

# Entre a origem e a degradação: a primeira reforma do edifício do Museu de Arte de São Paulo

(em inglês, p. 254)

ALEX MIYOSHI

*Doutorando em História da Arte pelo IFCH/Unicamp*

**RESUMO** Grande parte das atenções dadas ao MASP – o Museu de Arte de São Paulo – está centrada em sua arquitetura. Isto se deve não apenas ao caráter excepcional do edifício, mas também a alguns acontecimentos vitais: entre eles, o problema de impermeabilização da cobertura, surgido precocemente ao término da construção, em 1968. Somente após uma longa e entrecortada reforma nos anos 80 a patologia foi solucionada, em meio a entraves de toda ordem. Veremos como uma situação inicialmente prosaica ganhou a dimensão de um desastre, prejudicando não só as funções do edifício, mas a própria imagem da instituição.

**PALAVRAS-CHAVE** Arquitetura moderna brasileira, arquitetura de museus, Museu de Arte de São Paulo.

**ABSTRACT** A large part of the attention given to the MASP – the São Paulo Art Museum – is centered on its architecture. This is not only because it is an unusual building, but also because of some crucial problems the structure has encountered. Chief among these is the issue of waterproofing the exterior, which arose immediately following the completion of its construction in 1968. This particular dilemma was only solved in the 1980s, after a series of attempts, in the midst of other impediments. We'll see how a prosaic situation gained the dimension of a disaster, impairing not only the utility of the building, but also the image of the institution.

**KEYWORDS** Brazilian modern architecture, museum architecture, São Paulo Art Museum.

Quando foi fundado, em 1947, o Museu de Arte de São Paulo não possuía sede exclusiva. Ficou instalado a maior parte do tempo no prédio dos Diários Associados, do jornalista Assis Chateaubriand.<sup>1</sup> A sede própria era um sonho: com ela, o museu poderia melhorar e ampliar suas atividades.

Foram necessários muitos esforços e oito anos de construção para que o edifício do MASP ficasse pronto. Os empenhos da arquiteta Lina Bo Bardi<sup>2</sup> e do engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz<sup>3</sup> foram fundamentais. Ambos dedicaram-se intensamente aos projetos da nova sede, abrindo mão de honorários. Um museu “de carne, osso e sangue”,<sup>4</sup> levantado em concreto bruto, aparente, envolto por grandes panos de vidro. Feito extraordinário, o edifício liberou um vão de 74 m – um recorde mundial, segundo os jornais. A propriedade seria da Prefeitura de São Paulo, financiadora da construção, que a cederia em comodato ao museu. Os custos de manutenção seriam arcados em parte pela prefeitura, em parte pelo próprio MASP. Antes disso, era Chateaubriand quem os bancava. Após sua morte, pouco antes da inauguração do novo MASP, o museu deixaria de receber recursos dos Diários Associados.<sup>5</sup>

### Goteiras

As primeiras goteiras na pinacoteca surgiram às vésperas de sua abertura.<sup>6</sup> A maior preocupação de Pietro Maria Bardi,<sup>7</sup> fundador e diretor-técnico do museu, era cuidar que as obras de arte não sofressem danos. Diante do edifício recém-construído, o problema era mais que uma surpresa desagradável. Para Bardi, a impermeabilização da laje certamente fora mal executada;<sup>8</sup> afinal, apressavam-se os últimos acabamentos, de modo a não atrasar a inauguração. O diretor alertou à construtora que resolvesse o caso imediatamente.

Enquanto se esperava a solução, uma obra de arte foi atingida pelas infiltrações.<sup>9</sup> Furioso, Bardi contactou quem ele considerava responsável pelo “verdadeiro desastre”: a empresa que executara a impermeabilização.

Independentemente das providências que a Prefeitura vai tomar, a fim de acabar com esse escândalo, vimos convidar V. Sas. a por ordem a impermeabi-

lização informando-lhes, desde logo, que à primeira goteira deveremos fechar o Museu à visitação pública e, conseqüentemente, informar pela imprensa a causa do fechamento indicando os responsáveis.

A empresa defendeu-se afirmando que a impermeabilização estava “em perfeito estado, não havendo qualquer vazamento proveniente da mesma”.<sup>10</sup> Acrescentou que enviara um relatório à construtora e à prefeitura, no qual reafirmava um parecer anterior, “de que as vigas longitudinais também deviam ser impermeabilizadas, tendo sido constatada a infiltração de água pelas mesmas, única responsável pelos vazamentos”. Diante da explicação, a prefeitura solicitou um orçamento para a impermeabilização das vigas, que foi aprovado e autorizado pela construtora.

O serviço seria feito, mas a autora do projeto arquitetônico, Lina Bo Bardi, interveio a tempo de impedi-lo.<sup>11</sup> A arquiteta explicou à prefeitura que o procedimento tiraria “a aparência natural do concreto”, trazendo “graves problemas estéticos de fachada”. Tal condição, para ela, era inaceitável. O concreto devia ser “absolutamente mantido como projetado”, ou seja, sem qualquer revestimento. Como Bardi,<sup>12</sup> Lina não acreditava que os vazamentos provinham das vigas de concreto, mas da impermeabilização mal resolvida.

As chuvas seguintes gerariam 14 pontos de infiltração, motivando a retirada de quatro obras da pinacoteca. Para forçar a prefeitura ou a construtora a solucionar o problema, Bardi novamente ameaçou fechar o museu e expor ao público o motivo do fechamento.<sup>13</sup> O aviso, porém, não surtiu efeito, e o MASP continuou suas atividades normalmente.

Lina voltava da Europa e esperava encontrar o edifício “acabado”.<sup>14</sup> Mas, ao contrário, tudo estava “caindo aos pedaços por falta de interesse da Prefeitura”. Além das infiltrações (que ainda continuavam), havia sujeira nos espelhos d’água e um viaduto construído próximo ao museu. A arquiteta manifestou seu descontentamento e novamente pediu providências, reforçando a orientação anterior de manter o concreto aparente, desta vez referindo-se a “vazamentos dos pilares”, e não das vigas:

Queria também resolver os vazamentos dos pilares, achar uma solução decente que não estrague o concreto como o faria a pintura, mesmo invisível.

Só faltaria isso para desmoralizar ainda mais esta obra que, entre os lagos-lixos e a bonita novidade do viaduto na frente ficará em breve uma das mais lindas “porcarias” de São Paulo.

Em 1973, para sanar as infiltrações da cobertura, seriam removidos 30 m<sup>2</sup> do material antigo, aplicando-se em seguida novo produto, ou seja, quase toda a impermeabilização original seria mantida (já que os locais de infiltração eram pontuais e para reduzir custos, arcados diretamente pelo MASP).<sup>15</sup> A garantia do serviço venceria em cinco anos, junto com a garantia da primeira impermeabilização, de dez anos. O preço foi considerado justo, a empresa idônea e a proposta foi aceita pelo museu.<sup>16</sup>

O problema, no entanto, persistiu. Até que, em 1978, extintas as garantias, uma nova e completa impermeabilização seria feita, desta vez bancada diretamente pela prefeitura. Segundo um engenheiro da Secretaria de Obras, o impermeabilizante desgastara-se com o passar do tempo.<sup>17</sup> O movimento de contração e dilatação do concreto resultara em fissuras na laje, por onde penetrava a água da chuva. Para solucionar o dano, bastava remover o material até atingir o concreto natural, aplicando-se em seguida nova impermeabilização.

O caso saiu na imprensa com a chamada: *Umidade, um perigo para o acervo do MASP*. Exposto ao público, o caso constrangia o museu e, sobretudo, seu diretor, Pietro Maria Bardi. Em resposta ao artigo, Bardi afirmou que não havia umidade; quem dizia o contrário era “um perfeito imbecil, que não entende de nada”.<sup>18</sup> Havia apenas “uma ou outra goteira, uma gotinha d’água que só se verifica quando há chuva forte”, e que “daria milésimos de grau dessa umidade de imbecis e cretinos”. Para o diretor, eventuais diferenças de temperatura e umidade seriam corrigidas pelo sistema de ar condicionado.

O engenheiro condicionava o início do serviço ao recebimento de uma informação: a carga máxima que a laje suportava (para não sobrecarregá-la com operários e materiais). Bardi manteve o tom: “Esta é uma cidade difícil, todo mundo dá palpite. Há oito anos que faço reparos na laje. Gostaria de pegar cinquenta desses imbecis e colocar lá em cima e esperar que se precipitem”.

O aborrecimento tinha um sentido: tratava-se de uma defesa do museu às acusações de irresponsabilidade que pudesse sofrer. Certamente Bardi se irritara mais com a repercussão negativa do caso que com o pobre engenheiro da prefeitura. Ainda assim, para o diretor do MASP, a Prefeitura de São Paulo era a principal responsável pelo problema; enquanto ela não agia, ele mesmo se encarregava de cuidar da impermeabilização. Segundo Bardi, na época da construção, Lina havia expressamente recomendado os serviços de uma empresa que julgava mais competente. A economia imediata se impôs e outro orçamento ganhou a concorrência. Logo após a realização do serviço, surgiram as primeiras goteiras. A empresa responsável fora chamada para providenciar os reparos, mas havia falido. Assim, o museu, com seus recursos, passou a fazê-los anualmente.

A impermeabilização “caseira”, porém, não acabava com os vazamentos. Para finalmente eliminá-los, a prefeitura bancaria o serviço<sup>19</sup> e a nova impermeabilização iniciaria-se em breve.<sup>20</sup> Ainda assim, prosseguiram as goteiras, prosseguiram os reparos domésticos e os pedidos de providências à prefeitura, sem respostas. O museu continuaria funcionando nessas condições, até chegar a uma situação-limite.

### Mais goteiras

A segunda metade dos anos 80 foi o período mais crítico para o MASP. Dessa vez, o problema não se restringia à cobertura: surgiram rachaduras e manchas no concreto; os caixilhos enferrujaram; havia infiltrações na laje do belvedere, acima dos ambientes semi-enterrados. O edifício deteriorou-se a tal ponto que não apenas o acervo corria grande risco de danos, como também as condições de uso se tornaram precárias. A imagem da instituição sólida, reforçada pela arquitetura, estava comprometida pela aparência de ruína precoce. A imponente estrutura do edifício se viu pela primeira vez frágil e ameaçada.

De todos os males, porém, as goteiras na pinacoteca eram o que mais afligia.

Em 1985 foram chamados dois engenheiros para avaliar especificamente a situação da cobertura.<sup>21</sup> Na vistoria, observaram que a espessura do impermeabilizante atingia 20 cm, algo muito além do normal.<sup>22</sup> A explicação era simples: ao longo dos anos, tentando

deter as infiltrações, o museu aplicou sucessivas camadas de impermeabilizantes sem remover as anteriores. Com isso, gerou uma sobrecarga à estrutura do edifício, de cerca de 100 Kg/m<sup>2</sup>, que contribuiu à deformação excessiva da laje. Esse “embarrigamento”, por sua vez, fez com que a água empoçada chegasse a 15 cm de profundidade, aumentando não só o risco de vazamentos, como também o peso sobre a cobertura.

Os engenheiros concluíram que o impermeabilizante precisava ser completamente removido, aplicando-se, em seguida, nova impermeabilização. Para isso, eram necessários recursos que o MASP não possuía. O poder público fornecia verbas insuficientes mesmo à sua manutenção, administradas espartanamente por Bardi.<sup>23</sup> As doações apenas contribuíam para o funcionamento normal do museu, e não havia arrecadação com ingressos (a entrada era franca, com exceção de alguns eventos nos auditórios). Assim, conseguir o financiamento para a reforma era o x da questão.

Ficou claro que os reparos caseiros da cobertura eram ineficazes, além de danosos ao edifício. No entanto, havia outro problema: os pilares de concreto aparente apresentavam manchas de ferrugem, em consequência das infiltrações que atingiam as armaduras internas e algumas que restaram expostas, decorrentes de falhas no processo de concretagem. Para sanar a patologia (e provavelmente com receio de que o museu agisse por conta própria, como no caso da cobertura), o escritório de Figueiredo Ferraz encaminhou ao museu uma pequena relação de procedimentos de profilaxia.<sup>24</sup> As instruções eram muito claras e precisas. Tratava-se de uma ajuda não remunerada, entre tantas outras que Ferraz prestava ao MASP. Enquanto não havia verba para contratar uma empresa especializada, a saída era pragmática: os próprios funcionários do museu poderiam recuperar o concreto aparente. Embora não fosse a melhor solução, havia pelo menos uma orientação profissional, evitando transtornos como os que ocorreram na laje. Todos estavam cansados de esperar que a prefeitura tomasse alguma providência. As atitudes paliativas do museu respondiam desesperadamente à falta de atenção dos sucessivos governos municipais.

Ao longo do primeiro semestre de 1986, pelo menos três ofícios foram encaminhados à Secretaria de Obras da Prefeitura, solicitando apoio para a reforma

urgente do prédio. Não houve, porém, qualquer resposta.<sup>25</sup> Bardi recorreu então ao secretário da Cultura, Jorge Antonio Miguel Yunes, pedindo que intercedesse no caso.<sup>26</sup> De fato, por esta via o resultado foi positivo: o secretário da Cultura solicitou à Secretaria de Obras uma comissão de engenheiros para vistoriar o edifício, ao que foi prontamente atendido.<sup>27</sup>

É difícil entender por que um departamento de obras, acostumado a receber solicitações de reparos, não socorreu de imediato o MASP. Podia haver muitos motivos: a resistência de enquadrar o MASP como uma instituição ligada à prefeitura, a sonegação da resposta em consequência de inúmeros atritos passados desde a construção, a incompreensão da gravidade do caso, as relações pessoais ou políticas, a burocracia... O mais provável, no entanto, é que a solicitação de Bardi foi entendida como um pedido de solução concreta ao problema, ou seja, de execução dos serviços de reparo – tanto que a Secretaria de Obras prontificou-se a providenciar um relatório de vistoria, mas não o serviço de impermeabilização.<sup>28</sup> De todo modo, o caso é exemplar das relações tortuosas pelas quais o museu passou, tentando obter auxílio à reforma.

Com o relatório em mãos, Bardi dimensionou o que viria pela frente:

... uma ampla e completa reforma e restauração da estrutura, toda a sustentação dos imensos vidros do primeiro e segundo andares onde estão alojadas a exposição permanente do acervo e as obras de arte em depósito; o piso do nível da avenida Paulista, que forma uma praça, aumentar a segurança contra incêndio ampliando suas reservas de depósito de água; reforma do sistema elétrico instalado há já 19 anos ... Todos esses serviços, e muitos outros mais delicados, não são nem de conservação, nem de manutenção, mas de reforma, restauração e recuperação do edifício.<sup>29</sup>

Bardi não especificou tudo o que estava no relatório – nem precisava fazê-lo. Mas houve uma omissão significativa. O relatório indicava o “tratamento geral com aplicação de pintura protetora de silicone à base de solventes” nos “pilares, lajes, vigas e muros”.<sup>30</sup> Ou seja, recomendava o revestimento do concreto aparente. Bardi certamente fizera vista grossa à recomendação. Talvez isso não interessasse

no momento, pois havia outras urgências. O museu minimizava os demais problemas, priorizando os que se relacionavam diretamente à preservação do acervo. Interessava sobretudo estancar as infiltrações; todo o resto era secundário.

Para conseguir o dinheiro necessário à reforma, Bardi atacaria em duas frentes: uma campanha de arrecadação junto a empresários<sup>31</sup> e um pedido de verba complementar à prefeitura. No primeiro caso, sua dedicação esmerada levaria a bons resultados<sup>32</sup> (embora nem todos imediatos). Quanto ao pedido à prefeitura, havia esperança de que fosse atendido; afinal, a reforma do Teatro Municipal já estava encaminhada, e o MASP merecia cuidados equivalentes.

Após muita insistência, o prefeito Jânio Quadros finalmente mostrou solicitude ao museu.<sup>33</sup> Para dar início à reforma mais urgente – da cobertura –, a prefeitura encomendou dois novos relatórios sobre a impermeabilização. Os escritórios contratados foram os mesmos que haviam vistoriado o prédio em 1985, o de Dirceu Franco de Almeida e o de Figueiredo Ferraz.<sup>34</sup>

Ambos os relatórios apresentaram conteúdos substancialmente iguais, mas com uma importante diferença. O primeiro foi elaborado por um profissional autônomo, sem vínculos com o museu. Foi ele quem sugeriu a colocação de telhas metálicas na cobertura, incluindo desenhos e especificações, defendendo que a estrutura do edifício suportaria a carga leve dos novos elementos e que suas formas não modificariam a arquitetura do prédio. O outro relatório, do escritório de Figueiredo Ferraz, não citava essa solução. Ao contrário, o próprio Ferraz criticou a ideia das telhas, recomendando a solução do projeto original: apenas laje impermeabilizada. Ferraz discordava das soluções “que oneram a estrutura com carregamento adicional inadmissível ou comprometem o visual arquitetônico”. Frisou ainda que estava em contato com Lina Bo, “para a busca de uma solução que atenda às exigências de uma boa impermeabilização, respeitados os requisitos estéticos”.<sup>35</sup>

Se pensarmos que o “visual arquitetônico” pouco mudaria (pois pouquíssimas pessoas vêem o edifício do alto) e que o peso das telhas de fato não poria em risco a estrutura, podemos entender que o orgulho do co-autor era mais atingido que sua própria razão. Neste sentido, a postura do engenheiro

Figueiredo Ferraz aproxima-se mais à de um artista (que preza pela integridade e pureza de sua obra) que à de um técnico (que objetiva a melhor resposta a um problema prático). Está claro que sua intransigência era tanto uma atitude de preservação da arquitetura quanto a reação natural de quem concebe uma solução e nela acredita. Ferraz bem observou que a impermeabilização da laje era “uma providência rotineira a ser tomada a cada, pelo menos, cinco anos”,<sup>36</sup> mas não considerou as dificuldades financeiras do museu (bancado quase exclusivamente pelo poder público), que se aliviaria com a manutenção mais simples e econômica das telhas de alumínio. Por fim, evidentemente, saiu vencedora a proposta de Figueiredo Ferraz.

Além da impermeabilização da laje, outro problema mostrava sinais alarmantes: a deformação anormal da estrutura. As grandes poças d’água na cobertura eram apenas um dos indícios do agravamento. Havia trincas e rachaduras excessivas no concreto, e os cabos de aço que sustentam o primeiro andar apresentavam diferenças consideráveis de tração, uns muito frouxos, outros muito esticados.<sup>37</sup> Conclusão: era necessário acrescentar às vigas longitudinais novos cabos de aço tensionados.<sup>38</sup> Para isso, havia que vistoriá-las internamente.<sup>39</sup> As vigas foram “recheadas” com caixas ocas de madeira, que as tornavam mais leves, sem prejuízo do comportamento estrutural. Essas caixas não são retiradas após a concretagem, daí a denominação: caixão-perdido. Os caixões eram grandes o suficiente para permitir a passagem de uma pessoa. Assim, abriu-se um acesso ao interior da viga para observar os cabos de protensão. Quando o técnico entrou, deparou-se com moradores inesperados – cupins, que encontraram ali ótimas condições de subsistência: comida farta e ambiente úmido. Não bastassem todos os problemas, era preciso abrir janelas em todos os septos das vigas para fazer tratamentos químicos, exterminar os agentes xilófagos e remover todos os caixões-perdidos.<sup>40</sup> Necessitava-se, portanto, de mais verbas para a reforma, que parecia jamais ter fim.

### Espera

Embora as negociações caminhassem bem, demorava o início do trabalho efetivo. Neste ínterim, a pinacoteca chegou a apresentar cerca de quarenta pontos de infiltração.<sup>41</sup> Para evitar que as obras de arte

fossem atingidas, inicialmente bastava deslocá-las um pouco; abaixo das goteiras, colocavam-se bacias, e, ao redor, erguiam-se tapumes brancos, que também serviam de suporte aos quadros.<sup>42</sup> O improviso, no entanto, deixara de funcionar, e as peças teriam que sair da pinacoteca.

Uma das soluções de Bardi foi negociar o empréstimo de obras impressionistas ao Palácio Real de Milão. O resultado seria ótimo para o museu, que, além de preservar parte do acervo, receberia em troca uma doação em dinheiro.<sup>43</sup> A solução complementar foi transferir as demais peças ao primeiro andar, divididas entre a sala de exposições temporárias e a reserva técnica.<sup>44</sup> A pinacoteca ficou vazia, à espera da reforma. Os demais ambientes do museu (área administrativa, restaurante, auditórios, biblioteca...) continuaram funcionando,<sup>45</sup> embora o clima fosse visivelmente desestimulante ao trabalho.

O MASP ficou assim por mais de um ano, na expectativa da iminente reforma. Enquanto isso, o edifício agonizava. As razões para o atraso estavam nas contas da prefeitura: como sempre, escassas para tudo.

### Embrulho

A reforma finalmente teria início em meados de 1988. Não se pode dizer que valeu a pena esperar, mas o resultado foi melhor que a encomenda. A verba seria liberada não apenas para os reparos inicialmente previstos, mas também para a inspeção do ar condicionado<sup>46</sup> e impermeabilização dos espelhos d'água no nível da avenida Paulista.<sup>47</sup>

Antes disso, porém, urgia consertar a cobertura, fazer a limpeza do concreto com jatos de areia e reparar os caixilhos. Tais melhorias seriam responsáveis pelo marco visual da reforma: uma estrutura metálica montada à volta do edifício, servindo como andaime aos operários e sustentando uma grande manta de náilon azul, que protegeria os pedestres e caixilhos contra acidentes, além de conter as partículas decorrentes da limpeza do concreto.

A lona azul chamou tanta atenção que as comparações com as obras do artista plástico Christo foram inevitáveis.<sup>48</sup> De fato, o embrulho lembrava algumas de suas intervenções. Lina simpatizou com o resultado, mas não esperava que, devido à falta de pagamento à construtora,<sup>49</sup> a reforma ficasse parada,<sup>50</sup> adiando em

quase um ano a retirada da “instalação” *a la* Christo. Mais uma vez, por conta da prefeitura, o museu teria que aguardar o início efetivo da reforma.

Tentou-se empreender uma campanha de arrecadação patrocinada pelo Citibank,<sup>51</sup> com o intuito de formar um grupo de sócios para apoiar o museu. Porém, em cinco meses arrecadou-se apenas a metade do que foi investido na divulgação. Uma empresa de eventos propôs outra campanha, denominada “Salve o MASP”, que não passou da programação inicial.<sup>52</sup> Seu carro-chefe era um pedágio na avenida Paulista, onde os doadores receberiam um adesivo e um cupom, concorrendo ao sorteio de um automóvel zero-quilômetro.

A falta de dinheiro levou Bardi a uma decisão extrema. Se necessário, o museu venderia uma de suas preciosas obras de arte, a *Baigneuse s'essuyant la jambe*, de Renoir.<sup>53</sup> A obra valia cerca de 5 milhões de dólares, pagando a reforma (orçada em 2 milhões) e sobrando troco. A repercussão do fato gerou inúmeras manifestações, a maior parte contrária à venda. De modo geral, entendia-se a postura de Bardi, mas discordava-se da solução. Um dos argumentos mais veementes foi dado pelo ator Umberto Magnani: “Se um museu precisa vender uma obra, não precisamos de museu. É como vender o carro para comprar gasolina”.<sup>54</sup>

Felizmente, a venda não foi efetuada (certamente interessava mais a Bardi a repercussão do caso que a perda de uma relíquia) e os entendimentos entre o MASP e a nova gestão da prefeitura, com a prefeita Luiza Erundina, levaram à retomada da reforma.<sup>55</sup> Para tanto, reduziram-se os trabalhos ao mínimo necessário. A prefeitura liberaria a verba para limpeza e tratamento do concreto e caixilhos. O restante (impermeabilização da cobertura, dos espelhos d'água e reparos na parte interna do prédio) deveria ser financiado pela iniciativa privada<sup>56</sup> e executado por empresas contratadas diretamente pelo MASP.<sup>57</sup> A liberação da verba da prefeitura ficou condicionada à efetiva obtenção dos demais recursos pelo MASP, que se comprometeu a fazê-la junto aos governos federal e estadual e a empresários.<sup>58</sup>

O MASP conseguiu a verba complementar e contou mais uma vez com o escritório Figueiredo Ferraz,<sup>59</sup> que não cobrou pelo projeto de recuperação da cobertura.<sup>60</sup> O mesmo fizeram a CBPO (Companhia Brasileira de Projetos e Obras)<sup>61</sup> e vários outros parcei-

ros. Em troca, como sempre, todos os colaboradores colocariam placas na obra, divulgando seus trabalhos.<sup>62</sup>

Terminada a reforma, a pinacoteca seria liberada na primeira semana de 1990.<sup>63</sup> Restavam apenas reparos de portas, persianas, instalações elétricas, pintura do teto e limpeza geral. Além disso, preparava-se um estudo para aumentar os pontos de iluminação.<sup>64</sup> Parecia que a reforma da pinacoteca finalmente chegaria ao fim.

### Água mole em pedra dura

Contudo, as infiltrações prosseguiram. Onde estava o problema? A impermeabilização fora cuidadosamente executada; teriam restado pontos vulneráveis?

A única forma de localizá-los era proceder a um exame de verificação.<sup>65</sup> Bloquearam-se os escoamentos da laje e preencheram-se totalmente com água as celas da cobertura, uma por vez, de modo a criar imensas poças sobre a superfície impermeabilizada. O resultado foi surpreendente: nenhum vazamento. A impermeabilização estava perfeita.

No entanto, quando chovia e ventava, as infiltrações continuavam.

O pessoal da obra decidiu então recorrer a outro teste: submeter uma das vigas pretendidas a jatos d'água em alta pressão.

Feito isto, a causa foi finalmente identificada: as infiltrações ocorriam pela viga de concreto aparente, material altamente poroso, que facilitava a penetração e percolação da água.

O diagnóstico da empresa que fizera a primeira impermeabilização da laje em 1968 estava correto. Do mesmo modo, a observação de Bardi em 1978 ganhava sentido;<sup>66</sup> só havia goteira quando a chuva era forte, ou seja, a pressão dos ventos contribuía para que a água entrasse pelas vigas.

Como vimos, o revestimento do concreto foi recusado pela arquiteta porque causaria “graves problemas estéticos de fachada”. Na conclusão do edifício, Lina não só optou conscientemente pelo uso do concreto aparente, como o defendeu mesmo contra o argumento de que as vigas precisavam ser impermeabilizadas, pois acreditava que o concreto aparente<sup>67</sup> fosse fundamental para a expressão arquitetônica do edifício – opção comum nos anos 60 e 70 – e não esperava que tal escolha prejudicasse o museu. Revestir os pórticos

após todos os problemas significava reconhecer uma falha grave do projeto. As reputações do museu, do edifício, do engenheiro e da arquiteta seriam manchadas. A imagem heróica de sua arquitetura brutalista desmoronaria. Seria necessária uma boa explicação para que isso não ocorresse.

### Vermelho-bombeiro

Sabendo o que acontecia no MASP, uma empresa se dispôs a participar da “renovação da fachada do edifício”, doando produtos “aplicados há décadas em todo o mundo para a proteção de concreto aparente contra a deterioração, o ataque de gases industriais, assim como o ataque de fungos e algas”.<sup>68</sup> Poderia manter-se a “característica estética e original do concreto aparente”, ou aplicar cor e brilho, caso se preferisse.<sup>69</sup> Sabiamente, a iniciativa seria mantida em sigilo até a conclusão efetiva das negociações, com a certeza de que o trabalho fosse realizado.<sup>70</sup> E, sabiamente, a proposta foi encaminhada à arquiteta Lina Bo Bardi.

O MASP aceitou a proposta,<sup>71</sup> mas, ao invés de optar por um revestimento incolor, seria aplicada uma cor marcante – o vermelho – de modo a destacar ainda mais a estrutura do edifício.<sup>72</sup> Realizaram-se vários testes, até chegar ao tom escolhido por Lina: o vermelho-bombeiro.

A escolha era perfeita às estratégias da empresa, que enquadrou o problema do MASP como “um evento cultural” em um projeto envolvendo arquitetura e memória.<sup>73</sup> O projeto foi “criado para estimular o uso de tintas coloridas nas edificações das grandes cidades como forma de humanizar e valorizar os ambientes cotidianos”. Além disso, visava “reverter a tendência de utilizar tintas nas cores branco e gelo”, que representavam 70% do consumo nacional.<sup>74</sup>

Para o museu, era uma excelente oportunidade não só de resolver o problema infundável dos vazamentos, mas também de recuperar e fortalecer a credibilidade na instituição. A mudança na aparência do edifício seria um marco desta virada. Era o momento em que a rede Globo e o banco Itaú promoviam uma campanha para eleger o símbolo arquitetônico de São Paulo.<sup>75</sup> Mesmo que o MASP não fosse escolhido, a campanha ajudaria a divulgar seu novo visual.

Faltava apresentar uma justificativa para a pintura vermelha. Evidentemente tratava-se de uma ques-

tão técnica: era necessário impermeabilizar as vigas. Mas por que não foram impermeabilizadas antes?

A solução estava na história do edifício. Segundo a arquiteta, a idéia de utilizar o vermelho era antiga.<sup>76</sup> A cor aparece em alguns elementos do projeto arquitetônico: nos primeiros desenhos, as gárgulas da cobertura eram vermelhas;<sup>77</sup> em uma perspectiva, destaca-se o cinza-escuro da laje, envolto por um céu tingido de vermelho;<sup>78</sup> as escadas-rampas do salão cívico sempre foram vermelhas; e, além disso, Lina de fato pensara em pintar a estrutura de vermelho, como indica um croqui provavelmente do final da década de 50.<sup>79</sup>

Porém, a orientação conclusiva da arquiteta foi a de manter o concreto livre de qualquer pintura ou revestimento. Isso fica claro nas correspondências entre ela, os construtores e a prefeitura. A presença de elementos vermelhos no projeto pouco importa. Interessa saber como a justificativa da pintura vermelha foi colocada ao público.

Em linhas gerais, o que saiu na imprensa foi o seguinte:

Se o projeto de Lina Bo Bardi já se mostrava arrojado em 68, quando o Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado, o impacto seria ainda maior se as quatro grandes vigas de sustentação ostentassem cor vermelha como agora. A idéia original e vanguardista da arquiteta foi retomada para resolver problemas de infiltração que persistiam depois de três anos de restauração do edifício. Como lembra o arquiteto Marcelo Ferraz, da equipe de Lina, a pintura cumpriu dupla finalidade: à função técnica somou-se o efeito estético.<sup>80</sup>

A cor vermelha como “idéia original” incorporava-se à origem mítica do edifício. A história gloriosa do MASP reconquistava uma glória adiada: a pintura, descartada em 1968, porque o “impacto seria ainda maior” – porque, talvez, a ditadura militar visse o vermelho como subversivo (Lina, como sabemos, era comunista). De resto, os fatos não são totalmente esclarecidos; ao contrário, a explicação é dada pela metade, com distorções (pois os “problemas de infiltração” não persistiam somente “depois de três anos de restauração do edifício”, como afirma a matéria, mas desde antes de sua inauguração, havia mais de vinte anos). O momento era delicado: a honra do MASP não poderia ser maculada além do que a reforma já fizera. Não assumir o erro foi uma atitude de preservação do museu, do edifício, do engenheiro e da arquiteta – heróis, e não vilões de sua história. Uma defesa que, como lembra Duby, “exagera os méritos, é óbvio, concentrando neles toda a luz, mantendo criteriosamente na sombra o que é menos glorioso, apagando mesmo o que possa deslustrar a imagem”.<sup>81</sup>

Mudança significativa, simultânea à transformação visual do edifício: Bardi cedia a direção a Fábio Magalhães,<sup>82</sup> que meses antes o vinha auxiliando – sobretudo com os problemas da reforma. O nagenário *professore* abriu mão do cargo de presidente de honra. Conduzira o museu por mais de quarenta anos, colecionando mais acertos que erros. Era justo que descansasse. Uma etapa se encerrava e outra começava, renovando as insistentes esperanças por um MASP melhor.

## Primeira reforma do MASP

- Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo nasceu em Umbuzeiro, Paraíba, em 1892 e faleceu em São Paulo, em 1968. Foi proprietário de uma imensa rede de meios de comunicação no Brasil, participando ativamente na vida política e cultural do país. Idealizou e fundou o Museu de Arte de São Paulo, que hoje leva seu nome. Para maiores detalhes de sua vida, ver MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- <sup>2</sup> Nasceu em Roma, em 1914. Faleceu em São Paulo, em 1992. Esposa de Pietro Maria Bardi, foi editora da revista *Habitat*, projetou edifícios, cenários teatrais, móveis, jóias e objetos. Entre suas principais obras, estão sua residência – a Casa de Vidro, atual sede do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi – e o conjunto do SESC-Pompéia, ambos em São Paulo. Para maiores detalhes de sua vida, ver FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- <sup>3</sup> Nasceu em 1918 e faleceu em 1994, em São Paulo. Em 1941, fundou o escritório que ainda hoje leva seu nome, desenvolvendo projetos nos setores de transportes, energia, saneamento, indústrias e meio ambiente, entre outros. Foi prefeito de São Paulo na década de 70. Disponível em: <<http://www.figueiredoferraz-eng.com.br/>>. Acesso em 26 de maio de 2006.
- <sup>4</sup> COELHO, Neusa Pinheiro. “Museu de carne, osso e sangue”. *Diário da Noite – Edição Nacional*. 6 de setembro de 1968. São Paulo. BCDMASP (Biblioteca e Centro de Documentação do MASP).
- <sup>5</sup> Depoimento de Luiz Hossaka, 8 de setembro de 2005.
- <sup>6</sup> Carta do MASP, subscrita P. M. Bardi, a Dr. Maury de Freitas Julião, diretor de Obras PMSP. São Paulo, 25 de outubro de 1968. BCDMASP.
- <sup>7</sup> Nasceu em La Spezia, Itália, em 1900. Faleceu em São Paulo, em 1999. Foi jornalista, historiador, colecionador e *marchand* de obras de arte. Fixou-se em São Paulo após a Segunda Guerra Mundial, tornando-se uma importante figura no cenário artístico brasileiro. Ajudou o jornalista Assis Chateaubriand a criar o Museu de Arte de São Paulo, em 1947. Para maiores detalhes de sua vida, ver TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.
- <sup>8</sup> Carta do MASP, subscrita P. M. Bardi, a Dr. Aloísio A. D’Andrea Pinto, engenheiro da construtora Heleno & Fonseca. São Paulo, 27 de janeiro de 1969. BCDMASP.
- <sup>9</sup> Carta datilografada do MASP, subscrita P. M. Bardi, a diretores da Reviwa Revestimentos e Impermeabilizações c.c. a Secretaria de Obras, Construtora Heleno & Fonseca e Administrador do Conj. Trianon. São Paulo, 16 de abril de 1969. BCDMASP.
- <sup>10</sup> Carta datilografada da Reviwa Revestimentos e Impermeabilizações ao MASP. São Paulo, 23 de abril de 1969. BCDMASP.
- <sup>11</sup> Carta datilografada, subscrita Arq. Lina Bo Bardi, a Dr. Maury de Freitas Julião, PMSP. São Paulo, 27 de fevereiro de 1969. BCDMASP.
- <sup>12</sup> Carta datilografada do MASP, subscrita P. M. Bardi, a Reviwa Revestimentos e Impermeabilizações c.c. a Secretaria de Obras da PMSP, Construtora Heleno & Fonseca e Administrador do Conjunto Trianon. São Paulo, 28 de abril de 1969. BCDMASP.
- <sup>13</sup> Carta datilografada do MASP, subscrita P. M. Bardi, a Construtora Heleno & Fonseca c.c. a Secretaria de Obras e Secretaria da Educação da PMSP. São Paulo, 16 de janeiro de 1970. BCDMASP.
- <sup>14</sup> Carta datilografada, subscrita Lina Bardi, a Construtora Heleno & Fonseca, a/c Dr. Joaquim Mario. São Paulo, 3 de março de 1970. ALBB.
- <sup>15</sup> Carta datilografada a Comercial Construtora Cyrino Ltda. ao MASP. São Paulo, 5 de novembro de 1973. BCDMASP.
- <sup>16</sup> Carta datilografada, assinada pelo engenheiro Roberto Rochlitz. São Paulo, 19 de novembro de 1973. BCDMASP.
- <sup>17</sup> “Umidade, um perigo para o acervo do MASP”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 26 de julho de 1978. BCDMASP.
- <sup>18</sup> “Bardi: MASP não tem umidade”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1º de agosto de 1978. BCDMASP.
- <sup>19</sup> “Onde há goteira, há umidade”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2 de agosto de 1978. BCDMASP.
- <sup>20</sup> Carta datilografada da PMSP ao MASP. São Paulo, 1º de setembro de 1978. BCDMASP.
- <sup>21</sup> Documento datilografado. Registro da visita dos engenheiros Nelson Zahr (escritório técnico Figueiredo Ferraz) e Dirceu Franco de Almeida, patologista de obras civis. 21 de maio de 1985. BCDMASP.
- <sup>22</sup> Depoimento do engenheiro Nelson Zahr, 25 de maio de 2006.
- <sup>23</sup> “Bardi chove no molhado. E denuncia”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 de julho de 1987, p. 7. BCDMASP.
- <sup>24</sup> *Prédio do Museu de Arte de São Paulo – procedimentos para recuperação do concreto armado que se encontra danificado*. Documento datilografado do Escritório Técnico Figueiredo Ferraz. 5 de julho de 1985 (data manuscrita). BCDMASP.
- <sup>25</sup> “O desafio do museu”. *Revista A Construção em São Paulo*. São Paulo, 20 de julho de 1987, n. 2058, p. 1. BCDMASP.
- <sup>26</sup> Carta datilografada, subscrita P. M. Bardi, a Jorge Antonio Miguel Yunes, secretário de Cultura da PMSP, 18 de junho de 1986. BCDMASP.
- <sup>27</sup> Carta datilografada, subscrita P. M. Bardi, a engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz, 13 de novembro de 1986. BCDMASP.
- <sup>28</sup> Carta datilografada, subscrita P. M. Bardi, a Edmundo Monteiro, 8 de janeiro de 1987. BCDMASP.
- <sup>29</sup> Carta datilografada, subscrita P. M. Bardi, a Edmundo Monteiro, 7 de janeiro de 1987 (com cópia anexada da carta de Bardi a Jorge Antonio Miguel Yunes, Secretário de Cultura da PMSP, 17 de dezembro de 1986). BCDMASP.
- <sup>30</sup> Relatório da Secretaria de Serviços e Obras da PMSP a Jânio Quadros. BCDMASP.
- <sup>31</sup> Cartas datilografadas, subscritas P. M. Bardi, a Paulo Maluf (Eucatex), Carmem Machline (Sharp S.A.) e Antonio Ermírio de Moraes (S.A. Indústrias Votorantim), 20 de maio de 1987; Valentim Santos Diniz, Henry Maksoud (Hidroservice Engenharia e Projetos Ltda.), 26 de maio de 1987. BCDMASP.
- <sup>32</sup> Carta datilografada, subscrita P. M. Bardi, ao eng. Nelson Zahr, 30 de julho de 1987. BCDMASP.

- <sup>33</sup> Carta datilografada, subscrita P. M. Bardi, ao prefeito Jânio Quadros, São Paulo, 12 de janeiro de 1987. “MASP pede ao prefeito verba para manutenção”. *Folha de S. Paulo*, 13 de janeiro de 1987. BCDMASP.
- <sup>34</sup> Carta datilografada da Figueiredo Ferraz a Pietro Maria Bardi, assinada por José Carlos de Figueiredo Ferraz, sem data. *Relatório sobre as condições atuais da impermeabilização da cobertura do edifício do MASP*. Datilografado em timbrado da Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projeto Ltda. Março de 1987. BCDMASP.
- <sup>35</sup> Carta datilografada da Figueiredo Ferraz a Pietro Maria Bardi, assinada por José Carlos de Figueiredo Ferraz, sem data. BCDMASP.
- <sup>36</sup> Carta datilografada da Figueiredo Ferraz a Edmundo Monteiro, presidente do MASP, assinada por José Carlos de Figueiredo Ferraz. São Paulo, 23 de março de 1987. BCDMASP.
- <sup>37</sup> Depoimento do engenheiro Roberto Rochlitz, 8 de setembro de 2005.
- <sup>38</sup> A protensão adicional só foi realizada mais tarde, em 1999. *Monitoração da estrutura das vigas dos pórticos principais durante operação de protensão adicional*. Relatório da Experimental Engenharia Ltda. Novembro de 1999. AFF.
- <sup>39</sup> Depoimento do engenheiro Nelson Zahr, 26 de maio de 2006.
- <sup>40</sup> Carta datilografada da Tecnomad S/C Ltda. ao MASP, assinada por Pedro Antonio Zanotto, diretor, a Maria Helena Sartuni. São Paulo, 5 de maio de 1987. BCDMASP.
- <sup>41</sup> “O desafio do museu”. Op. cit. BCDMASP.
- <sup>42</sup> “Driblando a goteira”. *Revista Afinal*. São Paulo, 1º de março de 1988, p. 17.
- <sup>43</sup> Não era a primeira vez que algo semelhante ocorria. Em 1973, parte do acervo foi emprestada ao Museu de Arte Ocidental de Tóquio, o que rendeu 100 mil dólares ao MASP. GONÇALVES FILHO, Antonio. “Masp envia quadros para a Itália”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 de abril de 1987. BCDMASP.
- <sup>44</sup> “Guarda-chuva”. *Revista Afinal*. São Paulo, 17 de novembro de 1987, p. 20. “Goteiras dividem pintores”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 12 de novembro de 1987, Caderno 2, p. 8. BCDMASP.
- <sup>45</sup> “Um tour pela arte maior de São Paulo”. *Jornal Centro – Centro Empresarial de São Paulo*. São Paulo, n. 17, 1988, p. 7. BCDMASP.
- <sup>46</sup> “Masp faz reformas para proteger os quadros de goteiras”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 6 de abril de 1988. BCDMASP.
- <sup>47</sup> GONÇALVES, Heinar. Vinte anos após sua inauguração, MASP passa pela primeira reforma. *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 5 de maio de 1988. BCDMASP.
- <sup>48</sup> “Para presente – embrulhado em plástico, o Masp ganha sua primeira reforma”. *Revista Veja SP*. São Paulo, 10 de agosto de 1988, p. 110. “Masp estará em obras até o início de 89”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 31 de agosto de 1988, p. C-3. BCDMASP.
- <sup>49</sup> A gestão do prefeito Jânio Quadros deixaria à seguinte, de Luiza Erundina, uma dívida duas vezes superior à que recebera da anterior, de Mário Covas. “Dívidas e déficit, a herança de Jânio”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 de dezembro de 1988, p. 1. BCDMASP.
- <sup>50</sup> *Revista Veja SP*. São Paulo, 29 de março de 1989, p. 7. BCDMASP.
- <sup>51</sup> “Dias difíceis do museu empacotado”. *Revista Veja SP*. São Paulo, 22 de fevereiro de 1989, p. 14-20. BCDMASP.
- <sup>52</sup> *Projeto “Salve o MASP”*, documento datilografado, elaborado pela empresa Grottera & Cia. Primeiro semestre de 1989. BCDMASP.
- <sup>53</sup> Caso semelhante ocorrera à época da construção do edifício, quando a falta de dinheiro levou o museu a empenhar um quadro de Gauguin, *José e a mulher de Putifar*. “A inauguração real de um novo museu”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1968. Caderno b, p. 6. BCDMASP.
- <sup>54</sup> Além de Magnani, a atriz Esther Góes e o crítico de arte Sabato Magaldi também se manifestaram contra a venda. “Você pode ficar sem este Renoir”. *Jornal Espigão da Paulista*. São Paulo, 17 a 30 de março de 1989, n. 1, p. 1. BCDMASP.
- <sup>55</sup> Carta datilografada da PMSP ao MASP, da Secretaria de Serviços e Obras – Departamento de Edificações, assinada pela arquiteta Mayumi Watanabe de Souza Lima, diretora da EDIF, a Fábio Magalhães. São Paulo, 23 de junho de 1989. BCDMASP.
- <sup>56</sup> ANDERÁOS, Ricardo. “Prefeitura libera verba para reinício das obras de recuperação do Masp”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 4 de julho de 1989, p. E-3. BCDMASP.
- <sup>57</sup> Carta datilografada da PMSP, Secretaria do Governo Municipal, assinada por José Eduardo Martins Cardozo, a Edmundo Monteiro. São Paulo, 29 de setembro de 1989. BCDMASP.
- <sup>58</sup> *Protocolo de intenções*. Documento datilografado. Ata de reunião, 3 de maio de 1989. BCDMASP. O banco Bradesco doou quase todo o montante necessário às demais obras, cerca de NCz\$ 2,15 milhões. *Bradesco contribui para a reabertura do MASP*. Documento datilografado, 6 de julho (de 1989). BCDMASP.
- <sup>59</sup> *Relatório técnico, Obra: MASP – Impermeabilização da cobertura; cliente, prefeitura do município de São Paulo – Cód. T-87015/E-E-11, RT-99-EC99-001, Rev. 0, sem data, em papéis timbrados da Figueiredo Ferraz, em 5 folhas ofício*. BCDMASP.
- <sup>60</sup> Depoimento do engenheiro Nelson Zahr, 26 de maio de 2006.
- <sup>61</sup> “Recomeçam as obras no MASP: andaimes saem ainda este mês”. *Jornal Espigão da Paulista*. São Paulo, setembro de 1989, n. 6, ano 1, capa. BCDMASP.
- <sup>62</sup> Depoimento do engenheiro Nelson Zahr, 26 de maio de 2006.
- <sup>63</sup> Na verdade, a pinacoteca só seria reaberta em 19 de março de 1990, com a presença do presidente de Portugal, Mário Soares, quando parte do acervo voltava das exposições itinerantes pelo mundo. “De Rafael a Picasso, o acervo do Masp de volta ao ninho”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19 de março de 1990. BCDMASP.
- <sup>64</sup> Carta datilografada do MASP, subscrita Fábio Magalhães, a D. Maria do Carmo. 19 de dezembro de 1989. BCDMASP.
- <sup>65</sup> Depoimento do engenheiro Nelson Zahr, 25 de maio de 2006.

## Primeira reforma do MASP

- <sup>66</sup> Bardi afirmou que havia apenas “uma ou outra goteira, uma gotinha d’água que só se verifica quando há chuva forte”. “Bardi: MASP não tem umidade” *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1º de agosto de 1978. BCDMASP.
- <sup>67</sup> Alguns arquitetos têm seus trabalhos marcados pelo uso deste material. São os casos de João Batista Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. ARTIGAS, Rosa (org.). Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac & Naify; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais; Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- <sup>68</sup> A empresa contatara o museu alguns anos antes, quando Bardi buscava apoio para a impermeabilização da laje. Carta datilografada, subscrita P. M. Bardi, a José Carlos de Figueiredo Ferraz, 20 de maio de 1987. BCDMASP.
- <sup>69</sup> Carta datilografada da Bayer do Brasil S.A. a Lina Bo Bardi, assinada por R. Hilkemeyer; Th. Engbert. 20 de julho de 1989. BCDMASP.
- <sup>70</sup> Carta da Glasurit do Brasil Ltda., assinada por Arnaldo Hauptmann, diretor de Produtos de Consumo, e Ricardo Botelho, gerente de Comunicação Social, a Fábio Magalhães, do MASP. São Bernardo do Campo, 30 de maio de 1990. BCDMASP.
- <sup>71</sup> Carta de Fábio Magalhães, assessor da Diretoria, a Roberto Goulart, diretor de Marketing da Glasurit do Brasil. 2 de maio de 1990. BCDMASP.
- <sup>72</sup> “Museu ganha vigas e lajes vermelhas”. *Revista Projeto*. São Paulo, n. 134, 1990. BCDMASP.
- <sup>73</sup> Carta da Glasurit do Brasil Ltda., assinada por Arnaldo Hauptmann, diretor de Produtos de Consumo, e Roberto Goulart, gerente de Marketing para a Construção Civil, a Fábio Magalhães, do MASP. São Bernardo do Campo, 15 de maio de 1990. BCDMASP.
- <sup>74</sup> “Glasurit pinta o Masp”. *Revista Química Industrial-SP*. São Paulo, agosto de 1990, p. 10 e 11. BCDMASP.
- <sup>75</sup> Carta datilografada, assinada por Fábio Magalhães, assessor da Diretoria, a Roberto Goulart, gerente de Marketing / Construção Civil da Glasurit do Brasil Ltda. 29 de maio de 1990. BCDMASP.
- <sup>76</sup> “MASP usa três mil litros de tinta para pintar pilastras de vermelho”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17 de agosto de 1990. Ilustrada, p. E-3. BCDMASP.
- <sup>77</sup> *Estudo, lado Paulista, fachada Trianon (M.A.S.P.)*. Desenho de Lina Bo Bardi, 18 de setembro de 1965. ALBB.
- <sup>78</sup> Na perspectiva, há duas palavras significativas grafadas em espelho na laje do museu: “LIBERDADE” e “SOLIDÃO”. *Lombra della sera*. Desenho de Lina Bo Bardi, 5 de novembro de 1965. ALBB.
- <sup>79</sup> “*più bello – struttura cemento armado dipinta rossa*”, mais bonito – estrutura de concreto armado pintada de vermelho. Desenho de Lina Bo Bardi, sem data. ALBB.
- <sup>80</sup> “A cor da paixão”. *Revista AU*. São Paulo, out./nov. 1990, n. 32, p. 23, Ed. Pini.
- <sup>81</sup> DUBY, Georges. *Guilherme Marechal, ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Graal, 1987, p. 53.
- <sup>82</sup> “Masp: de cara nova no coração da Paulista”. *Jornal Hora do Povo*. São Paulo, 31 de agosto de 1990, Seção Geral, p. 4. BCDMASP.