanto consiga realizar diferentes e qualificadas atividades na programação. Observa-se em relação ao período inicial o aumento de investimento no corpo técnico, ainda que sem diretrizes definidas. O espaço diferenciado e o nicho ocupado pelo Museu são questões que permanecem na atualidade. A autonomia fica bastante comprometida diante da dependência financeira, implícita como contrapartida do mecenato, ponto este ainda obscuro.

A partir do tecido em que se inseriu nos anos 50, da participação dos arquitetos, artistas e intelectuais atuantes e organização espacial, é possível verificar os processos cíclicos por que passam as instituições culturais, complexas redes de valores e interesses. Novamente o MAM está inserido dentro de um complexo cultural – ainda que de maneira precária sob a marquise do Parque Ibirapuera –, juntamente com a Fundação Bienal de São Paulo, a *BrasilConnects* e o recém inaugurado Museu Afro-Brasil, no interior do parque representante máximo da cultura modernista na Capital Bandeirante, edificado para as comemorações do IV Centenário da São Paulo de Piratininga. Passados cinquenta anos dessa efeméride, qual o papel do MAM e qual política deve agora ser empregada nos museus? Cada vez mais, megaexposições são realizadas pelas mais diversas instituições. Para que estas se realizem, parte da estrutura é sacrificada. Continua-se a exibir tapetes vermelhos, taças reluzentes enquanto os bastidores continuam os mesmos.

Pretende-se, portanto, repensar um aspecto fundamental da história cultural brasileira em que, à parte de altos princípios, das elites emergentes ou enraizadas, das figuras estelares, há a ação dos figurantes anônimos ou esquecidos, das iniciativas cotidianas em que não estão acesas todas as luzes, mas necessárias para o prosseguimento das atividades, muitas vezes apropriadas pelos personagens principais. As investigações sobre as instituições museais brasileiras podem, portanto, contribuir para o entendimento de muitas questões que permeiam todos os âmbitos do setor cultural nacional.