

## MAC do Zanini: o museu crítico do museu<sup>1</sup>

Dária Jaremtchuk

### MAC do Zanini

Em um dos períodos políticos mais conturbados da história do país, entre os anos de 1963 a 1978, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo tornou-se referência na cena artística brasileira.<sup>2</sup> A partir de uma agenda qualitativa e quantitativamente consistente, aspecto relevante se consideradas suas então acanhadas dimensões, a instituição se transformou em um agente crítico no ainda incipiente sistema das artes do país. Organizavam-se exposições temporárias, mostras a partir do acervo, atividades para jovens artistas, exposições de música, de grupos de expressões corporais e de dança, ciclos de cinema, palestras, debates, cursos de história da arte, além de mostras itinerantes levadas à inúmeras cidades brasileiras. Para além disso, implementaram-se projetos de aproximação com espaços artísticos e culturais de outros estados do país e, posteriormente, também com instituições estrangeiras. Foi então que surgiu a expressão “MAC do Zanini”, alusão direta ao papel central do então diretor, Walter Zanini, nesse processo. Talvez a melhor maneira de conceber sua atuação seja considerando-o um pólo aglutinador que logrou manter em torno de si o grupo de pessoas capaz de realizar aquela história.

---

<sup>1</sup> Publicado in: OLIVEIRA, E. D. e COUTO, M. F. M. (org.). *Instituições da arte*. Porto Alegre, Zouk, 2013.

<sup>2</sup> Em setembro de 1962, Francisco Matarazzo Sobrinho, “Ciccillo” como era conhecido, passou por escritura de doação à Universidade de São Paulo sua coleção de obras de arte, assim como a de Yolanda Penteadó, , as quais, naquele momento, integravam o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Em janeiro de 1963, o acervo do MAM também seria doado à USP. Ver: *O MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, São Paulo, Banco Safra, 1990, p. 15. Segundo Walter Zanini, em depoimento concedido à pesquisadora (São Paulo, 12 abr. 1999), o museu universitário inicialmente utilizaria o nome MAM. Porém, devido às disputas jurídicas para manutenção do Museu de Arte Moderna, foi necessário criar outra denominação. Surgiu então Museu de Arte Contemporânea. Apesar de ser mais comum nos dias de hoje o uso da sigla MAC/USP, optou-se por se utilizar aqui a sigla MAC, por ser ela mais conforme aos relatos e documentos utilizados nessa pesquisa.

Deriva daí o intuito desse artigo, dedicado a apresentar essa gestão a partir, prioritariamente, da documentação que se encontra no arquivo do próprio museu, além de contar com depoimentos de alguns dos envolvidos nesse episódio.

No horizonte dessa análise, as condições históricas e sociais devem ser devidamente consideradas, haja vista que no período as manifestações coletivas e o uso do espaço público eram praticamente impossíveis, sobretudo após 1968. Se, por um lado, os artistas almejavam nesse momento transformar a arte e seu ambiente, por outro, a repressão e o cerceamento limitavam o escopo de suas ações. Assim, a hipótese que aqui se defende é a de que o MAC se tornou uma espécie de “refúgio seguro”, uma das raras instituições com ambiente relativamente permissivo que, além de alimentar ilusões, possibilitou a concretização de ações “pouco recomendadas” em outros espaços. Rebeldia, transformações, apologia ao novo não deixavam de se conectar também com temas que extrapolavam a esfera artística. O depoimento de Tomoshigue Kusuno relembra algo da atmosfera político-cultural de então: “aquela época de contestação continha uma força de expressão e uma energia que deixou saudade”.<sup>3</sup>

Dentre os que reconheceram a importância do MAC estava Pietro Maria Bardi, que já em 1966 fazia a seguinte declaração:

O MAC é hoje em dia a instituição museográfica mais sólida que temos, pois dirigida por um verdadeiro professor de História da Arte, muito ativo, muito desejoso de afirmação, e sei que todos os melhores artistas estão com ele. Isto deve fortalecer sempre mais o MAC, que tem um acervo digno de grande atenção, além da capacidade dinâmica de seu diretor.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Segundo questionário respondido à pesquisadora, São Paulo, 02 fev. 1999.

<sup>4</sup> Pietro Maria Bardi, “MAM x MAC”, *Artes*., São Paulo, (7): s.p., jul. - ago. 1966.

A avaliação de Bené Fonteles sobre o ano de 1974 vai na mesma direção: “considero Walter Zanini a maior força que existe dentro da arte brasileira como visão de incentivo a todo um movimento vanguardista. Ele mostra novas linguagens e põe a arte brasileira em confronto e correspondência constantes com os maiores centros de arte no mundo. Como foi o caso de *Prospectiva*, que reuniu numa visão geral todo um movimento de atualidade.”<sup>5</sup>

Deve-se considerar ainda que, em um período com muito poucas escolas de arte, o MAC se transformou em uma espécie de espaço de formação, pois organizava encontros, palestras, cursos e debates, fornecendo com isso escopo crítico e teórico para toda uma geração. Se as atividades atraíam os artistas, o museu também se tornava receptivo às suas ideias, o que fez com que ambos os lados assumissem o papel de protagonistas e de propositores. Por conseguinte, essa abertura possibilitou aos artistas a realização de seus propósitos e fez com que essa adesão caracterizasse o MAC como um lugar dinâmico e com intenso fluxo. O escultor grego Nicolas Vlavianos, que chegou ao Brasil em 1961, surpreendeu-se com a facilidade de acesso direto ao diretor do museu, coisa rara na Europa. Para ele, foi esse contato sistemático de Zanini com a classe artística que deu um importante futuro à instituição.<sup>6</sup>

Desde seu surgimento, estabeleceu-se um ambiente colaborativo fundamental para a realização das tarefas no museu. Comumente, como testemunhou o artista Tomoshigue Kusuno, atividades como “varrer o chão, limpar os vidros dos quadros e colocá-los na parede” eram realizadas por todos os envolvidos, sem distinção. Além de possuir espírito cooperativo, os seus poucos funcionários tinham múltiplas prerrogativas, contando o museu ainda com o auxílio de estagiários e de alunos da USP.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Bené Fonteles, “Uma visão da arte brasileira em São Paulo- Ano 74, arte fatos”. Recorte de jornal encontrado no Arquivo MAC, pasta *Prospectiva* nº 017-06.

<sup>6</sup> Depoimento de Nicolas Vlavianos concedido à pesquisadora, São Paulo, 14 ago. 1998.

<sup>7</sup> Em um texto intitulado *Pequeno Histórico do MAC*, pode-se ler: “Para atender a todas essas atividades, o MAC conta com um pequeno quadro de 10 funcionários, sendo necessário recorrer aos serviços de terceiros, ou seja: restauradores de obras, fotógrafos, moldureiros, designers, etc. As atividades do Centro de

Da mesma forma, seria essa cumplicidade abrangente com a comunidade artística que acabaria por levar o MAC a participar de uma rede com extensões internacionais. Exposições de brasileiros começaram a ser enviadas para fora do país e artistas internacionais passaram a expor assiduamente no museu universitário. Prospectiva'74 e Poéticas Visuais (1977), por exemplo, mostras com grande número de estrangeiros, podem ser mais bem compreendidas como resultado de ações constituintes de uma malha de relações, em que contatos pessoais e entre instituições eram fundamentais para a efetivação de projetos. Nesse caso, aos componentes objetivos e profissionais das pautas de trabalho, somavam-se, muitas vezes, elementos de solidariedade e de afetividade entre seus integrantes. Dentre os inúmeros exemplos de mobilização ética ou política gerados a partir dessas relações, está a campanha de recolhimento de assinaturas para a libertação de Clemente Padín, preso político da ditadura uruguaia entre 1977 e 1979 (o artista havia sido detido por *Escarnio y Vituperio a las Fuerzas Morales de las Fuerzas Armadas*). Moveram-se esforços para que sua detenção fosse denunciada em todo o mundo, como forma de pressão para a sua soltura. Nesse processo, o professor Walter Zanini foi importante figura no Brasil.

Essa mesma estrutura reticular de circulação artística também foi decisiva para o intercâmbio de trabalhos e informações que, de outra forma, seria impossível ou temerária. O depoimento de Clemente Padín contribui para que se compreenda melhor a sua importância:

As redes de arte alternativa dos anos 1960 e 70 enfatizam a comunicação enquanto fruto do trabalho humano, o *work*, e em uma trama de relações entre os comunicadores, unidos em rede, em circuito, a *net*, isto é, a *networking*. Ou, como costumava dizer Egardo Vigo: 'a rede de comunicadores à distância'. Uma rede de artistas explorando e

---

Documentação vêm sendo exercidas por voluntários, em sua maioria estudantes ou pessoas recém-formadas em disciplinas artísticas". Notícia ainda a disponibilidade do equipamento de vídeo e a fundação da nova sede do MAC na Cidade Universitária. Informações localizadas junto ao Arquivo MAC/USP, São Paulo, s.d., s.p. O texto foi escrito provavelmente em 1975.

criando juntos os novos meios de expressão que lhes oferece a indústria, o vídeo, o fac-símile, a teleconferência, o áudio dubbling, os stickers, a internet, os websites, o computador, a multimídia e outros suportes junto a formas de difusão clássicas, como o correio, a imprensa, as academias, o rádio, os seminários, as revistas literárias e de arte etc. O importante de tudo isso é que trocávamos produtos de comunicação e não mercadorias. Por isso, se estabelece, dentro das regras implícitas da Arte Correio, que a ‘a Arte Correio e o dinheiro não se misturam’, e, conseqüentemente, a proibição tácita de vender os arquivos de Arte Correio.<sup>8</sup>

Fato digno de menção é que no momento em que a comunicação se tornava tema de interesse, a crise da visualidade, a desmaterialização do objeto artístico e a busca por novos modos de circulação eram fenômenos centrais para inúmeras poéticas artísticas.

## Retrospectivas

No que diz respeito às mostras retrospectivas que o MAC organizou, percebe-se que uma preocupação historiográfica definida esteve presente em sua concepção. Já em 1968, foi reunido um conjunto significativo de telas, aquarelas e estudos decorativos de Antônio Gomide, o que foi considerado “o primeiro passo no sentido da recuperação do artista”.<sup>9</sup> Em 1971, as atenções se voltaram para Vicente do Rego Monteiro, numa tentativa de revelar seu papel multidisciplinar dentro do modernismo brasileiro. Nas palavras de Zanini:

---

<sup>8</sup> “Entrevista com Clemente Padín.” In: *Conceptualismo del sur/sul*. Org. Cristina Freire e Ana Longoni. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p. 53 (51-55). A entrevista foi realizada pelas organizadoras da publicação em maio de 2008.

<sup>9</sup> *Boletim Informativo*, São Paulo, (96): s.p., 19 jun. 1968. Foram reunidas 147 obras.

É a primeira vez que se promove, no Brasil, uma mostra tão completa das obras de uma das grandes figuras da história do nosso modernismo e participante destacado da Semana de Arte Moderna de São Paulo ... [...]. A exposição [...] é uma contribuição ao cinqüentenário da Semana de Arte Moderna.<sup>10</sup>

As mostras retrospectivas se caracterizam por possibilitar uma melhor análise sobre produções plásticas normalmente dispersas e raras vezes reunidas. Deve-se considerar que nessa época as reproduções eram bastante limitadas e a bibliografia sobre arte brasileira era ainda rarefeita. Em geral, as retrospectivas, quando bem realizadas, tornam-se significativa referência historiográfica, como foi o caso da exposição dedicada a Rego Monteiro. Para além de sua atividade de pintor, foram conhecidas suas publicações, como álbuns, revistas e plaquetas. Esse material só foi reunido após intensa mobilização, que envolveu museus e colecionadores de Paris, Liège, Grénoble, Rio de Janeiro e São Paulo e Recife (onde foi grande a contribuição de Paulo Bruscky<sup>11</sup>).

Se por tais retrospectivas se recuperavam artistas modernistas, não constituíam elas iniciativas isoladas com esse objetivo. Em 1972 comemorou-se o cinqüentenário da Semana de Arte Moderna. Por conta disso, ao mesmo tempo em que houve uma celebração oficial, ocorria também um *boom* no mercado de arte. Segundo Frederico Moraes, esses festejos se refletiram nas relações comerciais. Dessa forma, alguns artistas modernistas, até então pouco valorizados, passaram a atingir cifras consideráveis para o período. O crítico assim se referiu ao episódio: “as comemorações oficiais da Semana fizeram tudo para sacralizar o movimento e, assim, tirar-lhe ou pelo menos amenizar seus conteúdos mais revolucionários”.<sup>12</sup> Destituída de seus possíveis traços rebeldes, a

---

<sup>10</sup> *Boletim Informativo*, São Paulo, (160): s.p., 25 out. 1971.

<sup>11</sup> Depoimento de Paulo Bruscky concedido à pesquisadora em 25 de setembro de 2010, São Paulo.

<sup>12</sup> Frederico Moraes, *Artes Plásticas: a Crise da Hora Atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975, p. 113. O crítico pontua ainda que os nomes valorizados naquele momento se resumiam a Tarsila do Amaral, Lasar Segal, Vicente do Rego Monteiro, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti e Guignard. Como se pode ver, poucos desses eram os participantes da Semana de Arte Moderna.

Semana se tornou um produto mais devidamente palatável para as respectivas operações financeiras.

Observa-se que nesse caso se movimentou a engrenagem de transferência dos efeitos econômicos para qualidades estéticas. Nesse sentido, as mostras retrospectivas e as revisões históricas, realizadas na maior parte das vezes por instituições públicas, tornavam-se fenômenos paradoxais. Se por um lado elas revelavam potencialidades e divulgavam artistas, também contribuíam para a elevação das cifras das obras, o que, por sua vez, acabava por popularizar e consagrar nomes e assinaturas. No caso dos modernistas, esses benefícios financeiros não migraram diretamente para os próprios artistas ou seus descendentes, pois grande parte dos objetos comercializados já pertencia a *marchands* e colecionadores.

Simultaneamente, o milagre econômico no início da década de 1970, mesmo que algo efêmero, foi um dínamo na movimentação financeira de obras de arte que aqueceu o mercado e não se limitou ao grupo de modernistas. No entanto, a produção dos artistas jovens ficaria alijada dessa esfera comercial. Para a crítica e historiadora Aracy Amaral, uma causas para isso estaria no fato de que o “público comprador [nessa década de 1970], em sua maioria de baixo nível cultural e alto poder aquisitivo, continuava firme adquirindo ‘assinaturas’, sem maior preocupação pela ‘obra’ que compram”.<sup>13</sup>

## **Jovens artistas**

Apesar de possuir um acervo predominantemente moderno, o MAC colocou a arte jovem, que naquele momento ainda não contava com muita projeção, no centro de sua agenda. Entendia que, por sua própria vocação nominal, era uma instituição voltada à arte contemporânea e estimuladora de

---

<sup>13</sup> Aracy Amaral, *Arte e Meio Artístico: entre a Feijoada e o X- Burguer (1961-1981)*. São Paulo, Nobel, 1983, pp. 326-329.

novas poéticas. Trabalhos de caráter desmaterializado, por exemplo, antes mesmo de legitimados pelo circuito mais tradicional, receberam diversos tipos de suportes oferecidos pelo museu, desde auxílio financeiro até apoio teórico. Artistas como Antônio Celso Sparapan, Donato Ferrari, Gabriel Borba Filho, Genilson Soares e Tomoshigue Kusuno declararam que sem isso dificilmente teriam realizado muitos de seus trabalhos. Em meados dos anos de 1970, por exemplo, o museu comprou um equipamento de vídeo e disponibilizou-o para uso dos artistas, em um momento em que seu custo era ainda proibitivo, o que viabilizou a realização de inúmeros trabalhos de videoarte.

Zanini pessoalmente reconhecia o papel da jovem produção e, sempre que possível, estendia seu apoio para além do que se realizava no MAC. Em carta à Comissão Organizadora da Bienal de São Paulo, ele afirmou:

Tendo sido informado de uma certa indecisão por parte da comissão organizadora [...], em aceitar o trabalho do grupo composto por Lydia Okumura, Francisco Inarra e Genilson Soares, quero aproveitar essa oportunidade para dar meu apoio às pesquisas realizadas por eles, pesquisas que venho acompanhando já há algum tempo e que se constituem [...] em contribuições das mais válidas às tendências conceituais da arte brasileira contemporânea.<sup>14</sup>

Para a afirmação de novas experiências artísticas, as mostras Jovem Arte Contemporânea (JACs) foram a contribuição mais significativa do MAC. Os primeiros a reconhecer sua relevância foram os próprios artistas. Humberto Espíndola afirmou que ser premiado ou mesmo ser admitido em alguma delas podia representar um impulso profissional decisivo para muitos, sobretudo para os

---

<sup>14</sup> Carta de Walter Zanini à Comissão Organizadora da Bienal de São Paulo, São Paulo, 13 jul. 1972. Localizada no Arquivo MAC/USP.

que não se encontravam no eixo Rio - São Paulo.<sup>15</sup> O depoimento de Evandro Carlos Jardim não é discordante:

Eu achei importante a iniciativa em princípio das JACs [...] porque pessoas novas na ocasião apareceram no cenário da arte e da cultura. E hoje, com esse espaço de tempo, dá para perceber muito bem como as JACs foram bem estruturadas. Eu considero um trabalho seríssimo e de grande importância.<sup>16</sup>

Com as JACs, o MAC se afirmou como espaço para a arte contemporânea. Suas quatro primeiras edições restringiram-se às expressões gráficas e denominavam-se Jovem Desenho Nacional (JDN) e Jovem Gravura Nacional (JGN). Ocorreram alternadamente entre 1963 a 1966. As duas exposições Jovem Desenho Nacional aconteceram na Fundação Armando Álvares Penteado, por encontrar-se o espaço do MAC ocupado pelo evento da Bienal de São Paulo.

Segundo Zanini, optou-se pelo desenho porque “esse meio de expressão adquiriu nos últimos tempos uma importância inegável, a exemplo da nossa gravura, constituindo-se, por assim dizer, em um dos ‘fortes’ das nossas artes plásticas”.<sup>17</sup> Ou seja, ele deveria ser observado como categoria estética em si e não como estágio intermediário ou preparatório para outra forma de expressão. À vantagem de exibir um conjunto de trabalhos de qualidade, somava-se o baixo orçamento de transporte e de montagem.

Realizar uma mostra dedicada à gravura também seria sinônimo de qualidade, como a própria declaração de Zanini deixava claro. A I JGN ocorreu em 1964 e já em sua segunda edição, em 1966, organizou-se uma sala especial com trabalhos de Edith Behring, Maria Bonomi, Marcelo Grassmann, Anna

---

<sup>15</sup> Entrevista de Humberto Espíndola concedida ao MAC/USP, s.l., 30 ago. 1991. Essas entrevistas com os artistas foram gravadas em 1991 para a exposição O que faz você Agora Geração 60: Jovem Arte Contemporânea Revisitada, São Paulo, MAC/USP, 14 nov. 1991- 1º. mar. 1992.

<sup>16</sup> Entrevista de Evandro Carlos Jardim concedido ao MAC/USP, s.l., 1991.

<sup>17</sup> Depoimento publicado no Diário de S. Paulo, 30 jul. 1963 (recorte localizado no Arquivo MAC/USP).

Letycia, Fayga Ostrower e Isabel Pons. Essa iniciativa pretendia articular a produção do período com a trajetória dos já consagrados gravadores brasileiros. O “confronto ressalta[va] a continuidade dos caracteres imanentes e ascéticos dessa arte e nos oferec[ia] a possibilidade de julgar as variantes expressivas introduzidas pelo suceder das gerações”, afirmou o diretor no catálogo da II Jovem Gravura Nacional.<sup>18</sup>

Tal foi o êxito e a projeção das JDN e JGN que foi estimulada a incorporação também de outros suportes. Em 1967 exibiram-se pinturas, esculturas e objetos, já agora dentro de outro formato: nos anos pares, as mostras seriam exclusivas para desenho e gravura e nos ímpares, para outras expressões estéticas. Desde então, todas elas denominavam-se Jovem Arte Contemporânea (JAC).

A singularidade desse modelo estava na manutenção do seu caráter aberto e experimental, mesmo que regras provindas de ‘salões anuais’ ainda fossem “mantidas”:

Não se pode negar ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo o esforço continuado de renovação nos últimos doze anos, dos esquemas que tem regido as mostras coletivas no Brasil. Concentrando-se na arte jovem o MAC decidiu desde logo levantá-la e documentá-la por vias criadoramente didáticas, substituindo o velho sistema de exposições com ampla abrangência por uma compartimentação funcional dos setores de atividade, ao mesmo tempo em que, através de aquisições garantiu o acervo que o torna quase único no campo da arte brasileira contemporânea.<sup>19</sup>

Como parte desse processo de estímulo à arte emergente, chama também a atenção que o museu tenha intermediado a venda de trabalhos, principalmente

---

<sup>18</sup> *II Exposição da Jovem Gravura Nacional*, São Paulo, MAC/USP, 1966, s.p.

<sup>19</sup> ENTRE O ATRASO E O ADIANTE. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 de agosto de 1974. s.a. Recorte de Jornal encontrado no Arquivo MAC/USP, pasta Prospectiva.

nas exposições JDN, JGN e JAC<sup>20</sup>, sem por isso receber qualquer compensação financeira.<sup>21</sup> Acreditava-se que esse seria um modo de contribuir para a profissionalização da classe. Evidentemente, os alcances dessa transação foram limitados, pois, além dos artistas serem pouco conhecidos, as exposições compunham-se, principalmente, de obras em papel – como se dava na JDN e na JGN –, normalmente pouco valorizadas no circuito artístico brasileiro. Por esse mesmo aspecto, tal atitude ganha relevância, sobretudo, se for lembrado que praticamente quase não havia mercado para a produção contemporânea, conforme já assinalado por Aracy Amaral.

O maior reconhecimento dessa produção emergente se manifestaria mais claramente na formação do acervo da instituição. A cada Jovem Arte, por meio dos prêmios de aquisição<sup>22</sup>, o museu retinha um conjunto de trabalhos. Por conta disso, hoje podem-se observar em sua coleção Antônio Henrique Amaral, Emanuel Araújo, Anna Bella Geiger, Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Humberto Espíndola, José Resende, para citar apenas alguns dos nomes. Da mesma forma, fato relevante para a época foi a concessão de verba de pesquisa na V JAC, de 1971, para a equipe que realizava trabalhos com perfil conceitual, composta por Lydia Okumura, Genilson Soares, Francisco Inarra e Carlos ASP.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> A sigla JAC refere-se à Jovem Arte Contemporânea. No entanto, JACs diz respeito ao conjunto de todas as mostras que vão de 1963 a 1974 e que englobam também JDN e JGN.

<sup>21</sup> Na ficha de inscrição constava um item sobre a disponibilidade dos trabalhos para a venda. No regulamento da III JAC, artigo 10, podia-se ler: “O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo servirá de intermediário para as eventuais transações de venda das obras sem auferir vantagens”. Há cartas no Arquivo MAC/USP que demonstram que elas foram realizadas. Por exemplo, o artista plástico Roberto Magalhães, em carta ao MAC de 26 out. 1964, deu instruções para o envio do pagamento referente a venda da gravura *O Peixe ou o Peixeiro?*. A artista Odila Mestringer, em carta que data de 30 out. 1963, aceitou a venda de seus trabalhos e deu instruções sobre o envio do dinheiro para Ribeirão Preto, onde residia. Abramo Douek e Joseph Ezra Setton receberam cartas, datadas de 08 mar. 1967, para a retirada de trabalhos adquiridos. O Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte adquiriu um quadro de Manuel Calvo em 1966.

<sup>22</sup> A prática de prêmios de aquisição ocorria em outras instituições, como, por exemplo, no Panorama da Arte Atual Brasileira, criado pelo MAM de São Paulo em 1969. A partir de sua segunda edição em 1970 o prêmio de aquisição visava a formação de um acervo, haja vista o desfalque causado pela transferência de sua coleção à Universidade de São Paulo.

<sup>23</sup> Isai Leiner instituiu o *Prêmio Leiner de Arte Contemporânea* em sua Galeria de Arte. Os artistas premiados na exposição tinham as obras adquiridas e doadas a museus. Essa atividade durou de 1958 a 1962. Porém, os artistas participantes eram, em sua maioria, já consagrados no circuito artístico.

Normalmente, o valor do prêmio de aquisição se baseava no preço declarado pelo artista em sua ficha de inscrição. Como nem sempre as verbas destinadas pela reitoria da USP eram suficientes para cobrir as somas requeridas, a forma encontrada para adquirir o conjunto de trabalhos indicados pelo júri ou comissão era pedir a redução dos valores. Como interessava aos artistas pertencer ao acervo do MAC, o acordo ocorria facilmente. O quadro abaixo, com as cifras das obras da V JAC, oferece um exemplo desse tipo de negociação:

ARTISTA	TÍTULO DA OBRA	VALOR	VALOR PAGO PELO MAC
Paulo Andrade	Paulo (AR)	Cr\$ 2.000,00	Cr\$ 1.100,00
Irene Buarque Gusmão	ID	Cr\$ 1.500,00	Cr\$ 1.000,00
Aieto Manetti Neto	English Heritage, nº 333	Cr\$ 900,00	Cr\$ 600,00
Victor Ribeiro	Mênfis Blues	Cr\$ 1.000,00	Cr\$ 700,00
Rafael Maia Rosa	Hotel	Cr\$ 2.000,00	Cr\$ 1.100,00
Gilda Graça Couto	Natureza Morta	Cr\$ 1.500,00	Cr\$ 900,00

A política de formação de acervo a partir de obras de artistas emergentes não era consensual. Havia uma posição que defendia que a escolha deveria ser apenas de obras já consagradas pela crítica e pelo público. Talvez por se tratar de uma instituição pública, esse debate reverberava também em outros âmbitos da sociedade, com se pode depreender desse texto da jornalista Maria Eugênia Franco:

As verbas dadas ao MAC são poucas e têm sido usadas sem um critério museológico acertado na seleção das obras adquiridas. (Não são obras básicas que o MAC tem comprado, mas, ao contrário do que fazem todos os museus do mundo, obras ainda não filtradas pelo tempo, pelo julgamento crítico de caráter museológico).<sup>24</sup>

Contudo, o museu entendia ser um protagonista crítico no sistema das artes e, por conseguinte, ter entre suas atribuições a defesa de expressões artísticas que despontavam no cenário cultural. Como já aqui afirmado, os próprios artistas reconheciam o mérito dessa diretriz. Nesse processo, desde o instante em que o MAC reconheceu a condição volátil de sua identidade contemporânea, o risco e a imprecisão implicados eram conscientemente assumidos.

Esse foi o caso, por exemplo, da VI JAC, realizada em 1972. Sua singularidade estava em ter se pautado no sorteio como forma de seleção de seus participantes que, ao invés de exibir obras, ocupariam lotes para desenvolver/apresentar seus projetos durante um tempo determinado. Guardando as devidas proporções, talvez a mostra *When Attitudes Become Form*, realizada no ano de 1969 em Berna, Londres e Krefeld, em que os próprios artistas montaram e desenvolveram pessoalmente seus trabalhos, seja um episódio equiparável à experiência brasileira. As observações de Charles Harrison e Paul Wood sobre a mostra estrangeira podem ser extensivas para a experiência no MAC:

O caso daqueles que faziam suas obras no local, com materiais perecíveis ou relacionadas a espaços específicos, o comparecimento dos artistas era condição necessária para sua inclusão. Esse ajuntamento de artistas de vários países e continentes levou a uma rápida troca de informações e ao estabelecimento de redes

---

<sup>24</sup> Maria Eugenia Franco, “MAM x MAC”, *Artes:*, São Paulo, (7): s.p., jul. - ago. 1966.

internacionais de contato e amizade. O próprio termo ‘exposição’ tornou-se elástico.<sup>25</sup>

No caso de São Paulo, o espaço do museu tornou-se uma espécie de “laboratório” que transferia o centro de gravidade do objeto de exposição para o seu agente propositor. Dentro do espírito das mostras processuais daquele momento, um projeto e seu desdobramento no tempo poderiam ser mais significativos do que a apresentação de objetos. Nos limites entre tensionar e redesenhar a moldura institucional, a proposta da VI JAC foi parcialmente compreendida por seus participantes.

### **Exposições itinerantes**

Ainda dentro da agenda do MAC daquele período, surgiu o projeto das itinerantes, ou circulantes como também eram chamadas, que pretendia levar a produção artística para fora do eixo Rio-São Paulo.<sup>26</sup> Itineraram mostras com obras do acervo e exposições temporárias pensadas pelo próprio MAC ou por outras instituições, mas patrocinadas por ele. Como subproduto dessa atividade, configurou-se uma pequena rede de exibição, fortificada em 1968 com a criação da Associação de Museus de Arte Brasileira (AMAB).

Deve-se considerar que essa iniciativa foi relativamente pioneira, mesmo que o MAM de São Paulo, na década de 1950, já tenha enviado exposições para outras cidades. A diferença estaria na forma sistemática e extensiva implementada pelo museu universitário, num período que vai de 1963 até princípios da década de 1970.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Charles Harrison; Paul Wood. “Modernidade e modernismo reconsiderados”. In: *Modernismo em disputa*. A arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 197.

<sup>26</sup> É necessário dizer que o verdadeiro impacto dessa experiência deveria ser estudado a partir das cidades receptoras das mostras.

<sup>27</sup> Para Walter Zanini, o projeto das circulantes foi uma das coisas mais gratificantes que realizou no MAC. O

Entre suas edições mais ressonantes está “50 Obras do Acervo”, realizada em 1966. A receptividade foi particularmente expressiva, pois cerca de quinze mil pessoas foram visitá-la no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte.<sup>28</sup> Dali seguiu para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e depois para a Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba.<sup>29</sup> Compunha-se das obras mais significativas do museu, com vinte obras de artistas internacionais, entre os quais Kandinsky, Léger, Boccioni, Chagall, Max Ernst, Carrá, Severini; e trinta de artistas brasileiros, passando por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari, De Fiori, Volpi; até os que despontaram nos anos de 1960, como Tomoshigue Kusuno, Donato Ferrari e Antônio Dias. Preparou-se um catálogo especial com texto e ilustrações de todas as obras.<sup>30</sup>

Esse projeto, além de tornar público e de descentralizar o acervo do MAC, foi também um modo de divulgação da arte emergente, pois entre as itinerantes estavam as mostras de jovem arte. Sobre isso, Evandro Carlos Jardim declarou: “Eu acho que a exposição circulante é de um valor extraordinário. Através das JACs eu expus praticamente no Brasil todo”.<sup>31</sup>

Expositores e professores, quando possível, eram convidados para acompanhar as mostras e realizar conferências, com o intuito de possibilitar maior acesso ao sentido estético das mostras. A universidade não deixou de colaborar de para a viabilização desse projeto, como se pode verificar nessa notícia:

A exemplo das exposições em Campinas, Rio Preto e Marília, um ônibus especial da Universidade de São Paulo será colocado à disposição de artistas, professores e intelectuais que desejarem colaborar nesta tarefa de difusão cultural e artística do MAC.<sup>32</sup>

---

sucesso do empreendimento, segundo o ex-diretor do MAC, deveu-se ao empenho de todos os seus participantes. Depoimento de Walter Zanini à pesquisadora, cit.

<sup>28</sup> *Boletim Informativo*, São Paulo, (62): s.p., 24 maio. 1966.

<sup>29</sup> Em 1967 a exposição aparece como Meio Século de Arte Nova. 50 Obras Nacionais e Estrangeiras do Acervo do MAC-USP. Ver *Boletim Informativo*, São Paulo, (80), cit.

<sup>30</sup> *Boletim Informativo*, São Paulo, (60): s.p., 06 abr. 1966.

<sup>31</sup> Entrevista de Evandro Carlos Jardim concedido ao MAC/USP, s.l., s.d.

<sup>32</sup> *Boletim Informativo*, São Paulo, (20): s.p., 04 dez. 1963. A notícia diz respeito à abertura de exposição de obras do acervo do MAC em Araraquara em 14 dez. 1963.

Em diversos casos, no entanto, a infra-estrutura de transporte e de pessoal especializado era precária, além das verbas serem sempre modestas. As primeiras itinerantes foram transportadas em uma kombi cedida pela reitoria e conduzida pela emblemática figura do sr. Ironi, que, além de ser o motorista, realizava todo tipo de tarefa envolvida no projeto, como fazer a filmagem de alguns dos trabalhos de videoarte. Muitas vezes, a embalagem das obras era improvisada, pois inexistia na época o “papel bolha”.

Mas se para a viabilização das itinerantes as deficiências materiais eram dribladas com criatividade e improvisação, elas não podem ser compreendidas como um projeto descuidado. Ao contrário, analisando a correspondência da diretoria do MAC, conclui-se que havia expressa preocupação com a segurança e a preservação. Uma carta de Zanini para Lourdes Mendonça Sarmento de Recife faz referência a esses cuidados:

Dentro de uns dois meses teremos disponível uma mostra de 50 desenhos e guaches de Di Cavalcanti (1922-36). Essa exposição já percorreu 10 cidades. Irá agora para Rio Claro e Bauru. (...) Depois poderá seguir para Recife. (...) A exposição é de facilíma montagem. (...) Agora, quanto ao problema do transporte, é fundamental que seja uma firma de Pernambuco de sua absoluta confiança e que pudesse fazer o serviço talvez gratuitamente. Mas essa despesa é o de menos. Sua faculdade deveria também providenciar um pequeno seguro, pró-forma, digamos em torno de 100 mil cruzeiros. E seria imprescindível que as obras fossem vigiadas convenientemente à noite. (...)

Estamos promovendo em Belo Horizonte, no Museu de Arte, a II Exposição Circulante de obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. São 50 obras estrangeiras e nacionais apresentadas de maneira didática em duas seções distintas. (...) Evidentemente, aqui o problema é mais sério. O valor venal desse acervo é de cerca de 5 bilhões de cruzeiros. Haveria necessidade de

fazer o seguro e pensar na melhor forma possível para o transporte. Além do mais, o pessoal encarregado de abrir e fechar as caixas deveria ser bem qualificado. Quanto à montagem, dependeríamos do espaço dos painéis, da iluminação. Mas eu poderia ir pessoalmente para dispor as obras. Em síntese: oferecemos a exposição, o catálogo e a minha viagem. Pernambuco deveria, por sua vez, arcar com as despesas de transporte, seguro e fornecer os meios para a instalação da itinerante.<sup>33</sup>

Os cuidados com a segurança revelam também que a transformação dos espaços das instituições receptoras era um fator a ser considerado. Inúmeras das cidades não possuíam museus ou espaço adequado para as exposições, o que provocava a adaptação de *halls* de entrada, corredores ou bibliotecas. Havia algumas exigências: o local deveria ter no mínimo cerca de 100 a 150 m<sup>2</sup>, além de painéis e sistema de iluminação (eventualmente *spot lights*). Geralmente, o MAC se encarregava de estruturar a mostra, ou, em termos atuais, realizava a curadoria. Geralmente, a embalagem e a expedição das obras até a cidade ficava a cargo do museu.<sup>34</sup> A instituição que recebia se encarregava das medidas de segurança, da impressão do catálogo<sup>35</sup>, da divulgação na imprensa local e do pagamento da remessa da mostra até a cidade seguinte.

Se o objetivo ostensivo das itinerantes era propiciar maior agenda artística e dinamizar a cena cultural das cidades brasileiras, o projeto não deixou de reverberar de outro modo. A aproximação entre instituições possibilitou um maior intercâmbio, fazendo com que o MAC passasse a receber mostras, como, por exemplo, 13 Artistas Gaúchos e colagens do artista uruguaio Luís B. Solari, organizadas pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de Porto Alegre. A obra

---

<sup>33</sup> Carta de Walter Zanini endereçada a Lourdes de Mendonça Sarmiento, datada de 28 de abril de 1966. Localizada no Arquivo MAC/USP.

<sup>34</sup> Informações retiradas do ofício MAC 25/69 assinado por Walter Zanini e endereçado ao Movimento de Vanguarda de Jaboicabal, 17 jan. 1969.

<sup>35</sup> A matriz do catálogo era oferecida pelo MAC.

da artista catarinense Eli Heil pode ser visitada em 1966<sup>36</sup>, e em 1967 o museu recebia a Oficina Pernambucana, vinda do nordeste.<sup>37</sup> O Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1967, também expôs as colagens de Luís Solari.

Diversas itinerantes provinham de convênios com órgãos governamentais estrangeiros, como nos casos Poster Norte-Americano e George Eastman House, patrocinadas pelo Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos Estados Unidos. Já “Arte Gráfica na Holanda” e “Desenhos Holandeses Contemporâneos” o forampelo Consulado Geral da Holanda. Por sua vez, o Consulado Polonês participou com “100 Cartazes Poloneses, A Arquitetura Polonesa Contemporânea, Gravadores Poloneses e Fotografia Experimental Polonesa.

Um melhor modo de compreender a importância e a extensão desse projeto é observar os locais receptores dessas exposições. Estes foram, por ordem de adesão: Campinas, Ribeirão Preto, Marília, Araraquara, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Santos, Salvador, São José do Rio Preto, Rio de Janeiro, Florianópolis, Blumenau, Rio Claro, Juiz de Fora, Belém (Pará), Campo Grande (Mato Grosso), Fortaleza (Ceará), Olinda (Pernambuco), São Caetano do Sul, Santa Maria (Rio Grande do Sul), Penápolis, Brasília, São Carlos, Itapetininga, Rio Claro, Campina Grande (Paraíba) e Ouro Preto.

Como se pode acompanhar no gráfico abaixo, no ano de 1963 foram realizadas cinco mostras, todas destinadas ao interior de São Paulo.<sup>38</sup> No ano seguinte, elas expandiram-se para outros estados, como Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraná. Em 1965, a Bahia e o Rio de Janeiro integraram o roteiro, e, em 1966, foi a vez de Santa Catarina. A região Norte, mais especificamente Belém do Pará, recebeu em 1967 a exposição “50 Desenhos e Guaches de Di Cavalcanti”. Já no ano de 1968 foram organizadas apenas cinco circulantes,

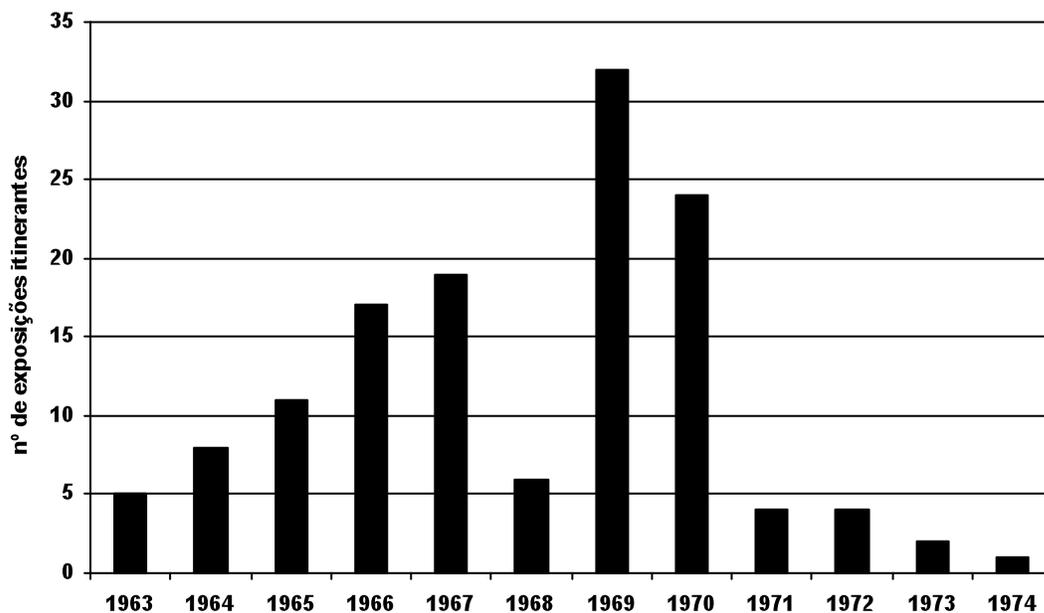
---

<sup>36</sup> *Boletim Informativo*, São Paulo, (66): s.p., 23 ago. 1966.

<sup>37</sup> Os artistas da mostra 13 Gaúchos eram: Francisco Stockinger, Tenius, Vasco Prado, Regina Silveira, Suely Anna Kelling, Ennio Lipmann, Leo Dexheimer, Marlene Fuser, Paulo Magali Porcella, Vera Barcellos, Zoravia Bettiol, Leo Henrique Fuhro e Avatar Moraes. Ver *Boletim Informativo*, São Paulo, (68): s.p., 13 set. 1966. E os da Oficina Pernambucana eram: Abelardo da Hora, Samico, Anchises Azevedo, João Câmara Filho, Wellington Virgolino e Maria Carmem. Ver *Boletim Informativo*, São Paulo, (81): s.p., 12 maio 1967.

<sup>38</sup> Todas as informações, os números das mostras circulantes e as cidades que as receberam, foram retiradas do *Boletim Informativo* publicado pelo MAC.

sendo uma na cidade de Campo Grande, então Estado do Mato Grosso. Porém, em 1969, as atividades foram intensamente retomadas e o número de circulantes chegou a trinta e dois, o maior de todos. Neste mesmo ano, Ceará e Pernambuco integraram-se à rede. Apesar do sucesso da empreitada, em 1970 o número diminuiu para vinte e quatro. A partir de então, há um decrescendo e os registros no *Boletim Informativo* sobre as cidades receptoras e os nomes das mostras tornam-se incompletos e imprecisos. Ou seja, analisando esse material, pode-se concluir que as circulantes deixaram de ser atividade central do museu.



**Número de exposições itinerantes**

Diversos fatores, não muito claramente detectáveis, podem ter contribuído para o arrefecimento do projeto. Primeiramente, devem ser consideradas as mudanças nas características físicas das obras dos artistas, principalmente nas últimas edições das JACs. Nelas, participavam cada vez mais trabalhos que se apresentavam com critérios expositivos que dificultavam sua remontagem ou ainda inviabilizavam sua repetição. Em muitos casos, dependia-se da presença

dos artistas, de mobiliário expositivo diferenciado ou mesmo de pessoal especializado. Além disso, várias dessas experiências eram únicas e irrepetíveis.

Conforme já aqui afirmado, a comunicação assumiria cada vez mais um papel central entre os artistas. Se antes a kombi de sr. Ironi transportava o acervo, mais tarde o correio traria e enviaria trabalhos para diversos lugares ao mesmo tempo. Ou seja, a ideia de se transportar algo (um acervo) para algum lugar ficaria em segundo plano em relação às redes de comunicação desenvolvidas, principalmente, pela “arte correio”.<sup>39</sup>

Há ainda outros fatores que concorreram para aquele desfecho, como a crescente censura na sociedade, por exemplo. Apesar do museu contar com uma imagem de espaço experimental e não se encontrar no centro das preocupações dos censores – nem mesmo recebia “conselhos” em sua programação –, a situação geral do país era tensa e difícil. Sem dúvida, a falta de liberdade de expressão contagiou sua pauta e ajudou a condicionar a sua realidade cotidiana, assim como a de toda a sociedade no período. Por exemplo, os contatos com os órgãos correlatos de outras cidades foram se tornando cada vez mais difíceis. Em muitos casos, as pessoas responsáveis por aquelas instituições haviam sido substituídas, inviabilizando a continuidade do projeto.

Além disso, o MAC mesmo seguiria novos rumos. Já no início da década de 1970, na programação constavam cada vez mais artistas estrangeiros<sup>40</sup>, assim como passaram a ser enviadas mostras de brasileiros para fora do país. Se nos anos 1960 o MAC olhou mais intensamente para o circuito nacional, na década seguinte o estrangeiro entraria mais fortemente em sua pauta. De certa forma, essa inserção era facilitada pelas características das poéticas artísticas predominantes no período, pois suas propriedades físicas propiciavam a mobilidade. O correio e as malas de viagem tornaram-se meios adequados para esse fluxo, o que possibilitava ignorar alfândegas e trâmites legais.

---

<sup>39</sup> Devo essa ideia a Priscila Ruffinoni.

<sup>40</sup> O museu promoveu, por exemplo, as já citadas *Prospectiva' 74* e *Poéticas Visuais*. Além disso, foi possível ver Brassai, Hervé Fischer, Isidoro Valcárcel Medina, Muntadas, Dick Higgins, Pierre Soulages, Paco Cones e Marta Minujin, para citar apenas algumas mostras.

Também a nova aldeia global que se constituía na década de 1970 trouxe uma condição diferenciada para a noção de tempo e de espaço. A revolução no acesso aos meios de transporte de longa distância aproximou os continentes como nunca antes, e a comunicação vivenciava transformações ainda mais radicais, iniciando ali o seu percurso rumo ao instantâneo. Conseqüentemente, essa realidade favoreceu ainda mais a amplificação das redes de artistas e a circulação internacional dos trabalhos. O MAC não só integrava essa malha, como se correspondia com instituições estrangeiras desde seu surgimento, em 1963. Zanini participava ativamente de encontros internacionais entre entidades museológicas e de crítica de arte, divulgando suas atividades nesse circuito, além de estabelecer contatos com outras instituições. A importância e a seriedade de seu trabalho deram-lhe grande credibilidade no meio artístico, o que o levou, por exemplo, a ser chamado para ser o curador das Bienais de 1981 e 1983.

### **Trem de Arte**

Tal qual as itinerantes, o projeto *Trem de Arte* compartilhava a idéia de levar o acervo do MAC e mostras temporárias para outras cidades do estado de São Paulo. Consistia basicamente de exposições circulando sobre os trilhos do trem. Era uma referência direta ao *kino-trem* de Alexander Medvedkin, que equipou vagões de trem para produzir e projetar curta-metragens, cine-jornais, filmes didáticos e propagandas políticas, na União Soviética, entre 1931 e 1933. O lema dos *kino-trens* era “Hoje filmamos. Amanhã exibimos”.<sup>41</sup> Por sua vez, a idéia básica do MAC consistia em transformar trens em salas de exposições. A arquiteta Lina Bo Bardi foi encarregada de realizar a adaptação de vagões de carga a esses propósitos.<sup>42</sup> Em seu projeto, há depósito para o acondicionamento

---

<sup>41</sup> Sobre o assunto, ver Julian Graffy, “K for Kino. Augmented title: the alphabet of cinema”, *Sight and Sound*, s.l., (7): 28-31, apr. 1997.

<sup>42</sup> *Boletim Informativo*, São Paulo, (123): s.p., 19 jan. 1970. Pelo projeto a arquiteta recebeu a quantia de NCr\$ 670,00 (seiscentos e setenta cruzeiros novos). Recibo assinado e datado de 13 nov. 1969.

das obras quando o trem estivesse viajando, compartimento com cama para a permanência de um guarda, armários e banheiro.<sup>43</sup> A Companhia Paulista de Estradas de Ferro participaria do empreendimento realizando as transformações necessárias.<sup>44</sup> O acesso do público e a estrutura material também seriam providenciados por ela.<sup>45</sup> Já o MAC forneceria as obras, organizaria as exposições e elaboraria os catálogos.

Os vagões circulariam pela malha ferroviária, permanecendo três dias nas cidades menores e cinco nas maiores, com os vagões estacionando em desvios da linha. O primeiro itinerário seria composto pelo interior de São Paulo: Jundiaí, Campinas, Americana, Limeira, Rio Claro, Araras, Pirassununga, São Carlos, Araraquara, Bebedouro e Barretos. Os recursos financeiros necessários eram pequenos se comparados aos benefícios que trariam.<sup>46</sup> Posteriormente, pretendia-se levar o *Trem de Arte* para todo o país, visto que o Brasil contava com uma rede ferroviária de alcance nacional. Apesar do projeto ter sido concluído pela arquiteta e inúmeras reuniões terem sido realizadas ao longo de um extenso período, nada se concretizou. Segundo Zanini, o Conselho do Museu e as dificuldades financeiras do momento não contribuíram para sua viabilização.<sup>47</sup> Talvez para muitos dos conselheiros fosse inconcebível imaginar Picasso, Matisse, Modigliani sujeitos ao chacoalhar interminável e trivial de um trem de carga. A ousadia do projeto também se enfrentava com o permanente desinteresse em se expandir as artes para além dos canais tradicionais de circulação na sociedade.

---

<sup>43</sup> O diretor do MAC viajou, no mês de julho de 1968, a Rio Claro para “revisitar os engenheiros e estudar a adaptação dos vagões...”. Zanini já havia selecionado dois vagões (provavelmente no mês de janeiro de 1969) para que as adaptações começassem a ser feitas. Cf. Ofício MAC 604/69, datado de 18 jul. 1969.

<sup>44</sup> As negociações entre o MAC e a Companhia Paulista de estradas de Ferro duraram alguns anos. Os primeiros ofícios datam de 1968, e os últimos, de 1971.

<sup>45</sup> Cf. Ofício MAC 911/68mc datado de 11 dez. 1968 e endereçado ao Coronel Walfrido de Carvalho, presidente da Companhia Paulista de Estradas de Ferro.

<sup>46</sup> A Companhia Paulista de Estradas de Ferro emitiu orçamento para a adaptação dos vagões no valor de Cr\$ 75 420,00 (setenta e cinco mil e quatrocentos e vinte cruzeiros). O orçamento previa: “reparação geral do vagão; substituição da cobertura existente por cobertura de chapas de alumínio; preparação do interior para ser usado como museu; instalação elétrica com redes para 110 e 64 volts, inclusive ar condicionado; instalação hidráulica; pintura de proteção”. Cf. Ofício (referência) P. 156/138, 15 fev. 1971.

<sup>47</sup> Depoimento de Walter Zanini concedido à pesquisadora, 12 abr. 1999, cit.

## O público, a mediação e a crítica

Para finalizar essa análise, resta ainda afirmar que foi a juventude universitária que imprimiu o perfil do público do MAC, principalmente por ele estar vinculado à USP e por ser seu diretor também professor dessa universidade. Mas, para além disso, a diversidade na programação atraía grande afluência e freqüentadores heterogêneos. Por exemplo, a vernissagem da V JAC, de 1971, contou com a presença de cerca de duas mil pessoas. Por sua vez, a JAC seguinte, de 1972, recebeu na noite de apresentação de espetáculos cerca de mil pessoas.

Conforme já afirmado, desde o seu surgimento, o museu se preocupou com a mediação e a formação de seu público. A cada exposição, editava-se um catálogo, ou pelo menos um folder, quando as verbas eram mais reduzidas. Esse material, além de registrar as atividades, oferecia subsídios teóricos para seus freqüentadores, pois comumente havia texto junto às imagens.<sup>48</sup> Se hoje a produção de catálogos não surpreende, vale lembrar que os patrocínios ou subvenções, como as derivadas de leis de incentivo, por exemplo, inexistiam no período.<sup>49</sup> Hoje, esses materiais, além de outras tipologias de documentação, compõem o arquivo da instituição.

Desde o princípio, planejou-se a criação de um Centro de Documentação sobre Arte Contemporânea, que chegou a ser aberto ao público.<sup>50</sup> Houve,

---

<sup>48</sup> Também se organizou o acervo. O *Catálogo Geral das Obras* foi editado em 1973, com 155 ilustrações em preto e branco e 35 a cores. Relaciona 2401 obras com os dados técnicos e possui texto de introdução ao acervo. Tem um total de 464 páginas. Em julho de 1972, o catálogo, bem como outras publicações do museu com textos em francês e inglês, estavam à venda em Nova York, na Wittenborn and Company, 1018 Madison Ave (sic.). Ver *Boletim Informativo*, São Paulo, (174): s.p., 30 ago. 1972.

<sup>49</sup> Seria na gestão da Prof<sup>a</sup> Aracy Amaral, de 1982 a 1986, que o MAC se beneficiaria de incentivos privados. Ver *O MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, cit., p. 18.

<sup>50</sup> O MAC nomeia o Centro de Documentação e a Biblioteca “Lourival Gomes Machado”. Foi uma homenagem “a um dos primeiros professores a ministrar cursos de História da Arte na USP” e importante personagem à frente da direção do MAM e da Bienal de São Paulo. Ver *Boletim Informativo*, São Paulo, (121): s.p., 18 nov. 1969.

inclusive, casos de consulta por correspondência de outras cidades.<sup>51</sup> Também digna de menção, a formação da biblioteca ganhou atenção especial com a compra permanente de livros, revistas especializadas e diapositivos.<sup>52</sup> Intercâmbios com entidades estrangeiras garantia ao museu o recebimento de catálogos, publicações diversas e cartazes de artistas e exposições.<sup>53</sup>

Durante esse período da história do MAC, além dos catálogos, talvez o *Boletim Informativo* seja sua produção mais significativa. Espécie de periódico “mimeografado”, fornecia todo tipo de informação a respeito da programação, como notícias sobre doações e aquisições de obras, congressos, palestras, análises sobre exposições, listas dos artistas selecionados para as mostras, chamadas para participação em trabalhos de artistas, convênios e atividades previstas para fora do museu e resumos de congressos em que o diretor havia participado.

Inúmeros dos artistas entrevistados se recordam de que naquela época a instituição demonstrava grande preocupação em tornar público os critérios utilizados pelos júris nas seleções e nas premiações das obras. Essa memória compartilhada revela o quanto o MAC se preocupava com a transparência e a seriedade na condução de seus trabalhos.

## **Conclusão**

Pode-se dizer que o “MAC do Zanini” se tornou, no período 1963 a 1978, um modelo alternativo e crítico em relação ao paradigma tradicional de museu. Assim foi pela amplitude de sua programação, pela defesa de novas expressões artísticas, pela exibição de obras de cunho mais crítico e pela política de formação

---

<sup>51</sup> Foram encontradas algumas cartas de pessoas solicitando material para pesquisa. Por exemplo, em 03 set. 1973, Júlia Mara Orfali, de Americana, pediu material sobre arte contemporânea e o museu remeteu catálogos de exposições realizadas pelo MAC.

<sup>52</sup> No balanço geral do museu em 1974, a biblioteca contava com 8971 títulos e um total de 10000 diapositivos de obras nacionais e estrangeiras. Ver *Boletim Informativo*, São Paulo, (245): s.p., 18 dez 1974.

<sup>53</sup> Ver *Boletim Informativo*, São Paulo, (235): s.p., 07 ago. 1974.

de acervo. Em 1978, a Reitoria da Universidade de São Paulo afastou o professor Zanini da direção do museu. A partir de então, o museu seguiria novas diretrizes, o que significa dizer que se iniciavam novas histórias.

Apesar da difícil realidade à época da ditadura, o Brasil não viveu estagnação na cena artística. Houve sem dúvida uma forte reconfiguração, pois a censura, a autocensura, o exílio, o desmantelamento de instituições, e o grande refreamento no ritmo provocaram mudanças substanciais. Mas, deve-se considerar que a forte repressão e a censura do final da década de 1960 e inícios de 1970 não se mantiveram da mesma forma no período seguinte. O regime desenvolveria outros dispositivos para se relacionar com intelectuais e artistas, para além do controle e do veto, sobretudo a partir de meados de 1970. Com isso posto, não se quer afirmar que houve normalidade no meio artístico e cultural, mas que, apesar dos incontáveis impedimentos, algumas instituições conseguiram desenvolver pautas de trabalho mais ousadas e arriscadas.

No Brasil, o termo *resistência* se articula diretamente com uma prática política ocorrida durante a ditadura civil-militar e com as formas encontradas pela sociedade para se opor às arbitrariedades praticadas. Condicionada por essa situação, desenvolveu-se uma cultura adversária em espaços que não se alinharam com o regime e que não se comprometeram com uma programação diretamente relacionada com a manutenção do *status quo*. O MAC, com sua agenda programática e orgânica, com debates fundamentais para a formação do meio artístico, exibindo obras de cunho mais contestatório, se efetivava como um desses lugares de resistência no período aqui abordado, de 1963 a 1978. Além dele, mesmo que por períodos efêmeros e descontínuos, pode-se colocar nessa rubrica o MAM/RJ e a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Não por acaso, quando a Fundação Bial de São Paulo precisou reabilitar-se, após ter passado por sérias crises durante a década de 1970, é ao professor Walter Zanini que ela recorre. Afinal, seu trabalho frente ao MAC lhe deu credibilidade e respeito suficientes no meio artístico para que trouxesse de volta todos os que haviam se afastado das bienais por motivações políticas.

Assim, as edições de 1981 e 1983 tornar-se-iam outro significativo capítulo da história das artes no Brasil. Mas aqui se inicia uma outra narrativa...