

# Walter Zanini, o construtor do MAC-USP

Annateresa Fabris

USP/CBHA

## **Resumo**

A atuação de Walter Zanini à frente do MAC-USP é analisada em suas diversas facetas: constituição do acervo, exposições temporárias, política cultural e promoção da arte conceitual e da fotografia.

## **Palavras-chave**

Arte contemporânea, museu, Walter Zanini.

## **Abstract**

Le travail de Walter Zanini comme directeur du MAC-USP est analysé dans ses différents aspects: constitution de la collection, expositions, politique culturelle et divulgation de l'art conceptuel et de la photographie.

## **Mots-clés**

Art contemporain, musée, Walter Zanini.

Em 15 de maio de 1963, o *Correio Paulistano* publicava “A dança do MAM”, em que Paolo Maranca fazia referência a “um jovem recém-chegado da Europa, onde permaneceu anos em bolsa de estudos”, que fora nomeado diretor do novo Museu de Arte Moderna, doado à Universidade de São Paulo em três etapas: setembro de 1962, janeiro de 1963 e abril de 1963.

É possível que o jornalista não cite o nome do diretor designado pelo reitor Antônio Barros de Ulhôa Cintra porque “uma ala magoada” de sócios do museu, dissolvido em 23 de janeiro de 1963, não via com bons olhos sua indicação. Havia dois motivos para isso: o desejo de que a direção do museu continuasse nas mãos de Mário Pedrosa e a desconfiança na capacidade da Universidade de São Paulo gerenciar esse tipo de instituição.

O professor Walter Zanini, no entanto, demonstrou estar à altura da tarefa que lhe fora confiada, por preencher um pré-requisito fundamental – ser docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – e, em pouco tempo, transformou o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo numa instituição voltada não apenas para a preservação, a apresentação e a expansão dos três núcleos doados, mas, sobretudo, para a intervenção na vida cultural da cidade e do país e para a divulgação das tendências artísticas que começavam a afirmar-se na década de 1960.

Embora a designação “arte contemporânea” tenha sido determinada por um fato burocrático – a manutenção da personalidade jurídica da sociedade civil Museu de Arte Moderna –, olhando para o episódio à distância, é possível perceber o acerto da proposta do Prof. Sérgio Buarque de Holanda, membro do Conselho Consultivo, incumbido da tarefa de auxiliar o diretor na definição de diretrizes para a nova instituição. A arte da década de 1960, se bem que ramificada em inúmeras tendências, apresenta um traço dominante: o questionamento das categorias artísticas tradicionais. A crítica da pintura, a configuração de métodos não-escultóricos de representação, a valorização de mídias como a fotografia, o vídeo, o filme, a *performance*, a discussão sobre a natureza da atividade artística promovida pela arte conceitual marcam um panorama dinâmico e em contínua tensão, que entra em choque com os parâmetros da crítica formalista e com alguns pressupostos fundamentais das vanguardas do início do século XX.

Zanini, que havia feito sua formação em História da Arte na Europa, propõe para o museu uma ação articulada em duas frentes: o estudo crítico do legado moderno e a promoção das novas vertentes.

Apesar de fortes restrições orçamentárias e dos longos trâmites da burocracia universitária, Zanini consegue preencher algumas lacunas existentes nas coleções que deram origem ao MAC. Adquire *Retrato de Joaquim do Rêgo Monteiro* (1920) e a nova versão de *Deposição* (c. 1966), de Vicente do Rêgo Monteiro; um conjunto de obras de Ismael Nery; *Duas figuras* (1933), de Lasar Segall; *Encontro* (1942), de Axel Leskoschek; e *Agressão* (1963), de Francisco Stockinger. Entre 1963 e 1978, enriquece também o acervo do museu com obras de vários artistas que reagiram contra o legado do modernismo, enveredando pelas gramáticas da abstração, tanto gestual (Flávio Shiró e Iberê Camargo), quanto geométrica (Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Franz Weissmann, Mary Vieira e Arnaldo Ferrari). Outros artistas já presentes nas coleções originárias têm aumentada sua presença no novo acervo. É o caso de um conjunto de aquarelas e desenhos de Antônio Gomide; de um desenho de Anita Malfatti; de *Olivais, Cervo Ligure* (1927), de Paulo Rossi Osir; de *Cangaceiro atirando* (1956), de Cândido Portinari; de *Geométrico grande* (1954), de Samson Flexor; de trabalhos de Lothar Charoux, Mira Schendel e Sérvulo Esmeraldo; de diversas gravuras de Fayga Ostrower e Luís Arthur Piza; e de *Relevo n.º 1* (1960), de Franz Krajcberg. De Ivan Serpa, mais conhecido por seus trabalhos abstrato-geométricos, é adquirida, ao contrário, *Cabeça* (1964), uma obra do momento expressionista, iniciado no começo da década de 1960.

As aquisições internacionais para o núcleo moderno, embora não numerosas, são significativas, uma vez que englobam *Composição* (1959), de Pierre Soulages; *Sem título* (1961-1964), de Hans Hartung; três trabalhos de Pierre Alechinsky da década de 1960; *Phenomena Soothsayer* (1964-1965), de Paul Jenkins; *Conceito espacial* (1965), de Lucio Fontana; *Homenagem ao quadrado* (1967), de Josef Albers; e *Translocação A* (1969), de Camille Graeser. O bronze *Figura reclinada em duas peças: pontos* (1969-1970), de Henry Moore, é integrado ao acervo em troca de um exemplar de *Formas únicas da continuidade no espaço* (1913), de Umberto Boccioni, cedido à Tate Gallery de Londres em 1972.

Mesmo lançando um olhar de relance sobre as aquisições para o núcleo moderno realizadas durante a gestão de Zanini, é possível perceber uma diferença marcante em relação ao acervo que lhe dera origem. Enquanto neste predominava uma ideia moderada de arte moderna, caracterizada pela presença maciça das vertentes da volta à ordem, sobretudo no núcleo italiano, as escolhas de Zanini revelam

não apenas o olhar especializado do historiador, mas também sua sintonia com as principais tendências da década de 1950, com as quais entrara em contato durante a longa temporada europeia.

O interesse pela arte moderna, que Zanini colocava na origem das manifestações contemporâneas, explicita-se também nas exposições temporárias, dentre as quais podem ser lembradas *Josef Albers: homenagem ao quadrado* (1964, proveniente do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) e as dedicadas a Jef Golyscheff (1965 e 1975) e a Pierre Soulages (1976). Golyscheff<sup>1</sup>, que fora membro do Club Dada de Berlim (1919) e que vivia anonimamente em São Paulo, passa a ser objeto do interesse crítico do diretor do museu a partir de janeiro de 1965. Zanini não só lhe dedica uma primeira exposição, da qual constam obras realizadas entre 1961 (quando volta a praticar a pintura) e 1964, e uma peça musical datada de 1914 (*Trio*), como propicia seu entrosamento com o grupo Phases, chegando a publicar um estudo sobre ele na revista do movimento, em maio de 1967.

Em relação aos artistas nacionais, o MAC destaca-se por uma série de retrospectivas focalizando alguns nomes centrais do modernismo como Antônio Gomide (1968), Tarsila do Amaral (1969), Vicente do Rêgo Monteiro (1971), Ernesto De Fiori (1975), Mário Zanini (1976), Anita Malfatti (1977), além das exposições *Homenagem a Flávio de Carvalho* (1973) e *100 obras de Di Cavalcanti* (1976). Nesse quadro de revisão crítica dos alcances e do significado do modernismo, deveria ter entrado também a mostra *Portinari: estudos para os painéis do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro*, concebida durante sua gestão, mas só levada a público em março de 1979.

O engajamento do museu na causa da arte do momento traduz-se em exposições como *Pintura contemporânea mexicana* (1963), *Phases* (1964), *Grupo Austral do Movimento Phases* (1967), *Dick Higgins* (1976), por exemplo. *Phases* é uma decorrência do interesse de Zanini<sup>2</sup> pelo movimento capitaneado por Édouard Jaguer, desde o segundo semestre de 1961, quando residia em Paris. De volta ao Brasil, ele não só se empenha para garantir a realização da exposição, que trará ao país obras de Enrico Baj, Henri Goetz, Alberto Gironella, Henri Ginot, Corneille, Konrad Klapheck, entre outros, mas desperta ainda o interesse de Jaguer por alguns artistas estran-

1 Cf. Peccinini, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999, pp. 35-38.

2 *Ibid.*, pp. 33-34 e 39-41.

geiros radicados em São Paulo (Bin Kondo, Fernando Odriozola e Yo Yoshitome) e por um brasileiro (Wesley Duke Lee), incluídos na amostragem apresentada em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. A exposição de 1967 é também consequência da ação do diretor do MAC, o qual consegue a adesão de diversos artistas brasileiros como Maria Carmen e Sara Ávila, além de Bernardo Cid, que ingressa no grupo Austral de Phases no ano seguinte.

Quanto à arte brasileira, além de promover mostras dedicadas a Miriam Chiaverini (1969), Wesley Duke Lee (1969), Luís Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende (1970), Amélia Toledo, Donato Ferrari e Mira Schendel (1971), o MAC se destaca pela organização de *Jovem Desenho Nacional* (1963 e 1965), *Jovem Gravura Nacional* (1964) e, sobretudo, *Jovem Arte Contemporânea* (1967-1974). Na sexta edição de *Jovem Arte Contemporânea* (1972), Zanini promove uma ação inédita: loteia o museu entre os artistas, que podiam realizar todo tipo de experiência dentro da área que lhes coubera, inclusive a troca de espaço com outro colega.

À divulgação das manifestações contemporâneas graças às exposições temporárias, soma-se a aquisição de obras para o acervo, que passa a ser enriquecido com *Ídolo hermafrodita n.º 1* (1962), de Eduardo Paolozzi, *Expansão controlada* (1968), de César Baldaccini, *Os revolucionários* (1968), de Rafael Canogar, e *Cão dálmata* (1971), de Heiner Kielholz, só para destacar alguns exemplos. Dentre os artistas nacionais que passam a integrar a coleção, podem ser lembrados Amélia Toledo, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antônio Henrique Amaral, Antônio Dias, Carmela Gross, Cláudio Tozzi, Humberto Espíndola, João Câmara, José Resende, Regina Silveira, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Ubirajara Ribeiro, Vera Chaves Barcellos e Wesley Duke Lee, além de uma figura singular como a catarinense Eli Heil, que Zanini<sup>3</sup> colocará, na década de 1980, na plêiade daqueles criadores que “revelam uma própria e inconfundível percepção da realidade, conduzida por profunda capacidade de imaginação dramática”.

Uma das marcas registradas da gestão de Zanini frente ao MAC é, sem dúvida, a promoção da arte conceitual e de outras vertentes não-objetuais, que transformaram a instituição num foco irradiador e receptor dessas tendências em âmbito internacional. Ini-

---

<sup>3</sup> Zanini, Walter. “Arte contemporânea”. In: \_\_\_\_, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, v. II, p. 808.

ciada com alguns trabalhos presentes em *Jovem Arte Contemporânea* e com as ações realizadas por Nelson Leirner, Donato Ferrari, Tomoshige Kusuno e Lydia Okumura por ocasião do nono aniversário do museu (1972), a atividade de divulgação desse vetor prossegue com *Circulambulatio* (1973), *6 artistas conceituais* (1973), *Fotografia experimental polonesa* (1974), *Prospectiva 74* (1974), *Visual poetry international* (1975), *Arte e comunicação marginal* (1975), *Arte sociológica* (1975), *Farmácia Fischer e Cia.* (1975), *Bienal do ano 2000* (1975), *Ação/situação “Hoje”* (1975), *Multimedia III* (1976), *Década de 70* (1976), *Novos e novíssimos fotógrafos* (1976), *Poéticas visuais* (1977). Além disso, o MAC promove a primeira realização de vídeo num museu brasileiro<sup>4</sup>: *Registro do passeio sociológico pelo Brooklin*, que Fred Forest executa em 1973, durante sua permanência em São Paulo, por ocasião da 12ª Bienal, na qual integrava o segmento “Arte e comunicação”.

O interesse de Zanini pelas manifestações contemporâneas mais radicais desdobra-se na promoção de uma série de exposições centradas na fotografia, que ele próprio divide em dois grupos: as dedicadas aos “fotógrafos clássicos” e as voltadas para a “desmaterialização”.<sup>5</sup> *Beleza de pedra: fotografias de Lenita Perroy* (1969), mostra com a qual o MAC dá início à incorporação da imagem técnica em suas atividades, é seguida por *Cartier-Bresson: fotografias recentes* (1970, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Na introdução do catálogo, Zanini manifesta o desejo de que a mostra se convertesse num “marco para o desenvolvimento entre nós do interesse pela fotografia como processo criativo e forma de comunicação”. O destaque dado à contribuição que Aaron Scharf estava trazendo para a área com suas análises da “incidência estética” da imagem técnica “nas artes plásticas contemporâneas” é acompanhado pelo lembrete da existência de outro vetor de trabalho, denominado de “valor em si” da fotografia. Os dois enfoques não eram excludentes; formavam, antes, “uma faixa de atividade cultural e científica de particular significado para o museu de arte do século XX”.

Tal declaração de princípios ganha forma efetiva em julho de 1970, com a designação de uma comissão para estruturar um setor

4 Cf. Costa, Cacilda Teixeira da. “O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”. In: *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 97.

5 Cf. Costa, Helouise. “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 2, jul.-dez. 2008, p. 146.

de Fotografia no MAC, cujos resultados iniciais são a mostra *9 fotografos de São Paulo* (1971), a aquisição do primeiro conjunto de imagens fotográficas para o acervo e a inauguração de um espaço permanente para exposições específicas.

Mostras produzidas pelo próprio museu – *O fotógrafo desconhecido* (1972), *Fotografos nacionais do acervo* (1974), *Hildegard Rosenthal: fotografias* (1974), *Multimedia III* (1976), *Novos e novíssimos fotografos* (1976) e *Fotografias de Dario Chiaverini* (1977) – são acompanhadas por exposições provenientes do estrangeiro, como *Fotografos contemporâneos* (1973, organizada pela George Eastman House, de Rochester), *Fotografia experimental polonesa* (1974) e *70 fotos de Brassai* (1974, enviada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Tais iniciativas dão a ver o perfil de um museu interessado de fato na discussão da imagem técnica, em sua divulgação e em sua incorporação ao acervo por meio de suas duas principais linhas de atuação<sup>6</sup>: fotografia de autor (ou fotografia artística) e fotografia experimental (ou fotolinguagem).

Se cabe a Zanini a “descoberta” de Hildegard Rosenthal após vinte e seis anos de ostracismo, é inegável, no entanto, que o que mobilizava sua atenção era sobretudo a relação da fotografia com a arte contemporânea, da qual se origina aquele “coleccionismo multimídia”<sup>7</sup> que caracteriza a política de aquisições do MAC ao longo dos anos 1970.

Querendo fazer do MAC um “museu policêntrico constantemente empenhado em exposições itinerantes, com o objetivo de favorecer a penetração rítmica da arte em meios distantes dos grandes centros de cultura”<sup>8</sup>, Zanini desenvolve um vasto programa de itinerância do acervo e de mostras temporárias. Atinge, desse modo, cidades do interior paulista e diversos estados (Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Bahia, Pará, Ceará, Pernambuco, Distrito Federal, Paraíba), numa atividade de divulgação que se estende por dez anos (1963-1973). Além disso, o museu organiza, em 1976, algumas exposições na área de multimídia, enviadas para a Itália (Montecatini), a Alemanha (Cassel) e a Bélgica (Antuérpia e Bruxelas).

A sólida formação em História da Arte, que faz de Zanini um dos primeiros profissionais brasileiros a exhibir um perfil específico,

---

6 Costa, Helouise. *Op. cit.*, p. 162.

7 *Ibid.*, pp. 159 e 163-164.

8 *Apud*: Costa, Cacilda Teixeira da. *Op. cit.*, p. 95.

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

Concebendo o museu como uma instituição “que deve seguir o curso da vida atual”, à qual cabia “apresentar a arte nas extremas afirmações de sua vanguarda”<sup>9</sup>, Zanini pauta sua ação pela atualização e pela revisão crítica do passado recente das manifestações contemporâneas e pela promoção das novas possibilidades que se abriam para a criação a partir da década de 1960, desde o questionamento dos suportes tradicionais até a divulgação das experiências conceituais, da arte postal, da videoarte, da *performance*, entre outros. O espírito de abertura para todas as possíveis ramificações da atividade criadora está presente ainda nas mostras dedicadas às artes gráficas (1966, 1968, 1969, 1972, 1973), à arte infantil (1966, 1970, 1971, 1972), à arquitetura (1970, 1973, 1975) e ao design (1970).

O saldo de sua gestão poderia ter sido ainda mais positivo se o MAC tivesse contado com recursos financeiros significativos e com uma sólida estrutura administrativa, organizada em setores específicos, o que só foi conseguido posteriormente, quando Aracy Amaral foi nomeada diretora da instituição. Apesar do empenho de Zanini, que pensou em transferir a sede do museu do terceiro andar do Pavilhão Armando Arruda Pereira (atualmente Ciccillo Matrazzo) para um edifício próprio na Cidade Universitária, tal tentativa não se concretizou por motivos orçamentários, embora tivesse sido elaborado um anteprojeto por Paulo Mendes da Rocha, exposto em maio de 1975.

Para Aracy Amaral existem lacunas na coleção do MAC, que a instituição não conseguiu preencher. Se o museu integrou em seu

---

<sup>9</sup> *Apud: Ibid.*, pp. 93 e 99.



acervo um “variado leque de tendências conceituais sobre papel”, não teve condições, no entanto, de manter o passo com as tendências exibidas nas bienais de São Paulo a partir da década de 1960.<sup>10</sup> Duas considerações podem ser feitas a esse respeito. Os altos preços alcançados rapidamente pelos artistas desse período, sobretudo os norte-americanos, inviabilizavam qualquer veleidade de uma instituição do porte do MAC. Há, por outro lado, um paradoxo que não pode deixar de ser lembrado. Ser o museu de uma universidade faz do MAC uma estrutura cultural complexa, voltada não apenas para a preservação, a exposição e a divulgação de um acervo, mas também para a difusão da arte e da estética modernas e contemporâneas em sentido mais lato, graças a cursos, debates, palestras e a atividades de pesquisa. Essa vantagem converte-se, porém, em desvantagem, no momento da obtenção de recursos para a aquisição de obras para a coleção, que esbarra inevitavelmente num orçamento limitado e em inúmeros entraves burocráticos. A incorporação, durante a gestão de Zanini, de obras apresentadas nas bienais – *Jogo de Bili n.º 2* (1962), de Alan Davie, além das já citadas de autoria de Canogar, César, Graeser e Kielholz – requereu um esforço hercúleo. Era necessário driblar os tempos longos da burocracia da universidade para evitar que os trabalhos que interessava manter no Brasil voltassem a seus países de origem.

Muito mais poderia ter sido feito, se existissem recursos e melhores condições de trabalho. A história, porém, se constrói com o que foi realizado de fato e, nesse sentido, Zanini foi uma figura de proa na definição de uma nova ideia de museu e de gestão cultural. A “ala magoada” de sócios do MAM, que prognosticava um desfecho inglório para a nova instituição, teve que rever sua visão negativa. O diretor nomeado pelo reitor Ulhôa Cintra não só não fez feio, quando comparado com uma figura do porte de Mário Pedrosa, como demonstrou ser possível a existência de um museu dentro da universidade, em que pesem os recursos escassos e os rituais desgastantes da burocracia.

---

<sup>10</sup> Amaral, Aracy. “A história de uma coleção”. In: \_\_\_\_, org. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1998, p. 39.