

Museu de Arte MORTØ-VIVØ

Kadu Kennjiro Tomita da Silva

Orientador: Prof. Ms. Fabio Rago Valentim (Escola da Cidade).

Pesquisa: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola da Cidade, 2019.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é o casamento de MAM e Masp no Trianon, celebrado pelo mecenato do Itaú — um ensaio em forma de projeto arquitetônico ficcional, que tem como pretensão refletir acerca dos diversos campos históricos que atravessam a formação da memória coletiva deste *locus*. O escopo da especulação é o conceito de realismo como processo inerente à formação das burguesias nacionais e, conseqüentemente, às suas intervenções no tecido urbano como produtores de cidade. Sua história é contada a partir do seguinte roteiro: a abertura da avenida, assim como a construção do Belvedere e do Edifício Dumont-Adams pelas elites cafeeiras;

a aparente disputa do terreno pelos museus de Ciccillo (MAM/BIENAL) e Chateaubriand (Masp), tal qual a verticalização residencial da Paulista pelas mesmas elites industriais; e, por fim, a financeirização crescente das instituições artísticas, processo que aconteceu em sincronia com diversas mudanças infraestruturais que impulsionaram a região do espigão central para o posto de centro econômico da macrometrópole. Museu de Arte MORTØ-VIVØ estabelece um objeto como forma de reporte aos reflexos desta macroestrutura na arquitetura, sendo fiel e crítico às observações sobre o realismo corrente na realização do capital do espaço no Brasil.

The LIVING-DEAD Museum of Art

The LIVING-DEAD Museum of Art is the merger of MAM and Masp in Trianon, celebrated and sponsored by Banco Itaú — it is an essay mediated by a fictional architectural project, through which I intended to reflect upon the profusion of historical fields within the genesis of the collective memory of this *locus*. The main scope of this speculation revolves around the concept of realism as an inherent process in the emergence of a Brazilian bourgeoisie, as well as in their intervention to the urban fabric as city manufacturers. This narrative is composed by the following script: the opening of the avenue, the construction of the Belvedere and the Dumont-Adams Building by the coffee producers elite; the apparent contend for the site between Ciccillo (MAM/Bienal) and Chateaubriand (Masp), concurrently with the construction of residential high-rises on the Avenida Paulista by industrial-powered bourgeois; and, in conclusion, the growing financialization of art institutions at the same time the region was undergoing physical changes, which had been transforming it into the central business district of Sao Paulo metro area. The LIVING-DEAD Museum of Art is then an object that mediates the relations in-between the economical macrostructure and architecture itself, as a way of being accurate on the underlying critique of the current realist state of affairs and capital realization as space in Brazil.

Museo de Arte MUERTØ-VIVØ

El Museo de Arte MUERTØ-VIVØ es la unión de MAM y Masp en Trianon, celebrado por el patrocinio del Banco Itaú — un ensayo en forma de proyecto arquitectónico ficticio, cuya pretensión es reflexionar sobre los diversos campos históricos que cruzan la formación de la memoria colectiva de este *locus*. El objetivo de la especulación es el concepto de realismo como un proceso inherente a la formación de burguesías nacionales y, en consecuencia, a sus intervenciones en el tejido urbano como productores de la ciudad. Su historia se cuenta a partir del siguiente guión: la apertura de la avenida, así como la construcción del Belvedere y el Edificio Dumont-Adams por las élites cafeteras; la aparente disputa sobre la tierra por parte de los museos de Ciccillo (MAM/Bienal) y Chateaubriand (Masp), al igual que la verticalización residencial de Paulista por las mismas élites industriales; y, finalmente, la creciente financierización de las instituciones artísticas, un proceso que tiene lugar en sincronía con varios cambios de infraestructura que impulsan la región del "pico central de Sao Paulo" hasta la posición de centralidad económica de la macrometrópolis. El Museo de Arte MUERTØ-VIVØ establece un objeto como una forma de informar a los reflejos de esta macroestructura en la arquitectura, siendo fiel y crítico a las observaciones sobre el realismo actual en la realización capital del espacio en Brasil.

GÊNESE

Assentada sobre uma trilha primitiva para boiadas e carroças, a Avenida Paulista foi implantada ao longo dos anos de 1890 e 1891, recortando as matas do Caaguaçu, da chácara Bela Cintra, espigão divisor das bacias dos rios Pinheiros e Tietê. O esforço de sua construção foi conduzido por um consórcio de empresários liderado por Joaquim Eugênio de Lima, que já havia encabeçado o processo de loteamento e arruamento de outros bairros na cidade de São Paulo. Na sequência da transformação, que consistia em movimentação de terras, arborização e criação de algumas alamedas transversais, ele tornou-se proprietário de grande parte dos terrenos, junto a João Augusto Garcia e José Borges de Figueiredo, seus associados à época (FRÚGOLI JR., 2000).

Segundo Maria Adélia de Souza (1986, p.114), o logradouro em questão “destinava-se a abrigar moradias de segmentos de altíssimo poder aquisitivo da sociedade paulista da época”, ou seja, endereçar a demanda por glebas urbanas bem localizadas a uma classe composta por negociantes abastados e fazendeiros, num contexto de pleno crescimento econômico e demográfico. Diferentemente de outros loteamentos de várzea, que necessitavam de suntuosos investimentos para seu saneamento, as terras situadas no divisor de águas apresentavam uma vantagem natural, o que gerava uma certa especulação e pressão imobiliária nesta área, que era ainda considerada periférica em relação ao Triângulo Histórico.

Em 1892, a partir de remanescentes da Mata Atlântica, foi instalado o Parque Villon (atual Trianon), nome em homenagem ao paisagista francês Paul Villon, projetista responsável pelos jardins do Catete, sede do poder executivo nacional (D’ALESSIO, 2002). Apesar disso, a região ficou relativamente despovoada até meados de 1910, intervalo no qual foi utilizada como um destino de veraneio ou passeio — a partir de então, passou a receber uma população composta majoritariamente por fazendeiros ligados ao ciclo do café. O período coincide com a instalação de um ramal do sistema de bondes (1900) e da pavimentação da avenida (1908), que facilitou a ligação

com o centro velho, onde estavam instaladas as empresas exportadoras de bens agrícolas, assim como as sedes bancárias (FRÚGOLI JR., 2000).

TRIANON

Outro fato concomitante ao crescimento da ocupação na região foi a compra do terreno do Belvedere, transação realizada entre José Borges de Figueiredo e Raimundo Duprat, prefeito de 1911 a 1914. Com a instalação de famílias ligadas à burguesia cafeeira na Avenida, observamos a preocupação por parte do poder público em realizar melhoramentos na região, principalmente no que diz respeito à provisão de espaços de convivência, quase inexistentes na Paulista em sua concepção inicial (FRÚGOLI JR., 2000).

É nesse contexto que Borges de Figueiredo, empresário paulista nascido em Portugal, decide por transferir uma área junto ao vale do Saracura por uma cifra inferior ao preço de mercado. Em carta ao Barão de Duprat, documento anexado nos dossiês relativos à aprovação da Lei 1.419 de 10 de maio de 1911 (que trata da alienação do terreno), o proprietário declara que deseja “concorrer para o embelezamento desta Avenida” por ter sido um de seus fundadores, porém com a condição de retorno da posse das terras caso a finalidade de uso não fosse a de logradouro público (PISANI, 2019).

Foi neste local, em 1916, na mesma ocasião da instalação do sistema de iluminação elétrica da Paulista, que foi inaugurada uma das primeiras de muitas intervenções do escritório de Ramos de Azevedo na cidade: o Belvedere. O edifício continha um miradouro de onde se enxergava todo o vale do rio Anhangabaú, além de dois níveis subterreos, onde havia um salão de chá e restaurante intitulado “Trianon”, denominação que logo ganhou notoriedade para apelidar o próprio território adjacente. O estabelecimento virou logo o centro da vida cultural da elite paulistana, palco de festas, banquetes, homenagens políticas, bailes de carnaval e festejos de Ano-Novo (CÁRDENAS, 2015).

Paralelamente, foi comissionada pela prefeitura a remodelação dos jardins do parque vizinho, tarefa delegada ao



Uma certa manhã do início do século XXI, ao despertar de sonhos intranquilos, o Edifício Dumont-Adams encontrou-se metamorfoseado numa carcaça monstruosa. A foto, tirada em março de 2020, revela a ossada do projeto Masp Vivo.

arquiteto inglês Barry Parker, figura ligada ao movimento Arts & Crafts e responsável pela urbanização do Jardim América. Parker derrubou uma parte da mata para alargar os passeios e criou uma pérgola que unificava o conjunto ao Belvedere. Identifica-se neste período a fixação do Trianon como um cartão-postal da cidade, fato assimilado pela população na proliferação de residências ecléticas na Avenida Paulista, ou seja, a convivência de vários estilos arquitetônicos importados, assimilados sem uma leitura crítica mais profunda (FRÚGOLI JR., 2000).

MUTAÇÕES

Caio Prado Jr. (1975) identifica o fim deste primeiro arco histórico no ano de 1929, quando a Grande Depressão atinge os Estados Unidos da América, maior consumidor do café brasileiro naquela conjuntura. Durante a crise, que continuou se arrastando ao longo da década de 1930, a progressão cafeeira é interrompida, e, apesar do subsídio das perdas por parte do governo brasileiro, muitos fazendeiros são levados a vender suas residências. O autor compara esta Avenida Paulista a uma "Canaã americana": os compradores dos imóveis desocupados são uma geração de novos milionários, formada predominantemente por imigrantes portugueses, italianos e libaneses, detentores dos meios de produção do capital industrial e comercial.

A transformação demográfica logo se desenrola num processo de mudanças significativas na morfologia do conjunto urbano construído na região, com o início de sua verticalização. Maria Adélia de Souza (1986, p.116) argumenta que "a dinâmica da produção do espaço na Avenida Paulista (construção/destruição) está diretamente ligada à própria história do desenvolvimento do capitalismo no Brasil" e identifica no abandono do patrimônio eclético a consolidação de uma "arquitetura nacional", expressa numa nova geração de torres ligadas a princípios funcionalistas.

A partir de 1940, então, a Avenida Paulista começa sua transformação em um grande eixo de tráfego, devido à liberação da construção de prédios de apartamentos por parte da prefeitura. O

adensamento residencial foi erigido no lugar dos casarões, que entraram em decadência material e começaram a ser abandonados devido a valorização dos terrenos e a própria dificuldade de alugá-los. Dentre as edificações que ilustram este processo, estão os seguintes edifícios: Anchieta (1940), Nações Unidas (1952), Conjunto Nacional (1954) e Pauliceia (1956) (SOUZA, 1986).

Inserido no mesmo contexto da primeira geração de prédios habitacionais da Avenida Paulista está o Edifício Dumont-Adams, objeto de estudo deste trabalho. Ele foi construído entre 1954 e 1956, pelo engenheiro e fazendeiro Plínio Adams, e veio a suplantar o Observatório da Paulista, empreitada do cientista Belford Mattos. Datam também deste período a demolição parcial do Belvedere (1951), tal qual a "disputa" pela finalidade deste sítio, que será tratada adiante neste ensaio. (CAMARGO, 2005).

ENDEREÇO

O nome do edifício Dumont-Adams celebra a união de duas famílias: a de Plínio de Oliveira Adams, idealizador da obra, e de sua esposa, Adélia Santos Dumont. Este fato revela a natureza do empreendimento, que nunca teve seus apartamentos colocados à venda — todas as unidades eram alugadas e serviam como fonte de renda para a família. Foi assim que o prédio foi desocupado a partir dos anos 1990, quando as locações foram paralisadas à medida que os inquilinos se retiravam das dependências, episódio ao qual voltaremos quando tratarmos da venda do imóvel para a empresa de telefonia Vivo (CAMARGO, 2005).

Plínio, engenheiro formado pela Escola Politécnica de São Paulo, concebeu o projeto arquitetônico da torre de dez andares, distribuídos ao longo de 54 metros de altura; cada andar continha dois apartamentos e, na cobertura, um amplo salão de festas realizava o coroamento do conjunto. Foram empregados técnica e materiais luxuosos na execução do prédio, incluindo pisos e paredes de mármore no hall de entrada, além do portão projetado e concretizado pelo Liceu de Artes e Ofícios, instituto de excelência na produção industrial e cultural do período. (CONPRESP, 2005).

Segundo parecer técnico do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo, redigido por Lia Mayumi, este artefato arquitetônico

[...] possui a dignidade característica daquele tipo arquitetônico portador de composição equilibrada, revestimentos de boa qualidade (mármore travertino e argamassa de travertino), fachadas bem compostas de filiação clássica, tripartida nos dois sentidos, vertical e horizontal, envasaduras generosas e adequadamente proporcionadas, com caixilharia de qualidade de manufatura robusta, dentro da qual se destaca a da porta principal do edifício no nível do chão. (CONPRESP, 2005, p.79).

O Dumont-Adams foi concluído praticamente uma década antes da inauguração do Museu de Artes de São Paulo no Trianon; contemporaneamente à sua construção, existiu uma tentativa de instalação do Museu de Arte Moderna de Francisco Matarazzo Sobrinho, que conseguiu a concessão do terreno para a realização das bienais, anteriormente ao acordo de Assis Chateaubriand com o prefeito Ademar de Barros para a fruição do local (PISANI, 2019).

"DEUS EX MACHINA"

Até o final da década de 1940, no Brasil, havia poucas instituições dedicadas às artes plásticas e, por consequência, uma escassez de espaços para a exposição de obras. No caso de São Paulo, apesar da existência de grupos como a Sociedade Pró-Moderna e a Família Artística Paulista, que ativavam um circuito de debates de vanguarda herdado da Semana de Arte Moderna de 1922, existia um único museu voltado à arte, a Pinacoteca do Estado. Porém, por orientação de seu quadro gerencial, suas mostras eram limitadas a artefatos de arte acadêmica, em sua maioria produzidas no liceu da casa. A ausência de uma tradição expositiva no país era contornada pela utilização de salões dos exemplares de arquitetura moderna produzida no período, como o IAB-SP de Rino Levi e o Ministério de Educação e Cultura, de autoria do grupo

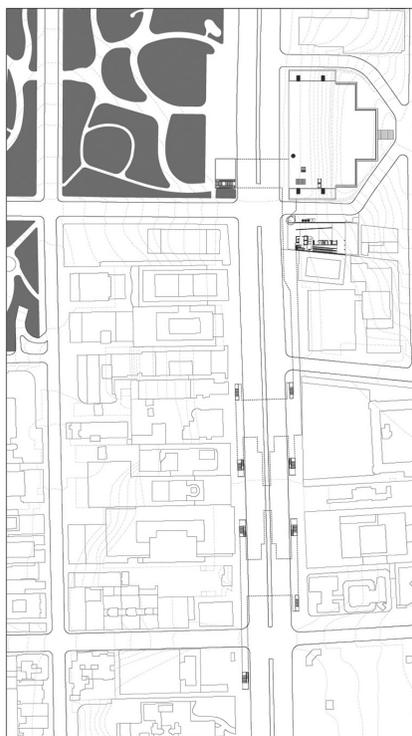
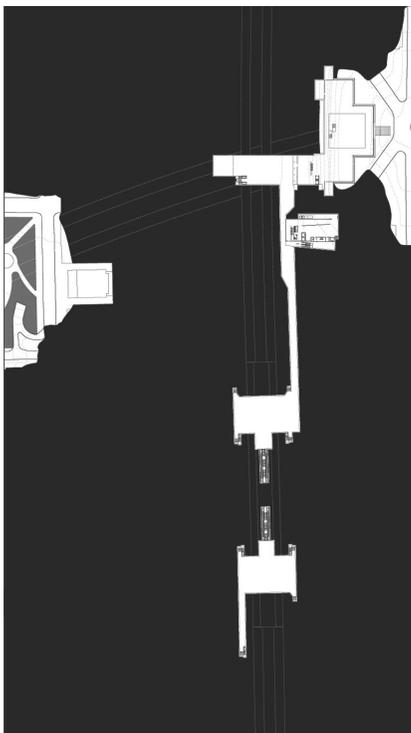
que incluía Lúcio Costa, Niemeyer e Reidy, dentre outros. (PISANI, 2019).

Foi no próprio Palácio Gustavo Capanema, que Pietro Maria Bardi e Lina Bo exibiram seu acervo pela primeira vez em território nacional: em 1946, com a "Exposição de Pintura Italiana Antiga", e em 1947, na "Exposição de Pintura Italiana Moderna". Nesta ocasião que o paraibano Assis Chateaubriand, dono do império midiático dos Diários Associados (conglomerado composto por 34 jornais, 36 jornais, e o editorial d'O Cruzeiro, revista mais lida do país), adquiriu quatro das obras que os Bardi trouxeram no navio Almirante Jaceguay. O apreço de Chatô pelo trabalho do casal italiano renderia uma colaboração que começaria em outubro do mesmo ano de 1947, com a fundação do Museu de Arte de São Paulo (Masp), instalado provisoriamente no segundo andar da sede dos Diários, no centro da cidade (OLIVEIRA, 2006). Pietro explica:

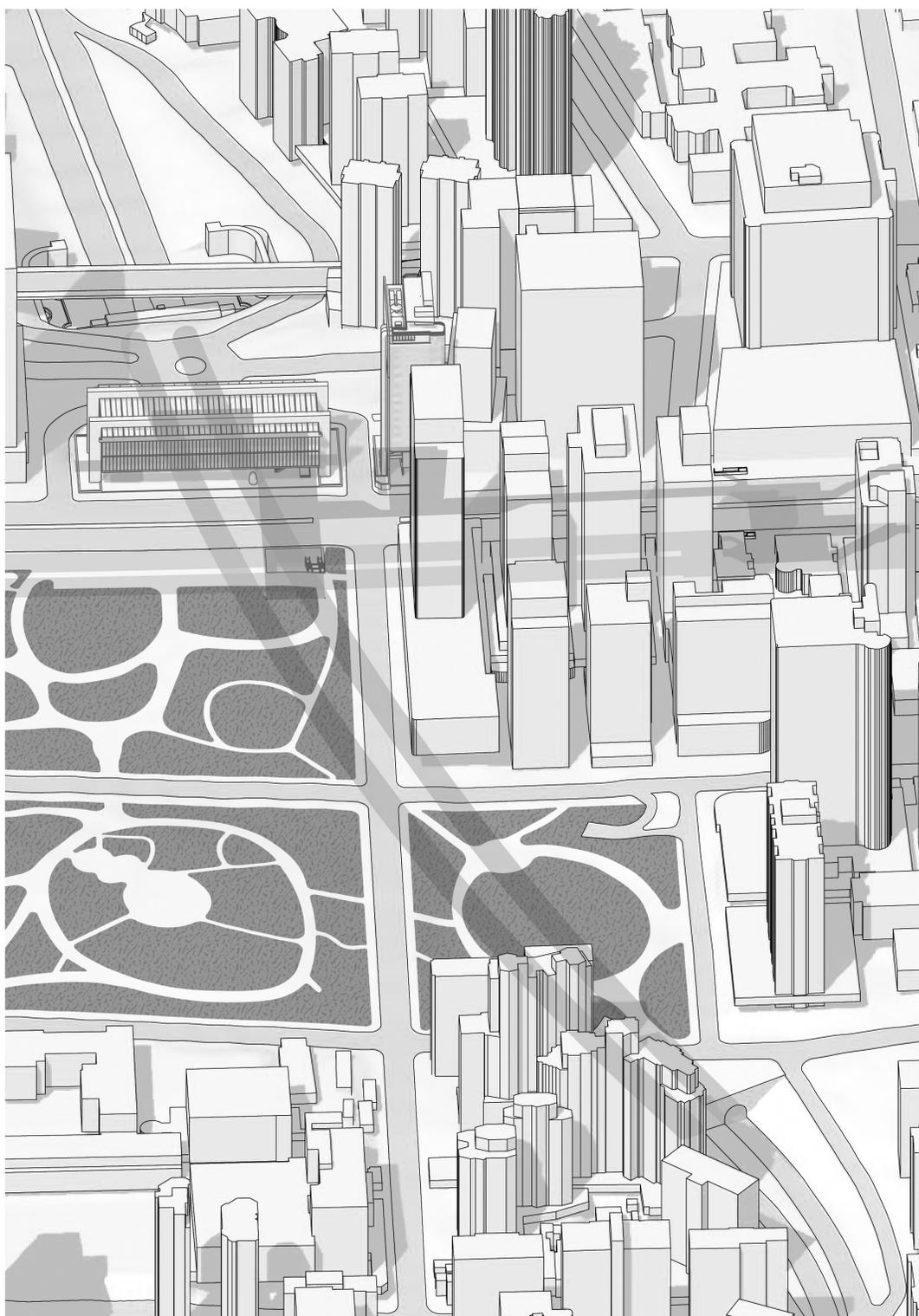
Chegando a São Paulo fomos para a rua Sete de Abril ver o grande edifício, ainda em fase do concreto. Inspecionamos o primeiro andar (a sobreloja), uma área com cerca de mil metros quadrados. [...] Lina projetou os espaços no segundo andar do edifício denominado Guilherme Guinle, cujo projeto era de autoria do arquiteto francês Jacque Pilon, autor também do vizinho prédio da Biblioteca Municipal (Mário de Andrade). (BARDI, 1992, p.13).

É intrigante, no mínimo, que a fundação de um corpo institucional de crítica e curadoria artística brasileira esteja ligada a uma lógica de mercantilização da arte de um mecenato estritamente ligado a uma ordem liberal plutocrática, principalmente quando essas mesmas entidades são hoje associadas com posições mais a esquerda no espectro político.

Esse fato contraditório, que vem à tona quando analisamos o papel de Chateaubriand na gestação do Masp, fica mais claro ao visitar a inauguração de novos espaços do museu em 1950, quando passou a ocupar também o quarto e o décimo quinto andar, em decorrência do crescimento do acervo e da instalação dos programas de biblioteca, auditório e laboratório fotográfico. A cerimônia,



O acesso do museu se alastra como um tubérculo pelo subsolo da cidade até encontrar o mezanino da estação Trianon-Masp. Enquanto isso, as supra-estruturas são assumidas como protuberâncias infladas pela rede de circulação metropolitana.



O projeto consiste no empilhamento de sonhos utópicos em construção, um realismo paulistano por excelência. Trata-se aqui da sobreposição de três infraestruturas hipertrofiadas que estão embaixo do espigão central: o túnel 9 de julho, a linha 2 do Metrô e as intervenções do Museu de Arte MORTØ-VIVØ.

que marcou o início das transmissões da TV Tupi, primeira emissora do país e mais nova máquina de propaganda de Chatô, contou com a presença de Nelson Aldrich Rockefeller, magnata americano financiador do MOMA a partir de seus petrodólares.

O convidado de gala da festa proferiu um discurso no qual comparou a excepcionalidade do momento com a inauguração da nova sede de sua própria instituição em Nova Iorque, repetindo um trecho do discurso que Franklin Roosevelt deu onze anos antes, exaltando a "livre iniciativa" e a autonomia dos "homens de si mesmo" nos regimes democráticos. Além de elogiar Chateaubriand por sua "filantropia particular de interesse público", Rockefeller revela mais a fundo a estrutura de seu mecanismo ideológico em relação à arte abstrata: ele neutraliza qualquer potencial "subversivo e não-americano" que esta produção pode ter, colocando-se como o defensor de valores libertários frente aos oficialismos nazistas e bolcheviques, que, em detrimento de um realismo nacionalista, consideravam o abstracionismo "degenerado e internacionalista" ou "burguês e niilista", respectivamente. (ROCKEFELLER, 1950).

A relação próxima de Chatô com Rockefeller explica melhor a convivência complicada que tinha com Ciccillo, também íntimo do americano — apesar de suas ressalvas em relação à família Matarazzo, o empresário cedeu, a pedido de Yolanda Penteado (esposa de Ciccillo), um andar em seu prédio da rua Sete de Abril para a instalação do MAM Paulista, criado em 1948 aos moldes do MOMA (SOMBRA, 2016). Chateaubriand intercede por seu colega em 1952, e entrega a Rockefeller uma carta de pedido para o financiamento de um Museu de Artes Plásticas no Trianon, que acabou sendo negado.

PALÁCIO DAS ARTES

Daniele Pisani (2019), professor de história da arquitetura da Politécnica de Milão, nos revela as pretensões de Francisco Matarazzo Sobrinho para o Belvedere da Paulista. Sua pesquisa indica uma história entrelaçada entre as decisões tomadas pelo MAM/SP e a comissão responsável pelas comemorações do IV Centenário da cidade

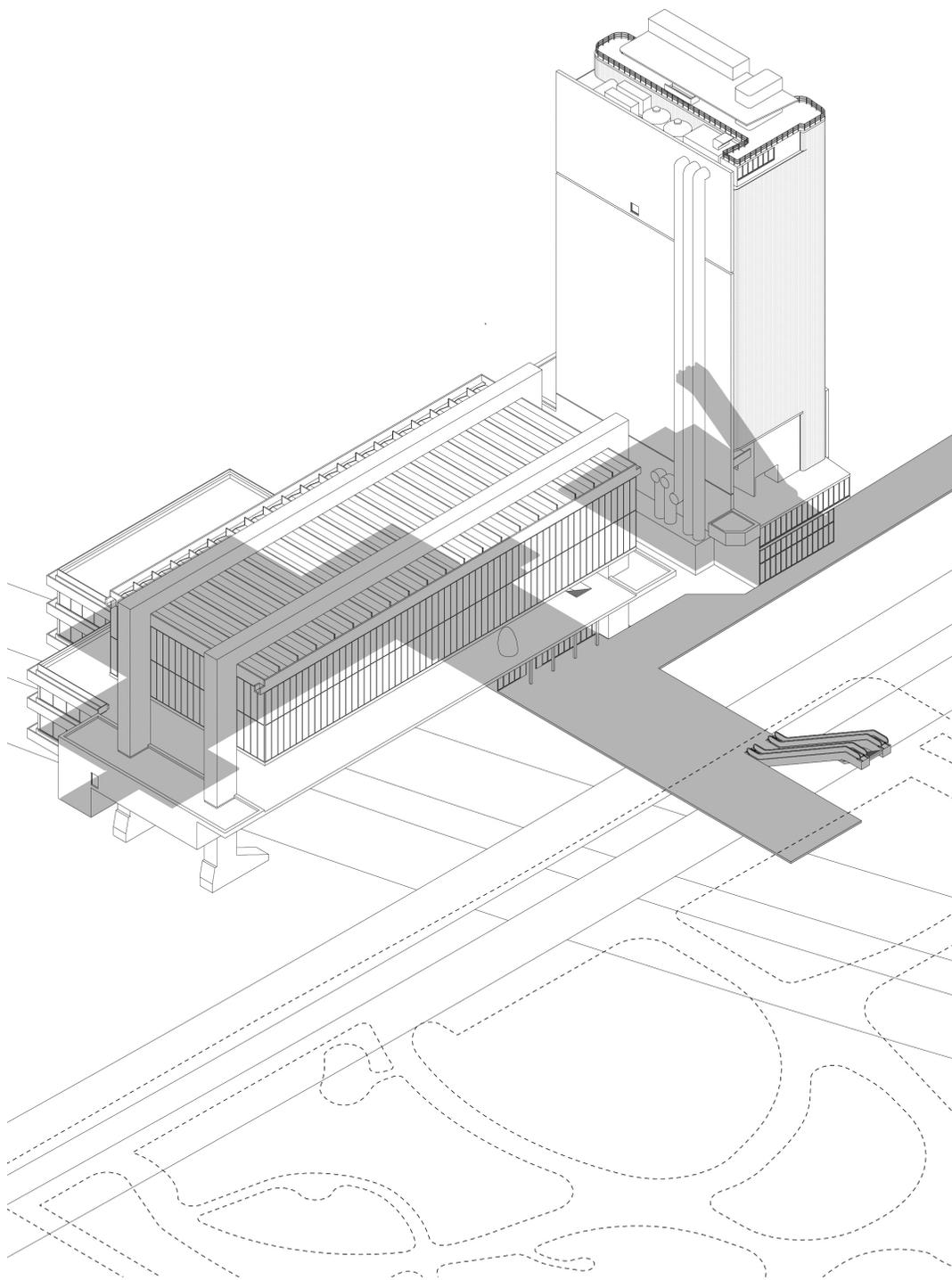
de São Paulo (que aconteceria em 1954), ambas fundações presididas por Ciccillo.

O industrial já havia recebido, entre outubro e dezembro de 1951, a concessão do terreno para a realização da I Bienal de Arte de São Paulo, evento que teve o apoio direto do MOMA. Conforme noticiado na revista *Acrópole*, de junho de 1951,

Ao "Museum of Modern Art" de New York foi atribuída a incumbência de proceder à organização da delegação oficial norte-americana à Iª Bienal de S. Paulo. A seleção das obras dos 58 artistas estadunidenses [...] foi feita por uma comissão especial, integrada pelos diretores dos oito principais Museus e Galerias norte-americanos, convocados por Andrew C. Ritchie, diretor da Secção de pintura e escultura do Museum of Modern Art de New York. (1ª BIENAL..., 1951, p.45).

A exposição foi então realizada num pavilhão temporário, de projeto elaborado pelos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello, com expografia desenhada por Jacob Ruchti e execução pelo engenheiro Luiz Maiorana. O partido consistia em quatro linhas de pilares dispostos longitudinalmente, escorados nos porões remanescentes do antigo Belvedere; estes elementos verticais, por sua vez, recebiam uma série de treliças transversais, que sustentavam telhas metálicas corrugadas. O salão com assoalho em madeira tinha cerca de 5.000 metros quadrados de área, cercado por empenas cegas, salvo na entrada pela Avenida Paulista — em seu interior, os painéis expositores ficavam suspensos e estruturados por perfis metálicos (SOMBRA, 2016).

A adaptação do Trianon para a mostra representou o auge e a deterioração das relações da Bienal e do MAM com o IAB Paulista, vínculo que também vinha sendo estabelecido com Vilanova Artigas em seu desenho para o museu na rua Sete de Abril. A partir de então, Artigas, membro fundador do MAM, rompe relações com a instituição e inclusive organiza ataques na revista de cultura moderna *Fundamentos*, onde atuava como comissário de edição. Isto acontece devido a diretivas do Partido Comunista Brasileiro sobre a necessidade de se abster da I Bienal, vista como um



O esquema representa a chegada do corredor do mezanino da estação às bilheteiras dos museus, bem como a reinclusão da frente do parque Trianon, onde, até a ampliação da avenida realizada por Figueiredo Ferraz, existia um desenho paisagístico de Burle Marx.

pacto entre um “esnobe cauteloso” e o “cavalheiresco e poderoso senhor do petróleo” que serviria bem “aos interesses da propaganda dos que pretendem a submissão total do nosso país aos trustes” (MUSEUS..., 1951, p.42-43).

O agravamento da relação com os arquitetos paulistanos faz com que Ciccillo, a partir dos primeiros meses do ano de 1952, acabe por decidir a favor de arquitetos cariocas nas comissões encarregadas pelas obras do IV Centenário, respondendo também aos anseios do empresário de maior internacionalização da imagem do evento. Rino Levi, que estava encarregado de dotar o parque Ibirapuera de espaços destinados aos festejos desde setembro do ano anterior, é exonerado do cargo na virada do ano e substituído por Oscar Niemeyer. Pisani ressalta que Matarazzo afirmaria anos depois, em depoimento à TV Cultura no ano de 1976, que “queria algo que chocasse a opinião pública, algo que chocasse forte” e que por isso mandaria “chamar o Niemeyer” (PISANI, 2019, p. 141).

O mesmo acontece no caso do concurso fechado para consolidação de um edifício no terreno do Trianon, que contava apenas com dois participantes. Apesar de sua proximidade com o presidente da instituição, José Augusto Bellucci, ligado ao instituto da classe, tem sua proposta descartada a fim de que se implemente a visão de Affonso Eduardo Reidy — é importante entender que o nome de Reidy ganhava impulso com a conclusão do conjunto Pedregulho, em 1951. A escolha de Reidy e Niemeyer representa uma operação dupla de tentativa de projeção das iniciativas do mecenato de Ciccillo, bem como do rompimento em curso.

As manobras do conglomerado MAM/ Bienal parecem levar ao cenário desejado por Francisco Matarazzo Sobrinho, que realiza em junho de 1952 uma formalidade jurídica para a transferência da concessão do imóvel do museu para a Comissão do IV Centenário. Porém, a partir deste momento, as coisas começam a desandar: em 1953, Ciccillo entra numa briga política com Jânio Quadros, prefeito recém-eleito, que interdita o terreno. Após falhar em garantir algum financiamento para o empreendimento, inclusive junto a Rockefeller, ele é obrigado a desistir do Trianon e contentar-se com uma versão

alternativa de seu Palácio das Artes no Ibirapuera (PISANI, 2019).

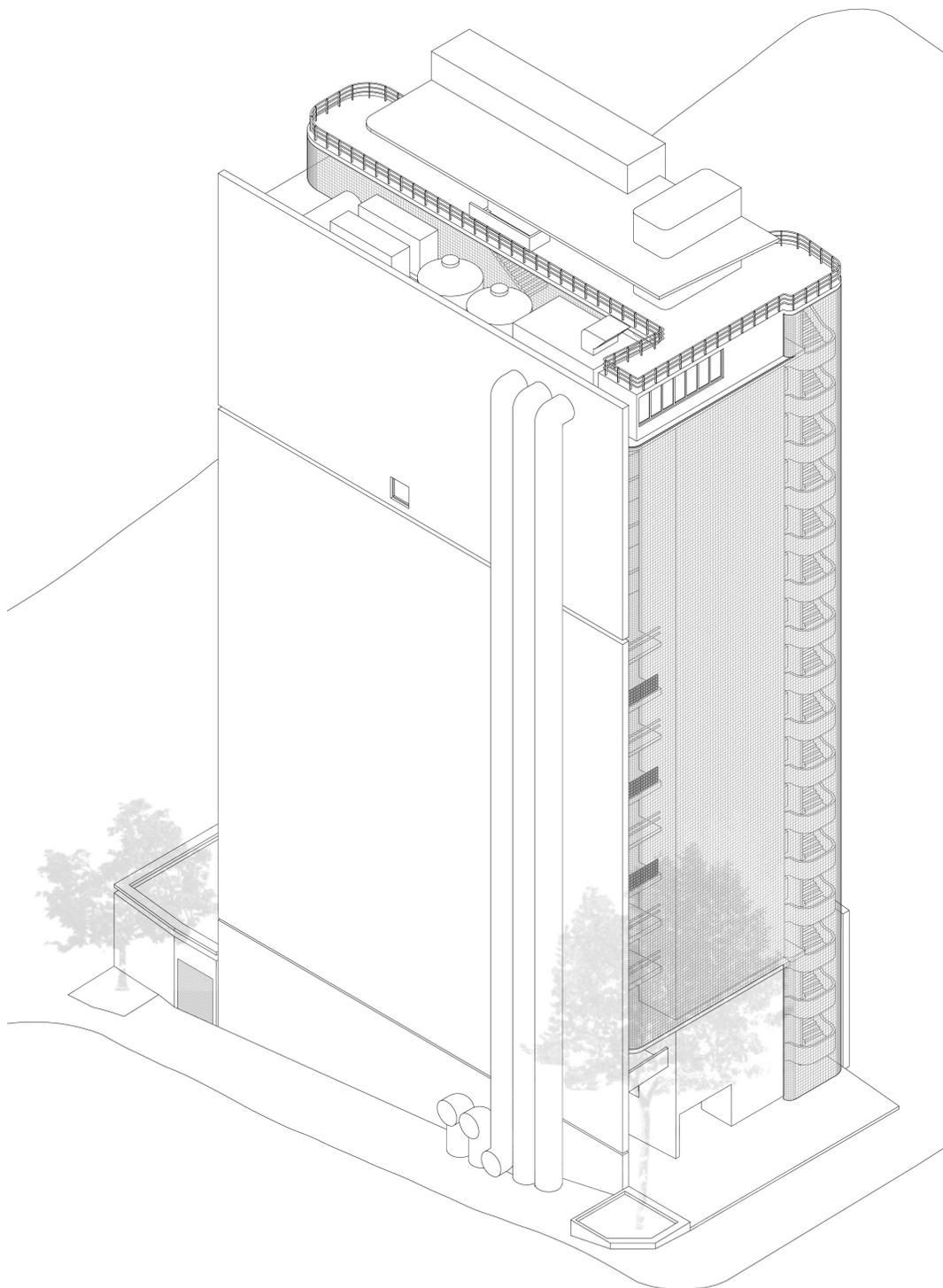
SUTIS SUBSTÂNCIAS

Após findado o sonho de Ciccillo para a instalação de seu museu no terreno do Trianon, o poder público municipal volta seus olhos para a localidade. A partir de 1955, o Departamento de Urbanismo formula uma série de projetos para substituir o Belvedere de Ramos de Azevedo, agora mutilado pela passagem do pavilhão temporário da I Bienal — inicialmente, a hipótese das propostas era criar uma esplanada nua, onde funcionaria uma “segunda sede” da prefeitura, de caráter mais solene do que a localidade do Vale do Anhangabaú (PISANI, 2017).

O assunto começa a ser levado a sério durante a gestão do prefeito Ademar de Barros, que coloca a discussão em hiato até 1959, quando estabelece um fundo para financiar a construção. Em abril do mesmo ano, sua gestão abre o processo licitatório para a execução da obra, e a Sociedade Construtora Heleno & Fonseca S.A. vence o certame, que estava cotado, à época, em Cr\$ 40 milhões (CÁRDENAS, 2015).

No mesmo ano, Lina Bo, em plena atividade na formulação do Museu de Arte Moderna da Bahia, realiza com Martim Gonçalves a exposição “Bahia no Ibirapuera” para a V Bienal, uma mostra de objetos cotidianos populares ambientada num pavilhão idealizado especialmente para a ocasião. Apesar do seu trânsito entre Salvador e São Paulo, a arquiteta está atenta à discussão pública acerca do Trianon e convence Eduardo Monteiro, braço direito de Assis Chateaubriand, a iniciar um arranjo político para a instalação do Masp no local, abandonando o acordo já acertado com Annie Penteadó para a transferência da instituição para o prédio da Faap (RUBINO; GRINOVER, 2009).

O conchavo é bem-sucedido — Pietro Maria Bardi revela, em sua “História do Masp” (1992), que, em troca da utilização da máquina midiática dos Diários Associados sem custos para sua campanha presidencial, Ademar de Barros concorda com a transferência do museu de Chatô para a Avenida Paulista, num contrato de comodato. A partir de 1960, Lina já está



A fachada é, de acordo com a Lei Cidade Limpa, o *outdoor* permitido na cidade. Uma empena cega de concreto recoberta de tubos de instalações hidráulicas e de ar-condicionado se volta para a rua Professor Otávio Mendes, onde também se abre um "olho de vigilância central" para segurança. Nessa mesma rua, existe um pequeno acesso para carga/descarga. Contíguo, em frente à Avenida Paulista, um pano de bloco de vidros circunda o *shaft* hidráulico, e uma pequena abertura que revela o térreo livre.

na mesa de negociação para apresentar seu projeto alternativo, no qual resgata sua formulação para o Museu à Beira do Oceano, em São Vicente, que consistia num bloco elevado, suspenso por pórticos; mas, nesta circunstância, acima de um vazio público assentado num bloco soterrado, que continuaria a ser um salão de festas pertencente à municipalidade (PISANI, 2019).

A partir de então, Lina inicia uma parceria com José Carlos de Figueiredo Ferraz, secretário de obras do prefeito em exercício, além de professor da Escola Politécnica e da FAU-USP. O engenheiro, que esteve envolvido no cálculo estrutural da Oca de Niemeyer no Ibirapuera, desenvolve um sistema de protensão novo, que permitia uma ancoragem superior ao sistema Freyssinet, método mais usual que não tolerava a realização de tensionamento após a concretagem da viga (RUBINO; GRINOVER, 2009).

A solução possibilitou a disposição da estrutura no sentido longitudinal do edifício, indispensável para a elaboração do maior vão livre do mundo, de 74 metros, sob o volume da pinacoteca (CÁRDENAS, 2015). A forma, apesar de sua forte expressão plástica e partido arquitetônico ousado, aumentou o custo da obra para 9 bilhões de cruzeiros, cerca de 200 vezes o valor contratado na licitação, o que explica a narrativa alternativa dos Bardi da imprescindibilidade da manutenção do térreo livre a pedido dos herdeiros de Joaquim Eugênio de Lima, que nada tinham a ver com o terreno. O financiamento governamental para a empreitada de um dos homens mais ricos do país, num terreno de posse coletiva, com certeza seria alvo de escrutínio caso viesse a público.

Devido a restrições técnicas e econômicas, as obras se arrastaram lentamente até o ano de 1965, quando MAM e Masp realizaram uma última disputa pelo comodato do edifício. Com a obra já em fase de acabamento, Ciccillo realiza uma manobra política para obter a parte inferior do complexo, pedido que é inicialmente aceito pelo prefeito Faria Lima, mas que logo é derrubado por Manuel de Figueiredo Ferraz, irmão de José Carlos, em conjunção com o aparelho propagandista de Chatô (PISANI, 2019).

O novo endereço foi inaugurado no dia 07 de novembro de 1968, sete meses após a

morte de Assis Chateaubriand, que não pôde ver sua obra completa — o acontecimento teve a presença ilustre de Elizabeth II, rainha do Reino Unido, onde Chatô havia sido embaixador nos anos 1950. (OLIVEIRA, 2006).

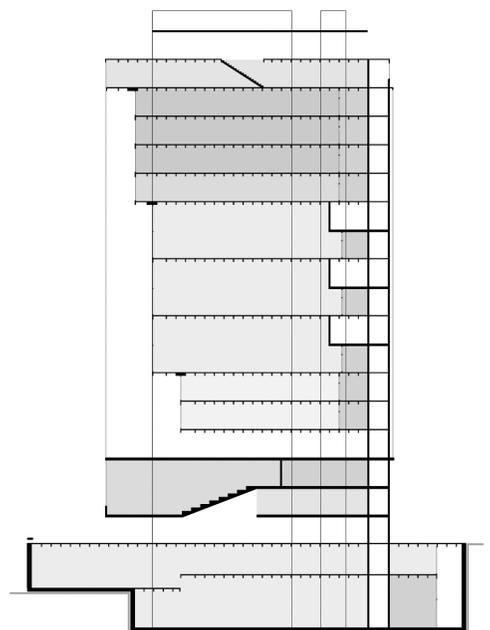
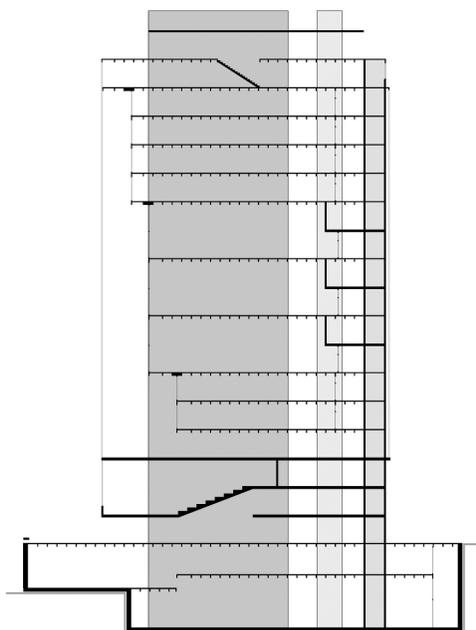
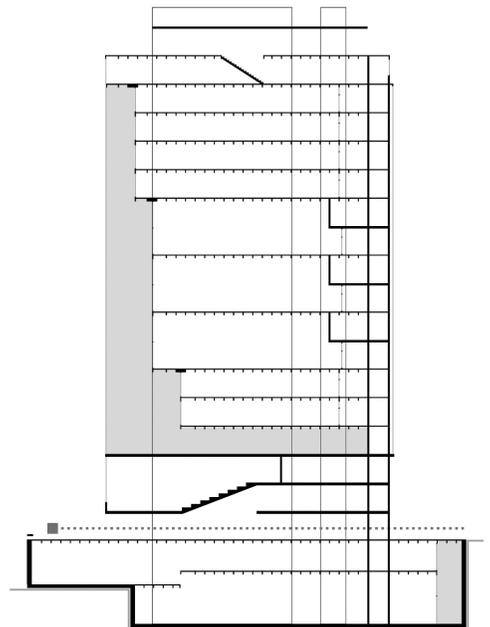
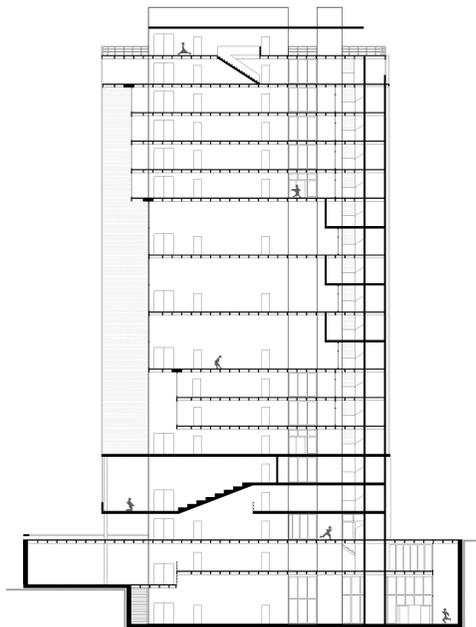
Após o fechamento do museu na rua Sete de Abril, o MAM, que estava sob a tutela de Mário Pedrosa, também desocupa o imóvel e transfere-se para uma nova sede: Faria Lima cede o antigo Pavilhão Bahia à instituição, subutilizado como depósito nos dez anos anteriores. O local ganha um novo projeto de arquitetura e programação visual realizado por Giancarlo Palanti e Henrique Ephim Mindlin (YOSHIDA, 1975). Essa configuração perpetua-se até 1982, quando é contratada uma reforma por Lina Bo, André Vainer e Marcelo Ferraz. (OLIVEIRA, 2006).

NOVA PAULISTA

Atento ao prelúdio anunciado pela construção do Masp como um chamariz para a transferência do centro de negócios do triângulo histórico para o espigão central, Faria Lima lançou em 1968 um plano intitulado "Nova Paulista". A proposta, baseada em grande parte no esquema homônimo lançado por Jorge Willheilm em 1965, consistia em uma via expressa enterrada com seis faixas de rolamento para trânsito rápido, além duas vias de acesso local para ônibus, táxis e lotações (FRÚGOLI JR., 2000).

Apresentado inicialmente pelo Departamento de Urbanismo e Vias Públicas, o projeto foi enviado ao escritório de Figueiredo Ferraz, e a partir de então teve seu esboço encabeçado por Nadir Curi Mezerani — que havia sido responsável pela passagem em desnível no cruzamento do Vale do Anhangabaú com a Avenida São João, o notório "buraco do Ademar" (de Barros). O arquiteto ficou encarregado de prover qualidades paisagísticas ao projeto que era meramente viário, e seu itinerário começou a ser cumprido na gestão de Paulo Maluf (1969-1971), que executou a intervenção entre a rua da Consolação e a rua Haddock Lobo. (SOMEKH; CAMPOS, 2002).

Em abril de 1971, Figueiredo Ferraz foi nomeado prefeito biônico pelo governador Laudo Natel, uma movimentação política que parecia dar tração ao projeto.



Canto superior esquerdo: corte longitudinal. Canto superior direito: vazios internos. Canto inferior esquerdo: shafts, destacados da esquerda para a direita, dos elevadores de carga, instalações elétricas e escada de emergência; dos elevadores sociais; e das instalações hidráulicas e varanda técnica da pinacoteca. Canto inferior direito: divisão programática, detalhada nas plantas.

Entretanto, a obra só foi retomada em março de 1973, devido a uma extrema oposição de deputados arenistas, em especial Caio Pompeu de Toledo, que defendia a prioridade de vias expressas periféricas. Após quatro meses, com as intervenções de realocação de redes de infraestruturas quase prontas e a realocação do alinhamento predial finalizada, Ferraz foi exonerado do cargo e o projeto foi suspenso indefinidamente.

Todavia, o anúncio das obras elevou violentamente o valor imobiliário da avenida e, no período de sua execução, cerca de 60 mansões foram substituídas por edifícios corporativos, destinados em sua maioria a profissionais liberais. A expansão comercial na avenida consagrou-a como centro da cidade, e refletiu um processo recorrente em grandes metrópoles do mundo capitalista, no qual o distrito de negócios desloca-se em direção aos bairros de maior poder aquisitivo e, conseqüentemente, maior qualidade ambiental e menor tempo de viagem (FRÚGOLI JR., 2000).

PAULISTA VIVA

Durante as décadas de 1970 e 1980, observamos uma nova configuração institucional na Avenida Paulista, agora com suas vias alargadas, que passa a ser sede do grande capital financeiro, bem como o polo de importantes federações patronais da indústria e do comércio (MARTINS, 1993). Para Souza (1986), a partir dessa época há o estabelecimento de uma arquitetura internacional que marca a presença do capital monopolista, transformação que foi incapaz de ser freada pelos organismos preservacionistas. Ela identifica como parte deste apanhado obras como o Banco Sumimoto (1972), o Banco Mercantil (1973) e a Fiesp (1979).

Com a consagração de um prestígio da Paulista, especialmente pelas classes A e B, como uma localidade moderna e agradável de opulência à *la Wall Street*, em oposição a uma Sé velha e antiquada, inicia-se uma "cruzada marketeira" para a consolidação da imagem do logradouro as vésperas de seu centenário. Em parceria com a Rede Globo, o Banco Itaú lança uma campanha milionária intitulada "Eleja São Paulo", de modo a emplacar a Paulista como símbolo da cidade,

e promover indiretamente as empresas envolvidas no concurso. É necessário lembrar que o Itaú ostentava três agências no local, além de um centro cultural e o letreiro do Conjunto Nacional; já a Globo estava instalada desde 1984 na sede da Fundação Casper Líbero (FRÚGOLI JR., 2000).

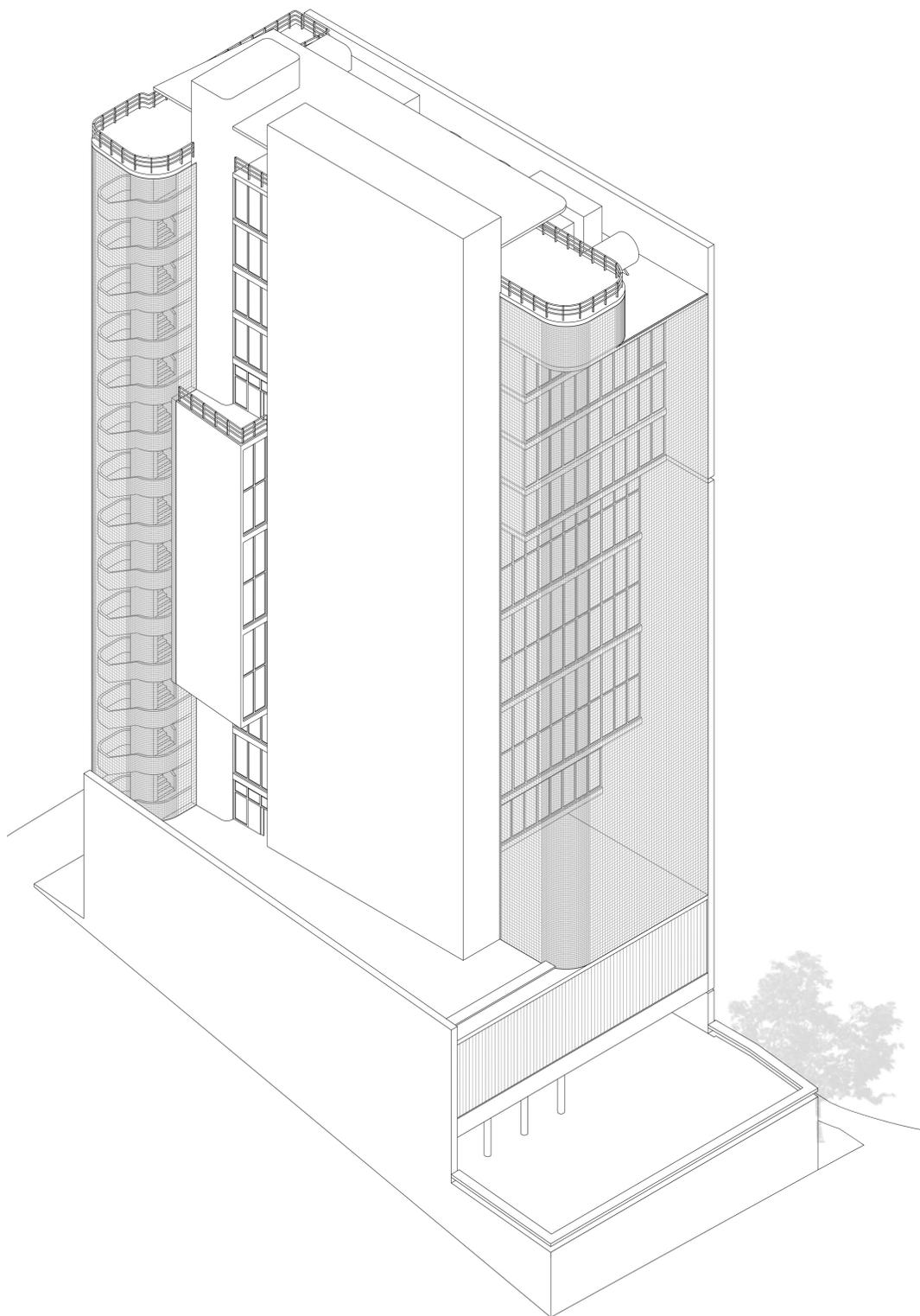
A eleição da Paulista como símbolo da cidade rendeu uma série de melhoramentos na gestão Erundina (1989-1993), que incluíram a reforma de bancas de jornais e pontos de ônibus, a instalação dos totens de sinalização e, mais importante, a construção do metrô. Porém, a tomada da avenida por uma atmosfera mais "popular" despertou um temor de degradação do bairro pelas elites, que temiam o esvaziamento do valor de mercado imobiliário para as avenidas Faria Lima e Berrini (MARTINS, 1993).

Respalado pelo apoio do prefeito Maluf (1993-1997), Olavo Setúbal, presidente do Itaú, foi declarado responsável pela Comissão Paulista Viva, que tinha como intuito estabelecer intervenções físicas na avenida que fossem consensuais ao setor financeiro. Apesar de um início fecundo em discussões por especialistas, a comissão não teve resultados efetivos, e seu desfecho foi a demonização dos corredores de ônibus e camelôs, assim como sua incorporação fisiológica ao Centro Cultural Itaú (FRÚGOLI JR., 2000).

MASP VIVO

No ano de 1994, Júlio Neves, outra figura íntima a Paulo Maluf, assume a presidência do Masp numa eleição acirrada contra José Mindlin, vencida por apenas um voto. A ascensão de Neves marca o início de um afastamento de Pietro Maria Bardi do corpo curatorial, e, inevitavelmente um afastamento dos preceitos iniciais do projeto conceitual do museu (BARDI, 2000). A nova gestão passa então a se inserir num circuito internacional de megaexposições, em detrimento da noção do *musées hors des limites* dos Bardi, e deixa de adotar a expografia dos cavaletes de vidro, além de realizar uma reforma controversa que descaracteriza o projeto original.

De início, a manobra de relações pública tem certo êxito, e a instituição registra um número recorde de visitantes em 2001,



A inversão conceitual das fachadas, em que os fundos se configuram como frente, proporciona uma paisagem para o miolo de quadra. Em analogia ao Masp, o vão livre estende-se até o limite do lote, e conforma uma praça para um endereço carente de espaços abertos; de lá, partem as escadas rolantes. Os fundos do auditório se abrem para essa praça e, acima dele, na lateral, há uma "praia urbana" entre o limite do lote e a torre, concebida a partir de um vazio interno devido à necessidade de insolação na face norte.

ano em que põe à mostra o acervo egípcio emprestado do Louvre. Porém, com a disseminação do modelo de megaexposição no Brasil, o Masp começa a perder público para outras instituições agora mais bem amparadas financeiramente, devido ao patrocínio de empresas privadas pelo dispositivo de renúncia fiscal da Lei de Incentivo à Cultura. Os problemas de receita logo vêm à tona, com uma série de episódios controversos, como a proposta de financiamento de exposições por parte dos próprios artistas, tal como a inadimplência e o subsequente corte do abastecimento de luz por parte da Eletropaulo (BESSA, 2014).

Neves então aposta suas fichas na criação de um anexo para o Masp no Edifício Dumont-Adams, com o apoio da Vivo S.A., que adquire o prédio por treze milhões de reais. Intitulado "Masp Vivo", a adição contaria com uma galeria patrocinada pela empresa de telefonia, um programa educativo e um café patrocinado pela Nestlé. Uma batalha que instigou a opinião pública foi travada nos órgãos de defesa do patrimônio histórico, que, apesar do reconhecimento da importância histórica do edifício, aprovaram o projeto com a retirada do mirante de observação do projeto. Outro veto, porém, causou uma desavença judicial que comprometeu o anexo: a rejeição do painel publicitário em LED, contrapartida requerida pela Vivo em contrato com o Masp, fez com que a empresa retirasse o apoio financeiro bem como cobrasse uma multa pela quebra de cláusula. A nova dívida, bem como o roubo de obras não-asseguradas foi a gota d'água para Neves, que não disputou reeleição após quatorze anos no comando do museu (CAMARGO, 2005).

REALISMO CAPITALISTA

Em 2013, o Masp chegou à beira da falência, sendo cogitados, inclusive, o fechamento e a estatização do acervo. A situação chamou atenção de Alfredo Setúbal, diretor do Itaúsa, a *holding* de investimentos do Itaú Unibanco, que decidiu se envolver num processo de reestruturação do museu — um consórcio de cerca de oitenta empresários retirou o comando da assembleia de associados e implantou uma gestão juridicamente análoga ao

MOMA e ao Metropolitan de Nova Iorque. O Masp passou então a ser uma instituição superavitária, quadruplicando seu faturamento e cortando sua dívida pela metade entre 2013 e 2016 (RYDLEWSKI, 2017).

O fato traz à tona a financeirização tanto do Masp em específico, quanto do MAM, que até hoje têm o banco Itaú e Vivo como maiores patrocinadores — o Museu de Arte Moderna foi, inclusive, comandado até 2018 por Milu Vilela, vice-presidente do Itaúsa, que, junto com Setúbal, faz parte do seleto grupo de herdeiros que controla a instituição. Ironicamente, a história acaba por reunir na mesma estrutura corporativa dois museus que por vezes lutaram para desvencilhar-se um do outro, mas que têm origem no mesmo arranjo de forças: uma progressão realista que se inicia na elite cafeeira, migra para os grandes industriais e sua adoção das artes abstratas, e agora retroalimenta o repertório cultural do capital financeiro.

Mark Fisher (2009) define o realismo capitalista como o senso generalizado de que a única maneira política e economicamente viável de organizar a sociedade é através da contínua integração vertical do mercado — após o fim de uma alternativa real e antagônica ao sistema, é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo.

Com o fim de externalidades para serem incorporadas, absorvidas e gerenciadas, ainda inerentes à definição de pós-modernismo de Frederick Jameson, Fisher declara que o funcionamento do capitalismo realista é a pré-corporação, ou seja, a formatação prévia de desejos, aspirações e anseios pela cultura de massas. O capital se impõe como um uma força extremamente plástica, que dessacraliza e paralisa seus códigos, para conjurá-la em um processo *ad hoc*. Neste caso, a concepção de um projeto alternativo não é o mais oposto à ideologia dominante, senão o reforço da própria. Tudo que ainda será feito já foi absorvido. (FISHER, 2009).

MORTO-VIVO

Frente a um neoliberalismo "morto, mas dominante" (HABERMAS, 1985), proponho o programa de um museu de arte morto, mas vivo.



MUSEU DE
ARTE MORTØ-VIVØ
mam

Da esquerda para direita e de cima para baixo: (nível -3) bilheteria e galeria; (nível -2) carga/descarga e galeria; (nível -1) galeria; (nível 0) térreo livre, escada rolante para o subsolo e portaria; (nível 1) café, bilheteria, camarins e palco; (nível 2) foyer, sala de projeção e arquibancadas; (nível 3) biblioteca e "praia urbana"; (níveis 4/5) salas educacionais; (níveis 6/8/10) pinacoteca; (níveis 7/9/11) varanda técnica da pinacoteca; (nível 12) administrativo, presidência, sala de reunião e central de segurança; (níveis 13/14/15) acervo e laboratórios de conservação e restauro; (nível 16) restaurante; (nível 17) mirante; (nível 18) cobertura.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é o exercício para esta formulação museológica em estado amorfo, latente, que já está morta em seu cerne, mas que continua a ser convocada pela inevitabilidade da vida.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é a compreensão de que o que consome a vida da obra de arte é sua própria vida, e que é apenas no caminho da morte, da separação do solo criador, que reside a fruição de sua vida, antes da improrrogável morte no perecimento.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é o programa para um museu dito de arte moderna, que tem acervo contemporâneo, mas pode convocar qualquer pedaço de seu acervo morto, vivo, pré-corporado para qualquer presente.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é o retorno do futuro cancelado do MAM na Avenida Paulista, o refluxo da vida de uma instituição que morreu por tantas vezes, e que terminou por ocupar um pavilhão morto, improvisado como acervo vivo, cuja morte foi necessária para fazer triunfar a vida de um museu que sonhou com a própria morte no Panorama 33.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é o projeto que faz a passagem da carcaça localizada na Avenida Paulista, n.1510, de virgem a noiva; um projeto que se dizia vivo, que matou qualquer traço de vida do Dumont-Adams, mas que por isso abre uma possibilidade de vida para o que pode ser: morto.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é a estação e o museu, ambos portadores do símbolo da morte, da viagem, da despedida, mas que todo dia se enchem de vida para morrer logo em seguida.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é um *outdoor*: morto a 5 km/h, vivo a 60 km/h.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é o Kremlin na Avenida Paulista — um conluio de instituições vivas com um governo morto, para um projeto morto numa cidade viva.

Museu de Arte MORTØ-VIVØ é um cubo branco visceral, morto, para usuários com baixíssimos níveis de serotonina, ainda vivos, mas a caminho da morte.

REFERÊNCIAS

1ª BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Acrópole, São Paulo, ano 21, n.158, p.45-48, 1951. Disponível em: <acropole.fau.usp.br/edicao/158>. Acesso em: fev. 2021.

BARDI, Pietro Maria. **História do Masp**. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

_____. **Musées hors des limites**. Habitat, São Paulo, n.4, p.50, 1951. Trad. In: TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

BESSA, Antonio Sergio. **Beyond the Supersquare: Art and Architecture in Latin America After Modernism**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2014.

CAMARGO, Monica Junqueira. A torre do Masp na Avenida Paulista. **Minha Cidade - Vitruvius**, São Paulo, ano 6, n.064.02, nov. 2005. Disponível em: <vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/minhacidade/06.064/1961>. Acesso em: fev. 2021.

CÁRDENAS, Alexandra Silva. **Masp: estrutura, proporção e forma**. São Paulo: Editora da Cidade, 2015.

CONPRESP. Parecer técnico sobre o projeto de construção de torre no edifício vizinho ao Masp. Processo n. 2005-o.206.893-7. São Paulo, 2005.

D'ALESSIO, Vito. **Avenida Paulista: a síntese da metrópole**. São Paulo: Dialeto, 2002.

FISHER, Mark. **Capitalist Realism**. Winchester: Zero Books, 2009.

FRÚGOLI JR., Heitor. **Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole**. São Paulo: Cortez; Edusp, 2000.

HABERMAS, Jürgen. **Modernity, A Incomplete Project**. In: FOSTER, Hal. **Postmodern Culture**. Londres: Pluto, 1985, p.3-15.

MARTINS, R. S. A. Avenida Paulista: espaço urbano, economia e vida social. In: PASSETTI, Edson; VITALLI, Lucia Helena Rangel (org.). **100 anos da Avenida Paulista: uma ótica dos Estudantes de São Paulo**. São Paulo: Educ, 1993. p.27-53.

MUSEUS de arte na luta ideológica. **Fundamentos: Revista de Cultura Moderna**, São Paulo, ano 3, n.17, p.42-43, 1951. Disponível em: <memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=102725&pagfis=1076>. Acesso em: fev. 2021.

OLIVEIRA, Olívia. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra; Gustavo Gili, 2006.

PISANI, Daniele. **Masp: breve história de um mito. Projeto**, São Paulo, n.439, p.148-155, set./out. 2017. Disponível em: <re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1036401/237854/projeto439_ARTIGO.pdf>. Acesso em: fev. 2021.

_____. **O Trianon do MAM ao Masp: arquitetura e política em São Paulo (1956-1968)**. São Paulo: Editora 34, 2019.

PRADO JR., Caio. O fator geográfico na formação e no desenvolvimento da cidade de São Paulo. In: _____. **Evolução política do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

ROCKEFELLER, Nelson. **Cidadelas da civilização: discurso inaugural do Museu de Arte de São Paulo. Habitat**, São Paulo, n.1, p.18-19, 1950.

RYDLEWSKI, Carlos. Como um grupo de empresários salvou o Masp. **Revista Exame**, São Paulo, 2017. Disponível em: <exame.com/revista-exame/um-museu-capitalista/>. Acesso em: fev. 2021.

RUBINO, Silva; GRINOVER, Marina (org.). **Lina por escrito**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOMBRA, Fausto. O pavilhão da I Bienal do MAM SP. **Arquitextos - Vitruvius**, São Paulo, ano 17, n.195.08, ago. 2016. Disponível em: <vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6177>. Acesso em: fev. 2021.

SOMEKH, Nadia; CAMPOS, Candido Malta (org.). **A cidade que não pode parar: planos urbanísticos de São Paulo**

no século xx. São Paulo: Mackpesquisa, 2002.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. Produção e apropriação do espaço metropolitano: a Avenida Paulista em São Paulo. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia Aparecida de (org.). **A construção do espaço**. São Paulo: Nobel, 1986. p.135-149.

YOSHIDA, Celia Ballario. **Henrique Ephem Mindlin: o homem e o arquiteto**. São Paulo: Instituto Roberto Simonsen, 1975.

SOBRE O AUTOR

Arquiteto e urbanista graduado pela Escola da Cidade em 2019.

kadu.tomita@gmail.com