

UNICAMP

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Departamento de História

Programa de Pós-Graduação em História

Área de Concentração Política, Memória e Cidade

Linha de Pesquisa Cultura, Cidade de Patrimônio

FERNANDA TOZZO MACHADO

OS MUSEUS DE ARTE NO BRASIL MODERNO:

OS ACERVOS ENTRE A FORMAÇÃO E A PRESERVAÇÃO

Campinas, São Paulo

2009

M18m

Machado, Fernanda Tozzo

Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos entre a formação e a preservação / Fernanda Tozzo Machado. - - Campinas, SP : [s. n.], 2009.

Orientador: Marcos Tognon.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Museus de arte - Brasil. 2. Arte moderna - Preservação. 3. Museus - Aquisições. I. Tognon, Marcos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

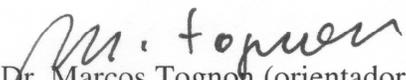
FERNANDA TOZZO MACHADO

**OS MUSEUS DE ARTE NO BRASIL MODERNO:
OS ACERVOS ENTRE A FORMAÇÃO E A PRESERVAÇÃO**

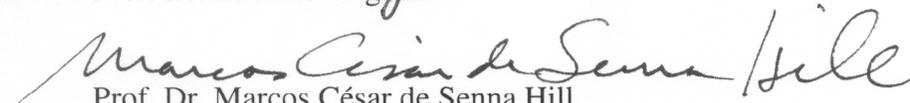
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação Do Prof. Dr. Marcos Tognon.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 24 de agosto de 2009.

BANCA


Prof. Dr. Marcos Tognon (orientador)


Prof. Dr. Luciano Migliaccio


Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill

Prof^ª. Dra. Silvana Rubino (suplente)

Prof^ª. Dra. Maria de Fátima Morethy (suplente)

Campinas, 2009.

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho à minha família:
Douglas, Almir, Edna, Flávia e vó Nilda, que se foi
deixando saudades...
Obrigada pelo reconhecimento e apoio.*

AGRADECIMENTOS

Há muito e a muitos a agradecer.

Ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – pela bolsa de estudos concedida.

Ao Prof. Dr. Marcos Tognon pela generosidade e compreensão.

Aos funcionários da Unicamp, em especial aos do IFCH, da Secretaria da Pós-Graduação e da Biblioteca.

Às fraternas amigas Ivy Souza da Silva, Luciana Bonadio, Luciene Peixoto Taveira, Magali Melleu Sehn, Maria Célia de Paiva, Maria Clara Mosciaro, Raquel Teixeira, e em especial, à Maria Alice Sanna Castelo Branco.

Aos colegas e amigos de mestrado, Rosaelena Scarpeline, Henrique Annunziata e Jussara Marques Oliveira Marrichi.

Aos professores Aracy Amaral, Heloísa Lustosa, Silvana Rubino e Marcos César de Senna Hill.

Aos funcionários dos museus e arquivos pesquisados: Cristina Cabral e Silvana Karpinsky, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; Léia Cassoni e Maria Rossi da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Ivani Di Grazia Costa da Biblioteca Pietro Maria Bardi do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Adriana Villela e Natália Leoni do Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo; Poliana Gonçalo do Departamento de Pesquisas Jurídicas do Arquivo da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo; Hilário Pereira Filho do Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro; Mônica e Pedro Xexéu e a bibliotecária Mary Komatsu Shinkado do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e Rosana Freitas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Enfim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram com esta pesquisa, indicando possibilidades e acompanhando seu desenvolvimento.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é o estudo das relações que existiram entre a formação e a preservação dos acervos dos primeiros museus de arte brasileiros que incorporaram obras de arte modernas – o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. O recorte temporal está concentrado entre os anos de 1940, período da criação desses museus, e o percurso dos seus respectivos acervos até o início da década de 60. Por meio das diferenças e semelhanças das configurações dos museus públicos e daqueles formados por colecionadores particulares que se tornaram associações de direito civil, apresenta que, se por um lado os museus públicos propõem acervos representativos da nacionalidade, por outro, nos de formação privada, os interesses de particulares e dos grupos associados sobressaem em forma de vocação personalista. Esses “museus de arte” foram analisados a partir de uma extensa revisão da historiografia que abordaram o tema da formação dos referidos museus e, principalmente, na crítica das fontes primárias pertencentes aos arquivos institucionais originais, tendo como estudo de caso a primeira fase do Museu de Arte Moderna de São Paulo. As relações entre a constituição dos museus de arte e o entendimento da preservação, delinearam perfis que demonstram como era a conjuntura para as práticas de preservação dessas obras de arte. E, nesse ponto, tanto os de interesse público quanto privados convergem para a mesma problemática, a indefinição de critérios e de políticas de conservação dos acervos.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is the study of the connections which were established between the formation and the heritage preservation of the first Brazilian art museums which incorporated modern works of art – the National Fine-Arts Museum in Rio de Janeiro, Assis Chateaubriand Art Museum in São Paulo and the Modern Art Museums in São Paulo and in Rio de Janeiro. The time frame is between the 1940's, when these museums were created and their corresponding heritage journeys until the beginning of the 1960's. Through the analysis of the similarities and differences in arrangement among the public museums and the ones which were created by private art collectors and became civil associations, it is clear that, on one hand the public museums propose heritages that represent the nationality. On the other hand, in the private arrangements, the interests of the private investors and associated groups' concerns stand out as a personalist vocation. These “art museums” analyses were based on a thorough review of the historiography which mentioned the conception of such museums, particularly on the criticism of the primary sources which belonged to the original institutional archives. The first phase of the Modern Art Museum in São Paulo was the study case. The connections between the art museums creation and the preservation awareness outlined profiles that demonstrated what the state of affairs concerning preservation practices of these works of art was like. And, regarding this point, both private and public interests converge to the same question: the heritage preservation criterion and policies weren't defined.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

DASP – Departamento de Administração do Servidor Público Federal

DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico Nacional

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil

ICOM - International Institut for Conservation

ICCROM - Internacional Center for the Study of Preservation and Restauration of Cultural
Property

GNAM – Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma, Itália

MAC – Museu de Arte Contemporânea

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MHN – Museu Histórico Nacional

MN – Museu Nacional

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York, Estados Unidos da América

SPAM- Sociedade Pró-Arte Moderna

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
<u>PARTE I – A FORMAÇÃO</u>	
CAPÍTULO 1	
A formação dos museus de arte brasileiros nos anos de 1940.....	09
1.1. A formação dos Museus de Arte públicos.....	15
1.2. Abertura dos Museus de Arte de direito civil.....	28
CAPÍTULO 2	
Antecedentes da criação dos museus de arte brasileiros durante a década de 40.....	43
2.1. O contexto da doação das obras por Nelson Rockefeller, no ano de 1946.....	48
2.2. As aquisições de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado em 1947.....	53
CAPÍTULO 3	
Um estudo de caso: início e fim da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo na sua primeira fase.....	65
3.1. O perfil da formação do acervo na primeira fase.....	67
3.2. Acerca da doação do acervo para a USP em 1963.....	72
<u>PARTE II – A PRESERVAÇÃO</u>	
CAPÍTULO 4	
A preservação nos museus de arte brasileiros entre as décadas de 40 e 60.....	81
4.1. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.....	86
4.2. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.....	97
4.3. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.....	111
CAPÍTULO 5	
Análise de caso: a conservação na primeira fase do Museu de Arte Moderna de São Paulo.....	115
5.1. As fichas de identificação.....	122
5.2. Restaurações e restauradores das obras do MAM de São Paulo.....	124
CONCLUSÃO	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	135

ANEXO A - LISTAGEM DA DOCUMENTAÇÃO PESQUISADA.....	147
A-1. ARQUIVO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO	
A-2. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND.	
A-3. ARQUIVO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERDIDADE DE SÃO PAULO/Cidade Universitária	
A-4. ARQUIVO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERDIDADE DE SÃO PAULO/Parque Ibirapuera	
A-5. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO – ARQUIVO WANDA SVEVO	
A-6. ARQUIVO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	
A-7. ARQUIVO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO.	
A-8. ARQUIVO CENTRAL – DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO – SEÇÃO RIO DE JANEIRO	
ANEXO – ICONOGRAFIA.....	161
B-1. DOAÇÃO NELSON ROCKEFELLER	
B-1.1. DOAÇÃO NELSON ROCKEFELLER AO MAM/SP – ACERVO MAC/USP	
B-1.2. DOAÇÃO NELSON ROCKEFELLER AO MAM/RJ – ACERVO MAM/RJ	
B-2. DOAÇÃO FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO	
B-2.1. “LIVRINHO” DE CONTABILIDADE DE VIAGEM DE YOLANDA PENTEADO	
B-2.2. AQUISIÇÕES FEITAS POR ALBERTO MAGNELLI	
B-2.3. AQUISIÇÕES FEITAS POR LIVIO GAETANI	
B-2.4. AQUISIÇÕES FEITAS POR ENRICO SALVATORE	
B-3. FOTOS DOS DEPÓSITOS DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – RJ	
B-4. FOTOS DO SETOR DE RESTAURAÇÃO DO SPHAN, 1956	
ANEXO C – DOCUMENTOS REPRODUZIDOS.....	185
C-1. FOTOS DAS FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DO MAM/SP [1951-52]	
C-2. FOTOS DAS FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DO MAM/SP [1962-63]	
C-2. FOTOS DAS FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DO MAM/SP [1963]	

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado é o resultado de uma postura crítica pessoal que, associada a minha experiência como profissional na área da conservação-restauração de arte moderna e contemporânea, encontra na pesquisa histórica a valorização e o reconhecimento do momento da criação dos museus de arte brasileiros que incorporaram as primeiras obras modernas na década de 40 – Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte de São Paulo e os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro –, avaliando, nas diferentes características de formação do acervo, como era o entendimento de preservação das obras de arte até o início de 1960.

Há, no percurso da pesquisa, todo um conjunto de informações apresentando que, se por um lado, as iniciativas de abertura dos museus de arte foram louváveis, se levarmos em conta o empreendedorismo e o empenho aplicado para a criação dos museus, por outro, há registros evidentes de que a gestão dessas entidades era baseada em dificuldades administrativas e financeiras. Essa ausência de uma “cultura institucional” pode ter colaborado para a impossibilidade da realização de uma das atividades primordiais de um museu, que é a preservação adequada de seus acervos.

A proposta inicial desta pesquisa estava voltada a um interesse particular de discorrer, a partir do estudo da historiografia e dos arquivos institucionais originais dos referidos museus, como era a concepção de conservação nos primeiros museus de arte moderna e contemporânea. Em minhas observações, havia uma preocupação em ter conhecimento de “quando, por que, e como” obras de arte de faturas praticamente contemporâneas à aquisição e incorporação nesses museus de arte brasileiros necessitaram de restaurações pela primeira vez.

Como uma obra de arte “nova”, isto é, de fatura recente pôde ter sido atingida a ponto de necessitar de uma intervenção restauradora tão rápido?

De fato, são diversos os fatores que podem tornar a grande maioria das obras modernas e contemporâneas frágeis, como as frequentes experimentações de técnicas e de materiais criados pelos artistas de forma a desenvolver concepções artísticas de maneira não convencional, o transporte, a embalagem e o armazenamento sem cuidado, bem como as constantes exposições

em ambientes inadequados. Teriam sido esses os fatores que demandaram tais restaurações precoces?

Tais indagações que deram início à pesquisa e agora estão compreendidas no conteúdo desta dissertação, que se desenvolve em duas partes. Na primeira, a formação das primeiras coleções de obras modernas nos museus de arte brasileiros criados na década de 40 e os fundamentos institucionais presentes nas estruturas iniciais desses museus, se apresentam em três capítulos. A segunda parte, que se configura como a pesquisa inédita propriamente dita, descortina-se em mais dois capítulos, e o fio condutor é a análise e apresentação de como era a compreensão e as ações de preservação dos acervos nos museus de arte.

Vale lembrar que nesta pesquisa não foram contemplados estudos de tipologias artísticas, enquadramentos, questões formais ou estilísticas. O foco é o de pôr em evidência o acervo e analisar o que era feito, de fato, para sua conservação dentro de suas estruturas administrativas.

O primeiro capítulo principia com a compreensão das referências históricas que tratam da constituição jurídica de formação dos museus de arte no Brasil moderno. Como eles nasceram? Quais são seus precedentes jurídicos? Como as obras de arte se enquadram dentro de seus estatutos? E quais os referenciais de museus conhecidos na época?

Antes de tratar da formação das políticas de preservação brasileiras, estabeleci parâmetros do que é a criação dos museus federais no período republicano, do que é uma associação civil e do que é uma galeria de arte, ou seja, o comércio de obras de arte particulares e quais equipamentos culturais nos anos de 1940 colaboravam com esses artistas modernos.

Quanto ao referencial teórico relativo às diferenças entre o que são coleções particulares e o que são coleções de museus, convém trazer à memória o conceito do historiador Krzysztof Pomian (1984. p. 52-53), quando escreve que uma coleção é composta por

[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984. p. 52-53).

O paradoxo desse conceito, segundo Pomian, é que “o mundo das coleções particulares e o dos museus parecem completamente diferentes”, pois, para o historiador, os colecionadores se esforçam por adquirir toda a sorte de objetos com a intenção de deixá-los fora de circulação no mercado por certo tempo e quanto aos museus, a intenção é expô-los e “retê-los para sempre” (POMIAN, 1984. p. 52-53).

Fica evidente, portanto, que há diferenças fundamentais entre a formação das coleções dos museus de arte públicos e das de associações civis, e as diferenças vão além, desde as concepções ideológicas até as jurídicas. Contudo, quando falamos em museu de arte, tanto um quanto o outro se assemelham em dois pontos, sendo que o primeiro é a responsabilidade primordial da preservação de seus acervos e o segundo é quando na realidade diária os recursos, mesmo os advindos de dotações públicas quanto os de donativos, se esgotam e os museus, públicos ou civis, se esforçam para manter o acervo conservado. Durante a pesquisa as informações ora se encontram ora se afastam, mas convergem sempre para a dificuldade financeira na gestão dos museus.

No capítulo segundo, trato dos antecedentes da criação dos museus de arte de entidades civis sob três momentos, com foco nas ações de Nelson Rockefeller na América Latina. O primeiro momento relaciona a dicotomia entre Europa e Estados Unidos da América, no período do pós Segunda Guerra e, mais precisamente nas capitais dos estados brasileiros de São Paulo e Rio de Janeiro, que colaborou para incitar as vaidades acirradas dos mecenas Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho e Raymundo de Castro Maya a ponto de fundarem simultaneamente três museus respectivamente: o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e os Museus de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e do Rio de Janeiro.

No segundo momento, foi dada importância às obras de arte doadas por Nelson Rockefeller para a criação dos MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro. Numa visão global, esta pesquisa teve uma abrangência que gerou dados correlatos tão significativos, que para não romper com a fluência do texto, optei por colocá-los em notas explicativas. Dentre esses, refiro-me especificamente à pesquisa que realizei no MAM do Rio de Janeiro feita a partir de questionamentos que sugerem dúvidas na entrega das obras doadas. Maria Cecília França Lourenço (1999) sustenta, sobre as obras doadas por Rockefeller, que nem todas elas foram entregues ao museu carioca. Analisando a documentação existente, pude comprovar o que foi escrito por Lourenço e, ainda, indicar a localização desses arquivos que apelam por novas pesquisas.

No terceiro, pondero como o contexto dos dois momentos anteriores influenciaram o gosto, as oportunidades e o padrão de subjetividade do casal Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo Sobrinho durante a aquisição da coleção de obras de arte modernas europeias no ano de 1947. Essas obras compradas de forma tão impulsiva, demandaram um exorbitante recurso

financeiro e, quando incorporadas institucionalmente ao MAM de São Paulo, causaram grandes conflitos, pois não havia registros de que as obras eram, de fato, propriedades particulares do presidente do Museu, Francisco Matarazzo Sobrinho.

O terceiro capítulo, que é o estudo de caso propriamente dito, está configurado dentro do recorte temporal condutor desta pesquisa, estabelecido entre os anos de 1947 e 1963, respectivos anos de início e fim da primeira fase do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Aracy Amaral (1988) e Lourenço (1999), encabeçam o referencial deste capítulo, como também as publicações de Vera D’Horta (1995) e Tadeu Chiarelli (1999), e as dissertações de Regina Teixeira de Barros (2002), Ana Paula Nascimento (2003) e de Ronaldo Bianchi (2006).

As Bienais foram abordadas de forma breve. Contudo, há no texto, clara alusão acerca de sua importância para a arte nacional e o intercâmbio com a internacional, bem como para a formação do acervo do MAM de São Paulo.

Na análise da formação do acervo do MAM de São Paulo, Aracy Amaral legou-nos seu conhecimento do acervo, conquistado por anos na diretoria do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), entidade esta que foi criada a partir da doação de todos os acervos particulares de Francisco Matarazzo Sobrinho e de Yolanda Penteado e do MAM de São Paulo.

Ainda no terceiro capítulo, apresento os fatos que culminaram com o fim da primeira fase do MAM de São Paulo, a partir da doação das obras particulares de Matarazzo Sobrinho e do Museu à Universidade de São Paulo. No capítulo consta ainda como ocorreram as negociações; quem foram os sócios contrários à doação; a votação e a entrega definitiva das obras. Novamente, somente aqui se torna claro o que era particular e o que era institucional. Nesse momento, o Museu gerido por uma associação civil passa a ser público e pertencente ao Governo do Estado de São Paulo.

A Segunda Parte da dissertação está pautada, basicamente, pelas pesquisas feitas nos arquivos e pela análise crítica da documentação institucional original da época, cruzadas com os dados das publicações que tratam sobre o tema das ações de preservação e dos museus de arte pioneiros do Brasil.

No quarto capítulo, corroboro com os pesquisadores ao evidenciar a importância da atuação de Rodrigo Melo Franco de Andrade na política nacional de preservação do patrimônio, que contribuiu para a formação do restaurador Edson Motta nos Estados Unidos da América.

Andrade visava a aplicação e a multiplicação dos conhecimentos de restauração de obras de arte entre os brasileiros. Essa política de preservação está presente na configuração dos perfis do Museu Nacional de Belas Artes, no Museu de Arte de São Paulo e no MAM do Rio de Janeiro, pois os documentos comprovam que Edson Motta restaurou obras de arte dos referidos museus.

Dentre os equipamentos oficiais de cultura do período, iniciei o capítulo mostrando a visão de preservação no Museu Nacional de Belas Artes. Ao examinar as informações contidas nos Anuários do MNBA, o Museu apresenta por meio das lentes institucionais, como foi a gestão do Diretor Oswaldo Teixeira. Das informações constantes nessas publicações, ative-me às que se referiam às aquisições do Museu, aos textos escritos pelos conservadores e restauradores, aos dados pertinentes que demonstram as atividades de conservação e de restauração, e principalmente, às mudanças anuais do quadro de profissionais, que se encontravam sempre, ao final de cada publicação.

Uma observação que pude analisar é que, desde o ano de 1940, o MNBA nomeou dois peritos em Belas Artes, que, na verdade, trabalhavam como restauradores do Museu, José Pereira Barreto Neto e Thomaz Glicério Alves da Silva. Apesar de lá terem permanecido por décadas, estes nomes são desconhecidos atualmente na instituição, sendo merecedores de outra pesquisa para se chegar até essas pessoas. Dessa maneira, poderemos ter conhecimento sobre como se formaram e as obras de arte que foram restauradas por eles na época, o que não foi possível completar no período desta dissertação.

No arquivo do MASP, surpreendi-me ao encontrar um documento que colaborou para a compreensão do MNBA. Esta fonte primária, redigida por uma Comissão assinada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, demonstra em forma de relatório crítico os problemas de conservação e restauração do Museu carioca. Até então, como no MNBA só havia tido acesso aos Anuários das décadas de 40 a 50, não tinha sido possível vislumbrar as atividades cotidianas enfrentadas, de fato, pelo referido museu federal.

Ao apresentar a visão de preservação do Museu de Arte de São Paulo, fica evidenciada a presença do diretor Pietro Maria Bardi, que chega ao país como *marchand* e conhecedor da arte antiga e moderna e das mais recentes técnicas de conservação e restauração de obras de arte italianas. Bardi¹, confiante e admirador no trabalho de Mario Modestini, seu ex-sócio no *Studio*

¹ Interessante foi notar que houve um desmonte da galeria romana, quando Bardi se muda para o Brasil e Modestini, logo após sua estada no país vai para os Estados Unidos trabalhar na Fundação Kress norte-americana.

d'Arte Palma em Roma, convida-o para vir ao Brasil apresentar como deveria ser um trabalho de restauração. No ano de 1953, o diretor italiano acompanha a coleção das principais obras de arte do MASP a uma itinerância de cinco anos pela Europa e Estados Unidos. Ao retornar ao país, o acervo não tinha lugar para ser exposto e o MASP estava mergulhado numa profunda crise financeira.

O acervo do MAM do Rio de Janeiro possui ainda poucos estudos e análises. Foi imprescindível a leitura de Maurício Barreto Álvares Parada (1993) que abrange um amplo panorama de como foi a criação do MAM do Rio de Janeiro para os cariocas.

Os documentos, que se encontram sob a supervisão do Projeto Fênix, são os que não foram consumidos pelas chamadas no ano de 1977. Esse conjunto me forneceu informações esparsas, não comparáveis aos encontrados nos outros museus pesquisados. Nesse ponto, a dissertação deixa em aberto, mais uma vez, a possibilidade de outras pesquisas direcionadas.

O quinto e último capítulo se relaciona diretamente com o terceiro capítulo, pois está inserido no estudo de caso previsto, que é a análise da preservação das obras de arte no MAM de São Paulo. Nele trato, principalmente, do quanto essas obras sofreram com a inconstância e a negligência de uma inadequada conservação devido às mudanças de sedes, de locais de guarda, ora na casa dos proprietários, ora no Museu.

Por essa razão, o capítulo foi dedicado a mostrar quem eram os funcionários do MAM de São Paulo, quais as suas atribuições e as dificuldades por eles enfrentadas. Apresento o dia a dia da instituição e o poder exercido pelo presidente da instituição, Francisco Matarazzo Sobrinho, sobre as coleções de obras de arte e os funcionários, com o objetivo de evidenciar a grande questão desta dissertação, qual seja, os acervos entre a formação e a preservação.

Por fim, o capítulo mostra a apresentação dos restauradores que trabalharam para o MAM de São Paulo na época, as práticas por eles realizadas e algumas das principais obras de arte que sofreram intervenções.

PARTE I
A FORMAÇÃO

CAPÍTULO 1

A formação dos museus de arte brasileiros nos anos de 1940

Todos nós que trabalhamos em museu, para o museu e para os artistas, temos um compromisso sério na preservação da obra de arte. A colaboração mútua é indispensável. Nada se consegue sem luta, sacrifício e boa vontade, mas a Arte tem o direito de exigir abnegação.
Regina Monteiro Real, Conservador, 1948 (ANUÁRIO MNBA, 1948, n. 9)

No decorrer do século XIX, as obras artísticas europeias começaram aos poucos a serem vistas não somente como peças de decoração. Das antigas galerias de onde as preciosas pinacotecas² eram expostas, surgem os primeiros museus especializados em obras artísticas. Fomentando a atribuição de novos valores ligados aos artistas-plásticos e às transformações de suas práticas, esses novos museus vão se distanciando do arraigado mito da origem, que prezava pelo antigo, pelo exótico, pela autenticidade, pela beleza, e que carregava consigo a essência da lembrança, do testemunho, da nostalgia.

O sentido da modernidade chega com as transformações sociais advindas da industrialização, da produção, do consumo e da urbanização das cidades, conferindo aos objetos artísticos, novas condições de permanência. Distinto do objeto antigo, que o tempo se encarregou de deixá-los sempre com “o ar de estar sobrando”, o objeto artístico contemporâneo, por sua vez, acompanha o acontecimento, anda ao lado da história, sendo abraçado por aqueles que os possuem, como companheiros de contemporaneidade (BAUDRILLARD, 2004, p.81-82).

Para compreender a formação dos primeiros museus compostos estritamente por objetos de arte modernos deve-se entender essa mudança paulatina dos valores artísticos ocorridas no início do século XIX na Europa. E, dentre as principais mudanças, está aquela que acontece quando o museu começa a consagrar o talento dos artistas vivos. A primeira ação neste sentido

² Pinacoteca, do latim *pinacotheca*, vem da palavra grega que se referia ao conjunto das *pinax*, que eram as pinturas de devoção expostas nos santuários, as *pinakothêke*, sendo atribuída, desta forma, ao conjunto de quadros, de pinturas, expostos em galerias, públicas e particulares, e museus.

aconteceu no palácio de Luxemburgo, no ano de 1818, com a criação do “museu dos artistas vivos”, tendo sido contemplados à época os escultores Thorwaldsen e David d’Angers e os pintores Turner e Gustave Moreau (SCHAER, 1993, p. 100).

A partir dos anos de 1870, muitos museus públicos dos países europeus, e principalmente os franceses, adquiriram obras de artistas inovadores. Roland Schaer (1993, p. 100) ressalva que na Alemanha, no ano de 1896, o conservador alemão Hugo Von Tschudi, da Galeria Nacional de Berlin, sofreu pressão de artistas e críticos após adquirir Manet, Monet, Renoir e Cézanne, tendo de se demitir do Museu alguns anos após.

A Galeria Nacional de Arte de Roma, hoje de Arte Moderna e Contemporânea, foi inicialmente criada no ano de 1883 para exibir a produção artística italiana da Itália Unificada, fazendo sua primeira exposição com obras de arte de artistas vivos e recém falecidos. A partir do século XX, no ano de 1911, a Galeria Italiana incorpora a arte do século XIX, além das estrangeiras e premiadas pelas Bienais Internacionais de Veneza³ (LA STORIA, [s.d.]).

Schaer observa que a ideia de museu de arte com obras modernas⁴ surgiu entre os anos de 1920, com o jornalista e desenhista Pierre-André Farcy, quando idealizou na cidade francesa de Grenoble, o primeiro “museu de arte moderna” do país, com a aquisição de uma obra de Matisse, uma pintura de Picasso, uma doação de Monet, e empréstimos, no ano de 1919. No ano de 1927 expuseram expressionistas e simbolistas belgas, influenciando três importantes exposições em Paris: “Os Mestres Populares da realidade”, “Os Mestres da Arte Independente”,

³A Bienal de Veneza, uma grande mostra de arte internacional organizada pelo governo italiano, teve sua primeira edição no ano de 1895, atuando até o ano de 1942 seguindo as tendências conservadoras das Academias de Belas Artes. Depois de ter sua continuidade suspensa com a guerra, no ano de 1948 foi reaberta na atmosfera da derrota italiana da pós-Segunda Guerra. Neste momento as Bienais de Veneza mudam a vertente, apresentando a arte moderna “[...] como símbolo de progresso que os países desejavam representar [...]” (BUENO, 1999, p. 149-150).

⁴A arte moderna está envolta em um ambiente de diversidades e experimentalismos de técnicas e de materiais, absolutamente contrária aos cânones estabelecidos pela arte das academias. Esta definição engloba as vanguardas artísticas desde o início do século XIX e alguns teóricos dizem chegar até a década de 1970, e as principais vertentes são fauvismo, cubismo, construtivismo, surrealismo, dadaísmo, suprematismo, neoplasticismo, futurismo, expressionismo e expressionismo abstrato, tachismo. A despeito das divergências entre os estudiosos com relação a quem iniciou a primeira arte moderna, Germain BAZIN (1953) as chamou de “arte dos nossos dias”. Bazin escreve que mesmo nas atitudes mais iconoclastas dos primeiros criadores da estética moderna, quando os fauvistas e cubistas decretaram “morte aos museus”, os mesmos revolucionários sempre se curvaram ao fato de que no museu se encontra referências históricas e de ancestralidades necessárias à criação moderna (BAZIN, 1953, p. 396).

Essas formas inusitadas de apresentação da arte moderna é uma preocupação constante, que demanda de necessidades particulares de conservação. Desde o início da criação dos museus de arte moderna a preservação, devido às características técnicas e conceituais estabelecidas pelos artistas-plásticos, demandou inovações quanto às exigências técnicas, pois não poderia ser realizada da mesma maneira como eram feitas as obras de arte tradicionais, como veremos na segunda parte desta dissertação.

ambas no ano de 1937, e “Os Primeiros Mestres da Arte Abstrata”, no ano de 1949 (SCHAER, 1993, p. 100-101. Tradução minha).

A valorização dos artistas e a comercialização de suas produções de arte moderna ganharam impulso no ano de 1929, com a fundação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nos Estados Unidos da América. O nome “museu de arte moderna” se fixou como metonímia de uma instituição tendo sido reproduzido como referência para a abertura de museus de arte em todo o mundo.

Esta ideia do museu de arte constituído com obras contemporâneas à formação do acervo precisa ser bem esclarecida, pois está presente em toda a análise feita por esta pesquisa. Mesmo dentro da classificação dos museus de serem históricos, naturalistas, científicos, dentre outros, existem os museus que são de arte e que podem ser voltados à arte sacra, às artes folclóricas, à arte antiga, enfim, as variantes dos museus de arte são muitas. Contudo, para esta pesquisa, quando anunciada a categoria “museu de arte”, refiro-me aos objetos artísticos de concepção contemporânea e de faturas inovadoras que foram incorporadas logo no início da formação dos museus analisados.

No Brasil, o padrão do “Museu tradicional = edifício + coleção + público” (CHAGAS, 2000) está presente na formação dos primeiros museus de arte públicos, como na Pinacoteca de São Paulo (1905) e no Museu Nacional de Belas Artes (1937), no Rio de Janeiro. Os dois museus de arte, quando de suas fundações, já possuíam edifícios próprios⁵, prontos a abrigar as instituições, contudo, quanto à incorporação de coleções de obras de arte é que se diferenciavam. O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), de vocação acadêmica, já havia aberto, no ano de 1940, a Divisão de Arte Moderna no Salão Oficial anual, porém sem ter tido incorporações de artes “novas” internacionais. Na Pinacoteca de São Paulo por sua vez, dirigida à época por Paulo Vergueiro Lopes de Leão, as obras de arte eram na sua grande maioria nacionais e acadêmicas.

Havia, portanto, no começo da década de 40, uma lacuna no campo artístico no Brasil: faltavam espaços de exposições de arte com obras modernas de artistas nacionais e internacionais que trouxessem e permitissem um efetivo intercâmbio com as últimas tendências, para a contemplação e conhecimento dos brasileiros.

⁵O edifício projetado especialmente para abrigar um museu parte de um pensamento global, pois, de acordo com Silvana Rubino, é “[...] indissociável de seu uso, em que a concepção exterior – seu diálogo com a cidade ou a área da cidade onde está inserido – e interior – o modo como permite exhibir seu acervo ou desenvolver suas atividades – são igualmente relevantes e devem ser analisados conjuntamente [...]” (RUBINO, 2002, p. 19).

Entre os grupos de entusiastas dispostos a criarem espaços de exposições de obras de arte modernas nas capitais de São Paulo e do Rio de Janeiro nos anos de 1940, encontravam-se, juntamente com os empresários ávidos em estabelecer acervos de arte moderna, os artistas plásticos que desenvolviam concepções artísticas modernas. Estes artistas, ou mesmo grupos de artistas, se esforçavam por conseguir locais de exposição que poderiam ser ou não para a comercialização no mercado de compra e venda de obras de arte e tinham como intenção primordial a valorização de seu trabalho.

Até o presente, não foi possível localizar, ou não existem, pesquisas que apontem para a formação de museus particulares nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro até a década de 60.

Sabe-se que, desde o começo do século XX até os anos de 1940 no Brasil, as Galerias de Arte particulares⁶ preenchiam uma importante função quanto à comercialização de obras de arte para os colecionadores e, no geral, se apresentavam semelhantes às dos dias atuais, onde o artista expõe e a venda fica comissionada à galeria.

Rejane Cintrão (2001) escreve que as primeiras galerias comerciais de São Paulo estavam instaladas no “triângulo histórico”⁷: a de Belido Roberto Mendes (1917); a Galeria Jorge, de Jorge de Souza Freitas (1923); e a Galeria Blanchon, de propriedade de J. Henri Blanchon (1927). Todas funcionaram até a década de 30. Havia também exposições no Palacete Glória e no Palácio das Arcadas (CINTRÃO, 2001, p. 149). Lourenço mostra ainda que de 1930-37 a Galeria Guatapará, localizada na Rua Barão de Itapetininga, sediou a “‘I Exposição de Arte Moderna’ da Sociedade Pró-Arte Moderna⁸ (SPAM) [...]” (LOURENÇO, 1990, p. 104).

⁶ As Galerias eram locais de exposição, encontravam-se no centro velho de São Paulo e tinham atividades inconstantes, sendo que os artistas, muitas vezes, deveriam alugar paredes sem garantia de periodicidade. Nascimento acrescenta ainda que, até antes da fundação dos museus de arte de São Paulo, devido à instabilidade dessas galerias e da escassez de pontos de exibição, os artistas montavam suas próprias exposições em “vitrines de lojas, livrarias, casas de chá e escritórios das redações de jornais e revistas” e em “saguões dos cinemas” (NASCIMENTO, 2003, p.78). Ver também Regina Teixeira de Barros (2002, p. 26 e nota 15).

⁷ De acordo com NASCIMENTO (2003, p. 51) o “Triângulo Histórico é a denominação consagrada e normalmente dada à área mais antiga da cidade [capital de São Paulo], em cujos vértices situam-se os Conventos do São Francisco, São Bento e Carmo, compreendendo as atuais ruas Direita, Quinze de Novembro e São Bento”.

⁸ Paulo Mendes de Almeida explica que o SPAM – Sociedade Pró Arte Moderna – foi criado em 1932 com a proposta de aproximar os intelectuais e artistas paulistas, promovendo movimentos culturais num envolvimento direto e pessoal. A reunião de fundação aconteceu na casa do arquiteto Gregori Warchavchik, contando com a assinatura de 39 pessoas. Após a votação dos estatutos, elegeram a diretoria, composta por Olívia Guedes Penteadó (coleccionadora), D. Mina Klabin Warchavchik (coleccionadora), Tarsila do Amaral (artista), Chinita Ullman (bailarina), Lasar Segall (artista), Paulo Rossi Osir (arquiteto), Carlos Pinto Alves (professor), Jayme da Silva Teles (então esposo de Yolanda Penteadó) e Paulo Mendes de Almeida (escritor) (ALMEIDA, P., 1976, p. 45-60).

O SPAM, ainda segundo o escritor, contou com o trabalho incessante do artista Lasar Segall, responsável pela organização de dois Bailes de Carnaval, nos anos de 1933 e 34, que reuniam as pessoas para divertimento e também

Segundo Mendes de Almeida, a 1ª Exposição de Arte Moderna do SPAM aconteceu no dia 23 de abril de 1933, na Galeria Guatapará, na Rua Barão de Itapetininga, apresentando cem obras de artistas nacionais e estrangeiros e destaca que “[...] Pela primeira vez, com certeza, o grande público via ‘em pessoa’, um Picasso ou um Léger, um Lipchitz ou um Brancusi [...]” (ALMEIDA, P., 1976, p. 45-60. Grifo do autor).

Ao ressaltar a importância de mais três galerias que foram abertas no final de 1930, Nascimento afirma que nesse conjunto, a Galeria Casa e Jardim foi a

[...] primeira a expor com alguma regularidade artistas modernos em São Paulo, por iniciativa de Theodor Heuberger⁹, fundador da Sociedade Pró-Arte, no Rio de Janeiro, a fim de promover intercâmbio cultural com seu país de origem, a Alemanha (NASCIMENTO, 2003, p. 97. Apud CINTRÃO, 2001, p.197-199); a **Prestes Maia**, localizada na passagem subterrânea da Praça do Patriarca com o viaduto, recebia em seu salão ‘Almeida Júnior’ exposições de obras que necessitavam de grandes espaços; e a **Galeria Itá**, do *marchand* francês Bénétiau, que recebeu artistas estrangeiros, bem como individuais e coletivas do Grupo Santo Helena e da Família Artística Paulista¹⁰ (NASCIMENTO, 2003, p.79-81. Grifos meus).

Com a fundação dos principais museus de arte de associações civis brasileiros, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e os Museus de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e do Rio de Janeiro, entre os anos de 1947 e 1948, esses espaços culturais de comercialização e exposição de obras de arte modernas foram sendo ocupados, porém, independentes do modelo tradicional de museu público, conforme analisado anteriormente, se apresentavam em “locais provisórios de sede e exposição + coleções particulares + público restrito”.

mantinha a sociedade financeiramente. Ainda segundo P. M. de Almeida, foi no segundo baile o fechamento do SPAM, que se encontrava destituído de seus principais membros e principalmente, abalado pelo falecimento de Dona Olívia Guedes Penteado, no final do ano de 1933 (ALMEIDA, P., 1976, p. 59-60).

⁹ Interessante destacar que Aracy Amaral conta que Theodor Heuberger, galerista anteriormente citado, fora durante duas décadas, animador de “[...] movimentos artísticos (assim como acontecimentos musicais de grande importância para a renovação e formação de novas gerações de compositores e do público musical) vinculados às artes decorativas [...]” (AMARAL, 2006, v. 1, p. 125).

¹⁰ A Família Artística Paulista (1937-39), segundo Paulo Mendes de Almeida, formava-se por grupo de artistas liderados por Mário de Andrade, que “[...] Pensava em realizar uma arte contemporânea, que se prevalecesse das lições do passado, ao invés de com ele romper. [...]” (ALMEIDA, P., 1976, p. 117). Mendes de Almeida explica que as principais características do grupo eram “[...] dentro do movimento modernista o senso do equilíbrio, o respeito pelos conhecimentos técnicos, a crença no *métier* como elemento imprescindível para a realização da obra de arte perdurável [...]” (ALMEIDA, P., 1976, p. 121. Grifo do autor).

A respeito da formação do Grupo Santa Helena (1937-1939), o escritor de *De Anita ao Museu*, escreveu que o artista Rebolo Gonzales improvisou em seu escritório, no edifício Santa Helena, na região central de São Paulo, um ateliê onde se reuniam artistas como Alfredo Volpi, Fulvio Pennacchi, Mario Zanini, Aldo Bonadei, Humberto Rosa, Clovis Graciano, Manuel Martins e Rullo Rizzotti para retratar a modelo viva “Adolfina” (ALMEIDA, P., 1976, p. 122). Dessa maneira, ALMEIDA, P. (1976, p. 121-126) descreve os ideais propostos pelo grupo, que dentre outros, primava pela exigência do desenho minucioso antes de retratar em pintura.

Sobre o assunto, ver também Aracy Amaral, *Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970* (2003).

Voltando ao padrão de galerias comerciais de arte¹¹, Nascimento destaca que foram abertas mais duas galerias, mas essas já posteriores à fundação dos museus de arte em São Paulo, que foram

[...] a **Galeria Domus** [...] considerada um instrumento para disseminação da arte moderna em São Paulo, por implantar no mercado procedimentos únicos: programação contínua e diversificação de exposições, realização periódica de mostras coletivas de artistas modernos relacionados a diferentes grupos, organização de eventos para outras cidades, promovendo a difusão da arte paulista e edição de catálogos [...] (NASCIMENTO, 2003, p.79-81. Grifo meu).

E, em 1948, o Studio d'Arte Palma¹² de Lina Bo Bardi¹³ e Giancarlo Palanti¹⁴, expunha e comercializava obras de arte (NASCIMENTO, 2003, p.78).

Portanto, o estabelecimento de museus de arte que introduziam obras de fatura modernas ocupara um importante patamar nos equipamentos de cultura nas principais capitais brasileiras do período. Mas diferentemente das galerias, tinham o prestígio de serem designados como “museus de arte”.

A respeito dessa questão, parte da história de um museu está atribuída ao nome. Esta preocupação esteve presente quando criaram o Museu de Arte de São Paulo, mas não foi questionada durante a fundação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, por terem seguido o modelo norte-americano do Museu de Arte Moderna de Nova York.¹⁵

¹¹ Segundo AMARAL (1988, p. 16), das galerias que comercializavam arte abstrata em Paris, a autora relata que Marie Odile Briot, curadora do *Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris*, à época, eram duas, de René Drouin, na linha do abstracionismo lírico, e Denise René, esta favorecendo a abstração geométrica.

¹² NASCIMENTO (2003) elenca como principais fontes para o estudo que fez sobre o Studio d'Arte Palma de São Paulo, a Revista *Acrópole* (15):37, jul. 1939, a Revista *Projeto* (85):72, mar. 1986, a Revista *Habitat* 1951, n. 5, p. 90 e 1952, n. 6, p. 93. Anexo A-2), o primeiro catálogo da Galeria Domus, do Arquivo Wanda Svevo, e nas publicações de LOURENÇO (1990, p. 340) e em AMARAL (1984, p. 410). De acordo com RUBINO (2002, p. 79) o estúdio durou por apenas dois anos e era “[...] dedicado ao desenho industrial, com o fim de projetar e produzir móveis novos [...]”.

¹³ Achillina BO (Roma, IT, 1914 – São Paulo, SP, 1992), conforme biografia descrita pelo site do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, após sua formatura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, muda-se para Milão, trabalhando em escritórios de arquitetura e como ilustradora para jornais e revistas. Em 1943, filia-se ao Partido Comunista clandestino e no fim da Segunda Guerra, Lina volta a Roma, e segundo o histórico, funda a “[...] revista semanal *A - Cultura della Vita*, com Bruno Zevi, e participa do Congresso Nacional pela Reconstrução”. Casa-se com Pietro Maria Bardi em 1946, e no ano seguinte, a convite de Assis Chateaubriand, instalam-se em São Paulo para fundar o Museu de Arte de São Paulo. Nessa biografia, está escrito que Lina Bo dizia que o Brasil, era seu “segundo país”, o que é facilmente comprovado pela sua participação ativa e uma intensa vida cultural e de trabalho, marcando seu nome à arquitetura do país. Disponível em: <http://www.institutobardi.com.br/lina/biografia/index.html>. Acesso em outubro de 2008.

¹⁴ Giancarlo PALANTI formou-se na Escola Politécnica de Milão em 1929, e assim que chegou em São Paulo na época de 1947, trabalhou com Lina Bo Bardi até os anos de 1950; e em 1952 “Palanti dirige o escritório de projetos da firma de construção do empresário e arquiteto Alfredo Mathias, especializada em galerias comerciais” NASCIMENTO 2003, p. 61).

¹⁵ A questão do nome museu de arte “moderna” carrega consigo uma localização histórica, ela marca um período e uma vocação museológica. O adjetivo “moderna” foi um tipo de designação que orientava a incorporação do acervo

E esta pesquisa se debruça neste ponto, a observação desses cenários de incorporação de arte moderna nos “museus de arte” brasileiros na década de 40, com a intenção de desvendar particularidades de suas vocações e das características de administração adotadas, para se compreender, principalmente, como se relacionavam com essas obras de arte sob o aspecto da preservação.

1.1. A formação dos Museus de Arte públicos

Os museus nacionais brasileiros, de direito público, ainda hoje são promulgados por decretos, leis ou mesmo decretos-lei e, assim como os de direito civil, devem ser publicados nos diários oficiais das instâncias a que foram submetidos: municipal, estadual ou federal.

O patrimônio incorporado é público por excelência, cabendo à constituição de suas esferas ou órgãos públicos, suas respectivas legislações, que são os atos que garantem a pesquisa, permanência e a conservação. Ao serem criados, os museus recebem dotação orçamentária prevista pelas leis e os quadros permanentes são instituídos por concurso ou contratos temporários.

Ao buscar os precedentes dos principais museus públicos federais quando a capital do país ainda era a cidade do Rio de Janeiro, consta no histórico da Casa Oswaldo Cruz (s.d.) que o mais antigo precedente do atual Museu Nacional do Rio de Janeiro remete à “antiga Casa de História Natural, popularmente conhecida como Casa dos Pássaros, devido à grande quantidade de aves empalhadas” (DICIONÁRIO Histórico..., [s.d.], p. 1).¹⁶

às artes na época, uma forma de atribuir ao museu de arte esta inclinação pela atualidade. Poderiam ter sido chamados de quaisquer outros nomes, como o local onde o museu estava instalado, homenagens às características ou personalidades, enfim, ter um nome que fosse desprovido do adjetivo que o designa. Da forma como foram alcunhados esses museus como sendo de “arte moderna”, suponho que esta denominação por sua vez, possa ter contribuído para a permanência dos acervos dos museus engessados no tempo. Poderiam ter sido chamados de arte “contemporânea” em vez de “moderna”.

Aracy Amaral faz este questionamento em diversas publicações e principalmente na entrevista que realizou com o ex-diretor do MAM de São Paulo, Paulo Mendes de Almeida no ano de 1983 (ver Anexo A-4).

¹⁶ Segundo o histórico, a “Casa dos Pássaros” foi criada pelo Vice-Rei D. Luiz de Vasconcellos e Souza, em 1784, e estava localizada na antiga rua Sacramento, atual Avenida Passos, na capital do Rio de Janeiro. O histórico nos conta que a Casa de História Natural, como foi renomeada por Francisco Xavier Cardoso Caldeira, serviu de prédio para o Erário Público, depois para o Tesouro Nacional e, em 1813, o Príncipe-Regente D. João realoca todos os pertences para a Academia Real Militar, no Largo de São Francisco de Paula (DICIONÁRIO Histórico..., [s.d.], p. 1).

Segundo o referido histórico, o Decreto nº 06 de junho de 1818, assinado pelo Príncipe-Regente,¹⁷ cria o Museu Real do Rio de Janeiro, incorporando ao acervo o da Casa dos Pássaros,¹⁸ permanecendo instalado entre as ruas Nova do Conde e dos Ciganos, atuais Avenida Visconde do Rio Branco e da Rua da Constituição até 1892.

A Academia de Belas-Artes, segundo pesquisa de Lourenço, foi instalada junto ao Museu Real, a 28 de janeiro de 1822.¹⁹ Sobre o histórico do atual Museu Nacional (MN),²⁰ a pesquisadora afirma que

[...] é a mais antiga instituição brasileira e desfruta desde o nascedouro do estatuto de museu, ao contrário do artístico [Belas Artes], que demorará mais de cem anos para conquistá-lo, dado o apreço à ciência e o interesse em seus benefícios para o desenvolvimento material (LOURENÇO, 1999, p. 91).

Voltando ao histórico da Casa Oswaldo Cruz, passados dois anos da Independência do Brasil é promulgado o DECRETO de 19 de novembro de 1824, mudando o nome de Museu Real para Museu Imperial e Nacional, numa atribuição de valorização dos ícones da nação em construção (DICIONÁRIO Histórico..., [s.d], p. 2).

Outro dado que esse dicionário histórico nos apresenta e que nos será importante relembrar nos capítulos da segunda parte desta dissertação é a solicitação de “[...] Custódio Alves Serrão [que] reivindicava uma divisão do trabalho técnico desenvolvido na instituição e uma biblioteca [...]”. Em função desta solicitação, foi instituído o REGULAMENTO nº 123, de 3 de fevereiro de 1842, que “[...] propôs a organização do Museu em seções, visando uma melhor classificação e conservação dos objetos”²¹ (DICIONÁRIO Histórico..., [s.d], p. 3. Apud MELLO,

¹⁷Na transferência da Corte e da família real portuguesas da Europa para o Brasil no ano de 1808 vieram também as obras de arte, os livros, os arquivos raros e junto com este precioso acervo, os encarregados como os arquivistas, bibliotecários e conhecedores vinculados à realeza. A respeito do assunto, ver SCHWARCZ (2002).

¹⁸ Pelo DECRETO Imperial nº 26 de fevereiro de 1821 o Museu passa a ser subordinado ao Inspetor Geral de Estabelecimentos Literários e Científicos do Reino, havendo registros de diversas formas de incorporação de acervo, através de aquisições e doações de personalidades importantes do Reino, dos naturalistas e também por meio de coleta (DICIONÁRIO Histórico..., [s.d.], p. 1).

¹⁹ LOURENÇO (1999, p. 90-91) busca as informações e citações nas publicações de Adolfo Morales de LOS RIOS, *O ensino Artístico, Subsídio para sua História, Um Capítulo: 1816-1889*. Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Out. 1938. Anais. Rio de Janeiro: v. 8, 1942 (sobre a Academia); e Ladislau de Souza MELLO E NETTO, *Investigações Históricas e Científicas sobre o Museu Imperial e Nacional*. Rio de Janeiro: I. Philomática, 1870.

²⁰LOURENÇO (1999, p. 91) louva a formação do Museu Real relacionando com o presente dizendo que “Se ainda hoje organizam-se museus sem previsão de funcionamento, tendo em vista a inexistência de pessoal, aqui, ao contrário, estabelece-se um numerário proporcional às subdivisões, baseadas nos ramos cognáticos”, evidenciando uma museografia baseada em registros sistematizados.

²¹Dentre os documentos pesquisados, este datado do ano de 1842 é o único em que logo na definição do Regulamento apresenta claramente a associação entre organização e conservação, no sentido de estabelecer metas de preservação sistematizadas.

1937, série 5ª, v. 99, [s.p.]). No mesmo texto lê-se que o primeiro inventário do Museu foi entregue ao Ministro do Império Francisco de Paula de Almeida e Albuquerque em 1838, e que em 1861,

[...] inspirando-se na moda européia, organizou uma ‘Exposição de Indústria’ que exibiu o material colhido pela Comissão²². Posteriormente, esse evento reforçou a iniciativa da montagem da primeira Exposição Nacional e do Brasil, realizada entre 1861 e 1862, preparatória para a Exposição Universal de Londres, em 1862 (DICIONÁRIO Histórico..., [s.d], p. 4).

Por fim, após a Proclamação da República, pelo DECRETO nº 377-A, de 5 de maio de 1890, o Museu Imperial e Nacional vem chamar-se Museu Nacional, instalando-se no Palácio da Quinta da Boa Vista. Desde então, pertence a Universidade do Brasil²³, pelo DECRETO nº 452, de 5 de julho de 1937 (DICIONÁRIO Histórico..., [s.d], p. 4).

Com a formação da República, o Governo brasileiro instituirá outros museus somente a partir do ano de 1922, com a criação do Museu Histórico Nacional (MHN) e, em seguida, no ano de 1927, o Museu Casa de Ruy Barbosa.²⁴

No ano seguinte à fundação do Museu Histórico Nacional, a comissão de Finanças do Congresso Nacional criou a Inspetoria dos Monumentos Históricos (ver PROJETO nº 350, 1923. In: *Patrimônio Cultural...1922-1945*, [s.d], p. 17), departamento que, segundo Lourenço, numa alusão às inspetorias de monumentos franceses do século XVIII, dá origem à política clientelista da preservação do patrimônio. Segundo a autora, “[...] O encargo do referido órgão fica previsto para os homens públicos dotados então de prestígio social: um membro do Instituto Histórico e um professor da Escola Nacional de Belas Artes” (LOURENÇO, 1999, p. 78).

Em 1925, aquele departamento de Inspetoria dos Monumentos Históricos passa a denominar-se Inspetoria de Defesa do Patrimônio Histórico-Artístico Nacional. A 13 de janeiro de 1937 troca o nome de Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), pela LEI nº 378.²⁵

²² “Comissão das Borboletas”, entre 1957 a 1859, percorreu as províncias do nordeste brasileiro, chefiada por Manuel Ferreira Lagos (DICIONÁRIO Histórico..., [s.d.], p. 3).

²³ Atualmente a Universidade do Brasil é a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²⁴ Cf. DECRETO nº 15.596, 1922. In: *PATRIMÔNIO Cultural...1922-1945*, [s.d], p. 1. Cf. DECRETO nº 17.758, 1927. In: *Patrimônio Cultural...1922-1945*, [s.d], p. 33.

O regulamento do Museu Casa de Ruy Barbosa foi aprovado por meio do DECRETO nº 18.767, de 27 de maio de 1929 (*Patrimônio Cultural, Legislação Federal 1922-1945*, [s.d], p. 33).

²⁵ No ano de 1946 um decreto assinado por José Linhares e Raul Leitão da Cunha determina que o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional passe a “constituir a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [DPHAN], subordinada ao Ministério da Educação e Saúde” (DECRETO-LEI nº 8.534, 1946. In: *Patrimônio Cultural...1922-1945*, [s.d], p. 3-5). Desde o ano de 1937, quando de sua criação, até a década 1990, quando passa a chamar Instituto

Retornando aos museus nacionais, vale ressaltar que em março de 1936, o escritor Mário de Andrade²⁶, na época funcionário do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura do Município de São Paulo, desenvolveu a pedido do então Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema²⁷, um anteprojeto de lei para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Dentre outras propostas inovadoras para a época, Andrade previa no Capítulo V, uma “Seção dos Museus”, da qual apresenta a seguinte definição:

A Seção dos Museus é o órgão conservador, enriquecedor e expositor do patrimônio artístico nacional pertencente ao Governo Federal, competindo-lhe: a) Como já foi dito, a Chefia da Seção dos Museus é exercida pela própria Diretoria. Nota – Por este processo evita-se a criação de mais um organismo que, independente, teria pouca finalidade; e evita-se mais funcionalismo. b) Compete à Seção de Museus organizar definitivamente os **4 museus nacionais** pertencentes ao S.P.H.A.N. c) À Seção dos Museus compete organizar exposições regionais e federais, por meio da veiculação das obras tombadas pertencentes aos poderes públicos federal e estaduais e a coleções particulares. d) À Seção dos Museus compete finalmente articular-se com os museus regionais pertencentes a poderes públicos, facilitar-lhes a organização; fornecer-lhe documentação fotográfica, discos e filmes; e distribuir-lhes subvenções federais (ANDRADE, 1936, p. 12. Grifo meu).

O anteprojeto de Mário de Andrade ficou na escrita e não foi utilizado completamente pelo Governo Federal, tendo sido aproveitada a ideia da proteção jurídica sob o instrumento do “tombamento”. A diretora do MN na época, Heloísa Alberto Torres, redigiu um longo texto em que contesta a proposta de Andrade quanto às configurações de formação dos museus nacionais

do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e se mantém até hoje, a política do “Patrimônio” brasileiro mudou de nome por cinco vezes. Dessa forma, ao ter seu nome constantemente modificado, invariavelmente sua política também era alterada. A respeito deste assunto, ver FONSECA (1997); LOURENÇO (1999); RUBINO (1992; 2002); NÓBREGA (2002) e ESBOÇO Anteprojeto..., 1925. In: *Patrimônio Cultural...1922-1945*, [s.d], p. 21.

²⁶ Mário Raul de Moraes ANDRADE (São Paulo, SP, 1893 - 1945). Poeta, crítico literário, musical e de artes plásticas, professor, colecionador e estudioso de todas as manifestações populares e eruditas da cultura brasileira, no ano de 1917, publicou seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema*, e entrou em contato com a Arte Moderna através da exposição de Anita Malfatti. A partir de 1918 colaborou mais assiduamente na imprensa: no jornal *A Gazeta* e em revistas como *A Cigarra*, *Papel e tinta*, *Ilustração brasileira* e *Revista do Brasil*. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/>. Acesso em outubro de 2008.

²⁷ Gustavo CAPANEMA Filho (Pitangui, MG, 1900 - Rio de Janeiro, RJ, 1985). Advogado, partidário à candidatura presidencial de Getúlio Vargas, por intermédio de seu primo o Governador de Minas Gerais, Olegário Maciel, foi secretário do Interior e Justiça. Nos anos de 1931 a 1933, Capanema participou da fundação do Partido Social Nacionalista (PSN) e depois o Partido Progressista (PP), aliando a política mineira ao Governo de Getúlio Vargas. Designado pelo presidente para dirigir o Ministério da Educação e Saúde, colaborou para a criação de entidades importantes no período: a Universidade do Brasil, em 1937; o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), em convênio com o empresariado; foram criados serviços de profilaxia de diversas doenças junto com a Casa de Oswaldo Cruz e a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Permaneceu no ministério até o fim do Estado Novo, em outubro de 1945. Eleito Deputado Federal por Minas Gerais em 1945, atuou como Ministro do Tribunal de Contas da União, no período da ditadura em apoio aos militares pelo partido da Aliança Renovadora Nacional (Arena), esteve no Senado Federal até 1979. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_gustavocapanema.htm. Acesso em outubro de 2008.

no referido anteprojeto²⁸. Em resposta Mário de Andrade, ciente de que suas propostas não seguiriam adiante, escreveu:

O que fiz foi teoria e acho bom como teoria; sustentarei minha tese a qualquer tempo. [...] dado o anteprojeto ao Capanema, eu bem sabia que tudo não passava de anteprojeto. Vocês ajudem com todas as luzes possíveis a organização definitiva, façam e desfaçam à vontade, modifiquem e principalmente acomodem às circunstâncias o que fiz e não tomou em conta muitas circunstâncias porque não as conhecia. Não sou turrão nem vaidoso de me ver criador de coisas perfeitas. Assim não tema jamais me magoar por mudanças ou acomodações feitas no meu anteprojeto (Apud FONSECA, 1997, p. 112).

No ano seguinte ao anteprojeto, o Presidente Getúlio Vargas e o ministro Gustavo Capanema promulgam o DECRETO nº 25 (COLETÂNEA..., 2006, p. 99-107), com a intenção política de “Organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”, constando no Artigo 4º que

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico nacional possuirá quatro Livros de Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta Lei, a saber: 1) no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico [...]; 2) no Livro de Tombo histórico [...]; **3) no Livro de Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira;** 4) no Livro de Tombo das Artes Aplicadas [...] (ver DECRETO-Lei nº 25, 1937. Grifos meus)

O ministro Gustavo Capanema²⁹, ainda no ano de 1937, na mesma LEI nº 378 que criou o SPHAN, no artigo 48º determinou a fundação do Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA) (ver LEI Federal nº 378, 1937). O MNBA, entidade dissidente da Academia Imperial do Rio de

²⁸ O documento datilografado por Heloísa Alberto Torres, datado de 9 de maio de 1936 pode ser encontrado no Arquivo Central do IPHAN-RJ. Analisando este projeto nacional de Museus proposto por Mário de Andrade, profundo contemplador da pluralidade e da diversidade dos diferentes grupos sociais, sob uma lente mais atual acredito que Andrade pensou na representatividade desses museus como objetos de identidade nacional para o Brasil da década de 30, mas suponho que este projeto, caso fosse instalado, no transcorrer do tempo poderia ter modificado os rumos dos museus públicos nacionais sob duas vertentes. Os quatro museus poderiam demarcar politicamente todos os outros museus que por ventura fossem criados a seguir, concentrando decisões. Mas seria insuficiente para as necessidades sociais, pois dificultaria a abertura de portas para outras categorias de museus que não estivessem sido considerados por uma lei específica.

²⁹ Dando continuidade à política de, segundo Lourenço (1999, p. 84), “diversificar as regiões geográficas e as tipologias”, os próximos museus nacionais instaurados por Getúlio Vargas e Gustavo Capanema foram o Museu da Inconfidência em Minas Gerais (1938), o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul e o Museu Imperial, no estado fluminense, estes dois últimos no ano de 1940. Em 1945, Getúlio Vargas ainda assina a fundação do Museu do Ouro, na cidade de Sabará, no estado de Minas Gerais. Cf. Museu da Inconfidência (ver DECRETO-LEI nº 965, 1938, In: *Patrimônio Cultural...1922-1945*, [s.d], p. 127), Museu das Missões (ver DECRETO-LEI nº 2.077, 1940, In: *Patrimônio Cultural...1922-1945*, [s.d], p.135), Museu Imperial (ver DECRETO-LEI nº 2.096, 1940, In: *Patrimônio Cultural...1922-1945*, [s.d], p. 139. 1940), Museu do Ouro (ver DECRETO-LEI nº 7.483, 1945, In: *Patrimônio Cultural...1922-1945*, [s.d], p. 191).

Até a década de 1950 mais três museus foram instaurados pelo Governo Federal, a saber: o Museu do Diamante, em Minas Gerais, no ano de 1954, referendado por Getúlio Vargas, Antônio Balbino e Osvaldo Aranha; o Museu Nacional de Imigração e Colonização, em Santa Catarina, e o Museu da Abolição, em Pernambuco. Estes dois últimos, em 1957, foram criados pelo Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira e o Ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado. Cf. Museu do Diamante (ver LEI nº 2.200, 1954, In: *Patrimônio Cultural...1945-1974*, [s.d], p. 41), Museu Nacional de Imigração e Colonização (ver LEI nº 3.188, 1957, In: *Patrimônio Cultural... 1945-1974*, [s.d], p. 57), Museu da Abolição (ver LEI Federal nº 3.357, 1957, In: *Patrimônio Cultural...1945-1974*, [s.d], p.61)

Janeiro³⁰ (AIBA), foi fundado incorporando o acervo adquirido inicialmente pela Corte e suas atividades iniciadas no ano de 1940 (LOURENÇO, 1999, p. 89). Todavia, o regimento que definiu sua organização foi aprovado pelo Ministério da Educação e Cultura somente no ano de 1955 (ver DECRETO nº 36.778, 1955. In: *Patrimônio Cultural...1945-1974*, [s.d.], p. 47-55).

O Museu Nacional de Belas Artes se preocupou em publicar um Anuário assim que começaram os preparativos para a formação administrativa do museu. Estas publicações, assinadas pelo seu primeiro diretor³¹ Oswaldo Teixeira (1905-1974), apresentavam organogramas, coleções existentes, obras adquiridas e doações, dados relevantes sobre arte e pequenas biografias de artistas e as programações. Logo na página introdutória do primeiro Anuário publicado pelo Museu Nacional de Belas Artes, no ano de 1939, depois de exaltar a eminência de D. João VI, o histórico da instituição relembra a figura do português Henrique José da Silva³². Silva foi o primeiro diretor da Pinacoteca da AIBA, que no ano de 1820 ficou

³⁰ Sobre o percurso da Academia Imperial do Rio de Janeiro, LOURENÇO (1999, p. 88, na nota 4), faz a seguinte análise: "Data de 1816 o decreto que cria a instituição [Academia Imperial do Rio], nomeando-a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, mas que fica no papel. Em 1820 surge outro decreto, mudando o nome para Academia e Escola Real, destinada ao ensino de pintura, desenho, escultura e gravura, ao lado de arquitetura e mecânica. Em 1824, nova alteração estabelece a Academia Imperial de Belas Artes."

Da Academia Imperial do Rio de Janeiro que, no século XIX, formava artistas acadêmicos voltados à profissionalização, Lourenço esclarece que o surgimento da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios foi "a precursora da criação dos museus artísticos" e "a primeira coleção existente no Rio se deve à iniciativa de dom João VI, que adquire 54 obras da chamada Missão Artística Francesa" (LOURENÇO, 1999, p. 88, Apud MORALES DE LOS RIOS, 1942).

Interessante destacar que sob o ponto de vista da política cultural, segundo Regina Clara Simões LOPES (1987), a Missão Artística Francesa "pode ser considerada a primeira atitude oficial em relação à cultura na Brasil", determinada por D. João VI. Segundo Lopes, "[...] a intenção inicial de criar uma escola que formasse profissionais em vários campos da arte, ciência e tecnologia – a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, criada por decreto do mesmo ano [1816] -, esvaziada por dificuldades de toda a natureza, produziu dez anos mais tarde, instituições mais modestas, a Academia Imperial de Belas-Artes" (LOPES, 1987, n. 22, p. 26).

³¹ Os diretores do MNBA que estão dentro do recorte temporal desta pesquisa foram OSWALDO TEIXEIRA, Período: 12.05.1937 a 15.06.1961 e JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE, Período: 15.06.1961 a 08.10.1964. A partir do ano de 1964, foram diretores ALFREDO GALVÃO, Período: 25.11.1964 a 03.03.1970; MARIA ELIZA CARRAZONI, Período: 04.11.1970 a 16.12.1976. EDSON MOTTA, Período: 10.12.1976 a 03.06.1981; ALCÍDIO MAFRA DE SOUZA, Período: 4.11.1981 a 12.1990; HELOISA ALEIXO LUSTOSA, Período: 01.1991 a 2002; PAULO HERKENHOFF, Período: 2003- 2005, e atualmente, MÔNICA XEXÉO, Período: desde 08.03.2006. Informações prestadas pela bibliotecária do MNBA, Mary Komatsu Shinkado, no dia 29 de setembro de 2008.

³² Henrique José da SILVA (Lisboa, Portugal, 1772 – Rio de Janeiro, RJ, 1834). Desenhista, pintor, ilustrador, professor. O texto da revista eletrônica afirma que não possui muitas informações sobre a formação inicial de Henrique José da Silva, a não ser que foi discípulo do artista português Pedro Alexandrino e que "[...] transferiu-se de Portugal para o Brasil aos 47 anos de idade, possivelmente por ter sido convidado para vir substituir Lebreton na direção Academia Imperial das Belas Artes, cargo que ocupou até a sua morte em 1834". Fonte: site <http://www.dezenovevinte.net>. Acesso em novembro de 2008.

incumbido de conservar a coleção inicial do Museu trazida por Lebreton³³ de Paris (ver ANUÁRIO, n. 1, 1939, p. 3).

Este Anuário lembra que no ano de 1834, com o falecimento do primeiro diretor da AIBA, assume o cargo Felix Emile Taunay³⁴, indicado pelo Imperador D. Pedro I com ajuda de Araújo Porto Alegre³⁵. Ainda segundo o referido texto, foi nesse período que foram “restauradas as telas que vieram da França” e, progressivamente, o acervo foi se formando em um “pequeno conjunto digno de nota” (ver ANUÁRIO, n. 1, 1939, p. 3. Grifo meu).

Independente das convicções políticas de Oswaldo Teixeira³⁶, o MNBA tinha como principal evento os Salões Oficiais de Arte, que segundo o texto redigido por Mario Barata³⁷

³³ Joachim LEBRETON (St-Méen, França, 1760 - Rio de Janeiro, 1819). Professor, administrador e legislador. Segundo biografia da revista eletrônica, Lebreton “[...] começou suas atividades como professor de retórica no Collège de Tulle. Sobre o Diretório, foi nomeado administrador das Belas Artes do Ministério do Interior. Participou do golpe de estado de brumário e com a Restauração, conseguiu refúgio no Brasil, sob a proteção da Família Real Portuguesa. Ao chegar no Rio de Janeiro em 1816, encabeçou a “[...] colônia de artistas, que passou a ser mais conhecida, na nossa história da arte, como a *Missão Artística Francesa*”. Sobre o período em que Lebreton viveu no Brasil, a biografia esclarece que ele não conseguiu ver seus projetos artísticos no país, pois faleceu poucos anos após sua chegada. Disponível em: site <http://www.dezenovevinte.net>. Acesso em novembro de 2008.

³⁴ Félix-Émile TAUNAY (Montmorency, FR, 1795 - Rio de Janeiro, RJ, 1881). Pintor, professor, escritor, poeta e tradutor. Segundo biografia, Taunay veio com o pai para o Brasil, como integrante da Missão Artística Francesa, chefiada por Lebreton, e que o sucedeu ao pai na cadeira de pintura de paisagem da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, futura Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)”. A biografia apresenta que Félix Taunay, no ano de 1834, após a morte do português Henrique José da Silva, “[...] assumiu a direção da AIBA, sendo responsável pelo estabelecimento do ensino acadêmico em moldes mais próximos daqueles já preconizados pelos artistas da Missão Francesa, quando de sua chegada ao Brasil. Durante a sua gestão, foram criadas as Exposições Gerais de Belas Artes (1840), organizada a pinacoteca da Academia (1843) e instituídos os prêmios de viagem ao exterior (1845). Em 1851, Félix Taunay aposentou-se da cadeira de pintura de paisagem e, em 1854, foi substituído na direção da academia por Manoel de Araújo Porto-Alegre”. Disponível em: site <http://www.dezenovevinte.net>. Acesso em novembro de 2008.

³⁵ Manuel de Araújo Porto Alegre (Rio Pardo, RS, 1806 - Lisboa, Portugal, 1879). Pintor, arquiteto, crítico e historiador de arte. De acordo com as informações prestadas pela biografia pesquisada, no ano de 1816, na capital gaúcha, Porto Alegre “[...] inicia seus estudos de pintura e desenho com o pintor francês François Thér e com os cenógrafos Manoel José Gentil e João de Deus”. A biografia apresenta que Porto Alegre foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes desde 1827, estudando com Debret (1768 - 1848) e Grandjean de Montigny (1823 - 1887). Acompanhando Debret, no ano de 1831, em Paris, o texto informa que Porto Alegre “[...] frequenta o ateliê do Barão Jean-Antoine Gros (1771 - 1835) e a École National Supérieure des Beaux-Arts [Escola Nacional Superior de Belas Artes]. Porto Alegre, ainda segundo a biografia, foi diretor da AIBA entre os anos de 1854 e 1857, diplomata no exterior, recebendo o título de Barão de Santo Ângelo no ano de 1874, pelo imperador D. Pedro II. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em novembro de 2008.

³⁶ Vale destacar que, de acordo com Pedro Xexéu, curador do setor de gravura brasileira do Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo Teixeira foi indicado para a diretoria do MNBA por sua amiga D. Darci Vargas, esposa do Presidente Getúlio Vargas. Xexéu fala que Oswaldo Teixeira, de formação acadêmica, era avesso às tendências modernistas, chocando-se frequentemente com o Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Xexéu lembra que Quirino Campofiorito sempre contava sobre uma intriga entre o grupo de artistas modernos do Rio de Janeiro e Oswaldo Teixeira. Xexéu, que não soube precisar a data desse acontecimento, disse que Campofiorito falava que o diretor do MNBA não gostava das obras de Lasar Segall e os modernos solicitaram realizar uma exposição do artista que Teixeira não aceitava. Cientes da incompatibilidade entre o Diretor e o Ministro, os modernos recorreram a

(1983-84) para o catálogo dos Salões do MNBA, foram concebidos pela Corte ainda no século XIX e os

[...] prêmios de viagem à Europa remonta a 1845, nas ‘Exposições Gerais’ e se estendeu de certa maneira – não como sistemática, mas como resultado – através da possibilidade da concessão de bolsas especiais a artistas por alguns governos de província estaduais e mais tarde mesmo a municipalidade (BARATA, 1983-84, [p. 6]).

No ano de 1940, o MNBA abre, pela primeira vez no salão, a Divisão Moderna.³⁸ O vencedor do Prêmio Viagem ao País ficou para o artista plástico Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), com a obra óleo sobre tela *Léia e Maura*³⁹. A partir de então, o MNBA começa a incorporar obras de arte modernas em seu acervo.

Outro ponto importante é quando lembramos de que foi de lá que surgiu o Núcleo Bernardelli⁴⁰. Segundo Teixeira Leite (1979, p. 763), o Núcleo Bernardelli “[...] surge-nos como uma ala moderada do Modernismo brasileiro dos anos 30”. Teixeira Leite explica que o nome Núcleo Bernardelli foi alcunhado pelos artistas estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, no ano de 1931 em homenagem aos irmãos Rodolpho e Henrique Bernardelli e que devido ao

Gustavo Capanema que, com seu *status* ministerial, permitiu a realização da exposição. Fonte: Informação verbal de Pedro Xexéu a mim, no Museu Nacional de Belas Artes, no dia 28 de outubro de 2008.

³⁷Mario Barata (1921-2007), segundo texto da revista eletrônica Dezenove Vinte escrito por José Roberto Teixeira Leite em homenagem ao amigo logo após seu falecimento, foi um prestigiado historiador de arte, museólogo, crítico e adido cultural brasileiro. Teixeira Leite escreve que Barata foi o primeiro brasileiro diplomado em História da Arte pela Universidade de Paris e a completar os cursos da *École du Louvre* e do *Musée de l’Homme*. Formado pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (do qual seria mais tarde professor) e em Ciências Sociais pela Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, Barata foi nomeado por concurso a conservador do Museu Nacional de Belas Artes no ano de 1944 e um dos fundadores do ICOM - *International Council of Museums*. Entre os anos de 1948-1949, Mario Barata participou da fundação tanto da *Association Internationale des Critiques d’Art* quanto da de sua Seção Brasileira, tendo sido vice-presidente e, por muitos anos, secretário regional para a América Latina; e era presidente de honra da ABCA ao falecer. Em 1955 foi aprovado no concurso para a cátedra de História da Arte da então Escola Nacional de Belas Artes com o trabalho *Azulejos no Brasil* e exonerado no ano de 1964 pelo regime militar (LEITE, v. III, n. 1, 2008).

³⁸ No ano de 1939, dentre as obras doadas ao acervo do MNBA, está a tela a óleo de Alberto da Veiga Guignard, *Paisagem, Jardim Botânico*, doação do artista ao Museu. Considerarei essa obra de Guignard como sendo a primeira incorporação do Museu Nacional de Belas Artes de um artista que se enquadrava dentre os grupos modernos do período.

³⁹ Alberto da Veiga Guignard, *Léia e Maura*, óleo sobre tela, 110 X 10 cm, pertencente ao MNBA.

Mario Barata, no catálogo que mostra as premiações da Divisão de Arte Moderna dos Salões do MNBA, apresenta que o primeiro premiado pela ENBA no ano de 1929 foi Quirino Campofiorito e que em São Paulo, recebeu a bolsa pelo Estado a artista Anita Malfatti no ano de 1926. O historiador escreve que no ano de 1945 foi instituído o Prêmio Viagem ao Exterior destinado exclusivamente à Arte Moderna (BARATA, 1983-84, [p. 6-8]).

⁴⁰ Dentre os que integravam o grupo no primeiro momento estão os nomes de Ado Malagoli, Edson Motta, João José Rescala, Bustamante Sá, José Pancetti, Milton Dacosta, Borges da Costa, Joaquim Tenreiro, Jaime Pereira Ramos, Martinho de Haro e Bráulio Poiava. Numa segunda fase participaram, dentre outros, Camargo Freire, Takaoka e Tamaki e Eugênio de Proença Sigaud.

[...] destaque que seus dirigentes concederam aos problemas de técnica pictórica, a ponto de terem saído do Núcleo três dos mais conhecidos especialistas brasileiros em restauração e conservação de pintura: Edson Motta⁴¹, Malagoli⁴² e Rescala⁴³ [...] (LEITE, 1979, p. 763).

Quanto ao Estado de São Paulo,⁴⁴ a bibliografia aponta para a Pinacoteca do Estado, na capital do estado, como sendo o *locus* da arte acadêmica paulista. Aracy Amaral (2006) ao mostrar como foi o início da formação da Pinacoteca escreveu sobre a importância do terreno que

⁴¹Edson Motta (Juiz de Fora MG 1910 - Rio de Janeiro RJ 1981). Pintor, restaurador, professor. Inicia estudos de pintura com seu tio, o artista Cesar Turatti. Por volta de 1927, transfere-se para o Rio de Janeiro e ingressa na Escola Nacional de Belas Artes fundando o Núcleo Bernardelli com Ado Malagoli (1906 - 1994), João José Rescala (1910-1986), José Pancetti (1902 - 1958), Milton Dacosta (1915 - 1988), entre outros artistas. Em 1936, recebe medalha de prata no 42º Salão Nacional de Belas Artes e, em 1939, é contemplado com o prêmio de viagem ao exterior. Na Europa, desenvolve estudos sobre técnicas de pintura. Em 1944, de volta ao Rio de Janeiro, é convidado a organizar o Setor de Recuperação de Obras de Arte do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, permanecendo no cargo de diretor e conservador-chefe até 1976. Entre 1945 e 1980, é professor de teoria, técnica e conservação da pintura, na ENBA, da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Entre suas publicações estão *O Papel: Problemas de Conservação e Restauração*, de 1971, e *Iniciação à Pintura*, de 1976, ambas escritas em parceria com Maria Luiza Salgado. Disponível em: www.itaucultural.org.br. Acesso em 28 de setembro de 2007.

⁴²Ado Malagoli (Araraquara, SP, 1906 - 1994) iniciou a carreira em São Paulo, tendo estudado no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1933, mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a frequentar o Núcleo Bernardelli. Premiado no SNBA no ano de 1942 e foi para os Estados Unidos dedicando-se a estudos de restauração e conservação de obras de arte. Segundo Teixeira Leite “[...] sua pintura, notável pelos recursos de textura e de colorido, compreende uma fase figurativa (cabeças de palhaços, paisagens, figuras religiosas e nus) e uma abstrata, de duração mais curta” (LEITE, 1979, p. 765).

⁴³João José Rescala (Rio de Janeiro, RJ, 1910 – Salvador, BA, 1986), de acordo com o artigo de José Dirson Argolo, apresentado no IX Congresso da Associação Brasileira dos Conservadores-restauradores de bens culturais (Abracor), cujo título “Homenageou Pioneiros da Restauração Moderna na Bahia” (1998), foi aluno do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e da Escola Nacional de Belas Artes, um dos fundadores do Núcleo Bernardelli e premiado no Salão da ENBA no ano de 1935. No ano de 1944, recebeu Prêmio de Viagem ao Exterior e foi para Nova York estudar história da arte. No ano de 1954, assumiu na sede do patrimônio nacional na cidade de Salvador trabalhando junto com Edson Motta como perito em restauração no DPHAN. O livro de Rescala, *Pintura e Madeira – Preparo para a Restauração de Suporte*, é a “sua tese de concurso à cadeira ‘Teoria e Conservação Preventiva’”, e que como professor da Universidade Federal da Bahia atuou até sua aposentadoria no de 1980. (ARGOLO, 1998, p. 3)

⁴⁴Além da Pinacoteca do Estado, outro museu paulista, o Museu do Estado foi criado pela LEI nº 200, de 1893. Segundo Ulpiano Bezerra de Menezes (1994), o Museu estava “[...] vinculado à Comissão Geográfica e Geológica, e cujo núcleo original se formara como a aquisição, pelo Conselheiro Francisco de Paula Mayrink e posterior doação ao Governo, em 1890, das coleções Sertório e Pessanha (MENEZES, 1994, (8)22, p. 574). O Museu do Estado, no seu regulamento de 1894 (ver DECRETO nº 249, 1894), apresenta no Artigo 1º, o seguinte texto “O **Museu Paulista** tem por fim estudar a história natural da América do Sul e em particular do Brasil, cujas produções naturais deverá colligir, classificando-as pelos métodos mais aceitos nos museus científicos modernos e conservando-as, ao alcance dos entendidos e do público (ver DECRETO nº 249..., 1894. Grifo meu). O Museu Paulista transfere-se definitivamente para o “Palácio-Monumento”, que foi projetado e construído especialmente para ser celebrado nas comemorações cívicas do dia “7 de setembro” do ano de 1895. É interessante observar que está presente a seguinte exigência no Artigo 4º: “No mesmo Museu haverá logar para o quadro de Pedro Americo, commemorativo da Independência, e para outros de assumpto de historia e costumes patrios, adquiridos ou offerecidos ao Estado” (ver ACTOS..., 1894. In: www.imprensaoficial.com.br). O referido Artigo 4º tem a intenção de reforçar a simbologia da “pátria” do período inicial da República, e essa obra de arte – chamada de *Independência ou Morte*, mas é mais conhecida como *O Grito do Ipiranga*, concluída em Florença, no ano de 1888 – foi uma encomenda do governo imperial e da comissão de construção do edifício “Monumento do Ipiranga”, construído “próximo às margens do riacho célebre, palácio de estilo neo-clássico erguido para assinalar o episódio da Independência...” ao artista Pedro Americo (Areia, PB, BR, 1843 - Florença, IT, 1905) (MENEZES, 8(22): 573).

fora doado para a construção do edifício em 1896.⁴⁵ O projeto desse edifício, erguido de frente à Avenida Tiradentes ao lado da Estação da Luz, foi desde o início elaborado pelo escritório do prestigiado Francisco de Paula Ramos de Azevedo⁴⁶, para abrigar as instalações do Liceu e da Pinacoteca (AMARAL, 2006, v. 2, p. 175-194).

A Pinacoteca foi inaugurada a 15 de novembro de 1905 e, de acordo com Amaral (2006, p. 175), foi o primeiro museu de arte acadêmica de São Paulo e o início de sua história, inserida junto à do Liceu. Amaral (2006, p. 175-176) esclarece que até o ano de 1921, a Pinacoteca foi um órgão do Liceu cuja organização fora definida pelo diretor, Ramos de Azevedo junto com o colecionador Freitas Valle⁴⁷. No ano de 1903, na capital de São Paulo, essas duas entidades congêneres despontavam para um

[...] ambiente que se “descaipirava” aos poucos pelo início da industrialização, pela chegada dos estrangeiros, nutrindo todas as camadas de sua população urbana, com o desenvolvimento acelerado da cidade acentuado pela Primeira Guerra Mundial (AMARAL, 2006, v. 2, p. 182. Grifo da autora).

⁴⁵ AMARAL (2006, v. 2, p. 175-194. Apud SEVERO, 1934, p. 32-33 e Apud “Liceu de Artes e Ofícios.” *O Estado de S. Paulo*, 14/12/1943) se utiliza da descrição feita por Ricardo Severo que o terreno hoje, Jardim da Luz, foi doado por título, a 10 de março de 1896. A autora afirma ainda que “O Liceu era uma decorrência da intensificação das atividades da Sociedade Propagadora da Instrução Popular, fundada por Leôncio de Carvalho a 25 de janeiro de 1874, quando as idéias (sic) progressistas exigiam o direito da formação escolar primária para os cidadãos. [...] a 1º setembro de 1882 [...] o Liceu, sem dúvida, tocados seus diretores pelo movimento *Arts and Crafts* da Inglaterra, empenhava-se na formação de artífices e operários qualificados, a partir de sua reforma em 1900, por obra de Ramos de Azevedo [...]”.

Para as instalações do edifício, a autora diz que estavam previstos o alojamento dos cursos de instrução primária e artística (1900), o Ginásio do Estado (1901) e a Pinacoteca do Estado. Cf. AMARAL (1982; 2006, v. 2, p. 175-194. Apud SEVERO, 1934, p. 32-33).

⁴⁶ Francisco de Paula RAMOS DE AZEVEDO (São Paulo, SP, 1851 – Guarujá, SP, 1928). Segundo Sérgio MICELI (2003, p. 33-36), “Após concluir os preparatórios na Escola Militar da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, Francisco começou a trabalhar como ‘praticante’ nas obras de construção das estradas de ferro Paulista e Mogiana; em 1875, matriculou-se no curso de Engenharia da Escola Especial de Engenharia Civil, Artes e Manufaturas, vinculada à Universidade belga de Gand, onde cursou Arquitetura, formando-se ‘engenheiro-arquiteto’ (grifos do autor) como primeiro aluno da turma”. Miceli continua dizendo que Ramos de Azevedo ao retornar ao país, casa-se, e na “década de 1880, associado ao amigo engenheiro Paula Souza, concentrou as atividades do escritório em Campinas”, e em 1889, transfere para São Paulo, especializando-se na “[...] construção de palacetes para fazendeiros de café e magnatas”, através de seu “Escritório Politécnico F. P. Ramos de Azevedo”. Dentre as diversas realizações do engenheiro-arquiteto, Miceli cita a criação da Escola Politécnica em 1894 e o Liceu de Artes e Ofícios, em 1895. Sérgio Miceli conta da vida de colecionador de obras de arte de Ramos de Azevedo, dizendo que no começo “[...] Pelo que se sabe a partir das fontes a seu respeito, ele ‘era grande apreciador de escultura e possuía uma vasta coleção de bronzes’ (MICELI, 2003, p. 33-36. Apud LEMOS, 1993), e era possível identificar, em fotos, algumas dessas peças em seu gabinete de trabalho”.

⁴⁷ José de FREITAS VALLE (Alegrete, RS, 1870 – São Paulo, SP, 1958). Advogado, casado com Antonieta Egídio de Sousa Aranha, e que, segundo com Sérgio MICELI (2003, p. 58-59), era herdeira de rica família de produtores de café da região de Campinas. Ainda de acordo com Miceli, em 1904, quando Freitas Valle assume como Deputado Estadual pelo Partido Republicano Paulista, adquire a mansão na Vila Mariana, na capital de São Paulo, conhecida como “Villa Kyrial”, e sua residência foi um “[...] local prestigiado de encontro entre figuras da alta sociedade, políticos, empresários, artistas e letrados da época, nacionais e estrangeiros, residentes ou de passagem pela cidade. [...] Os quadros e objetos de arte de sua numerosa coleção foram distribuídos pelos diversos cômodos do palacete.”

Além das duas instituições ocuparem o mesmo edifício, segundo Lourenço (1988), o acervo inicial fora comum, incorporado pela doação de 59 obras dos artistas do Museu do Estado (atual Museu Paulista). Segundo as autoras Lourenço (1988, p. 14; 1990, p. 93) e Nascimento (2003, p. 89), a partir de 1939, o Liceu e a Pinacoteca foram dirigidos por iniciativa privada com recursos, acervo e equipamentos públicos.⁴⁸

Ainda sobre o acervo da Pinacoteca, Nascimento comenta que

Da formação até os anos 30, os trabalhos a compor a coleção eram oriundos de doações provenientes de famílias abastadas da sociedade local – incluindo obras de artistas franceses importados pela Galeria Jorge, compromisso de bolsistas, aquisições do Estado e doações dos próprios artistas [...] (NASCIMENTO, 2003, p. 88).

Lourenço sustenta que, apesar da LEI Estadual nº 1.271, de 21 de novembro de 1911, que previa a organização e os quadros permanentes de profissionais,⁴⁹ a Pinacoteca “adotou em seu início critérios discutíveis quanto ao rigor científico na documentação de sua própria história, razão pela qual há carência informativa desse período” (LOURENÇO, 1988, p. 11-17).

A Pinacoteca de São Paulo pode ter sido realmente o primeiro museu de arte de São Paulo e, na década de 1920⁵⁰ foram incorporadas ao acervo obras de arte

[...] dos modernistas Anita Malfatti, com duas cópias e a tela *Tropical*, em 11 de março de 1929; e *La Porteuse de Parfum*, Victor Brecheret, em 10 de janeiro de 1927; e a aquisição da obra *São Paulo*, de Tarsila do Amaral em 1929 (LOURENÇO, 1988, p. 13).

Todavia faz-se necessário esclarecer que os artistas modernos paulistas do período consideravam a Pinacoteca como a instituição do academicismo e do conservadorismo. Desde

⁴⁸ Ana Paula NASCIMENTO (2003, p. 93), seguindo as pesquisas de LOURENÇO (1988), também analisou a questão dizendo que “Um decreto assinado em 28 de janeiro de 1932 passa a guarda das obras da Pinacoteca para a Escola de Belas Artes de São Paulo, instituição privada e, em julho do ano seguinte, o acervo é transportado para a nova sede do Museu, junto à referida escola, no antigo prédio da Imprensa Oficial de Estado – rua Onze de Agosto, próximo à Praça da Sé – sendo o diretor da instituição de ensino também responsável pela Pinacoteca. A separação dos cargos ocorre em 1939, por meio do decreto (10178) que cria o cargo de Diretor Técnico[...]”.

⁴⁹Lourenço (1988, p. 13) apresenta que desde a reformulação da Pinacoteca no ano de 1911 estava estabelecido o cargo de Conservador de Museu. Ao analisar um documento administrativo localizado, a autora informa que no ano de 1919 já havia a figura de um conservador “[...] de nome Júlio, raramente se individualizava, registrando-se como ‘O Conservador’” e de um segundo cujo nome era Paulo Corrêa que “[...] identificava-se frequentemente, tendo continuado assinando autorizações relativas ao acervo até 1946 e assumindo responsabilidades junto ao patrimônio da Pinacoteca do Estado [...]”. A autora verificou nestes documentos que o conservador da Pinacoteca no período exercia o *status* de diretor até a criação do cargo no ano de 1939.

⁵⁰A respeito desse assunto, ver Lourenço (1988, p. 14). Importante notar que a Pinacoteca absorve a arte moderna na década de 1920, pois, como analisaram vários autores, é considerado marco representante das primeiras concepções artísticas de vanguarda no Brasil o grupo que em 1922 realizou a primeira Semana de Arte Moderna. Há uma vasta literatura que nos diz que esse grupo foi formado por intelectuais influentes que tiveram condições financeiras para estudar nos centros europeus da década de 20-30. Estes, por sua vez, quando voltavam para o Brasil traziam modelos de modernidade. São várias as bibliografias disponíveis, mas, neste caso, utilizei-me dos textos de ZANINI (1991), AMARAL (1983; 1984) e GULLAR (2002).

esta incorporação dos modernos, muitas décadas se passaram até que a Pinacoteca incorporasse novamente em seu acervo obras de artistas modernos.

Após a apresentação da formação de dois dos principais museus de arte públicos brasileiros, há uma demonstração de quais eram os pressupostos políticos para a abertura de museus. Dentre esses, chamo a atenção para dois aspectos. O primeiro é a vigência do padrão museológico estabelecido por Gustavo Barroso com o Curso de Museus⁵¹, uma extensão do Museu Histórico Nacional que, de acordo com Santos (2004, v. 19, n. 55, p. 56), “[...] a ideologia patriótica, hierárquica, romântica, anticospopolita e conservadora de Barroso [...]” esteve presente desde a Inspeção dos Monumentos Nacionais e depois no SPHAN, convivendo com os modernistas.⁵²

A criação de museus era, na época, um acontecimento de reconhecimento e elevação da identidade e da História Nacional, cujo precedente se encontra descrito no Decreto-Lei n° 25, de 1937. A partir deste decreto-lei, os exemplos de franca redundância histórica eram tombados e

⁵¹O Curso de Museus foi criado no ano de 1932 como um departamento do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, com o objetivo de formar “conservadores de museus”, que de acordo com Lygia Martins COSTA (2002, p. 66) seguiu o modelo francês ao atribuir a expressão francesa *conservateurs*. Em 13 de julho de 1944, o Ministro Gustavo Capanema assina o Regulamento do Curso de Museus, pelo Decreto-Lei n° 6.689, discriminando como finalidade “a) preparar pessoal habilitado a exercer as funções de conservador de museus históricos e artísticos ou de instituições análogas; b) transmitir conhecimentos especializados sobre assuntos históricos e artísticos, ligados às atividades dos museus mantidos pelo Governo Federal; c) incentivar o interesse pelo estudo da História do Brasil e da arte nacional” (ver BARROSO, 1942-44, p. 191-200). Diretor desde o início do MHN, continuando ainda por décadas no Curso de Museus, Gustavo Barroso (Fortaleza, BR, 1888 - Rio de Janeiro, BR, 1959) no ano 1942 escreveu para o diretor do Departamento de Administração do Servidor Público Federal, criticando que na reforma do curso a reformulação dada às disciplinas de estilos arquitetônicos estava incoerente, e afirmou que a cadeira Técnica de Museus foi criada por ele após “[...] longos, meticolosos e pacientes estudos, visando o serviço dos museus nacionais, toda ela relacionada com o Brasil e de acordo com as finalidades e possibilidades dos seus museus”. Nesta disciplina, aplicada aos alunos no primeiro ano do curso, havia uma parte chamada de “noções de restauração”. Esta informação é relevante no sentido de poder atribuir a Barroso a preocupação acadêmica da restauração como método. Barroso compreendia que estes estudos técnicos iniciais era o passo essencial para a parte principal, que segundo ele, denominava-se “elementos do patrimônio histórico e artístico” (ver BARROSO, 1942-44, p. 191-200). Barroso, com uma doutrina conservadora e positivista, esteve sempre presente no MHN e, de acordo com Santos, “[...] foi o principal idealizador e grande responsável pelo perfil da instituição. O MHN durante muito tempo foi identificado como “Museu Histórico Gustavo Barroso [...]” (SANTOS, 2006, p. 32). Barroso publicou em dois volumes o livro “Introdução à Técnica de Museus” que, segundo o museólogo Henrique de Vasconcelos CRUZ (2008) no seu artigo premiado pelo ICOM-BR, *Era uma vez, há 60 anos atrás...: O Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus*, “[...] se tornaram referência para os alunos do Curso de Museus até os anos 1970. Além de sua experiência prática no Museu Histórico desde a década de 1920, Barroso utilizou artigos publicados em *Mouseion* e dos volumes de *Muséographie*, para escrever o livro” (CRUZ, 2008, p. 4-6).

⁵²SANTOS (2004, v. 19, n. 55, p. 56-57) salienta que o modelo de Gustavo Barroso ainda atuou com os modernistas do SPHAN, pois o ministro Gustavo Capanema também compreendia “[...] a preservação do patrimônio como parte da construção do Estado e de formação da nação. A nova política de preservação do patrimônio continuou a priorizar os vínculos com fatos e personagens históricos que representassem a Nação, como defendia Barroso, mas desenvolveu uma concepção distinta do que seria relevante para a nação: novos eventos históricos e heróis foram priorizados e passou-se a dar ênfase ao rigor da pesquisa no tratamento histórico e cultural da nação”.

contemplados em livros e, estes inseridos em forma de museus, como o ouro das minas de Sabará, os inconfidentes de Ouro Preto, a abolição em Pernambuco.⁵³

Outro aspecto é com relação ao acervo inicial dos museus públicos. Analisando o perfil histórico de cada uma das instituições criadas, percebe-se que o nome do museu é a vocação do acervo, isto é, que se constitui dos documentos materiais que, coletados e expostos, eram valorizados como garantia de representatividade da designação que lhes foram estabelecidas. A não ser pelo fato do Museu Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes ter herdado acervos de tipologias variadas ainda do período imperial, os acervos dos museus criados até a metade do século XX eram, por sua vez, discriminados e condicionados ao nome que lhes fora atribuído.

Questão que se faz importante é que nos dois museus de arte públicos mencionados, tanto o MNBA quanto a Pinacoteca do Estado, desde o início já há a presença do conservador de museus. O Curso de Museus formava os profissionais para atuarem nos museus históricos e artísticos ou instituições análogas e suas funções eram a de conservar e pesquisar os acervos, em trabalhos dos mais especializados como os de classificação e organização das coleções.⁵⁴

Barroso (1954), ao criticar mudanças propostas pelo Departamento de Administração do Servido Público (DASP), enfatizou que o termo Conservador por si só já era garantia do título da função do profissional e que as mudanças do nome para “Técnicos de Museus, Museólogos ou

⁵³De acordo com FONSECA (2005, p. 113) “Foram tombados, até o final de 1963, 803 bens, sendo 368 de arquitetura religiosa, 289 de arquitetura civil, 43 de arquitetura militar, 46 conjuntos, 36 bens imóveis, seis bens naturais” e “Quanto às inscrições [nos Livros de Tombo das Artes Aplicadas], predominavam claramente as inscrições no livro de Belas Artes (LBA 340) seguidas pelas duplas inscrições no Livro Histórico e no de Belas Artes (LH/LBA 217).”

⁵⁴A conservadora Regina Monteiro Real, formada pelo Curso de Museus e nomeada no ano de 1940 por concurso para trabalhar no Museu Nacional de Belas Artes, no ano de 1947 realizou uma longa viagem aos EUA, a convite do Governo Americano, com o auxílio de Mr. Finley, do ICOM, visitar e participar de alguns encontros de discussão a respeito dos museus norte-americanos. Ao todo, a conservadora visitou 35 museus, mais alguns monumentos históricos e a Biblioteca do Congresso em Washington. Segundo a conservadora, “foi meu principal intento ao fazer a viagem, o estudo da obra de arte em si, a fatura peculiar a cada artista, a observação acurada de cada escola e sua característica [...]” (ANUÁRIO, 1947-48, p. 179-225). Desta viagem, Regina Real escreveu um artigo intitulado “Do que vi nos museus norte-americanos”, no qual apresenta seu parecer das instituições visitadas. Ela analisa a ambientação e a sistemática das instituições nas “[...] dependências dos museus, muitas das quais não acessíveis aos visitantes comuns, como os depósitos, seção de fichários, fotografias, restauração e pesquisas especializadas”. A conservadora esclarece que estava interessada nas peculiaridades dessas dependências, pois segundo ela “[...] são elas a vida laboriosa e eficiente dos museus. Tudo aí se faz para melhor e mais exata identificação e apresentação da obra de arte”. Real diz que o leigo não conhece a existência desses bastidores dos museus que é realizada pelos técnicos de forma anônima e especializada, e para concluir, lamenta que “[...] Tais problemas apesar da diferença e do valor das coleções são sempre os mesmos” (REAL, 1948. In: ANUÁRIO, 1947-48, n. 9, p. 185). Para maiores informações consultar José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) que entrevistou conservadores formados pelo Curso de Museus. Gonçalves informa que o Curso de Museus até o ano de 1951 era um curso técnico e que a Universidade do Brasil a partir deste ano transformou o curso em nível universitário (GONÇALVES, J., 2005, p. 264).

Museologista” não seriam reconhecidos na Europa e nas Américas. O diretor do Curso de Museus explicou então que

[...] Em Portugal, na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos, não se usa sequer o título de Diretor de Museu, mas o Conservador, *verbi gratia*: Conservador da Biblioteca da Ajuda; Conservador do Museu dos Côches, Conservador do Museu das Janelas Verdes, em Lisboa, e até Conservateur Du Musée Du Louvre, Conservateur Du Musée de Cluny, Curator of the British Museum, Curator of South Kensington Museum, em Londres; Curator of the Metropolitan Museum em Nova York (BARROSO, 1954, p. 231)

A despeito da política nacional de formar profissionais conservadores de museus e de terem existido concursos públicos nomeando esta categoria, este profissional não foi previsto pelos museus de arte brasileiros criados entre os anos de 1947 e 1948, a partir dos grupos empresariais e de intelectuais.

1.2. Abertura dos Museus de Arte de direito civil

Com base nas principais características de constituição dos museus de arte públicos é que se evidenciam as diferenças de formação de acervo fundamentais entre as demais variantes de museus artísticos. Estas instituições, que quando públicas defendiam a valorização da arte como representante dos ícones da sociedade, quais sejam os artistas e as concepções artísticas na obra representadas, quando privadas ou associativas, tendiam a se comportar de maneira personalista⁵⁵ e afastadas do academicismo.

Os museus de arte podem surgir de três maneiras distintas a partir de sua vocação jurídica. Há os museus que são criados por órgãos públicos, como vimos anteriormente. Existem outros que são por meio de associações civis de direito público. Não se pode deixar também de fazer referência aos particulares ou aos formados a partir de coleções particulares.

Nestes dois últimos casos, nota-se que para a criação de um museu seguia-se a orientação de uma intenção pessoal ou particular ou mesmo de pequenos grupos afins e não havia mais a obrigatoriedade de serem representantes da nação. Quando se associavam, os

⁵⁵Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 63-66) fez uma pertinente analogia entre os museus e a descendência mitológica grega das Nove Musas (Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Tersícore e Urânia), filhas de Mnemósina com Zeus. A autora relaciona as virtudes das nove musas e traça um perfil das características que podem ser associadas aos museus brasileiros. Segundo Lourenço, a Musa Calíope, primeira musa comentada, é responsável por acompanhar os reis mandatários para tornar suas palavras sábias e justas, e na simbologia de seus atributos se apresenta “coroadada de louro, com poemas e balança, sabedoria e justiça”. Na sua interpretação, a autora afirma que devido à dependência de Calíope às classes sociais abastadas, quando comparadas aos museus de arte, deixam-se embalar pelas poses e pela riqueza no universo *socialite*, e suas virtudes, muitas vezes, tornam-se ausentes (LOURENÇO, 1999, p. 64. Grifo da autora). Não há como negar essa analogia entre museus e ostentação, principalmente quando analisamos as circunstâncias de criação.

pretendentes a criadores de museus priorizavam sua vocação e a delineavam em seus estatutos e princípios. Nesses documentos achavam-se previstas ações voltadas à garantia da manutenção deste acervo inicial em forma de regimentos, com vistas ao gerenciamento de tudo o que fosse incorporado como patrimônio da instituição no futuro.

As entidades fundadas como “sociedade [de direito] civil sem fins lucrativos”⁵⁶ (ver LEI Federal nº 3.071, 1916), como no caso dos Museus de Arte de São Paulo e os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, tiveram em comum o registro de um ideal a que todos os associados deveriam responder por ele. Porém, o que aconteceu antes, o cenário da criação de museus de arte num exemplo de demonstração de poder e distinção social (LOURENÇO, 1999, p. 63). As bases legitimadoras, apoiadas pelos grupos de entusiastas que se agregaram participando como signatários dos estatutos, se tornaram coadjuvantes frente às realidades diárias por não terem tido recursos que suplantassem os que eram injetados pelos mecenas.

Ao analisarmos a bibliografia pesquisada, nota-se que há um discurso comum presente, que reforça a característica dos museus de arte totalmente patrocinados por mecenas. Segundo Aracy Amaral

[...] Foi assim em relação ao Museu de Arte com Assis Chateaubriand⁵⁷, possuidor de grande cadeia nacional de jornais, rádios e televisão, como com Niomar Moniz Sodré⁵⁸, no que se refere ao Museu de

⁵⁶ A LEI Federal nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916, que define o CÓDIGO CIVIL BRASILEIRO, no Artigo 18, “Começa a existência legal das pessoas jurídicas de direito privado com a inscrição dos seus contratos, atos constitutivos, estatutos ou compromissos no seu registro peculiar, regulado por lei especial ou com a autorização ou aprovação do Governo, quando precisa.” Fonte: www.senado.gov.br, acesso em setembro de 2008.

Conforme reza o Código Civil – promulgado em 1916 e levemente modificado em 2002 –, a exigência para a formação de uma associação deve considerar “Três requisitos: organização de pessoas ou de bens; liceidade de propósitos ou fins; e capacidade jurídica reconhecida por firma” (TAVARES JÚNIOR, 2003. p. 2).

⁵⁷ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (Umuzeiro, PR, 1892 - São Paulo, SP, 1968). Advogado pela Faculdade de Direito e professor da cadeira de Filosofia do Direito da capital do Estado da Paraíba. No Rio de Janeiro, colaborou com o *Correio da Manhã*, e em 1924, assumiu a direção de *O Jornal*. Partidário da Aliança Liberal na campanha que teve por desfecho a vitória da Revolução de outubro de 1930 permaneceu em exílio e no seu retorno ao país promoveu em 1941 a Campanha Nacional de Aviação. No ano de 1947, criou o Museu de Arte de São Paulo. Eleito senador pelo Estado da Paraíba em 1957, e depois, quando assumiu pelo Estado do Maranhão, tornou-se Embaixador do Brasil no Reino Unido, ocupando a vaga de Getúlio Vargas na Academia Brasileira de Letras.

Ressalta-se a face jornalista de Assis Chateaubriand, pois entre as décadas de 30 a 60, foi proprietário do conglomerado *Diários Associados* que dominou o setor de comunicação brasileiro, através dos jornais *Diário de São Paulo*, a revista *Cruzeiro*, e a introdução da televisão no Brasil. Disponível em: <http://fac.correioweb.com.br/>. Acesso em outubro de 2008. Cf. Sobre Assis Chateaubriand ver ALMEIDA, F. (1976); BARDI (1982, 1992); MORAIS (1994).

⁵⁸ Niomar Muniz Sodré (1916-2003) era esposa do empresário Paulo Bittencourt que, no ano de 1929, herdou o jornal o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, fundado em 1901 por seu pai Edmundo Bittencourt. Com a morte de seu marido, no ano de 1963, Niomar Muniz Sodré assumiu a presidência do jornal, que na opinião do jornalista Alberto Dines foi “um dos mais combativos jornais brasileiros do século XX”. Paulo Bittencourt foi o principal financiador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que, segundo PARADA (1993, p. 71), por meio do seu

Arte Moderna, do Rio de Janeiro, e novamente em São Paulo, na história da criação do Museu de Arte Moderna e da Fundação Bienal por Francisco Matarazzo Sobrinho⁵⁹ e Yolanda Penteadó⁶⁰, ele industrial da Metalúrgica Matarazzo (AMARAL, 1988, p. 12).

Vera d’Horta, assim como outros autores, concorda com Amaral (1988, p. 12), principalmente quando analisa o contexto histórico

[...] à ação de um mecenato de origem empresarial ativo no pós-guerra, os novos museus de arte da cidade [...] foram por décadas espelho de um poder econômico que buscava colocar a vida cultural e artística da ‘cidade que mais cresce no mundo’ em sintonia com o espírito desenvolvimentista, e com os novos modelos de instituição que passaram a ser exportados para o resto do mundo pelos países que saíram da guerra vitoriosos (D’HORTA, 1995, p. 15).

A começar pelo Museu de Arte de São Paulo, o primeiro dos museus de arte⁶¹ formados por mecenas a partir do instrumento previsto no Artigo 18 do Código Civil, no projeto de lei (ver

jornal, fazia uma “[...] cobertura jornalística que tornou-se diária, descrevendo minuciosamente os principais fatos ocorridos dentro do MAM”.

⁵⁹ A família de imigrantes napolitanos Matarazzo, começa sua jornada empreendedora no Brasil com o tio de Francisco MATARAZZO SOBRINHO (São Paulo, SP, 1898 – 1977), Francisco Matarazzo, industrial imigrante que, até a morte, em 1937, chefiava o mais importante grupo industrial do País: as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, sediadas em São Paulo. Conde André (ou Andréa) Matarazzo, pai de Matarazzo Sobrinho, por sua vez, era irmão e sócio de Francisco Matarazzo. Após um curso de engenharia que interrompera na Itália por força da Primeira Guerra, Ciccillo Matarazzo (como era conhecido) voltou a São Paulo, e, em 1922 o tio lhe entrega uma parte dos seus negócios, a metalúrgica, além de uma linha de painéis e cutelaria, passaria a intensificar a produção de latas, tendo por mercado cativo, nessa fase, as fábricas de alimentos do tio. Na biografia do empresário, o pesquisador Fernando Azevedo de Almeida escreve que Ciccillo Matarazzo falava que “Mercado não nos faltava, e as posses da minha família mais o crédito que sempre tivemos impediam que fôssemos afetados pelas crises sócio-econômicas que abalavam o país.” (ALMEIDA, F., 1976, p. 22). Com o controle do mercado, a metalúrgica passa sua razão social para Metalúrgica Matarazzo S. A. – Metalma –. Francisco Matarazzo Sobrinho, em sua biografia contou que “Eu sempre me interessei por arte. Não sei por quê. Nós somos uma família essencialmente de homens de negócios, mas eu sempre tive ligações com a arte. Devo confessar que quando comecei, trinta, quarenta anos atrás, era o acadêmico mais acadêmico de todos. Gostava de pintura clássica, de tudo o que se parecesse o mais possível comigo. Depois, comecei a ver a evolução da arte.” (ALMEIDA, F., 1976, p.31)

⁶⁰ Yolanda Penteadó (Campinas, SP, 1906 - Stanford, GB, 1983), era sobrinha de Olívia Guedes Penteadó - colecionadora de obras de arte -, e verdadeira descendente da tradicional família cafeeira colonial paulista. Com sua sensibilidade e conhecimento artístico francófilo, Yolanda promoveu o encontro entre os desejos do marido de fundar um Museu, dos amigos de terem um espaço de exposições e discussões sobre a arte moderna, e, principalmente, os dela, de se apresentar socialmente como profunda conhecedora do universo artístico internacional. Fontes pesquisadas no Arquivo MAC/USP, Arquivo Wanda Svevo – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho e no livro PENTEADO, Yolanda, *Tudo em cor-de-rosa*, 1976.

⁶¹ Este documento inédito é o registro da Associação ‘Museu de Arte’, datado do dia 4 de setembro de 1947, que localizei no 4º Cartório de Registro de Títulos e Documentos de São Paulo. Colaborou com esta pesquisa o Departamento de Pesquisa Jurídica da Assembléia Legislativa de São Paulo.

Procurando pelo ato de constituição do MASP, localizei primeiramente o DECRETO Federal nº 31.540, de 4 de outubro de 1952, que “Declara de utilidade pública a Associação ‘Museu de Arte’, com sede na Capital do Estado de São Paulo”. A partir dessa informação, pude constatar que havia uma Associação ‘Museu de Arte’ em São Paulo e ao investigar seus antecedentes, localizei o PROJETO de Lei nº 1.013, publicado no DIÁRIO Oficial do Estado de São Paulo, no dia 25 de novembro de 1951. Disponível em: site www.senado.gov.br. Acesso em outubro de 2008.

De posse dessas informações, o percurso do registro do Museu de Arte de São Paulo foi recuperado e consegui, dessa forma, determiná-lo como documento definitivo e comprobatório de que o MASP teve uma regulamentação jurídica e desde sempre presidido pelo empresário e jornalista Francisco de Assis Chateaubriand.

PROJETO de Lei nº 1.013, 1951. Anexo A-1) que argúi sobre a solicitação de a entidade ser de utilidade pública, nota-se o seguinte parágrafo elevando a personalidade de seu mecenas

A Associação ‘Museu de Arte’, com sede na Capital do Estado de São Paulo, adquiriu personalidade jurídica, com sua inscrição, em **4 de setembro de 1947**, no 4º Cartório de Títulos e Documentos local. Trata-se de uma entidade cultural, sem fins lucrativos, fundada pelo **brilhante espírito do eminente jornalista Assis Chateaubriand**, cujo acervo se forma através de doações. (ver PROJETO de Lei nº 1.013, 1951. Anexo A-1. Grifos meus).

Mesmo tendo sido criada em setembro, mês anterior ao da inauguração do MASP, constata-se que o estatuto da Associação Museu de Arte não fora publicado. A necessidade desta publicação aconteceu quando Chateaubriand, em razão da solicitação que fez ao Congresso Nacional de que o Museu de Arte fosse reconhecido como de entidade pública pelo Governo Federal, publica os Estatutos da Associação Museu de Arte, no Diário Oficial da União, no dia 7 de outubro de 1952 (ver DECRETO Federal nº 31.540, 1952. Anexo A-1).

Sobre o nome dado ao Museu⁶², de acordo com o ex-diretor do MASP, Pietro Maria Bardi⁶³, o mecenas Assis Chateaubriand pensava, ao preparar a instalação do Museu de Arte de São Paulo, em chamar de “museu de arte antiga e moderna”.⁶⁴ Bardi, ao interpelar o mecenas “com um pouco de *savoir faire* lhe mostrou que seria ‘preferível não fazer distinções e abranger todas as artes plásticas’” (BARDI, 1992. p.11. Grifos do autor).

⁶² Segundo pesquisa de Regina Teixeira de BARROS (2002, p. 90), o Museu nessa época, ainda tinha nome incerto, pois são encontrados, no *Diário de S. Paulo* do período, tanto os nomes “Museu de Arte Clássica e Moderna” quanto “Museu de Arte Moderna e Clássica”, referindo-se ao museu que seria em breve inaugurado com o nome de “Museu de Arte de São Paulo”. Para RUBINO (2002), Bardi “[...] optou por tirar o adjetivo “moderna”, mantendo apenas arte – até a escolha das obras do futuro acervo” (RUBINO, 2002, p. 77).

⁶³ Pietro Maria Bardi (Itália, 1900 – Brasil, 1999), diretor do Masp por 45 anos, escreveu diversos textos sobre a formação do acervo do Museu. Dentre os assuntos relativos costumava mostrar como conseguia driblar os anseios de Chateaubriand a enfim de dotar o Museu com obras de arte que eram sempre compradas pelas suas mãos. Segundo texto disponível no site do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, “De 1947 a 1996 Bardi cria e comanda o Museu de Arte de São Paulo, MASP. Paralelamente, mantém sua atividade de ensaísta, crítico, historiador, pesquisador, galerista, *marchand*. Publica, em 1992, seu 50º e último livro, ‘História do MASP’. Em 1996, já adoecido, afasta-se do comando do museu. Abatido e com sua saúde debilitada desde a morte de Lina, em 1992, falece em 10 de outubro de 1999, tendo cumprido quase um século de vida a provar sua definição de si próprio, em resposta ao parceiro Chateaubriand: ‘Sim, sou um aventureiro’”. Disponível em: www.institutobardi.com.br/bardi/biografia/index.html - Biografia: “Um homem das artes”. Acesso em 13 de setembro de 2007.

⁶⁴ RUBINO (2002, p. 120-121) mostra o pensamento de Bardi ao influenciar Chateaubriand nesse momento da definição do nome do MASP, pois “Convicto ou não dessa afirmação”, Bardi ponderou no impedimento que o adjetivo “moderna” poderia gerar na formação do acervo, conforme analisado anteriormente. Rubino apresenta ainda que Bardi sustentou que, se o MASP se utilizasse dessa terminologia, “[...] não seria um museu de arte *moderna*, mas sim um museu de arte, *moderno*”.

Esta Associação Museu de Arte, da forma como foi constituída originalmente, na verdade, vigorou de maneira incipiente até o ano de 1959.⁶⁵ Neste ano é que a associação foi retomada a fim de gerenciar o Museu, justamente no período em que seu mecenas Assis Chateaubriand se encontrava impossibilitado de continuar a se manter no comando, devido a sérias enfermidades, que o levaram à morte anos após.

Mas foi devido ao reconhecimento dessa Associação Museu de Arte como de utilidade pública (ver DECRETO Federal nº 31.540, 1954. Anexo A-1) o MASP começa receber subvenções estaduais e federais que iriam colaborar para sua manutenção e gerenciamento, dividindo a responsabilidade com as empresas de Chateaubriand.

Na capital paulista, antes mesmo do ano do início do MASP, é criada a Fundação Armando Álvares Penteado (ver DECRETO-Lei nº 17.103, 1947. Anexo A-1),⁶⁶ assinada pelo então Interventor Federal no Estado de São Paulo, José Carlos de Macedo Soares. Em razão do Artigo 1º, fica “[...] o Governo do Estado autorizado a aceitar a incumbência de constituir a Fundação que teve em vista o sr. Armando Álvares Penteado, no testamento que faleceu”, cabendo à Fundação Armando Álvares Penteado,⁶⁷ construir e manter uma Escola de Belas Artes com uma Pinacoteca anexa (ver DECRETO-Lei nº 17.103, 1947. Anexo A-1).⁶⁸

⁶⁵ A ATA da Assembléia Extraordinária da Associação Museu de Arte, datada do dia 21 de novembro de 1959, publicada no *Diário de S. Paulo*, realizada à rua 7 de Abril, 230, anunciava que sua presidência fora assumida pelo presidente em exercício, o Senador Marcondes Filho e o relator foi o diretor do MASP, Hélio Dias de Moura. Essa assembléia teve entre outras deliberações além da reforma dos estatutos sociais (Anexo A-2).

⁶⁶ Regina Teixeira de BARROS (2002, p. 95) na nota 6, apresenta breve histórico do desejo testamental do conde Armando Álvares Penteado, falecido em 1947, dizendo que “[...] Seu testamento, elaborado em 1938, ‘determinava que uma parte específica de seus bens fosse vendida para se construir, no bairro do Pacaembu, no terreno compreendido entre as ruas Alagoas, Itápolis e uma via sem nome, uma ‘Escola de Bellas Artes, compreendendo Pintura, Escultura, Decoração e Arquitetura, com uma Pinacoteca para quadros originais, assim como cópias em oleogravura das obras-primas que hoje se exprimem com perfeição.’ Como o conde não tivesse herdeiros, foi o interventor de São Paulo, José Carlos de Macedo Soares, que efetuou as primeiras disposições para concretizar a Fundação. A construção da sede começou em seguida, mas se arrastou por mais de 20 anos, pois as previsões financeiras de Armando Álvares Penteado não coincidiram com a realidade. Durante a construção, funcionaram no local uma escola de música, balé infantil, desenho, pintura e cerâmica.” (BARROS, 2002, p. 95. Apud BRANDÃO, 1995 e PRADO, 1976).

⁶⁷ Os estatutos da Fundação foram rapidamente aprovados pelo DECRETO Estadual nº 17.144, de 13 de março de 1947, tendo sido reconhecido como de utilidade pública somente em 1962, e dois anos após, o governador Adhemar Ferreira de Barros assina a lei concedendo-a a receber subvenções estaduais, no montante de Cr\$ 21.480.000,00 (vinte e um milhões e quatrocentos e oitenta mil cruzeiros) (ver DECRETO Estadual nº 17.144, 1947; LEI 6.611, 1962; LEI Estadual nº 8.455, 1964. Anexo A-1).

⁶⁸ O museu previsto pelo testamento do conde Álvares Penteado, chamado de Museu de Arte Brasileira, foi inaugurado ao público nas dependências da Fundação no dia 10 de agosto de 1961, com a mostra "Barroco no Brasil". Disponível no site: <http://www.fAAP.br/museu/index.htm>. Acesso em 15 de maio de 2009. Este assunto também pode ser visto em LOURENÇO (1999, p. 224-225).

Importante registrar que no ano seguinte às fundações do Museu de Arte de São Paulo e da Fundação Armando Álvares Penteado foi criado o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Cartório de Registro Civil das Pessoas Jurídicas do Rio de Janeiro, assinado por seus sócios no dia 3 de maio de 1948. Constituindo-se de uma “organização de uma sociedade civil, sem fins lucrativos, que chamar-se-á (sic) ‘Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro’” (ver ATA..., 1948. Anexo A-7), teve como mecenas, fundador e primeiro presidente, o empresário Raymundo de Castro Maya⁶⁹ que, nas considerações de Maurício Barreto Álvares Parada (1993),

Dentre os fundadores do MAM [Rio] está a grande imprensa carioca, os banqueiros da cidade – uma vez que o capital financeiro ainda não tinha tomado dimensões nacionais e, portanto, tinha seus interesses ainda muito localizados em certas regiões – e os políticos e empresários mantinham contatos com os capitais americanos interessados em investir no Brasil (PARADA, 1993, p. 29).

Neste ponto cabe ressaltar que, semelhante ao mecenato do MASP, no Rio de Janeiro, como mencionado anteriormente, o Museu de Arte Moderna teve ainda outro mecenas, o empresário Paulo Bittencourt, proprietário do jornal *Correio da Manhã*. Sua esposa Niomar Muniz Sodré Bittencourt colaborou como um dos fundadores, assumindo a direção do Museu no ano de 1951 e, pelas palavras de Parada (1993, p. 70), “trabalhou incansavelmente pelo Museu” fazendo as principais aquisições de obras no exterior até o ano de 1963, quando assume o jornal após o falecimento do marido.

No ano seguinte ao da criação do Museu, Castro Maya, presidente do MAM do Rio, conseguiu com Tomás Oscar Pinto da Cunha, o Barão de Saavedra, presidente do Banco Boavista e um dos fundadores do Museu,⁷⁰ a cessão de algumas salas de seu edifício para exposições do Museu. Em 19 de janeiro de 1949, acontece a inauguração oficial do MAM do Rio, contando

⁶⁹ Raymundo Ottoni de Castro Maya (Paris, FR, 1894 – RJ, RJ, 1968), empresário proprietário da Cia. Carioca Industrial, colecionador de obras de arte, criou a *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*, em 1943, editando 23 livros; a *Sociedade Os Amigos da Gravura*, em 1952; o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1948. Trabalhou na Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Conselho Federal de Cultura, nomeado em 1967; editou os livros de Debret – *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* – em 1954 e de Gilberto Ferrez – *A Muito Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* – em 1965. Publicou um livro de sua autoria, em 1967, sobre a Floresta da Tijuca. Com a Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, em 1963, abriu o Museu do Açude (1964) e o Museu da Chácara do Céu (1972). Disponível em: <http://www.museuscstromaya.com.br/historia.htm>. Acesso em 16 set. 2008.

⁷⁰ Os primeiros anos da vida do MAM do RJ foram no último andar do edifício do Banco Boavista, projetado por Oscar Niemeyer “nos moldes da moderna arquitetura brasileira, com os espaços definidos por pilotis, *brise-soleils* e por uma vigorosa liberdade plástica” (PARADA, 1993, p. 48). Vale destacar que não foram encontradas pesquisas consistentes que mostrem até onde chegava a influência do Barão de Saavedra na formação do MAM do Rio de Janeiro.

com coleções particulares e empréstimos⁷¹ e que, após a exposição, alguns desses colecionadores “doaram suas obras para formar o acervo inicial do museu” (PARADA, 1993, p. 48-49).

Após três anos, no dia 15 de janeiro de 1952, aconteceu a segunda exposição organizada pelo MAM do Rio de Janeiro que, na verdade, era a inauguração da primeira exposição no andar térreo do Palácio da Cultura, o edifício do Ministério da Educação e Saúde⁷², com as obras de arte premiadas na “1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo e novas aquisições do Museu” (ver CONVITE..., 1952. Anexo A-8). A utilização do uso do edifício para a sede provisória do MAM do Rio aconteceu devido à ligação do Museu com os membros do SPHAN dos quais eram signatários e pertencentes aos quadros da diretoria. De acordo com Parada, a diretoria do Museu contava com a “[...] participação de figuras importantes da Capital da República como Rodrigo de Melo Franco, Paulo Bittencourt e Niomar Muniz Sodré, Roberto Marinho, Josias Leão, Marques Rebelo, Borges da Fonseca” (PARADA, 1993, p. 48). Dentre eles, o diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade⁷³ foi quem solicitou ao Ministro da Educação e Saúde, Simões Filho, o uso do espaço para exposições do Museu.⁷⁴

Os Estatutos⁷⁵ do MAM do Rio de Janeiro foram aprovados em Assembléia Geral no dia da criação da entidade, no ano de 1948, revistos posteriormente em 10 de setembro de 1953 e publicados no Diário Oficial em novembro do mesmo ano, e reformulados no ano de 1959 (ver

⁷¹ Nessa exposição “[...] Integravam a exposição 52 quadros, doados ou cedidos, à título provisório, por Niomar Muniz Sodré, Raimundo Castro Maia, Josias Leão, Raul Bopp, Roberto Marinho, R. A. Lacroze, Borges da Fonseca, Marques Rebelo; como tendo duas peças, aparece o nome de Nelson Rockefeller” (PARADA, 1993, p. 49).

⁷² Atual edifício Gustavo Capanema, projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, baseado no traçado original de Le Corbusier, sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro, situado entre as Ruas da Imprensa e Araújo Porto Alegre, no centro antigo da capital do Rio de Janeiro.

⁷³ Rodrigo de Melo FRANCO DE ANDRADE (Belo Horizonte, MG, 1898 – Rio e Janeiro, RJ, 1969), advogado direito pela Universidade do Rio de Janeiro, foi jornalista e escritor da *Revista do Brasil*, atuando como Redator-chefe (1924) e diretor (1926). Chefe de gabinete de Francisco Campos, ministro da Educação e Saúde Pública, foi o principal responsável pela indicação de Lúcio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes em dezembro de 1930. Por indicação de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira, o Ministro Gustavo Capanema no ano de 1936, convidou Rodrigo Mello Franco de Andrade para ser diretor do departamento responsável pela política do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que trabalhou desde a criação do órgão no ano de 1937 até 1968. Sobre o assunto ver RUBINO (1992; 2002), NÓBREGA (2002) e disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br>, acesso em outubro de 2008.

⁷⁴ No arquivo central do IPHAN-RJ há uma série de ofícios e cartas em que Rodrigo Melo Franco de Andrade solicita e justifica o uso temporário do espaço do edifício do Ministério da Educação e Saúde.

⁷⁵ O primeiro Estatuto do MAM do Rio de Janeiro previa que a entidade seria mantida pela contribuição dos sócios (benemérito, titular, efetivos e correspondentes) no valor máximo de Cr\$ 50,00, a direção estaria a cargo de um Conselho Deliberativo formado pelos sócios fundadores que elege a Comissão Executiva, composta por Presidente Raymundo de Castro Maya e Presidente de Honra Gustavo Capanema, dois vices, diretor-executivo, vice-diretor executivo, secretário geral, secretário-adjunto, tesoureiro, tesoureiro-adjunto, bibliotecário e diretores de departamentos (pintura, escultura, arquitetura, música, teatro e cinema) (ver ATA..., 1948. Anexo A-7).

ESTATUTOS, 1953. Anexo A-8). Mas, desde o início de sua direção, Niomar Muniz Sodré escreve em seus relatórios que a prioridade do MAM do Rio era a construção da sede no terreno doado pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, motivo esse de disputa entre os munícipes, que desejavam a construção de um grande parque, e o clero, que pretendia construir no local, a nova catedral para o Congresso Eucarístico (ver RELEASE..., [1966]. Anexo A-7). A pedra fundamental do edifício projetado pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy (1909-1964) foi cravada em dezembro de 1954 e o bloco de exposições aberto ao público no ano de 1967, com a exposição “Nova Objetividade Brasileira”.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi criado alguns meses antes do registro de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Regina Teixeira de Barros (2002) apresenta com desenvoltura que o registro do MAM de São Paulo⁷⁶ advém de um histórico de dois estatutos anteriores que foram elaborados, assinados e escriturados em cartório, e que nesse – finalmente – ficou declarado o termo “Museu”, já que seus antecessores se faziam chamar por “Galeria” e “Fundação”.⁷⁷ Se bem que Barros nos mostra que o Museu teria sido uma iniciativa da Fundação, sendo que as exposições iniciais foram organizadas pela Fundação, em nome do Museu (BARROS, 2002, p. 105-115).

Ficou sob a responsabilidade do advogado Carlos Pinto Alves⁷⁸, amigo pessoal do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, no dia 12 de janeiro de 1948⁷⁹, concluir “a escritura de constituição da versão da Galeria de Arte Moderna de São Paulo, denominada Fundação de Arte Moderna” (BARROS, 2002, p. 105). Porém, a análise feita por Barros destes documentos é

⁷⁶O primeiro estatuto do MAM/SP contava com Presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho, e vice-presidente, um conselho de administração, formado por 16 conselheiros, diretoria artística e diretoria executiva, sendo os componentes desta nomeados por diretor presidente, diretor vice-presidente, diretor primeiro-tesoureiro, diretor segundo-tesoureiro (ver ESTATUTOS..., 1948. Anexo A-6).

⁷⁷A respeito da confusão durante a formação jurídica inicial do MAM de São Paulo, em uma carta de Ciccillo Matarazzo ao artista Cícero Dias, que se encontrava em Recife, o empresário explica que “[...] ficou constituído em São Paulo o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o que é uma cousa (sic) diferente da Fundação de Arte Moderna. O Museu é uma **sociedade civil pública** e a Fundação deverá colaborar no seu desenvolvimento. As duas entidades têm quase a mesma diretoria, sendo eu presidente de ambas. Aparecerá, porém, publicamente o Museu de Arte Moderna, e por isso toda a propaganda que se fizer em torno do Degand [no Recife] e da exposição é necessária que seja feita em nome do Museu de Arte Moderna de S. Paulo” (BARROS, 2002, p. 134. Apud Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Cícero Dias, 1948. Grifo meu)

⁷⁸BARROS (2002, p. 94) entrevistou a filha de Carlos Pinto Alves, Vera Pereira de Almeida, no dia 8 de maio de 2001, que contou à pesquisadora que além de “[...] braço direito de Ciccillo Matarazzo, não apenas nos assuntos referentes ao Museu, no início da 2ª Guerra Mundial, por ser italiano, Francisco Matarazzo Sobrinho passou suas ações da Metalúrgica Matarazzo para o nome do fiel amigo Carlos Pinto Alves. Pinto Alves ‘ficou, por assim dizer, dono da Metalúrgica’. Depois da Guerra devolveu as ações ao antigo proprietário.”

⁷⁹Regina Teixeira de BARROS (2002, p. 106) apresenta esse documento inédito, que foi localizado, no 4º Registro de Títulos e Documentos de São Paulo, datado de 12 de janeiro de 1948, l. 351, 5 fls..

que os estatutos da Fundação de Arte Moderna foram reelaborados e seus objetivos expandidos conforme modelo dos estatutos do Museu de Arte Moderna de Nova York para a redação da escritura final do Museu (BARROS, 2002, p. 106).

Barros (2002) não faz referência sobre qual era o patrimônio que serviu de lastro para o registro da fundação⁸⁰. Entretanto, Ana Paula Nascimento (2003) analisa, assim como Barros (2002, p. 96-101), as diferenças entre os estatutos da Galeria e da Fundação de Arte Moderna, com as seguintes observações

[...] há em ambas a manutenção do cargo de presidente vitalício na pessoa de Francisco Matarazzo Sobrinho; a Fundação, diferentemente da antecessora, possui patrimônio inicial de Cr\$100.000,00 (cem mil cruzeiros); e, que além dos nomes familiares apresentados no Conselho de Administração da Galeria, na Fundação foram acrescidos⁸¹ ‘importantes intelectuais, artistas, escritores e arquitetos do período’ (NASCIMENTO, 2003, p. 107).

Ao analisar a cópia da escritura⁸² da Fundação de Arte Moderna⁸³, destaco que o patrimônio vinculado⁸⁴ à criação da referida Fundação consta na folha 16v, e se encontra discriminado da seguinte forma

[...] assim, executando sua deliberação, pela presente e na melhor forma de direito, institue e cria a Fundação de Arte Moderna, - como doravante se denominará, com sede e foro na cidade e Capital de São Paulo, dotando-a com bens suficientes para sua instalação e funcionamento, dotação especial essa,

⁸⁰ O artigo 24 do CÓDIGO CIVIL de 1916, em vigor no período, reza que “para criar uma fundação, o seu instituidor fará, por escritura pública ou testamento, dotação especial de bens livres, especificando o fim a que se destina, e declarando, se quiser, a maneira de administrá-la.”

⁸¹ Analisando essa característica, NASCIMENTO (2003) apresenta duas situações interessantes, sendo a primeira, tendo sido comentada por BARROS (2002) e Aracy AMARAL (1988), ao tratar de que, apesar de todas as adaptações feitas no conteúdo do estatuto da Fundação e a resposta positiva e entusiasmada do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA – às notícias da criação da Fundação, o conselheiro do Museu americano, Carleton Sprague Smith, ainda frisa a “necessidade de se ter um corpo técnico competente para a futura instituição”, informação essa que será abordada posteriormente.

⁸² BARROS (2002) apresenta nos anexos de sua dissertação cópias das escrituras da Galeria e da Fundação de Arte Moderna, as quais foram utilizadas para análise e citação que se segue.

⁸³ A respeito da atuação da entidade, apesar de Paulo Mendes de Almeida ter escrito que a Fundação “parece não ter chegado a exercer realmente qualquer atividade”, Barros verificou que “[...] essa informação é parcialmente verdadeira, pois, se por um lado a Fundação não realizou uma atividade *usando tal nome*, por outro lado, foi de extrema utilidade para as primeiras iniciativas do Museu de Arte Moderna de São Paulo (BARROS, 2002, p. 110. Grifo da autora). A Fundação de Arte Moderna foi uma entidade registrada e existiu paralelamente ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, contudo sem atividade. Todavia, a solicitação para a cessão do terreno do Trianon, para que ali se construísse o prédio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de acordo com Barros, estava em nome da Fundação⁸³. Na nota 84, BARROS (2002, p. 115) apresenta como documento inédito, cópia da “carta do advogado (não assinada) para o Juiz de Direito da 3ª Vara da Família e das Sucessões, datada de 2 de maio de 1968, anexada aos AUTOS da ação de prestação de cotas da Fundação de Arte Moderna movida pelo 3º Curador de Resíduos e das Fundações. 1 jul. 1968”, dando por fim, extinta a Fundação no ano de 1968 (BARROS, 2002, p. 115).

⁸⁴ Consta do CÓDIGO CIVIL (1916) que as associações têm como objetivos “fins morais, pios, literários, artísticos, etc., podendo-se dizer então, que elas não têm objetivos econômicos, valendo esta peculiaridade como traço diferenciador das sociedades”, e estas, por sua vez, distinguem-se das fundações, que são caracterizadas pela “atribuição de personalidade jurídica a um patrimônio” (TAVARES JÚNIOR, 2003. p. 4-5).

consistente na quantia de Cr. \$100.000,00 (cem mil cruzeiros), constituída por vinte obrigações de guerra, de cinco mil cruzeiros (Cr. \$5.000,00) cada uma, de seu disponível [...] (Apud BARROS, 2002).

A inauguração do MAM de São Paulo começou com duas exposições, uma aberta ao público, outra somente para artistas e críticos de arte, nas dependências da Metalúrgica Matarazzo, na Rua Caetano Pinto, no bairro proletário do Brás, em São Paulo⁸⁵. O local escolhido para a exposição inaugural do MAM de São Paulo é questionável sob dois aspectos na opinião de Barros:

Em primeiro lugar, o Museu de Arte Moderna, desde seu nascimento, enfrenta o problema da sede⁸⁶, sempre provisória. [...] Em segundo lugar [...] para Ciccilio Matarazzo, o Museu de Arte Moderna era um prolongamento de suas propriedades. O fato de o Museu se servir de uma sede provisória na Metalúrgica Matarazzo [...] revela a grande confusão que havia nesse sentido. Seria muito mais apropriado usar a estrutura da Biblioteca Municipal para realizar tais exposições, como era feito no caso das palestras promovidas pelo MAM antes que a reforma de sua sede, alugada à Rua 7 de abril, ficasse pronta (BARROS, 2002, nota 82).

Esse questionamento foi analisado ainda por Nascimento (2003, p. 128) quando fez uma importante observação, ao dizer que até que as construções e reformas da futura sede do Museu [na rua 7 de Abril, 230] ficassem prontas, a milionária coleção de obras de arte adquiridas permaneceram armazenadas na Metalúrgica Matarazzo sem “[...] levar em consideração as questões de guarda e conservação [...]”. Essa é uma observação de fato interessante, pois deixa evidente que a única intenção no momento era com a inauguração do MAM de São Paulo. Não haviam previsto nem mesmo uma estrutura mínima de gerenciamento e acondicionamento dessas obras de arte, o que demonstra que, apesar do nome e da estrutura estatutária terem sido influenciados pelo MoMA, não houve nenhuma ação de preservação, ao contrário do museu novaiorquino que era, e ainda é, absolutamente rigoroso com as condições administrativas, museológicas e de preservação.⁸⁷

⁸⁵Os autores que analisaram este início foram AMARAL (2006, v. 2, p. 247); BARROS (2002, p.139); D’HORTA (1995, p. 24); LOURENÇO (1999, p. 111) e NASCIMENTO (1999, p. 125).

⁸⁶As sedes do MAM do São Paulo, desde a fundação da Associação Museu de Arte Moderna de São Paulo, até o ano de 1963 foram muitas. A primeira aconteceu na sede da Metalúrgica Matarazzo, então situada à Rua Caetano Pinto, no Bairro do Braz, em São Paulo. A seguir, no dia 8 de março de 1949, o MAM teve sua primeira sede oficial, quando se transferiu da Metalúrgica para o edifício Guilherme Guinle, dos *Diários Associados*, na Rua 7 de abril, 230, centro antigo de São Paulo. E, depois dos eventos de comemoração do IV Centenário de São Paulo, em 1958, com a inauguração do Parque do Ibirapuera, em 31 de agosto, o MAMSP muda sua sede, ocupando o “Pavilhão Lucas Nogueira Garcez”, a cúpula denominada “Oca”. Depois de um ano, o MAMSP volta a trocar de lugar, dentro do parque, ocupando o 2º andar do “Pavilhão das Indústrias”, atual sede da Fundação Bienal e MAC/USP, o “Pavilhão Ciccilio Matarazzo”, onde permanece até 5 de janeiro de 1963, quando da extinção da sociedade e da doação do acervo para a Universidade de São Paulo, para a criação do Museu Universitário (MAM: sede 1948-1969, [2005]. Anexo A-6).

⁸⁷O Museu de Arte Moderna de Nova York desde o princípio concebeu práticas de organização e de administração que se assemelhavam “mais como um negócio empresarial mais do que uma instituição educacional”, publicando

O MAM de São Paulo teve seu reconhecimento como de utilidade pública estadual com a Lei nº 1.265, de 6 de novembro de 1951 (ver Anexo A-1). Uma das subvenções da qual o MAM de São Paulo se beneficiou com esta lei foi por meio da Lei nº 4.629, no ano de 1955 (ver Anexo A-1), em que o então prefeito de São Paulo, William Salem enquadrou a instituição no item que reza sobre o repasse de

[...] 2,5% (dois e meio por cento) no amparo a iniciativas de divulgação cultural complementares do ensino em geral de qualquer grau, mediante convênios competentes com instituições oficiais ou particulares (ver LEI Nº 4.629..., 1955. Anexo A-1).

E com este precedente, na Lei Municipal nº 4.818 (ver Anexo A-1), promulgada logo em seguida, no seu Artigo 1º a autorização para que o Executivo Estadual possa “[...] celebrar com o ‘Museu de Arte Moderna’ de São Paulo, um convênio para a realização de Bienais de Artes Plásticas [...]” (ver LEI nº 4.818..., 1955. Grifo do autor).

A formação dos museus em questão – MASP, MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro – apresenta-nos uma configuração de administração e de constituição de acervo muito semelhantes. Como vimos, os museus de arte analisados pleitearam um distanciamento com os padrões de formação de museus públicos, todavia não conseguiram conquistar recursos de forma independente e invariavelmente acabaram recorrendo às subvenções públicas para a manutenção de seus propósitos.

Outra semelhança é com relação à procedência original dos acervos formadores do patrimônio destes museus. Observamos que nos três casos as obras de arte eram propriedades particulares dos seus principais mecenas, que por sua vez, “elegiam-se” como presidentes das associações mantenedoras. Dessa forma, voltamos à tendência dos museus ao estabelecimento da notoriedade de seus presidentes pelas boas palavras e relacionamentos políticos.

Em suma, os três museus foram registrados sob a mesma escrita: a das entidades civis, sem fins lucrativos, em prol da arte moderna e da sua compreensão, assimilação e divulgação, a partir do patrimônio advindo de grandes fortunas pessoais.

anualmente relatórios com gráficos de despesas, vendas de publicações e quantidade de visitantes. A estrutura administrativa incluía, além da presidência, diretoria e diretoria executiva, diversos comitês, que desenvolviam com profissionalismo e eficiência, plataformas de trabalho como produção e distribuição (GRUNENBERG. In: ART apart, 1994, p. 197. Tradução minha)

Essa escrita que fora redigida pelos presidentes beneméritos, segundo Lourenço⁸⁸, está associada de forma positiva, numa ligação ancestral com Zeus e

[...] destinam-se a preservar, conservar, transmitir, educar, organizar, registrar, publicar, atualizar, integrar, patrimoniar, formar, disseminar – tanto a arte, a cultura, o estudo, as obras e os artistas, quanto referências ao público, ao cidadão, às crianças, estudantes e tudo o que tem sido considerado como valor desejável. A abrangência de propósitos [dos estatutos e regimentos] e a generalidade de intenções, por certo, seriam atributos divinos, ignorando-se as limitações entranhadas na cultura brasileira, conferindo aos museus um estatuto meramente virtual e, conseqüentemente, de letra morta (LOURENÇO, 1999, p. 74).

Ora, na manutenção dos propósitos celebrados durante a criação desses museus, quando analisados os princípios que deveriam reger sua estrutura administrativa, verifica-se disparidade entre o que estava escrito nos estatutos e o que se praticava. Se o acervo era o objeto legitimador de formação desses museus, como não ter abordado logo no momento de sua abertura pública os critérios de preservação futuros?

Outro dado a realçar a respeito da caracterização dos acervos desses museus de arte de associações privadas e que não foi previsto na época da formulação de seus estatutos, é que o comércio de coleções de obras de arte realizado nas galerias de arte particulares, conforme analisado anteriormente, acontecia também nesses museus. De acordo com Nascimento um dos textos das “Crônicas de Alencastro”⁸⁹, atribuiu o fechamento da Galeria Domus à concorrência das salas dos museus de arte reservadas aos artistas para comercializarem suas obras. Para tanto, cita o seguinte trecho da Revista *Habitat*

[...] No entanto, nós pensamos não ser possível criar um interesse geral para a arte, em instaurar e facilitar de todas as formas um mercado de arte. Pensamos que os museus não deveriam organizar exposições individuais e tampouco coletivas, devendo limitar a exposições retrospectivas e às muito importantes... A razão verdadeira pela qual os artistas vendem pouco reside em outro fato; não existem os colecionadores nos quais fala o autor do artigo. Se houvesse colecionadores, tudo seria resolvido; os museus, talvez tomaram a si a tarefa de organizar as mostras, com o intuito de incentivar a formação de ditos colecionadores, ajudando os artistas ao mesmo tempo. E, às vezes, um museu – o Museu de Arte, por exemplo – conseguiu vender para um único artista, num valor de cem mil cruzeiros, importância absolutamente não desprezível (NASCIMENTO, 2003, p. 82. Apud *Habitat*, 1951, n.4, p. 95. Anexo A-2).

⁸⁸Tendo sido os museus de arte constituídos juridicamente, cabe aqui trazer a segunda musa da qual nos expõe Lourenço: a Musa Tália, detentora da “poesia bucólica e da comédia”, com a face encoberta pela máscara, denotando dissimulação, e, por se encontrar envolta num ambiente de primavera, é associada à germinação, ao florescimento, às inaugurações (LOURENÇO, 1999, p. 66. Grifo da autora). Lourenço desenvolve uma crítica ao momento posterior ao das inaugurações dos museus, dizendo que o tempo é devorador da criação, e que nesses museus “A ausência de pesquisa, de força, de estudo, de complementação até de dados identificatórios, contextualizações e interpretações são fatores a destruir a possibilidade de, realmente, serem chamados de museus” (LOURENÇO, 1999, p. 66).

⁸⁹RUBINO (2002, p. 80) explica que “[...] os Bardi assinavam uma coluna [Revista *Habitat*] sob o pseudônimo “Alencastro”, que sempre vinha acompanhado por um desenho de Lina mostrando dois olhos – segundo Tentori, eram os olhos de Bardi [...]”.

Nascimento explica ainda que as obras de arte expostas nos museus de arte, como o MAM de São Paulo e o MASP

[...] encontravam-se muitas vezes à venda, diferente da atual relação que as instituições têm, ao menos em tese, com o mercado de arte hoje em dia, exercendo atividades apenas no campo da preservação do patrimônio artístico, embora saiba-se como indiretamente há estreita relação entre sistema das artes e museus (NASCIMENTO, 2003, p. 164).

A autora confirma essa prática no MASP, ao citar a seguinte nota escrita em “Crônicas de Alencastro”: “Em nosso Museu existe uma sala onde podem expor, gratuitamente todos os jovens artistas brasileiros. Também em caso de venda, não recebemos comissões” (NASCIMENTO, 2003, p. 172. Apud, *Habitat*, 1954, n. 16, p. 74. Anexo A-2. Grifo da autora).

A comercialização de obras de arte nos museus é observada de forma velada no MAM de São Paulo. No documento redigido pelo primeiro diretor do referido Museu, Léon Degand, do ano de 1949, intitulado “Programa do Museu de Arte Moderna de São Paulo (projeto)”⁹⁰, observa-se uma preocupação por estabelecer uma flexibilidade ao que eles chamam de “coleção permanente” (ver PROGRAMA...projeto, [1948-49], p. 1. Anexo A-4). Este documento começa logo no primeiro parágrafo com a definição das políticas de aquisição e a preferência por artistas consagrados. Mas adverte que essas aquisições deverão se enquadrar na “medida de seus [recursos do MAM de São Paulo] meios financeiros” e privilegiam para tanto, as aquisições de obras dos artistas “vivos”, argumento frequentemente utilizado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York e analisado anteriormente.

Ainda no citado documento, do sexto ao décimo parágrafo, pode-se encontrar outras referências que abrem precedentes ao comércio de obras no MAM de São Paulo, como no seguinte em que está escrito que

O museu se reserva o direito de utilizar-se das obras da coleção permanente de conformidade com seus interesses. Pode então, **vendê-las, trocá-las, ou dá-las em empréstimo, após decisão da Comissão Diretoria** [...] (ver PROGRAMA...projeto, [1948-49], p. 1-2. Anexo A-4. Grifo meu)

Há nessa afirmação, considerações que um estatuto, por exemplo, poderia regulamentar. Se em alguns dos artigos estivesse escrito que qualquer comercialização dentro das dependências do Museu fosse em prol da “preservação”, ou então que o Museu “manterá um espaço para o comércio de obras de arte”, seria suficiente para garantir a legitimidade da comercialização das obras, o que não foi o caso.

⁹⁰ Importante observar que estas definições não se encontram nos estatutos da associação do museu (ver ESTATUTOS. Anexo A-6).

Essa prática, se irregular sob o ponto de vista jurídico, fazia parte dos planos dos museus de arte que pretendiam formar o gosto e o hábito dos colecionadores frequentes como também o dos futuros colecionadores, o consumo dos artistas modernos e, estes estando vivos, garantiriam suas produções.

CAPÍTULO 2

Antecedentes da criação dos museus de arte brasileiros durante a década de 40

In the history of art, as in more materialistic matters, money talks vividly.
Alfred H. Barr, Jr. *A new museum*, Vogue, Outubro de 1929 (ART apart, 1994, p. 10)

Dentre os principais antecedentes para a criação dos museus de arte brasileiros na década de 40, que incorporou artistas inovadores nacionais e estrangeiros e, principalmente, vivos que puderam presenciar a valorização de seu trabalho artístico, está o *Museum of Modern Art* (MoMA), fundado no ano de 1929, em Nova York, nos EUA.

Introduzindo rigorosos padrões museológicos⁹¹ para a formação de coleções de arte moderna, os primeiros acervos foram adquiridos pelas americanas Lillie P. Bliss, a senhora Cornelius J. (Mary Quinn) Sullivan e a senhora John (Abby Aldrich) Rockefeller Jr⁹², esta última esposa do proprietário de grandes fortunas na América (HUNTER, 1997, p. 9). O filho do casal,

⁹¹Os procedimentos museológicos de referência até as duas primeiras décadas do século XX estavam arraigados aos museus europeus tradicionais. Waldisa Rússio Guarnieri (1989) apresenta a formação da museologia através dos tempos da civilização ocidental, passando por cinco principais momentos. Guarnieri estabelece que o período que antecede a criação dos museus de arte moderna na Europa e nos Estados Unidos da América é o quarto, caracterizado pelo crescimento das cidades, da industrialização e a modernização. A autora diz que a este período se segue a especialização dos profissionais de museus em razão do surgimento da diversificação dos acervos e a aplicação das técnicas, tendo sido a profissão convertida em disciplina acadêmica. No ano de 1934, nos dois volumes de *Museographie*, é que foram descritos padrões museológicos próprios para os museus de arte, como exposição, incorporação de acervo, preservação e pesquisa, evidenciando tendências de museografia e de conservação dos acervos.

⁹²HUNTER (1997, p. 9) apresenta a senhora Bliss como uma conhecedora da arte pós-impressionista, tendo participado na organização da grande exposição *Armory Show*, em 1913, nos EUA. Diz também que a senhora Mary Quinn casou-se com o colecionador de livros raros e pinturas antigas, Cornelius Sullivan, que era amigo de John Quinn, que comprou uma série de obras na *Armory Show*. Por fim, mostra que a senhora Rockefeller, filha do senador de Rhode Island, Nelson W. Aldrich, colecionador de arte europeia, foi incentivada pelo pai ao conhecimento de museus e galerias desde jovem.

Hunter também comenta que quando pensava em um museu de arte, a senhora Rockefeller tinha como objetivo, reduzir o tempo de reconhecimento que o artista tinha entre a criação da obra e a apreciação e valorização desta pelo público, pois se preocupava em ajudar os artistas a não sofrerem dos mesmos padecimentos que o artista pós-impressionista Vincent Van Gogh. O autor fala que, para tanto, a senhora Rockefeller cedeu o último andar de sua mansão em Nova York para a formação de uma galeria de obras de arte particulares dela e de suas companheiras. Concluindo, Hunter diz que foi dessa união, que se formou o primeiro núcleo da coleção do MoMA/NY (HUNTER, 1997, p. 12-13).

Nelson Rockefeller⁹³, foi o principal articulador da chamada “política da boa vizinhança” com os países da América Latina, participando no cenário político desde o início da Segunda Grande Guerra até o período da Guerra Fria, com Dwight D. Eisenhower e Richard M. Nixon como presidentes norte-americanos.

Sobre a influência de Nelson Rockefeller na política, a agência instalada em 1941, chamada de “*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* – CIAA, conhecida no Brasil como Birô Interamericano – ou simplesmente Birô” foi chefiada pelo jovem banqueiro Nelson Rockefeller a convite do presidente Roosevelt (BARROS, 2002, p. 33. Apud MOURA, 1991, p.34). O Birô encontrava-se coligado⁹⁴ a instituições culturais de peso, como o Museu de Arte Moderna de Nova York e a Galeria Nacional de Arte⁹⁵, em Washington (BARROS, 2002, p. 35).

A trajetória de Nelson Rockefeller torna-se paralela à transferência do mercado das artes da Europa para os EUA,⁹⁶ no período que antecede o fim da Segunda Guerra e as duas décadas seguintes. Porquanto, é neste período que se intensificam as grandes exposições de arte moderna, impulsionadas pelos vultosos montantes de recursos financeiros injetados pelos milionários americanos e seus correlatos financeiros, os banqueiros, na compra de obras de arte moderna. O magnata norte-americano, como presidente do MoMA, participou diretamente, colaborando

⁹³ Nelson Aldrich ROCKEFELLER (1908-1979), neto de John D. Rockefeller, fundador da *Standard Oil Company*, e filho de John D. Rockefeller Jr., com a senhora Abby Aldrich, cuja família é proprietária do Chase Manhattan Bank, foi o principal colaborador para a criação do MoMA. Juntamente com sua mãe e as senhoras Sullivan e Bliss, foi presidente do museu durante anos. Sua influência como herdeiro e administrador da fortuna da família, o manteve em estreitas relações políticas com os governos do Presidente Franklin D. Roosevelt, com quem trabalhou diretamente em diversas campanhas de aproximação entre países da América, e principalmente Harry Trumam. Biografia de Nelson Rockefeller. Disponível em: <http://archive.rockefeller.edu/bio/nar.php>. Acesso em março de 2008.

⁹⁴ BARROS (2002. p. 35) afirma que Rockefeller assumira o cargo de presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1939, exatos dez anos após a fundação do MoMA, e “[...] em janeiro de 1941, a pedido do presidente Roosevelt, Nelson Rockefeller abandona temporariamente o cargo para assumir o comando do recém-criado CIAA.” A pesquisadora continua dizendo que Rockefeller mantém-se plenamente ligado à instituição, mesmo tendo deixado seu posto, até mesmo fazendo uso de sua estrutura para executar projetos da CIAA, e retoma a presidência do Museu em junho de 1946, quando o CIAA é extinto. BARROS (2002. p. 35) ainda comenta, na página 56, na nota 141, que “Após seis anos de atividades, em 1946 o Birô Interamericano é extinto. Durante sua existência o Birô despendeu 140 milhões de dólares em atividades cuja totalidade ‘era considerada um verdadeiro *front* de guerra, em suas dimensões econômicas, política e ‘psicológica’” (BARROS, 2002. p. 35. Apud MOURA, 1990, p. 39. Grifo da autora).

⁹⁵ *National Gallery of Art*, de Washington foi criada no ano de 1937 como um museu público dos Estados Unidos da América, a partir da coleção da família do colecionador Andrew W. Mellon, que prometeu em testamento, doar sua coleção ao povo norte-americano. Constitui-se de acervos de arte antiga e acadêmica e teve a colaboração de, dentre outros, Samuel Kress. Disponível em: <http://www.nga.gov/ginfo/aboutnga.shtm>. Acesso em maio de 2009.

⁹⁶ Durante este período entre guerras, muitos artistas europeus se refugiaram nos EUA, como Marcel Duchamp, e que logo que a Segunda Guerra terminou, a maioria deles voltaram para a Europa. Bueno sustenta que foi a partir do retorno desses artistas que fomentou a criação de museus de arte moderna nos países europeus (BUENO, 1995, p. 75).

como importante investidor de arte no mercado internacional, impulsionando a abertura de novas instituições e exposições, como veremos a seguir.

Sobre os recursos públicos e privados dedicados à arte na primeira metade do século XX nos EUA, quando bilionários eram estimulados pelas concessões fiscais a investir em cultura e educação,⁹⁷ o historiador escreveu que

Os grandes gastadores cada vez mais não apenas doavam suas coleções a galerias nacionais ou cívicas (como no passado), mas insistiam em financiar seus próprios museus, batizados com seus próprios nomes, ou pelo menos suas próprias alas ou setores de museus, onde coleções eram apresentadas na forma estabelecida pelos donos e doadores (HOBSBAWM, 1995, p. 491).

Essa mudança geográfica dos centros culturais da Europa para os EUA foi explicada pelo historiador Eric Hobsbawm,⁹⁸ ao escrever que

Nova York orgulhava-se de ter substituído Paris como o centro das artes visuais, com o que pretendia dizer o mercado de arte ou o lugar onde artistas vivos se tornavam os produtos de mais alto preço (HOBSBAWM, 1995, p. 485).

E Nova York, o MoMA⁹⁹, de acordo com Maria Lúcia Bueno (1995), é considerado o primeiro modelo de museu de arte que privilegiou os artistas modernos, sendo que nas primeiras décadas de sua criação, voltou-se principalmente aos europeus, e a partir da década de 1950, aos artistas norte-americanos. Institucionalizando a obra de arte moderna em suas diversas vertentes, seguiram-se, a partir do MoMA, a criação de museus de arte com vistas a acervos de arte modernos nos anos e nas décadas que se seguem.

Para ilustrar como a arte “nova” fora absorvida pelos norte-americanos, outros dois museus de arte foram criados em Nova York ainda na década de 30 com recursos de famílias milionárias, como a Whitney, com o *Whitney Museum*, criado em 1931, e a Guggenheim, no ano de 1937, com o *Museum of Non Objective Painting*. Estes dois museus, contrários à política

⁹⁷ Esta informação tanto é verdade que podemos buscá-la dentro do museu norte-americano que estamos analisando. *The Abby Aldrich Rockefeller Print Room*, inaugurado em 1949, é o nome de um dos principais departamentos do MoMA, destinado ao projeto pessoal da senhora Rockefeller, que segundo Sam Hunter, foi a aquisição de obras de arte sobre papel.

⁹⁸ Esta passagem pode ser bem observada, quando analisamos o volume de recursos financeiros que patrocinavam o MoMA/NY, e a valorização do artista vivo o argumento utilizado pela Sra. Rockefeller para privilegiar a compra de obras de arte, como analisado anteriormente.

⁹⁹ O edifício do Museu de Arte Moderna de Nova York foi projetado e construído com recursos da família de banqueiros americanos Guggenheim e inaugurado em 1940 (COCCHIARALLI, 1987, p. 29). O primeiro diretor, o americano Alfred BARR JR. (1902-1981), com apenas 27 anos já era pós-graduado em artes medievais pela Princeton University e foi convidado a ministrar aulas na prestigiada Wellesley College, criando o primeiro curso de pós-graduação em arte moderna (HUNTER, 1997, p. 10-11). Barr Jr. dirigiu o MoMA entre 1929 e 1943, mas permanece no Museu, até que, no ano de 1947, assume o cargo de Diretor de Exposições, demitindo-se em 1967. (NASCIMENTO, 2003, p. 131).

aristocrática do MoMA, se apresentavam distinguindo-se na configuração de seus acervos, sendo que o *Whitney Museum* expunha Robert Henri e seus companheiros, e os Guggenheims¹⁰⁰ na aquisição de centenas de obras de arte dos artistas Rudolf Bauer, Wassily Kandinsky, Marc Chagall, Paul Klee, Robert Delaunay, dentre outros para a coleção inicial (BUENO, 1999, p. 80).

No ano de 1931, na cidade polonesa de Lodz, influenciados pelos construtivistas russos, o conservador Wladyslaw Strzeminski e seus parceiros criaram, no Museu Sztuki, uma coleção internacional de obras de arte de artistas vivos (SCHAER, 1993, 102).

Na Inglaterra, a prestigiada *Tate Gallery*, inaugurada em 1897, só se curvou definitivamente à arte moderna a partir da primeira exposição Surrealista em 1936, e depois em 1938, com o diretor John Rothenstein que, como historiador de arte moderna, propôs novos horizontes ao museu (BUENO, 1999, p. 147.).

O MAM da França foi inaugurado em 1947¹⁰¹ e Bueno esclarece que o museu conseguiu se estabelecer numa política de aquisição de obras, graças ao empenho do crítico e escritor francês André Malraux (1901-1976)¹⁰² que, como Ministro da Cultura, colaborou contra o conservadorismo, promovendo reformas em favor da arte moderna (BUENO, 1999, p. 146.). Com esta abertura, Paris retorna como o pólo dos artistas e milionários colecionadores de arte moderna. Ressalta-se que na época já havia em Paris diversas galerias e ateliês que comercializavam obras de arte modernas, como a Galeria René Drouin, que dentre outras exposições, no ano de 1945, realizou uma importante mostra reunindo obras de arte não-figurativistas¹⁰³ de tendências opostas como Kandinsky e César Domella, Magnelli e Pevsner, de Piet Mondrian e Robert Delaunay (LEITE, 1979, p. 916).

¹⁰⁰O museu Salomon Guggenheim, inaugurado no ano de 1937, contou como primeira diretora a alemã Hilla Rebay que, contrapondo-se à arte moderna dos franceses, contrariava a proposta museológica do MoMA expondo obras de arte dos alemães e russos (BUENO, 1999, p. 80). O edifício foi projeto pelo prestigiado arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright e aberto no ano de 1959 (LOURENÇO, 1999, p. 33).

¹⁰¹O edifício do Museu de Arte Moderna de Paris foi selecionado em concurso no dia 15 de setembro de 1934, sendo que os arquitetos modernos como Mallet-Stevens e Le Corbusier foram proibidos de participar (SCHAER, 1993, p. 100; BUENO, 1999, p. 81).

¹⁰²De acordo com Bueno, a França também se destacou pela predominância da crítica de arte em “três esferas de atuação: nas monografias sobre arte moderna, nas exposições, nos júris e premiações internacionais”. Ainda sobre as pesquisas acadêmicas com a temática da arte moderna, Bueno ainda nos conta que só a respeito do artista espanhol *Pablo Picasso*, dentre os anos de 1938 a 1959, foram publicadas 18 monografias, em diversos países, como EUA, França, Argentina, Itália, Espanha, Alemanha e Suíça (BUENO, 1995, p. 148).

¹⁰³A arte não-figurativista, não representativa ou abstrata firmou-se após o término da Segunda Guerra Mundial (LEITE, 1979, p. 916).

Esse *boom* do aquecimento do mercado da arte internacional provocado pelas exposições de coleções de arte moderna, de acordo com Hobsbawm (1995, p. 491), a partir da década de 1950, subiu às alturas principalmente em Nova York e Londres.¹⁰⁴

E a posição de primazia dos EUA, em virtude da transferência do mercado da arte da Europa para os EUA, só pôde ser legitimada, conforme apresentado anteriormente, por meio da injeção dos dólares dos mecenas patrocinadores que foram estimulados a financiarem a formação de museus de arte moderna, começando pelo próprio presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, Nelson Rockefeller (PARADA, 1993, p. 25).

No Brasil, desde o início do século XX, a sociedade já convivia com a tecnologia europeia e norte-americana como a imprensa, as revistas ilustradas, o rádio e o cinema. Renato Ortiz (1991) nos mostra, por meio de gráficos e tabelas estatísticas, como no cenário cultural brasileiro lentamente aconteceram as mudanças nos hábitos de consumo nos setores do lazer e do entretenimento no período logo ao final da Segunda Guerra (ORTIZ, 1991, p. 39-41).

Entre as décadas de 40 e 50, os padrões norte-americanos de consumo de cultura proporcionaram um crescimento do mercado cinematográfico e do rádio, com o predomínio da distribuição dos filmes e da introdução do estilo americano da radionovela no Brasil (ORTIZ, 1991, p. 41). Ainda segundo Ortiz

Não se pode esquecer que os anos 40 marcam uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões europeus vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos pela publicidade, cinema e pelos livros em língua inglesa que começam a superar em número as publicações de origem francesa (ORTIZ, 1991, p.71.).

Ortiz (1991, p. 68) salienta que a introdução dos padrões americanos na sociedade brasileira em razão do fortalecimento da economia contribuiu para a absorção de novas tecnologias vinculadas a uma cultura popular de massa em expansão, principalmente dos meios de comunicação como os jornais e a televisão, ainda muito incipiente.

Esse panorama pode ter influenciado

Culturalmente, [pois] os Estados Unidos adentram de forma intensa e maciça na América Latina, financiando projetos de música, literatura, artes plásticas, publicações e educação, além de se fazer presentes, sobretudo através do rádio, imprensa e do cinema¹⁰⁵ (BARROS, 2002, . p. 34).

¹⁰⁴ Esse dinheiro investido para as artes, ainda segundo o historiador, colaborou principalmente para uma integração com a vida acadêmica, proporcionando expansão de pesquisas e absorção dos artistas nas universidades (HOBSBAWM, 1995, p. 491).

¹⁰⁵ BARROS (2002, p. 34. Apud GUILBAUT, 1985, p. 136-137) cita que “A indústria cinematográfica norte-americana cresce significativamente durante a Guerra, o que contribui, por si só, para a disseminação do *American*

Esta forma de penetração cultural norte-americana é especialmente observada quando a Fundação Nelson Rockefeller manteve entrosamento com os projetos e as necessidades dos departamentos públicos e com as universidades brasileiras, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro.¹⁰⁶ O intelectual paulista Sérgio Milliet¹⁰⁷, como professor na Escola de Sociologia e Política da Universidade de São Paulo, por meio de contatos com a Fundação Rockefeller conseguiu doações¹⁰⁸ de “[...] cinco contos de réis, destinados à constituição de um acervo bibliográfico e à pesquisa social (nos anos de 1944 e 1946 novas dotações são fornecidas) [...]” para a biblioteca da universidade, e também de catálogos, livros e algumas obras de arte para a Biblioteca Municipal de São Paulo (GONÇALVES, 1992, p. 79-80).

E não foi somente com os empresários dos meios de comunicação e com as universidades que a política norte-americana abrangeu a conjuntura internacional do pós-guerra na América Latina e especialmente no Brasil. Na opinião de Parada, sob o aspecto da política norte-americana, “[...] Os museus de arte moderna fundados nessa década [40] em todo o mundo foram parte integrante da propaganda americana contra o grande prestígio desfrutado pelo socialismo entre intelectuais e artistas [...]” (PARADA, 1993, p. 25).

2.1. O contexto da doação das obras por Nelson Rockefeller, no ano de 1946

O início dos museus de arte modernos de São Paulo e Rio de Janeiro foi uma das inserções políticas do banqueiro Nelson Rockefeller, no ano de 1946, no Brasil. Ao reassumir a

way of life” e na nota 47, afirma que “Entre 1939 e 1944 os Estados Unidos produziam 2.212 filmes, enquanto a indústria cinematográfica francesa, por exemplo, estava praticamente fechada. Soma-se a isso o fato de os filmes norte-americanos serem comercializados com preços competitivos.”

¹⁰⁶ A fundação Nelson Rockefeller patrocinou ainda os estudos dos primeiros restauradores brasileiros nos EUA.

¹⁰⁷ Lisbeth Rebollo Gonçalves (1992) escreve sobre a vida intelectual de Sérgio Milliet (1898-1966) em seu livro *Sérgio Milliet, crítico de arte: de sua vivência europeia, da sua volta ao país como escritor, poeta e colunista do jornal O Estado de São Paulo*, que assumiu no ano de 1938. Gonçalves foi diretor da Biblioteca Pública de São Paulo, entre os anos de 1943-1959, professor da Escola de Sociologia e Política da Universidade de São Paulo por décadas até sua aposentadoria, tendo dirigido o MAM de São Paulo em todo o período que Francisco Matarazzo Sobrinho foi presidente.

¹⁰⁸ Lisbeth Rebollo Gonçalves apresenta como aconteceu a aproximação de Sérgio Milliet com a Fundação Nelson Rockefeller; dos recursos que conseguiu para acréscimo do acervo da biblioteca; e da concretização de um desejo, que foi o da criação em 1945, da primeira coleção pública de arte moderna, inaugurando na Biblioteca Pública a “Seção de Arte Moderna”. A partir de aquisições de obras de arte preciosas, foi inclusive elogiado, pelo próprio Nelson Rockefeller. Gonçalves lembra que o escritor Mário de Andrade faleceu antes de ver concluído, todo o esforço que os dois escritores tiveram em propiciar no Brasil, a abertura de Museus de Arte Moderna (GONÇALVES, 1992, p.55-83). Importante acrescentar que Sérgio Milliet, juntamente com Mário de Andrade, participou da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), de São Paulo, que na opinião de Paulo Mendes de Almeida, como vimos anteriormente, dizia que era “uma instituição precursora do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (ALMEIDA, 1976, 42).

direção do MoMA¹⁰⁹, Rockefeller vem com sua esposa para o Brasil e, numa reunião na casa de Raymundo Castro Maya, no Rio de Janeiro,¹¹⁰ o norte-americano, naquela ocasião, dizia que estava trazendo com ele “debaixo do braço” algumas obras de arte a fim de “oferecer às futuras instituições à arte moderna, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro” (BARROS, 2002, p. 58-59. Grifo da autora). O artigo publicado no jornal dizia que

Há muito os artistas plásticos e os intelectuais paulistas vêm trabalhando no sentido de organizar uma sociedade com fim de estimular o movimento artístico contemporâneo. Dessa campanha nasceu, tomando logo vulto, a ideia da fundação do Museu de Arte Moderna, ideia que teve grande repercussão nos nossos meios artísticos e sociais, que não lhe negaram decidido apoio. Aproveitando a presença entre nós do Sr. Nelson Rockefeller, presidente do museu de Arte Moderna de Nova York, um grupo de amadores e profissionais da arte promoveu ontem, com a presença daquele ilustre visitante, uma reunião na Biblioteca Municipal, com o intuito de estudar a criação do Museu de Arte Moderna em S. Paulo. O prof. Carleton Sprague Smith, delegado do Museu de Nova York, que veio com o Sr. Rockefeller, expôs os métodos e a técnica de intercâmbio entre os museus norte-americanos, explicando como poderiam ser aplicados aqui aqueles métodos. O Sr. Rockefeller trouxe alguns quadros como primeira contribuição e estímulo ao nosso futuro museu (Apud BARROS, 2002, p. 58-59. Apud *O Estado de S. Paulo*, 1946).

Barros ainda esclarece que

[...] Nelson Rockefeller tinha interesses pessoais em alguns países, como México, Venezuela e Brasil. Quando o banqueiro se desliga do Birô Interamericano, reassume a presidência do Museu de Arte Moderna de Nova York e uma de suas primeiras providências é convidar centenas de Latino-americanos para se tornarem sócios do Museu,¹¹¹ sem ônus (BARROS, 2002, p. 58).

¹⁰⁹ Rockefeller permaneceu afastado do MoMA entre os anos de 1941 a 1946 para assumir o CIAA, conforme analisado anteriormente.

¹¹⁰ Como aconteceram esses fatos e as circunstâncias no ano de 1946, quando Nelson Rockefeller fez a doação das obras de arte na cidade de São Paulo, foram pesquisados por Amaral (1988) e recentemente por Barros (2002). Aracy Amaral apresenta o período partindo principalmente dos textos de Mário de Andrade intitulado “Museus Populares”, de janeiro de 1938, e de Sérgio Milliet, “Pintura Moderna”, publicado no *O Estado de São Paulo*, em 22 de julho de 1938 (AMARAL, 1988, p.13). AMARAL (1988, p. 13) expõe a partir dos textos e publicações dos anos de 1930, escritos por Mário de ANDRADE e Sérgio MILLIET (M. Andrade “Museus populares” jan. 1938, S. Milliet “Pintura Moderna” em *O Estado de S. Paulo*, 22 de julho de 1938), que para os referidos intelectuais, no período “[...] já há clima para a implantação de entidades museológicas que fossem algo mais que a Pinacoteca do Estado [de São Paulo] de então, reduto, àquela época, do academismo, e reacionária às novas tendências. E percebe-se, em meados dos anos 40 ser Sérgio Milliet, diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, o elemento mais entusiasta da nova ideia, tendo mesmo agido como coordenador para a reunião do ‘grupo interessado em formar um Museu de Arte Moderna em São Paulo’, segundo está registrado em carta enviada a Milliet por Nelson Rockefeller, em novembro de 1946. As dificuldades são compreendidas pelo magnata norte-americano, pois segundo ele mesmo registra nessa carta, ‘em Nova York também tivemos dificuldades que, felizmente, se resolveram com o tempo’, em referência clara à implantação do museu novaioirquino em 1929, e modelo para todas as entidades que se abririam com esse nome no mundo ocidental.”

¹¹⁰ BARROS (2002, p. 108) utiliza para essa pesquisa de reportagens veiculadas pelos jornais *Diário de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, e em seguida, pelas correspondências entre as personalidades da época, principalmente Carleton Sprague Smith, Sérgio Milliet e Eduardo Kneese de Mello.

¹¹¹ Regina Teixeira de Barros busca informações em Nestor Garcia CANCLINI (1979) e na nota 148, a autora diz que alguns nomes foram citados como sócios do MoMA na publicação *Early Museum history: administrative records: series II, Latin American involvement program*, como por exemplo: Rino Levy, Lasar Segall e Vilanova Artigas (entre outros).

Dessa forma, em suas vindas ao Brasil, o magnata norte-americano relacionava-se com políticos, banqueiros e principalmente, com os empresários das comunicações, como Castro Maya e Assis Chateaubriand, com a intenção de introduzir no país, além das suas indústrias, as ideias de criação de museus de arte moderna, através do *marketing* – ainda um veículo de promoção mercadológico muito precário na sociedade brasileira da época – que associa produto, publicidade e mercado.

A importância dessa doação de obras de arte feitas por Rockefeller foi de certa forma simbólica e, ao mesmo tempo, decisiva para a concretização da ideia de fundar um Museu de Arte Moderna em São Paulo e outro no Rio de Janeiro pelos intelectuais e artistas envolvidos com a política de aproximação cultural norte-americana¹¹² (BARROS, 2002, p. 86; NASCIMENTO, 2003, p. 108).

Amaral mostra que em correspondência¹¹³ redigida por Rockefeller,¹¹⁴ este sugere a Sérgio Milliet alguns meios de garantir a criação de um futuro museu: uma publicidade eficiente e algumas obras de arte para o início do acervo. Nessa correspondência, ainda, Rockefeller indica que seu adido Smith estaria incumbido de formalizar e apressar os devidos contatos com o

¹¹² Dos temas pesquisados pela bibliografia citada, dentre esses: o início das conversas e as reivindicações acontecidas entre Mário de Andrade e Sérgio Milliet sobre a criação de um museu de filiação moderna; a doação das obras de arte americanas; e o entrosamento entre instituições como a Biblioteca Municipal e o Instituto dos Arquitetos do Brasil – Seção São Paulo, através do presidente Eduardo Kneese de Mello (entidades responsáveis pelo recebimento dessa doação); foram percorridos com detalhes e pontuados por diversos autores. Os assuntos foram aos poucos sendo complementados por uma e outra pesquisa, e a intenção da presente dissertação é a de mostrar, de forma abrangente, as interpretações elaboradas pelos autores AMARAL (1988, p. 11-15; 2003, p. 256-239; 2006, v.2, p. 238-244); BARROS (2002, p. 58-90); BIANCHI (2006, p. 109-110); BOTTALLO (2001, p. 85-87); CHIARELLI (1998, p. 4-5); D’HORTA (1995, p. 16-17); GONÇALVES (1992, p. 77-82); LOURENÇO (1999, p. 103-108); e NASCIMENTO (2003, p. 102-106).

¹¹³ As autoras AMARAL (1988, p. 13-14); BARROS (2002, p. 88); LOURENÇO, (1999, p. 108); D’HORTA (1995, p. 16) analisaram essa correspondência, partindo da seguinte citação de Rockefeller “Minha idéia (sic), oferecendo alguns objetos de arte ao Brasil, não é fundar uma coleção nem enriquecer uma coleção já existente, mas acelerar um ‘momentum’ latente” (ver CARTA Nelson Rockefeller a Sérgio Milliet, 1946. Ver Anexo A-4).

¹¹⁴ As autoras AMARAL (1988, p. 13-14); BARROS (2002, p. 88); LOURENÇO (1999, p.108); D’HORTA (1995, p. 16) explicam que Carleton Sprague Smith, logo após essa troca de correspondências entre Milliet e Rockefeller, escreve para Kneese de Mello, dizendo que: “Prezado Dr. Kneese de Mello, Tenho muito prazer em passar-lhe às mãos, em nome do Snr. Rockefeller, treze (13) gouaches, aquarelas e pinturas a óleo, bem como uma escultura móvel de arame com lâminas de aço. Como foi mencionado em diversas ocasiões, estas obras de arte contemporânea deverão ser doadas mais tarde ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, constituindo doação particular do Snr. Rockefeller” (ver CARTA Carleton Sprague Smith..., 1946. Ver Anexo A-3). Ainda de acordo com o conteúdo dessa mesma carta, BARROS (2002, p. 88) e AMARAL (2006, v. 2, p. 243) contam que “Cogitou-se que estas obras fossem compartilhadas também com outras capitais brasileiras, entre elas Belo Horizonte e Porto Alegre, mas essa dispersão acabou não se concretizando. O destino das obras foi estabelecido com ajuda do diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, Alfred Hamilton Barr Jr.”

presidente do IAB¹¹⁵, Eduardo Kneese de Mello¹¹⁶, confirmando a entrega das obras de arte para a formação dos dois museus de arte moderna no Brasil, um em São Paulo e outro no Rio de Janeiro (AMARAL, 1988, p. 13).

As obras doadas, descritas na referida carta, foram mencionadas apenas pelo sobrenome do artista, não indicando o título da obra, como também não há referência à data ou às técnicas.

Além disso, Rockefeller distribuiu as obras da seguinte maneira

São Paulo - Braune, Calder, Grosz, Graves, Léger, Masson, Chagal.
Rio de Janeiro¹¹⁷ - Spruce, Gwathmey, Lawrence, Asver [na verdade, o sobrenome do artista é Osver], Tanguy and Ernst. (ver CARTA de Nelson Rockefeller a Sérgio Milliet..., 1946. Anexo A-4. Grifo do autor).

¹¹⁵ Além da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, da qual Sérgio Milliet era Diretor, outro equipamento cultural do centro antigo de São Paulo, e que sempre foi receptivo às exposições de arte moderna, era o Instituto dos Arquitetos do Brasil – Seção São Paulo – do qual teve a participação ímpar de Eduardo Kneese de Mello (NASCIMENTO, 2003, p. 60, nota 141). Eduardo Kneese de Mello (São Paulo, SP, 1906 – 1994), dentre diversos projetos em arquitetura e urbanismo, destacou-se por dois importantes eventos na capital de São Paulo na década de 1940: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a instalação de uma sucursal do Instituto dos Arquitetos do Brasil na capital paulista juntamente com Vilanova Artigas, Rino Levi, entre outros, à Rua Bento Freitas, nº 306, região do centro antigo da capital de São Paulo. Tendo sido o presidente e sócio número um, de 1943 a 1949, Kneese de Mello “[...] realiza campanhas de divulgação da arquitetura moderna, visando a mudança da imagem do arquiteto. Entre 1968 a 1970 preside o IAB nacional, depois de ter exercido o quarto mandato da seção São Paulo, de 1955 a 1957 [...]” (NASCIMENTO, 2003, p. 60, nota 141).

¹¹⁶ Kneese de Mello foi um dos principais contribuintes para a manutenção do MAM de São Paulo. Nos documentos contábeis do MAM de São Paulo que localizei no Fundo Francisco Matarazzo da Fundação Bienal, observa-se que Kneese de Mello doava mensalmente a quantia de Cr\$ 200.000,00 (ver BALANCETES..., 1951 a 1957. Anexo A-5).

¹¹⁷ Durante as pesquisas no Arquivo do MAM do Rio de Janeiro, a respeito do primeiro acervo, localizei um livro de tomo, provavelmente escrito por uma antiga funcionária chamada Isaura [s.r.]. Este documento, uma encadernação composta por capa-dura preta, folhas pautadas e numeradas de 1 a 50, e, na folha de rosto, se lê: “MAM TOMBAMENTO”. O conteúdo é em formato de tabelas, com dados classificados em colunas, os anos de 1951 até 1966, cada linha se refere a uma obra de arte incorporada ao acervo e, da esquerda para direita, estão escritos: “nº de ordem / objeto-téc. / autor / título-ano / medidas / entrada / modo aquis.-procedência / observações”. As anotações são todas manuscritas, e não há distinção entre técnicas e estado de conservação, sendo que a informação base é a data de entrada no museu.

Procurei identificar neste livro, a presença das obras de arte doadas pela delegação norte-americana a partir da relação existente na carta de 28 de nov. de 1948, a fim de confirmar quais obras se encontram no banco de dados do MAC/USP, bem como averiguar a descrição feita por Lourenço (LOURENÇO, 1999, p.140), sobre outras doações advindas do empresário norte-americano que se apresentam como doações de Nelson Rockefeller, no ano de 1952. Na tabela do ano de 1951, encontramos 19 obras, e em duas delas há escrito “doação Nelson Rockefeller”: a de nº ordem 2, uma pintura à óleo, do autor Ives Tanguy (MAM/RJ 40.002), cujo título *Oceano para pássaros*, de 1946, medindo 0,38X0,46 cm; e a de nº de ordem 19, pintura à óleo, de Fernand Léger (MAM/RJ 0021), título *Composição*, de 1938, medindo 0,57X0,48 cm.

São encontradas também outras obras, uma inscrita como nº de ordem 5, uma pintura, de Robert Motterwell (0031), de título *Composição*, de 1950, medindo 0,60X0,75 cm; e a de nº de ordem 06, também pintura, do artista Pollock (MAM/RJ 0032), título *Nº 16*, de 1950, medindo 0,56X0,56 cm.

Em outra fonte, um fichário de capa preta, composto com fichas de identificação em folhas de tamanho ofício datilografadas, com inscrições a lápis, e na parte superior na região central, uma numeração, e na parte direita inscrição se a obra foi atingida ou destruída pelo incêndio de 1978, com caneta esferográfica vermelha. A única ficha encontrada, das obras citadas anteriormente, foi a de Tanguy, onde se lê “destruída”. Ainda sobre esta obra, no setor de documentação, há fotos em preto e branco e outra colorida, e um cromo do quadro, e as indicações reforçam a informação de sua destruição.

A partir das correspondências trocadas, vê-se o entusiasmo de Nelson Rockefeller em estabelecer o intercâmbio dos paulistas com o MoMA, contando que Sprague Smith, em nome de Rockefeller, esclarece que decidiu caber ao IAB a guarda das obras doadas, por oferecer “os requisitos de neutralidade e responsabilidade”, contudo, o local não apresentava suficiente segurança. A autora cita que Nelson Rockefeller delegou a Sérgio Milliet, o encargo pela garantia da integridade das obras,¹¹⁸ confirmando que as obras permaneceriam “[...] na Biblioteca Municipal¹¹⁹, até seguirem, oportunamente, para seu destino final” (BARROS, 2002, p. 89).

No referido livro de tomo não há informações sobre duas obras de *Max Ernst*, que se encontram na lista de obras doadas por Rockefeller, das quais estavam separadas para pertencerem ao Rio de Janeiro: *Foret*, de 1927, um óleo sobre tela, de 100 X 81,5 cm; que no fichário consta uma foto e que foi destruída no incêndio. A outra, chamada de *Quadro para jovens* de 1943, se encontra na base de dados do arquivo do MAC/USP (nº 1963.3.124), na Coleção Nelson Rockefeller. Portanto, esta informação confirma que esta obra não entrou no MAM/RJ como doação Nelson Rockefeller. A obra de Léger que se encontra no livro de tomo, pode ser que tenha entrado no museu por conta da doação de 1946, mas não podemos esquecer que existe outra obra do mesmo autor, pertencente ao mesmo período, que se encontra catalogada na coleção do arquivo do MAC/USP (nº 1963.3.209), na Coleção Nelson Rockefeller.

Em razão desses dados, podemos deduzir que somente a obra de Tanguy, e de Fernand Léger, que se encontram na referida carta, foram para o Rio em 1951, confirmando Lourenço (1999, p. 134) que disse sobre uma carta “do MAM/SP ao MAM/RJ, em 23 de setembro de 1949, relata que o IAB paulista remetera [para o Rio] “[...] um Léger, um Tanguy e um Chagall”, revelando mudanças. Acrescenta-se que outras, a ele destinadas “[...] acham-se em depósito de nosso Museu [MAM/SP], a partir desta data” (Apud AMARAL, 1983, p. 15). Em seguida, LOURENÇO (1999, p. 133-135) questiona onde estará a obra de “Marc Chagall”. Com essa pesquisa, concordei com a professora e realmente a obra não se encontra no livro de tombamento do MAM/RJ e não há referência a este artista ou obra nos arquivos do Museu carioca e no MAC/USP Cidade Universitária. Porém, no arquivo do Iphan/RJ, localizei na documentação MAM/RJ Inventário, a Foto nº 35.777, de Marc Chagall, que é exatamente a mesma figuração do Chagall existente no acervo do MAC/USP, cujo título é Primavera, 1938/39, aquarela e pastel s/ cartolina s/ papelão, dimensões, 64 x 48,3 x cm, consta no banco de dados MAC/USP nº 1963.3.91 (ver ANEXO B-1.1).

¹¹⁸ O documento pesquisado por BARROS (2002, p. 89), uma carta de Nelson Rockefeller a Sérgio Milliet, datada de 22 de junho de 1949, a autora transcreve a surpresa de Rockefeller ao expressar que “Para mim é um grande prazer saber que o Museu de Arte Moderna o qual estava sendo organizado em 1946, quando eu estive no Brasil, agora tornou-se uma realidade. Compreendo que os Diretores do Museu de São Paulo estão agora prontos a receber os trabalhos que V. esteve guardando para mim, e esta carta é para lhe dizer que eu concordo com esta transferência e ficaria grato se isso pudesse ser feito.”

¹¹⁹ A Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, fundada em 1925 e inaugurada em 1926, nos primeiros quinze anos funcionou no centro antigo de São Paulo, na Rua 7 de Abril, 37. No histórico da atual Biblioteca Mário de Andrade consta que o acervo inicial acolheu a antiga Biblioteca do Estado, e com a doação da “Brasileira” de Yan Almeida Prado e da aquisição de livros históricos antigos brasileiros de Félix Pacheco, principiou a formação da importante Coleção Brasileira (NASCIMENTO, 2003, p. 95-96).

Sob um olhar arquitetônico, Nascimento mostra que, em 1936, do antigo terreno onde se encontrava o Palácio São Luis sede do Arcebisado, também no centro de São Paulo, o prefeito Fábio Prado contratou o escritório Pilmat, dos arquitetos Jacques Pilon e Francisco Matarazzo Neto, para o projeto e construção da sede definitiva da biblioteca, iniciada neste mesmo ano. No projeto do novo edifício colaboraram com os arquitetos os diretores do Departamento de Cultura, Mário de Andrade, e da Biblioteca Municipal, Rubens Borba de Moraes (NASCIMENTO, 2003, p. 96).

No ano de 1943, com o edifício parcialmente inaugurado, agora sob direção de Sérgio Milliet que permaneceu no cargo até sua aposentadoria no ano de 1959, diversos projetos culturais foram implantados como “[...] aquisições orientadas de livros e periódicos, articulação de atividades junto à recém-criada Universidade de São Paulo (1934), projeto das bibliotecas circulantes, populares e infantis -, e ainda cria novas atividades como a organização dos setores de livros raros e microfilmagem, reorganização da biblioteca circulante, promoção de ciclos de conferências e palestras, publicação do “Boletim Bibliográfico” (atual *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*), além da criação da **Seção de Arte**, contribuindo significativamente para a aquisição de obras relacionadas às artes visuais, incremento

Na opinião de Nascimento, a partir da doação das obras de arte norte-americanas, dá-se a polêmica da mídia em torno da criação ou não do museu de arte moderna em São Paulo e a problemática dos que procuravam, com a ajuda do MoMA, encontrar uma alternativa para a concretização dos planos de fundar a entidade, contudo, esbarraram com “a falta de recursos, local para abrigar atividades e o desinteresse por parte do setor público” (LOURENÇO, 2003, p. 105).

2.2. As aquisições de arte moderna feitas por Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó em 1947

O período do final do ano de 1946, logo após a doação das obras de arte por Nelson Rockefeller até 1948, há uma série de pesquisas¹²⁰ que mostram como foram as trocas de correspondências entre pessoas que se conheciam bem e foram atuantes nos preparativos para a abertura definitiva de um museu de arte moderna em São Paulo. Segundo Barros

[...] De um lado, estavam os norte-americanos, de outro, em São Paulo, dois grupos: o de Ciccillo e o liderado por Sérgio Milliet. Carlos Pinto Alves e Sprague Smith atuaram como elo entre os três núcleos: o primeiro transitava entre o grupo de Ciccillo e o grupo de Sérgio Milliet; Sprague Smith era amigo de Sérgio Milliet e fazia parte dos quadros do museu de Arte Moderna de Nova York (BARROS, 2002, p. 91).

Há neste contexto um relevante exemplo que contribui para a compreensão da subjetividade dos mecenas na formação de coleções criadas com a finalidade da fundação de um museu de arte.

Uma passagem que ainda não foi analisada e que Nascimento (2003, p. 122-123) afirma desconhecer e não ter tido contato¹²¹, diz respeito a como foram adquiridas as obras europeias

das exposições realizadas pela instituição e a reunião de vários materiais antes dispersos por várias seções da Biblioteca” (NASCIMENTO, 2003, p. 96. Grifo meu).

Continuando, uma das importantes ações da direção da biblioteca pública municipal de São Paulo foi a Seção de Arte, inaugurada em 25 de janeiro de 1945, na abertura do I Congresso de Escritores. Desta seção é que se origina um acervo público expressivo de arte moderna na América do Sul, que ainda segundo Nascimento, foi dirigida por Maria Eugênia Franco a convite de Milliet “organizando as coleções de livros, de maneira didática, e exposições educativas com obras de acervo ou reproduções, com cuidados museográficos” (NASCIMENTO, 2003, p. 96).

¹²⁰ Cf. AMARAL (2006, p. 243-244); BARROS (2002, p. 94-101); BOTTALLO (2001, p. 88-90); D’HORTA (1995, p. 17-18); GONÇALVES (1992, p. 82); LOURENÇO (1999, p. 107); NASCIMENTO (2003, p. 123-122).

¹²¹ NASCIMENTO (2003, p. 122-123) afirma que “Há um mito sobre a coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho. As informações que chegaram até a atualidade são provenientes da biografia de Yolanda Penteadó, do texto para mostra comemorativa de Ciccillo no MAC/USP e da documentação da doação para a USP; no entanto, não se sabe ao certo a data de aquisição das obras – se o conjunto doado à USP é mesmo anterior à fundação do MAM ou não e, se a escolha por tal segmento não foi também influenciada por uma questão mercadológica, pois há quem diga que no início era bastante conservadora, predominando obras acadêmicas.” A autora se utiliza das seguintes

para a formação da coleção milionária de arte moderna feitas pelo casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado. A historiografia aponta para a circunstância de, após terem se casado na Cidade do México¹²², o casal partiu para a Suíça, onde Matarazzo Sobrinho ficaria internado para curar-se de doenças pulmonares. Teria sido essa a oportunidade do encontro dos interesses do casal com conhecedores da arte moderna aliado aos antecedentes propostos por Nelson Rockefeller com a doação das obras de arte norte-americanas.

A partir da chegada do casal à refinada Clínica Schatzalp, em Davos, frequentada por milionários, Lourenço considera que fora nesse período que Matarazzo Sobrinho

[...] concretiza medidas para obtenção de acervos. Aproxima-se do pintor Alberto Magnelli, através de seu irmão Aldo, residente em São Paulo, a quem solicita a aquisição de obras francesas, dado o seu elo com a Escola de Paris; da crítica Margherita Sarfatti para as obras italianas, pelas suas ligações com esse meio cultural à época de Benito Mussolini; e, também, recebe reforço do *marchand* italiano Enrico Salvatore, a quem se devem aquisições importantes, a saber, o *Auto-Retrato* de Modigliani e obras de Giorgio De Chirico (LOURENÇO, 1999, p. 107).

Assim começam as leituras, análises e interpretações das correspondências, estando o casal Matarazzo Sobrinho na Europa, ficando a par das notícias dos andamentos de São Paulo, através dessas cartas enviadas pelos amigos, principalmente de Carlos Pinto Alves¹²³. Destaco novamente a participação de Pinto Alves que, com muito interesse, como vimos, redigiu os estatutos para a criação da Galeria, depois da Fundação e, por fim, do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Nesse ínterim, segundo as pesquisa de Vera D’Horta (1995, p. 17) e Regina Teixeira de Barros, Carlos Pinto Alves redigiu uma missiva ao adido norte-americano Sprague Smith no dia 18 de janeiro de 1947 informando que o futuro presidente do MAM de São Paulo ainda estava em viagem e que preparava-se para redigir e organizar uma sociedade civil.¹²⁴ Afirma ainda que, para

bibliografias: PENTEADO, 1976, p. 77; ZANINI, 1977, [s.p.]; ALMEIDA, F., 1976, p. 31. Ver ainda OBRAS..., 1963, Anexo A-5.

¹²² O casamento celebrado na Cidade do México, no México (ver REGISTRO..., 1946. Anexo A-5), no dia 12 de dezembro de 1946, aconteceu em virtude de Yolanda Penteado ser desquitada de seu primeiro marido, Jayme da Silva Teles (PENTEADO, 1976) e a legislação brasileira não permitia o segundo casamento civil.

¹²³ BARROS (2002, p. 101) comenta do importante papel de Carlos Pinto Alves para a criação do MAM de São Paulo, pois enquanto o casal Matarazzo ainda estava na Europa, Pinto Alves teve de agir, “entre dois pólos, muito poderosos: de um lado Ciccillo, com determinação e poder econômico suficientes para fundar um museu; de outro, Nelson Rockefeller, com a autoridade que o *know-how* lhe conferia”.

¹²⁴ Situação essa discutida pelas autoras, pois para a constituição da Galeria de Arte Moderna, Pinto Alves colocou os nomes de pessoas próximas, de familiares, e para a Fundação, como exigência de Sprague Smith, aumentou um pouco a base. BARROS (2002, p. 113) afirma que o “Conselho de Administração e a Diretoria Executiva são ampliados, respectivamente, de 16 para 35 membros, e de quatro para seis componentes”, e na nota 74, a autora conta que a “Diretoria Executiva é composta pelos seguintes cargos: Presidente, Vice-Presidente, 1º Secretário, 2º Secretário, 1º Tesoureiro e 2º Tesoureiro. Os cargos foram preenchidos, respectivamente por Francisco Matarazzo

a formação dessa instituição, Ciccillo estava comprando, “[...] sobretudo na Itália e França, grande quantidade de obras de artistas modernos” (BARROS, 2002, p. 98, Apud CARTA de Carlos Pinto Alves a Sprague Smith, 1947).

A partir da pesquisa que se segue, pude indicar quando foi que Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado¹²⁵ partiram para as sucessivas compras de obras de arte,¹²⁶ das quais demandaram elevados montantes de recursos financeiros, como nos mostram os documentos originais¹²⁷ que veremos a seguir.

Nas páginas do livrinho¹²⁸, vemos claramente que Yolanda Penteado fez um relato financeiro¹²⁹ da viagem que o casal fez à Itália e à França, que começa em Davos, Suíça, e há

Sobrinho, Carlos Pinto Alves, Sérgio Milliet, Francisco Luiz de Almeida Salles, Aldo Magnelli e Mário Barata. Afora isso, é criada uma Diretoria Artística, composta de um ou mais membros.”

¹²⁵ As pesquisas apresentadas pela bibliografia consultada (D’HORTA, 1995, p. 17; GONÇALVES, 1992, p. 820 iniciaram com a informação descrita por Yolanda PENTEADO (1977, p. 167) em seu livro, principalmente quando apresenta a influência do Diretor do Museu Guggenheim dos Estados Unidos da América, o alemão Klaus Nierendorf nas decisões de Ciccillo Matarazzo.

¹²⁶ O trabalho realizado pelo MAC/USP entre os anos de 1983 a 1989, na época da gestão de Aracy Amaral, tentou definir a entrada e a procedência de cada uma das obras de arte que foram doadas por Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado e pelo MAM de São Paulo. Após extensiva revisão catalográfica do acervo, na qual utilizou como processamento técnico as antigas fichas de identificação de obras do MAM/SP e as anotações feitas pela revisão do catálogo de 1972, geraram a publicação do grande catálogo do MAC/USP no ano de 1990. As obras que serão apresentadas neste texto estão configuradas em três grandes coleções, a saber: “Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho”, base de registro **1963.1.nº da obra**, composta por **429 obras**; “Coleção Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho”, base de registro **1963.2.nº da obra**, composta por **19 obras**; “Coleção MAM/SP”, base de registro **1963.3.nº da obra**, composta por **1.243 obras**, incluindo nesta, a Coleção Nelson Rockefeller, a Coleção Di Cavalcanti, Prêmio Aquisição Bienal, as aquisições diversas e doações. Há também outras coleções dessa mesma base catalográfica, com registros que indicam numerações entre **1963.4 a 1963.8**, que no total, são compostas por 39 obras.

Apresentamos ao final desta pesquisa, tabelas que constam as relações das obras de arte do MAM de São Paulo logo após a entrega para USP, classificadas conforme o presente estudo e orientadas pelos números de registros atuais do Banco de dados do MAC/USP.

¹²⁷ No período da revisão catalográfica de 1983 a 1989, o MAC/USP inseriu os dados fornecidos pelos documentos originais que foram analisados nas pastas dos artistas, a fim de traçar um histórico de cada uma das obras. Quando pesquisamos nessas bases temos referências dos locais de compra, quem as comprou e por quanto. Durante este trabalho de pesquisa com essas fontes, algumas informações foram revistas esse encontram nas tabelas apresentadas no Anexo B.

¹²⁸ O livrinho de anotações de Yolanda Penteado, o qual foi doado ao MAC/USP pela própria autora quando entregou definitivamente as obras doadas no ano de 1973, foi uma fonte maravilhosa de consulta, sem dúvida alguma, e me foi apresentado pela documentalista do Museu, Cristina Cabral. Neste livrinho constam, dentre outras informações, o roteiro de viagem do casal à Europa e as aquisições que foram feitas no ano de 1947, como as obras de arte, a quem eram feitos os pagamentos, os valores. Tudo manuscrito de próprio punho por Yolanda, com sua inconfundível caligrafia. Compõe-se por um pequeno caderno, de 13 páginas de linhas quadriculadas, e algumas folhas soltas, sem pauta, com inscrições diversas, apresentando folhas amarelecidas, com manuscritos a lápis e à caneta (ver Anexo B-2.1).

¹²⁹ Nesse relato feito por Yolanda Penteado, há informações desde a estada em Davos, quanto de dinheiro foi emprestado e depois trocado pela moeda do país, as pessoas que foram pagas e quanto, inclusive de algumas despesas pessoais da relatora como pagamentos aos modelistas da época, como Christian Dior, Hermes, Grás (sic), Model (sic) e Balenciaga (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 2-3. Anexo B-2.1).

anotações de despesas entre os meses de janeiro a setembro. Em italiano, português e alguma escrita em francês, percebe-se uma coerência formal na organização das páginas e tem-se claramente que os *marchands*¹³⁰ contratados por Ciccillo iam às galerias, escolhiam o que havia de melhor, solicitavam a cotação dos preços, encaminhavam a Yolanda, ela mostrava ao marido, que determinava a compra.¹³¹

A primeira informação descrita por Yolanda Penteadó data de janeiro de 1947, quando escreveu que “Maximo [não identificado] janeiro de 1947”, logo abaixo, “Ciccillo emprestou em Paris Cr\$ 12.000 (sic) janeiro 1947 entregue em Roma por meio Paciléio¹³² [Renato Paciléio]. Salvador [Enrico Salvatore] passou convidado uns 15 dias em Paris” (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 2. Anexo B-2.1. Grifos da autora).

¹³⁰ A pesquisa desenvolvida por Marilúcia BOTTALLO (2001) me chamou a atenção para a visão de Ana Mae Barbosa, redigida na introdução do catálogo do MAC/USP, que analisa os *marchands* responsáveis pelas obras adquiridas na Europa pelo casal Matarazzo. BARBOSA (1990) supôs, neste texto, que as pessoas contatadas para fazerem as escolhas das obras de arte europeias influenciaram diretamente a configuração da coleção e que o objetivo de **Alberto Magnelli**, italiano e pintor abstrato, “[...] ao adquirir, em Paris, os 19 quadros franceses não foi propriamente o de levar para a coleção um panorama da cena parisiense do início do século até os anos 40-50, pontuando as várias vertentes estéticas daquela situação. O que norteou as escolhas do artista italiano foi um olhar determinado, que buscou reconstituir na coleção uma das principais tendências da arte francesa internacional deste século: a vertente analítica da arte moderna que, tendo se iniciado com Cézanne, teve seu ponto mais alto na poética dos cubistas” (BARBOSA, 1990, p. 29. Grifo da autora). A respeito de **Margherita Sarfatti**, Barbosa sustenta que “(...) Em primeiro lugar, é patente nessa ramificação a predominância de obras de artistas ligados ao Retorno à Ordem local, sobretudo ao *Novecento* italiano, apesar de uma ou outra produção de artistas que divergiam daquele movimento. Em segundo lugar, no elenco de obras adquiridas pelos agentes de Matarazzo, não se encontra nenhuma obra tipicamente futurista” (BARBOSA, 1990, p. 29. Grifo da autora). Lembra ainda a autora que o futurismo foi combatido pelo movimento Retorno à Ordem, por ser associado ao fascismo, dizendo que “gerava uma questão política que deveria ser evitada, justamente no momento em que o Brasil se afastava dos países ligados ao Eixo e se aproximava política e culturalmente dos países Aliados” (BARBOSA, 1990, p. 29).

Localizei referências destas obras, que foram adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho no ano de 1947, que serviram de lastro para a abertura do MAM/SP, em diversos documentos originais institucionais dos museus MAM de São Paulo, MAC/USP, tanto na Cidade Universitária quanto no Parque do Ibirapuera, bem como no arquivo da Fundação Bienal de São Paulo. Contudo, nestes documentos, ainda há uma relação de indistinção entre quais obras eram, no período, particulares ou da instituição. As referências identificadas apresentam que as obras de arte se revezavam em suas procedências, pois por vezes algumas delas se encontravam dentro das dependências do museu, em outros momentos, na residência do casal, bem como há registros de empréstimos para exposições no MASP e no MAM do Rio de Janeiro.

¹³¹ Basicamente encontramos escritos neste livrinho da Yolanda Penteadó, os nomes dos *marchands* italianos Livio Gaetani e Enrico Salvatori, que foram os responsáveis pela seleção das obras que foram compradas na Itália, e de Alberto Magnelli nas compras, não só de obras de arte, mas de livros e assinaturas de revistas de arte em Paris. No Anexo B há tabelas com as imagens e informações das obras de arte citadas.

¹³² Há referência ao “consignados em Roma com Paciléio, Via G. Dorsi, 4” (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 6-7. Anexo B-2.1). Renato Paciléio era o advogado de Matarazzo Sobrinho na Itália, segundo correspondências trocadas entre ambos, encontradas no Arquivo Wanda Svevo, no Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.

Ainda sobre Enrico Salvatore, o livrinho nos apresenta uma série de informações, a começar sobre “quadros perdidos¹³³ que foram com Morris [não identificado] ao Brasil comprados por Henrique Salvadori (sic) pagos em S. Paulo (sic) a Carlino Loratelli a 80 [câmbio do período]”. Para essas obras, as anotações mostram que foram pagos no total “£ 1.520.000” mais os gastos de £ 4.598.000” com molduras, embalagem e transporte, que partiram do porto de Genova. A obra mais cara, escrita por Yolanda, foi De Chirico, *Gladiadores com seus troféus*¹³⁴, que custou “£ 700.000”. Abaixo dessa listagem, Yolanda Penteado informa sobre a compra do Modigliani¹³⁵, “em Milão ganhei como presente de aniversário”, contudo não há nenhum dado sobre datas das compras (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 10-11. Anexo B-2.1).

A problemática do sumiço de caixas de obras de arte era constante. No ano de 1947, Livio Gaetani¹³⁶ escreve uma carta de próprio punho para Ciccillo informando sobre as caixas com obras de arte que foram perdidas durante o transporte para o Brasil. Logo de início conta que estava atrás de informações sobre o ocorrido pois, segundo ele, a caixa fora regularmente embarcada para Genova e, caso tenham sido roubadas, uma hora elas apareceriam. A seguir, se retrata dizendo que enviara a Ciccillo todos os “recibos” de compras das obras, feitos nas seguintes galerias italianas: “*Galleria del Milione*”, “*Galeria Barbaroux*”, “*Galleria Gussoni*” e “*Galleria Della Spiga*”. Conta também que comprou em ateliês de Carlo Broni, Ferruccio [?], [?] Camerrias e diretamente dos pintores Sironi, Casorati, Lilloni e Usellini (ver CARTA Gaetani..., 1947. Anexo A-4).

¹³³ A respeito das obras identificadas por Yolanda Penteado como tendo sido escolhidas por Enrico Salvatore e desaparecidas, são encontradas no banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária: De Chirico, Giorgio, *Gladiadores com troféu* [1963.1.62], e *Cavalo Branco* [não confirmada, mas há uma obra cujo título *Cavalos à beira-mar*, apresenta dois cavalos, sendo um de cor branca no primeiro plano, nº 1968.1.61]; Ottoni Rosai, *Osteria* [Estalagem, 1963.1.170]; Phipipo De Pisis, *Flores com Anjo* [1963.1.160]; Arturo Tosi, *Paisagem de Val Seriana* [1963.1.210]; Gino Severini, *Natureza Morta com Pomba* [1963.1.187]; Mario Mafai, *Rapaz* [1963.1.112]; Mario Sironi, *Composição* [1963.1.195]; e Ardengo Soffici, *O Caminho* [1963.1.197]. Esta pesquisa não conseguiu chegar em quais circunstâncias a pessoa Morris perdeu e depois recuperou as obras, o que há, é que aquelas que estão relacionadas anteriormente e que apresentam número de registro, se encontram no MAC/USP (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 10-11. Ver Anexos A-3 e B-2.1).

¹³⁴ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.62, 1927.

¹³⁵ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.2.16, 1919.

¹³⁶ Livio Gaetani escreve sobre obras que foram adquiridas e transportadas ao Brasil. Nessa carta, ele conta a respeito do desaparecimento de uma das caixas que continha obras de arte não identificadas; porém, em seguida, encaminha relação de obras adquiridas por ele e ressalta que era para o empresário solicitar que fossem conferidas ao chegarem ao Brasil (ver CARTA manuscrita..., 1947, Anexo A-4. Tradução minha e de Ivy Souza da Silva).

Dois dos recibos mencionados por Gaetani na referida carta¹³⁷ são comprovantes de compras de obras de arte feitas por pelo próprio, no ano de 1946, na Itália, anterior ao início do período de aquisições feitas por Ciccillo. Dessa forma, pressuponho que algumas das obras de arte pertenciam ao *marchand* na época e que, no ano seguinte, foram vendidas ao empresário paulista. E que as obras compradas por Gaetani no primeiro semestre do ano de 1947 foram exclusivamente em função da coleção de Ciccillo Matarazzo.

Voltando aos documentos, o primeiro deles, que não é necessariamente um recibo, é uma carta (ver CARTA, Renzo..., 1946. Anexo A-3) foi redigida pelo colecionador italiano Renzo Camerino ao comprador Lívio Gaetani, dizendo que um senhor chamado Lebreton [não identificado], após muita insistência, conseguiu fazê-lo aceitar vender a obra de Carrà, *Banho de Marinheiros*¹³⁸, datada de 1935. De acordo com essa carta, escrita em italiano, ele demonstra todo o seu descontentamento neste negócio, e que segundo ele “[...] me ne separo com dolore e che sono davvero pentito di aver ceduto alle insistenze di Lebreton [...]”¹³⁹ (ver CARTA de Renzo..., 1946. Anexo A-3).

Nesse documento, há também informações sobre mais três obras. Sobre a primeira, questiona se a autoria era de Sassu¹⁴⁰, informando no texto da carta que a obra de arte se encontrava na casa do colecionador e que não havia como assegurar a autenticidade da mesma. Sobre as outras duas obras, as quais não chegaram a ser vendidas a Lívio Gaetani, o texto da carta diz que são dos artistas De Chirico, mas não informa o título, e Guidi¹⁴¹, *Donna delle uova* [não identificada] (ver CARTA de Renzo..., 1946. Anexo A-3 Tradução minha).

O outro documento, um recibo comprobatório, na verdade uma nota promissória, emitido pela *Galleria della Spiga e Corrente*, de Milão (ver RICEVUTA provisória..., 1946. Anexo A-3), o assinado [não identificado] consta ter recebido de Lívio Gaetani a quantia de “£

¹³⁷ Cf. CARTA de Renzo..., 1946 e RICEVUTA provisória..., 1946. Anexo A-3. Traduções minhas.

¹³⁸ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.36, 1935.

¹³⁹ “[...] me separo com dor e estou arrependido de ter cedido a insistência de Lebreton [...]”. Esta obra, primeiramente comprada direto do artista em 1941, por Camerino, foi vendida em 1946 a Lívio Gaetani, que por fim, vendeu-a a Ciccillo Matarazzo em 1947 (ver CARTA, Renzo..., 1946. Traduções minhas).

¹⁴⁰ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.182, 1938. Nesse registro há a informação esta obra foi adquirida por Lívio Gaetani, em 1946, por £ 20.000, sem, entretanto, informar o nome da obra em questão, mas no banco de dados do MAC/USP há uma desse autor, intitulada “Batalha”.

¹⁴¹ De acordo com o banco de dados do MAC/USP as duas obras de Virgilio Guidi que se encontram no Museu foram adquiridas por Lívio Gaetani no ano de 1947, uma em Milão e outra em Roma, informação localizada nas anotações de Penteadó (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 10).

290.00”, pelas seguintes obras de arte: Carlo Carrà, *O lago*¹⁴², óleo sobre tela, comprada por “£ 190.0000,00”; Renato Guttuso, *Natureza morta com lâmpada*¹⁴³, de 1940, óleo sobre madeira, por “£ 40.000,00”; Giuseppe Santomaso, *Composição com lanterna*¹⁴⁴, de 1942, por “£ 25.000,00”; e Ottone Rosai, *São Leonardo*¹⁴⁵, de 1945, por “£ 35.000,00”. Ao relacionar essas obras, o recibo também informa breves históricos, mostras das quais participaram e antigos proprietários (ver RICEVUTA provvisoria..., 1946. Anexo A-3. Tradução minha).

Ainda sobre o desaparecimento das caixas, pesquisei em mais três documentos que versam em italiano sobre a relação das obras de arte que foram anteriormente adquiridas por Lívio Gaetani, no ano de 1946¹⁴⁶. Um deles, o manuscrito, se encontra incompleto, faltando uma página. O segundo é a transcrição datilografada desse, do qual acima do título se lê “Elenco opere acquistate nel 1946 dal conte Livio Gaetani e consegnate al signor Morris”¹⁴⁷, que contém a relação dos nomes de 40 obras de arte e o valor total foi de “£ 2.984.500” (ver ELENCO opere..., [1947]. Anexo A-3). O terceiro é uma relação datilografada constando das 18 obras adquiridas por Lívio Gaetani e das oito por Enrico Salvatori, que custaram, com a embalagem e transporte, “£ 4.588.000”, “ao cambio de Cr\$ -.80 por lira Cr\$ 367.840,00” (ver RELAZIONE datilografada..., [1947]. Anexo A-3).

Lívio Gaetani selecionou as obras de arte para Ciccillo Matarazzo e, segundo as anotações de Penteadó, ficaram consignadas com o Sr. Paciléó em Roma, no mês de março de 1947. São elas: duas obras do De Chirico, [s.d.] e 1927¹⁴⁸; Carrà, 1941¹⁴⁹; duas obras do Cagli de

¹⁴² Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.35, 1929.

¹⁴³ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.87, 1940.

¹⁴⁴ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.180, 1942.

¹⁴⁵ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.172, 1945.

¹⁴⁶ São 4 Documentos: 1 - “Elenco opere acquistate nel 1946 dal conte Livio Gaetani e consegnate al signor Morris”; 2 - “Elenco opere acquistate nel 1946 dal conte Livio Gaetani e consignati al signor Moris”; 3 e 4 - “Elenco opere acquistate nel 1946 dal conte Livio Gaetani” e “Consegnate al signor Morris”, sendo que há inscrições acima e abaixo da página. Estes dois últimos documentos não apresentam título, e se referem a uma relação das obras de arte e preços (Anexo A-3).

Esses documentos originais colaboram para um entendimento desse conjunto de informações documentais a respeito do período da aquisição, como cartas e listagens de obras de arte, dos quais constam os nomes dos artistas, das obras, os valores em Liras, como também o nome das galerias contatadas e demais informações.

Na verdade, a relação encontrada nesse segundo documento, é a mesma listada no livrinho da Yolanda, da qual está escrito “Quadros perdidos que seguiram com Morris ao Brasil comprados por Lívio Gaetani, pagos a Felício Gaetani em São Paulo, cambio de 80”.

¹⁴⁷ Observa-se acima do título do documento uma inscrição manuscrita onde se lê “Carlos Pinto Alves”.

¹⁴⁸ Esta é uma informação desconhecida com o Banco de Dados do MAC/USP Cidade Universitária. No Livrinho de anotações de Yolanda PENTEADO (1947, p. 6-7. Anexo B-2.1), está escrito que a obra de De Chirico de 1927 – *Gladiadores com troféus*, 1963.1.62 –, fora comprada por Lívio Gaetani e no Banco de Dados está escrito que quem adquiriu foi Enrico Salvatori.

1945¹⁵⁰; duas de Capogrossi, 1931 e 1947¹⁵¹; três de Pirandello do mesmo ano, 1946¹⁵²; duas de Severini do mesmo ano, 1946¹⁵³; Mafai, 1946¹⁵⁴; Rosai, 1938¹⁵⁵; Usellini, 1947¹⁵⁶; Casorati, 1947¹⁵⁷; Menzio, 1946¹⁵⁸; Afro, 1946¹⁵⁹; Guidi, [s.d.]¹⁶⁰; Saetti, 1934¹⁶¹; duas de Sironi, 1930 e 1947¹⁶²; duas de Campigli, 1924 e 1946¹⁶³; Tosi, 1947¹⁶⁴ (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, 6-7). Ainda segundo as informações do livrinho, em “consignato guigno 1947”¹⁶⁵, foram três as obras, dos artistas a saber: Levy (sic)¹⁶⁶, 1945; Morandi, 1945¹⁶⁷; De Pisis, 1946¹⁶⁸ (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, 6-7. Anexo B-2.1).

Continuando nesta página do livrinho, há uma lista de 25 obras de arte, as quais tiveram o custo de “£ 42.590.000” e, abaixo desta conta, estão anotadas a compra de mais 3 obras, que custaram juntas “£ 365.000”. Interessante notar que ao somar esses dois valores, Yolanda arredondou o total para £ 43.000.000, acrescentando £ 45.000 à contabilidade. Dessa relação de obras, as mais caras custaram cada uma “£ 210.000”: Campigli, *Mulheres ao piano*, e Casorati,

¹⁴⁹ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.37, *Natureza morta*, 1941.

¹⁵⁰ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.27, *Natureza morta com peixes*, 1945, e a outra possui nº 1963.1.26, *Paisagem*, de 1936.

¹⁵¹ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.32, *Banhistas no Trampolim*, 1931, e nº 1963.1.33, *Natureza morta com barril*, 1947.

¹⁵² Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.155, *O Massacre*, nº 1963.1.156, *Os Girassóis*, e nº 1963.1.157, *Retrato de Menino*, todas de 1946.

¹⁵³ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.188, *Mulher e Arlequim*, e nº 1963.1.189, *Flores e Livros*, ambas de 1946.

¹⁵⁴ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.111, *Natureza morta*, 1946.

¹⁵⁵ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.171, *Paisagem*, 1938.

¹⁵⁶ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.213, *O Cardeal*, 1947.

¹⁵⁷ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.42, *Maternidade*, 1947.

¹⁵⁸ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.121, *Natureza morta*, 1946.

¹⁵⁹ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.1, *Retrato de Adriana*, 1946.

¹⁶⁰ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.86, *Marinha*, [s.d.].

¹⁶¹ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.174, *Nausicaa*, sendo que o banco informa a data de 1932, mas no livrinho, assim como anteriormente desconhecida, a data está como 1934.

¹⁶² Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.192, *Os Emigrantes*, 1930, e nº 1963.1.194, *Fuga no Egito*, 1947.

¹⁶³ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.30, *Os Noivos*, 1924. Sobre a obra datada no livrinho como do ano de 1946, há no banco de dados do MAC/USP duas obras datadas, uma de nº 1963.2.3, *Três Mulheres*, e outra nº 1963.2.4, *Mulher*. Há a informação de que foram adquiridas por intermédio de Lívio Gaetani, e estão localizadas na seleta coleção de obras milionárias da Coleção Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho, como mostrarei ao final deste capítulo.

¹⁶⁴ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.208, *Paisagem*, 1947.

¹⁶⁵ Em italiano “consignado junho 1947” (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p.6-7. Anexo B-2.1. Tradução minha).

¹⁶⁶ Este nome, em função da dificuldade de reconhecimento da escrita, não é encontrado em nenhuma das listas das três coleções em estudo. Contudo, há no catálogo de obras do MAC/USP duas obras do artista Walter Lewy e foram analisadas no Anexo B.

¹⁶⁷ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.126, *Natureza morta*. No livrinho está datada de 1945 e na listagem do MAC/USP, de 1946.

¹⁶⁸ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.158, *Natureza morta*, 1946.

Maternidade; e a mais em conta foi um Capogrossi, *Natureza morta com barril* a “£ 40.000” (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 6-7. Anexo B-2.1).

No texto que segue, Yolanda Penteado¹⁶⁹ informa que a Metalúrgica Matarazzo pagou à Felício Gaetani em São Paulo o valor de Cr\$ 120.000,00, pelo câmbio combinado anteriormente entre Ciccillo Matarazzo e Lívio Gaetani a “£ 40” e, segundo o documento, informa também ser este valor superior ao do mês de março que girava em torno de “£ 25 a 30” (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 6-7. Anexo B-2.1).

Como comentado anteriormente, Alberto Magnelli¹⁷⁰ colaborou muito com as aquisições, conforme anotou Yolanda Penteado. Há uma relação da compra dos quadros mais caros até então, em Paris [25 de julho], do montante de 21 obras de arte, que demandaram um volume de dinheiro de “£ 2.809.000”. Segundo a relatora, foram remetidas ao Brasil por Kirson [não identificado], e que teve a preocupação com o seguro e o transporte das obras, sendo que ela própria numerou “[...] os 3 caixões dos quadros com os n^{os} 11 e 12 o n^o 13 são molduras. Assegurei em 3.000 os 3 caixões.[...]” (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 2-3. Anexo B-2.1).

Esta listagem merece especial atenção, pois foram as obras de arte escolhidas por Alberto Magnelli e, observações à parte, há nela as sete obras de arte mais caras que foram adquiridas até então como Matisse, *Natureza morta*¹⁷¹; Picasso, *Figuras*¹⁷²; Braque, *Natureza morta*¹⁷³; Léger, *O Vaso Azul*¹⁷⁴; Kandinsky, *Composição Clara*¹⁷⁵; Dufy, *Natureza morta*¹⁷⁶; e Magnelli [título não identificado], com valores que variaram entre £ 450.000 e £ 150.000. A obra mais barata desta listagem é a de Domela, *Sem Título*¹⁷⁷; por £ 25.000 e há referência ainda às obras de Le Maol, *Fim do Dia*¹⁷⁸; duas de Manessier, *Chama Clara*¹⁷⁹ e uma outra não

¹⁶⁹ Nesta informação constam também que Yolanda Penteado comprou junto com a quantia citada, mais duas obras de arte com Lívio Gaetani em Roma: no dia 24 de maio “1 cabeça de touro de bronze” e outra, no dia 4 de junho, “1 quadro cobre (sic) David Golias da Mirko (sic)”, que custaram 60.000 e 30.000 respectivamente.

¹⁷⁰ Essa informação é confirmada por Yolanda Penteado em seu livro (ver LIVRINHO Yolanda..., 1976, p. 177. Anexo B-2.1) dizendo que de uma visita que fez ao casal na clínica em Davos, Ciccillo Matarazzo solicitara a Alberto Magnelli a seleção para a compra de obras francesas.

¹⁷¹ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, n^o 1963.2.14.

¹⁷² Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, n^o 1963.2.19.

¹⁷³ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, n^o 1963.2.1.

¹⁷⁴ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, n^o 1963.2.10.

¹⁷⁵ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, n^o 1963.1.97.

¹⁷⁶ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, n^o 1963.2.8.

¹⁷⁷ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, n^o 1963.1.74.

¹⁷⁸ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, n^o 1963.1.124.

¹⁷⁹ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, n^o 1963.1.115 e a outra não consta no banco de dados do MAC/USP.

identificada; Singier, *Ladainhas da Virgem*¹⁸⁰; Lhote, *Natureza morta com Leque*¹⁸¹; Matzinger, *Aldeia*¹⁸²; e Gleizes, *Paisagem*¹⁸³. Todas estas foram adquiridas da Galeria de René Drouin (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 2-3. Anexo B-2.1).

As últimas informações sobre Alberto Magnelli nos remetem ao que Yolanda escreveu, dizendo dos pagamentos feitos ao artista por Ciccillo Matarazzo. O primeiro deles, feito no dia 5 de fevereiro de 1947¹⁸⁴, foram “580.000 + 600.000” (sic) (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 2-3. Anexo B-2.1).

Depois, assim que o casal Matarazzo chegou em Paris, no dia 17 de junho de 1947 (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 1), e ficaram hospedados no Hotel “Jorge IV”, nesse mesmo dia, encontraram com Alberto Magnelli e Ciccillo Matarazzo o fez o pagamento de “140.000”. Esse pagamento, de acordo com as anotações de Yolanda, se deveu à compra dos livros de arte, que custaram 137.200, mais 2.860 pela assinatura de revistas pelo período de 6 meses, e Magnelli na sequência, “me informou [à Yolanda Penteado] em Paris que toda expedição dos quadros estava paga” (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 2-3. Anexo B-2.1).

Em 16 de agosto, Ciccillo deu “42.744 fr. Fr.” (sic) correspondente aos livros, e ficaram de pagar no banco para Magnelli a quantia de “43.000” no dia 01 de setembro. A conta com Magnelli foi liquidada com o pagamento de “£ 119.965”, pelas molduras e embalagem dos quadros que foram no caixão nº 13 (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 2-3. Anexo B-2.1).

Suponho, portanto, que o casal permaneceu em Paris até a data provável de 6 de setembro de 1947.¹⁸⁵ Não há como dizer ao certo a data da chegada do casal ao Brasil com as obras.¹⁸⁶ Entretanto, buscando outras referências, Barros (2002) informa-nos que Ciccillo,

¹⁸⁰ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, nº 1963.1.190.

¹⁸¹ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, nº 1963.1.106.

¹⁸² Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, nº 1963.1.122.

¹⁸³ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, nº 1963.1.83.

¹⁸⁴ Abaixo desta frase, há um risco em vermelho que se encontra escrito “MAM (sic) pag. (sic) 7 quadros e o 30 (sic) Dègand molduras” (LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 2-3. Anexo B-2.1).

¹⁸⁵ Yolanda Penteado conta que passaram “sete meses na clínica em Davos”, desde antes do Natal de 1946 (PENTEADO, 1976, p. 174), e no livrinho, consta que chegaram em Paris no dia 17 de junho de 1947, e a última data anotada por ela, foi de 6 de setembro de 1947 (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 1).

¹⁸⁶ BARROS (2002, p. 104), na nota 36, diz ter tomado conhecimento – através de carta inédita de Rino Levi a Francisco Matarazzo Sobrinho, de 29 ago. 1947 – que em final de agosto de 1947, Francisco Matarazzo Sobrinho ainda estava na Suíça e sua chegada em São Paulo estaria prevista para outubro.

Barros, na nota 37, nota que “Matarazzo Sobrinho, além de mecenas, é um homem de negócios e se empolga igualmente com o retorno de *marketing* que uma exposição nesses moldes daria ao novo museu”, se utilizando para esse comentário de outra CARTA inédita de Francisco Matarazzo Sobrinho a Carlos Pinto Alves, [setembro de 1947] (BARROS, 2002, p. 104. Grifo da autora).

totalmente empolgado com as propostas apresentadas por Karl Nierendorf em Davos para a primeira exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo,

[...] antes de retornar ao Brasil [Ciccillo Matarazzo] encontra-se com o galerista [Nierendorf] em Nova York. De lá escreve ao amigo Carlos Pinto Alves explicitando seu entusiasmo com Nierendorf: ‘estamos organizando em nome do futuro Museu de Arte Moderna de S. Paulo uma exposição colosso de arte abstrata. (...) Não é que eu seja abstratista (sic)... mas eu penso que um movimento tão importante da arte moderna é completamente ignorado no Brasil... Também penso que o Museu de Arte Moderna ficará conhecido se aparecer patrocinando uma exposição assim [...] (BARROS, 2002, p. 104).

Para finalizar a análise, alguns dados relevantes para essa pesquisa, cujo enfoque é a conservação de obras de arte modernas, devem aqui ser comentados. O primeiro dado que esta fonte primária informa, qual seja o “livrinho” de contabilidade de Yolanda Penteadó, é sobre as características das obras adquiridas pelos *marchands* Gaetani e Salvatori. Conforme analisado anteriormente, a coleção foi basicamente formada por artistas italianos e, na França, foram selecionadas obras de arte de artistas plásticos com posição social e de mercado estabelecidas nas galerias e museus europeus e principalmente, reconhecidas nos museus de arte moderna norte-americanos.

Outro dado diz respeito às configurações técnicas que, no “livrinho” não há informações sobre as características de fatura das obras¹⁸⁷, pois Yolanda Penteadó anotou as referências básicas como “autore”, “suggetto”, “dimensioni”, “data” e “prezzo”¹⁸⁸ (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 6-9. Anexo B-2.1). Sobre as dimensões, o “livrinho” mostra que as maiores delas não passavam de um metro quadrado e a média era de meio metro quadrado, e há informações sobre compra de molduras, mas não indica a qual (ais) obra pertencia.

O terceiro assunto importante a ser analisado é a confirmação de que as datas de criação das obras de arte adquiridas regulam entre os anos de 1924 a 1947. Há nesse contexto como referendar a contemporaneidade destas em relação ao museu que fora criado especialmente para abrigá-las no Brasil, o MAM de São Paulo. Essa informação somada a mais um fator, que revela que as obras foram compradas na sua grande maioria nos seus países de procedência, fez-me concluir que não houve grandes traslados destas obras de arte antes de atravessarem o Atlântico e chegarem ao seu destino.

¹⁸⁷ Dessa maneira, cruzando os dados dessas páginas com a atual listagem do MAC/USP, confirmei que as obras de arte eram, em sua maioria, óleos sobre tela ou sobre madeira, e somente delas é uma têmpera sobre tela de autoria de Campigli, *Os noivos*, de 1924 (Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.30).

¹⁸⁸ Em português, “autor”, “objeto”, “dimensões”, “data” e “preço” (ver LIVRINHO Yolanda..., 1947, p. 6-9. Anexo B-2.1 Tradução minha).

Assim, quando no último capítulo apresento as restaurações que essas obras sofreram no ano de 1949, apresento uma série de dúvidas, que ainda assim persistem. Não foi possível entender o porquê da necessidade dessas obras terem sido restauradas no ano de 1949. Como as obras de arte ficaram comprometidas? Durante a embalagem das obras nos caixões, durante a viagem que foi feita por navio? Ou então, durante a retirada destas dos caixões não houve uma preocupação com a resistência dos suportes? O que fez com que essas obras “novas” necessitassem de restaurações tão rápido? As obras de arte chegaram na Metalúrgica Matarazzo com problemas estruturais?

CAPÍTULO III

Um estudo de caso: início e fim da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo na sua primeira fase



“... e na sétima descansou”¹⁸⁹

Por meio desta charge o autor conseguiu, com criatividade, remeter ao conteúdo histórico da primeira fase do Museu de Arte Moderna de São Paulo. De acordo com Ronaldo Bianchi (2006), o MAM de São Paulo compreende em cinco fases, sendo que a primeira, chamada por ele de período de “Presidência de Ciccillo Matarazzo”, inicia-se com o registro do Museu em cartório no ano de 1947, logo após a aquisição das obras de arte na Europa, chegando até 1963, ano da doação para a Universidade de São Paulo.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Recorte de Jornal de *O Estado de São Paulo*, [autor não localizado]. São Paulo: [s.n], [196-], não paginado (Anexo A-5).

¹⁹⁰ A bibliografia estudada contextualiza esse período começando pelas primeiras conversas e reuniões dos artistas, escritores e professores da Escola de Sociologia da Universidade de São Paulo que aconteceram na Biblioteca Municipal de São Paulo desde o início da década de 40, passando pela concretização do sonho desses paulistas pela arte moderna com a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 1947 e pela sua mais prestigiada criação: as Bienais, que, depois da emblemática edição número sete (1963), sepulta e ressurge como uma fundação, sobrevivendo até os dias atuais.

Ronaldo BIANCHI (2006), em sua dissertação de mestrado *MAM, uma história sem fim*, no capítulo III, item 3, sustenta a existência de cinco fases, a saber: “Fase I – Presidência de Ciccillo Matarazzo (1948-1963); Fase II –

Apropriei-me da primeira fase do MAM de São Paulo como estudo de caso por considerá-la marcante e a explicação para tal atitude está apoiada em três pontos que julgo convergentes. O primeiro se refere ao recorte temporal estabelecido, por ser esta fase, localizada entre as décadas de 40 ao início da de 60, justamente emoldurada e concomitante ao momento da criação dos primeiros museus de arte brasileiros, tanto o público como o MNBA quanto o MASP e o MAM do Rio de Janeiro.

O segundo ponto é a utilização do MAM de São Paulo como exemplo nítido das transformações que um museu pôde ter, com um início a partir de uma milionária aquisição particular de coleções-lastro, conforme vimos que era comum nos museus norte-americanos, que foram inseridas num contexto de museu associativo e que, assim, [as coleções] tornaram-se públicas, ao serem transferidas ao Governo do Estado de São Paulo, em nome da Universidade Estadual.

E o terceiro, por fim, é que o conjunto das fontes primárias do MAM de São Paulo, localizadas nos arquivos que as mantém, permitiu um nível de análise e de interpretação que possibilitou a problematização das condições de conservação do acervo. Analisando os documentos, numa visão geral, percebe-se o despreparo dos que eram responsáveis pela manutenção do Museu no trato com as coleções. Vale ressaltar que essa característica foi observada ainda em todos os museus contemplados no trabalho. Essas questões se encontram nos próximos capítulos.

O estudo de caso se inicia, portanto, no momento seguinte ao registro do MAM de São Paulo, quando os entusiastas e principalmente o casal Ciccillo e Yolanda Penteado se preocuparam com a inauguração do museu e com a exposição das obras de arte. Tem-se claramente que o objetivo era o de apresentá-lo aos espectadores apologeticamente, envolvido numa aura de expectativa, um brilho no horizonte do novo como o perfeito.

O MAM de São Paulo¹⁹¹ já contava com a direção de Léon Degand¹⁹² na primeira exposição em setembro de 1948, chamada de “Salão de arte abstracionista”¹⁹³, concentrada no

Permanência da Marca (1963-1968); Fase III – Panoramas, retomada museológica (1968-1982); Fase IV – Presidência de Aparício Basílio da Silva (1982-1992); e Fase V – Modernização da gestão (1992-Hoje)”.
¹⁹¹Os Diretores do MAM de São Paulo durante a primeira fase em que Francisco Matarazzo Sobrinho foi presidente foram: 1948 – Diretor Artístico: Jacob Ruchti e J. Vilanova Artigas e Diretor: Sérgio Milliet; 1949 - Diretoria Artística: Jacob Ruchti e J. Vilanova Artigas, Álvaro Bittencourt, Sérgio Milliet e Francisco de Almeida Salles e Diretor: Léon Degand; 1950 - Diretor Artístico: Jacob Ruchti e J. Vilanova Artigas, Álvaro Bittencourt, Sérgio Milliet e Francisco de Almeida Salles; 1951/1952 - Diretor Artístico: Lourival Gomes Machado, que continua

sétimo andar da metalúrgica. As obras expostas¹⁹⁴ eram provenientes de empréstimos, da coleção milionária adquirida recentemente, das obras negociadas por Dégand, recém-chegadas de Paris, e de uma pequena exposição do pintor *naïf* José Antônio da Silva. A exposição recebeu a ilustre visita de Nelson Rockefeller¹⁹⁵ (BARROS, 2002, p. 139; NASCIMENTO, 2003, p. 125).

informalmente nos anos de 1953 e 54; 1953/1958 - Diretor Artístico: Sérgio Milliet e Diretor Técnico: Wolfgang Pfeiffer; 1959 - Diretor Artístico: Paulo Mendes de Almeida e Lourival Gomes Machado; 1960/1961/1962 - Diretor Artístico: Paulo Mendes de Almeida; 1962/1963 - Diretor Artístico: Mário Pedrosa (ver CRONOLOGIA,...1948-2005, Anexo A-6).

¹⁹² Barros esclarece que assim que o crítico de arte Léon Degand partiu de Paris, chegando em Recife para visitar Cícero Dias, recebeu telegrama de Matarazzo Sobrinho para ir imediatamente para São Paulo, pois no dia seguinte, seria o dia da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o crítico belga, fora convidado na seqüência para assumir a Direção Artística do museu (BARROS, 2002, p.130. Apud CARTAS inéditas de Léon Degand a Mijheer Sandberg e Aimé Maeght, de 29 de julho e 7 de outubro de 1948, respectivamente). A autora comenta que Aracy Amaral diz que, provavelmente o pintor Alberto Magnelli, amigo pessoal de Degand e de Ciccillo, indicou o crítico belga para diretor do Museu (BARROS, 2002, p. 111. Apud AMARAL, 1988, p. 48-49).

Quando de sua recisão com o MAM de São Paulo, Léon Degand recebeu de Francisco Matarazzo Sobrinho a importância de Cr\$ 100.000,00, a título de gratificação (ver RECIBO..., 1949. Anexo A-5).

¹⁹³ Sobre esta primeira exposição há muitas divergências quanto ao nome. Paulo Mendes de Almeida (1976, p. 211-212) disse que se chamou “Acervo do Museu”, porém Regina Teixeira de Barros (2002, p. 115) escreveu que o nome era “Exposição de Arte Abstrata”. Mas, segundo a reportagem intitulada “Museólogos Internacionais em São Paulo: fixada intensa cooperação entre os museus de arte Moderna de São Paulo”, do *Diários Associados* de São Paulo, de 16 de setembro de 1948, a exposição foi denominada “Salão de Arte Abstracionista”.

¹⁹⁴ Barros mostra nas correspondências por ela analisadas que Degand partira de Paris quatro dias depois que as obras embarcadas por navio saíram e estavam previstas para chegar ao Brasil em um mês, enquanto que as demais obras de arte embarcaram depois, via aérea (BARROS, 2002, p.132-133. Apud CARTA da Galerie Drouin a Francisco Matarazzo Sobrinho, 1 out. 1948). NASCIMENTO (2003, p. 125), na nota 177, conta que “[...] parte das obras selecionadas para a exposição inaugural do Museu chegaram ao porto de Santos em 27 de julho de 1948, pelo vapor francês ‘Jamaïque’. Este lote de obras compreendia 4 pastéis, 6 litografias, 12 óleos, 65 aquarelas e 81 desenhos, totalizando 168 trabalhos, número muito maior do que a quantidade de peças exibidas na mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo”. Possivelmente, parte das obras foi exportada temporariamente para o Brasil a fim de figurar em exposições menores e, quem sabe, serem vendidas na América, dada a ligação de Léon Degand com algumas galerias francesas.”

¹⁹⁵ Rockefeller, de acordo com a reportagem, visitou a Metalúrgica Matarazzo e foi convidado por Yolanda Penteadó a conhecer a preciosa exposição de obras de arte. A matéria conta que “Em companhia dos srs. David Rockefeller, Thomas Gates Jr. e Assis Chateaubriand, o sr. Nelson Rockefeller foi recebido pelos srs. Leon Dégand, diretor do Museu de arte Moderna de São Paulo, Giannicola Matarazzo, Almeida Salles, presidente do Club de Cinema de São Paulo; Paulo Matarazzo e pelas sras. Dora Matarazzo e Moussia Pinto Alves. [...] A grande exposição instalada por ora, num dos andares do novo edifício da Metalurgia Matarazzo. Ali estão 25 telas e 4 esculturas. A grande exposição de outubro, todavia, terá 130 quadros e 30 esculturas, que virão de Paris e do Museu de Arte Moderna de Nova York. Será uma exposição não somente de abstracionismo como de “*nieve* abstracionismo”, disse o Sr. Leon Dégand. Antes da mostra de outubro, o Museu de Arte Moderna pretende realizar, na próxima semana, uma exibição especialmente organizada para os críticos se arte desta capital”. Nessa reportagem há uma fotografia em que mostra o casal Matarazzo presenteando o magnata do petróleo americano com uma das telas do artista José Antônio da Silva, após ter ficado impressionado com a representação a óleo de uma fazenda de café. Aproveito para levantar a hipótese questionando como se encontra hoje essa tela no Museu de Arte Moderna de Nova York. Nessa reportagem foi mencionada também a vinda de telas modernistas para São Paulo através de um “contínuo intercâmbio entre as instituições de Nova York e de São Paulo”. Refere-se também ao pronunciamento de Rockefeller anunciando que em 1949 o MoMA estava por comemorar seus 20 anos existência e que era intenção, para as festividades, promover ciclos de palestras nos quais os temas seriam história da arte moderna e a evolução das artes plásticas. Ao fim do texto, o redator coloca a entrevista que fez a Francisco Matarazzo no qual o empresário contou que: “Tenho a

A exposição seguinte foi aberta no dia 29 de setembro, ocupando três andares da metalúrgica contando com “[...] parte das obras provenientes de Paris, trabalhos pertencentes a Francisco Matarazzo Sobrinho e organização de uma exposição com cerca de quarenta trabalhos de Cícero Dias.” Esta mostra também foi visitada por Alexander Calder, que expunha à época no MASP (NASCIMENTO, 2003, p. 125-126).

Não havia mais como manter o Museu na metalúrgica. Após um acerto feito entre Francisco Matarazzo Sobrinho e o diretor do *Diários Associados* Edmundo Monteiro, o MAM de São Paulo alugou¹⁹⁶ um dos andares do edifício Guilherme Guinle ainda em construção. Matarazzo sobrinho chama o arquiteto Vilanova Artigas¹⁹⁷ para o desenvolvimento arquitetônico dos ambientes.

A exposição inaugural do MAM de São Paulo na sede do *Diários Associados* chamada de “Do figurativismo ao abstracionismo”, foi transferida para diversas datas desde janeiro de 1948, sendo por fim marcada para o dia 8 de março de 1949 (BARROS, 2002, p. 110; NASCIMENTO, 2003, p. 152). Foram apresentadas obras de arte de “[...] 33 artistas, europeus e brasileiros, composta por 95 obras” e as obras doadas por Rockefeller. Dentre elas, participaram *Composição* (1938), de Fernand Léger; *Móvil amarelo, preto, vermelho e branco* (s.d.), de Alexander Calder¹⁹⁸ e outra obra desse artista, pertencente ao IAB-SP (NASCIMENTO, 2003, p. 152).

impressão de que os Museus de Arte Moderna de Nova York e de São Paulo têm um programa comum de desenvolver os laços artísticos entre as duas nações” (ver MUSEÓLOGOS..., 1948. Anexo A-6. Grifos do autor).

¹⁹⁶ NASCIMENTO (2003, p. 144-145) transcreve a correspondência entre Francisco Matarazzo Sobrinho e Edmundo Monteiro, do *Diários Associados*, datada de 18 de outubro de 1948. Observamos que os itens 2 e 3 contam como foram esse acordo, definidos como “A título de compenso, o Museu de Arte Moderna pagará a importância de Cr\$ 20,00 por mês, por metro quadrado ocupado”; e “A duração do uso será no mínimo de três anos, contando a partir da data de início da ocupação”.

¹⁹⁷ Nascimento na nota 14, esclarece que no edifício da rua 7 de Abril, 230, centro antigo da capital de São Paulo, os ambientes projetados por Vilanova Artigas foram utilizados pelo MAM de São Paulo por nove anos e o arquiteto teve como referência o “vocabulário da arquitetura moderna para museus – configuração de espaços universais, funcionais, formados por plantas livres e flexíveis, neutros e sem mediação entre ambiente e obra exposta (NASCIMENTO, 2003, p. 144. Apud José Maria MONTANER. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p.9-10.).

¹⁹⁸ NASCIMENTO (2003, p. 152) mostra que a CARTA de Léon Degand a Eduardo Kneese de Mello, datada de 9 novembro de 1948, solicitava o empréstimo do móbil de Calder para a exposição, mas “[...] encontra-se na casa de Rino Levi – demonstrando ser constante a difícil relação entre público e privado [...]”.

3.1. O perfil da formação do acervo na primeira fase

Inauguradas as instalações do MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro, Ciccillo Matarazzo¹⁹⁹ escreveu para Nelson Rockefeller pedindo o seu consentimento para que a doação pudesse ser realizada definitivamente aos MAMs, agora que os museus estavam em funcionamento (ver CARTA Francisco Matarazzo Sobrinho..., 1949. Anexo A-4).

Consultando a bibliografia²⁰⁰, Amaral analisa sobre a circunstância das correspondências que selaram o acordo da entrega definitiva no final do ano de 1949, das obras de arte doadas três anos antes, e numa visão particular, a autora comenta que:

[...] das sete obras da doação Rockefeller, modesta doação, em verdade, para um magnata que tanto estimulara, desde meados da década, a criação de um museu de arte moderna em São Paulo. Na verdade, essa doação é significativa na medida em que se desejou com ela selar a vinculação do museu paulista com aquele de nova York, preocupado com estabelecer, através da cultura, de acordo com as diretrizes do Departamento de Estado, a que era vinculado o MoMA, um relacionamento interessante com os países da América Latina. (AMARAL, 1988, p. 36)

Nessa mesma data da correspondência enviada por Matarazzo Sobrinho a Rockefeller, no dia 16 de maio de 1949, o arquiteto paulista Rino Levi²⁰¹ encaminha uma carta ao norte-americano Carleton Sprage Smith solicitando a interferência dele junto ao presidente do MoMA, para que as obras fossem recebidas nos museus de São Paulo e do Rio de Janeiro, reforçando no texto, as informações sobre o andamento das atividades do museu da primeira capital paulista (ver CARTA Rino Levi..., 1949. Anexo A-4).

No mês de junho, chega a resposta de Smith²⁰², contando que:

O Nelson Rockefeller está escrevendo ao nosso bom amigo, Sergio Milliet, pedindo-lhe que entregue os quadros que a Biblioteca Municipal está guardando para o Instituto de Arquitetos, que a sua vez, ia guardá-los para o Museo de Arte Moderna. De acordo com a separação que foi feita em 1946, o Museo de

¹⁹⁹ O recebimento das sete obras doadas por Rockefeller foi analisada por D’Horta (1995) e Nascimento (1999).

²⁰⁰ D’HORTA (1995, p. 13) mostra que as sete obras doadas por Rockefeller foram transferidas ao Museu apenas no final de 1949. LOURENÇO (1999, p. 114), segundo outra correspondência, conta que para justificar essa entrega, Ciccillo “alega a existência de arte internacional no museu, embora nomeie apenas os nacionais”. Nascimento (2003, p. 131), na nota 21, fala que inicialmente seriam doadas duas obras de Morris Graves para o MAM, contabilizando oito trabalhos e na outra correspondência, conta que está escrito que era somente uma obra de Morris.

²⁰¹ BARROS (2002, p. 155) conta que na sua atribuição de primeiro secretário do Museu, Rino Levi deveria “[...] encarrega-se de criar diversos departamentos dentro do Museu e convocar pessoas de renome na sociedade paulistana para compor as diversas comissões”. A autora conta que havia a Comissão de Pintura e Escultura, de Fotografia, do Folclore, Exposições, Gráfica, Arquitetura e Cinema. A autora mostra que “Moussia Pinto Alves é escalada para “Relações Sociais”, que a Diretoria Artística “é composta por Vilanova Artigas, Álvaro Bittencourt, Sérgio Milliet, Jacob Ruchti e Francisco Luiz de Almeida Salles, e o Diretor Geral é Léon Degand”, e na Diretoria Executiva, acontecem as seguintes substituições de Sérgio Milliet, 1º Secretário, por Rino Levi; Francisco Luiz de Almeida Salles, 2º Secretário, por Roberto Paiva Meira; e Mário Barata, 2º Tesoureiro, por Hernani Lopes (ver CARTA Rino Levi..., 1949. Anexo A-4).

²⁰² Ao final do documento, Carleton Sprage Smith escreve que “Os quadros para o Rio são os de Spruce, Gwathmey, Lawrence, Asver, Léger, Tanguy e Ernst”.

São Paulo ficaria com Braune, Calder, Grosz, Grosz (sic), Graves, Léger, Masson e Chagal. Esperamos que o mundo artístico fique satisfeito com esta transferência – símbolo da amizade americana (ver CARTA de Carleton Sprague Smith..., 1949. Anexo A-4).

Rockefeller responde a Matarazzo Sobrinho ainda em junho, começando por se desculpar pelo atraso da resposta – à carta que foi enviada em maio – e segue, sucintamente, informando que escrevera para Sergio Milliet e Kneese de Mello, para que se realize a transferência das obras para o MAM de São Paulo (ver CARTA Nelson Rockefeller..., 1949. Anexo A-4).

Em uma correspondência redigida em setembro de 1949, ao diretor da biblioteca pública Sérgio Milliet, Ciccillo Matarazzo acusa o recebimento “da Secção de Artes os quadros da doação Nelson Rockefeller Jr., destinados aos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio, que se encontravam em depósito na Biblioteca” (ver CARTA Francisco Matarazzo Sobrinho..., 23 de setembro de 1949. Anexo A-4).

Em dezembro de 1949, o presidente do MAM de São Paulo²⁰³ envia um ofício ao presidente do MoMA de Nova York, formalizando o recebimento das sete obras de arte, escrevendo que

Bem certo, a doação Nelson Rockefeller de há muito chegara às mãos do Museu, pois a consideramos nossa desde aquela entrega simbólica, quando ainda se aquecia no espírito de alguns paulistas o desígnio de dar a esta cidade um instituto destinado ao cultivo e à expansão das generosas e variadas formas de arte de hoje (ver CARTA de Francisco Matarazzo Sobrinho..., 7 de dezembro de 1949. Anexo A-4).

Desse momento em diante, o Museu de Arte Moderna de São Paulo inicia então suas exposições, cursos, palestras, conferências. Segundo Lourenço, esse princípio foi importante “pela vitalidade e, já na etapa 1949/1950, apresenta uma série enorme de atividades e de exposições, de forma a consolidar uma época de efervescência antológica e raramente superada” (LOURENÇO, 1999, p. 113).

²⁰³ No dia 7 de dezembro de 1949, o Museu de Arte Moderna de Nova York, novamente através de seu presidente, Nelson Rockefeller, concretizou a doação das obras de arte que deveriam ser distribuídas entre os recentes museus de arte moderna brasileiros, o de São Paulo e o do Rio de Janeiro. Diferentemente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como vimos anteriormente, as obras de arte endereçadas a São Paulo, foram entregues. E mais, ainda neste último, permaneceram as outras obras que, por motivo desconhecido, não chegaram ao Rio de Janeiro, como descrito na já mencionada carta de Carleton Sprague Smith para Eduardo Kneese de Mello, de 28 nov. 1948. Arquivo MAC/USP Cidade Universitária. Ao pesquisar a atual listagem do MAC/USP sobre as obras pertencentes a Coleção Nelson Rockefeller, encontramos um total de 38 obras de arte, sendo que desse número, podemos confirmar que 7 delas, vieram na primeira doação de 1946 e as outras 4 são as que não foram para o MAM/RJ, perfazendo 11 obras. A respeito das outras 27 obras, posso sugerir que foram doações posteriores, incorporadas em diversas ocasiões de visita do norte-americano ao museu. Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.3.344, *Montanha Antílope*, de 1946; nº 1963.3.344, *Montanha Antílope*, de 1946; nº 1963.3.160, *O porta-estandarte*, de 1946; nº 1963.3.160, *O porta-estandarte*, de 1946; nº 1963.3.160, *O porta-estandarte*, de 1946; nº 1963.3.207, *A aula*, de 1946; e nº 1963.3.253, *Floresta de Chaminés*, de 1945, respectivamente.

O maior mérito do MAM de São Paulo foi ser o responsável pela concepção e organização das Bienais Internacionais de São Paulo²⁰⁴, que tiveram início no ano de 1951, e que, de acordo com Lourenço

[...] projeta a arte brasileira, consolida ou exclui nomes e tendências da história da arte e torna-se um mecanismo importante para formação e ampliação de acervos museológicos, para o próprio MAM e para outros, desdobrando-se até a década seguinte (a de 60) (LOURENÇO, 1999, p. 113).

D’Horta mostra como se deu a incorporação do acervo no transcorrer da primeira fase do MAM de São Paulo, de 1949 a 1963, dizendo que o acervo foi

[...] enriquecido por algumas compras, inclusive durante as bienais, por doações de artistas que faziam exposições no museu e por outras ofertas de artistas como foi o caso de Di Cavalcanti, que doou ao museu mais de 500 desenhos. Quanto às obras doadas por Ciccillo e Yolanda, o registro parece incerto até hoje, mas não foram seguramente poucas (D’HORTA, 1995, p. 24).

Lourenço confirma que esse crescimento do acervo foi constante durante os primeiros anos da “Era Bienal”, e concorda com D’Horta (1995, p. 24) ao indicar que o maior conjunto doado, foi sem dúvida, o da produção de Di Cavalcanti²⁰⁵ efetivada em 1952 (LOURENÇO, 1999, p. 113. Grifo da autora). Lourenço, assim como Amaral (1988, p. 41), apesar de concordarem com a significativa contribuição das doações são unânimes em criticar a ausência de um controle das tendências artísticas (LOURENÇO, 1999, p. 114-115). E ainda, segundo Amaral, “é raro mesmo nos países mais desenvolvidos do mundo ocidental um museu que tenha iniciado a formação de sua coleção a partir de critérios preciosos de seleção de artistas e obras”, e que às vezes é percebido que alguns museus insistem em perseguir incorporações de uma única tendência artística (AMARAL, 1988, p. 34).

²⁰⁴ Saliento que, a despeito da importância das Bienais para a arte no Brasil, o foco desta pesquisa é a de analisar a gestão da conservação dos acervos que estavam sob responsabilidade do MAM de São Paulo, de forma permanente, e as Bienais tinham como característica serem exposições temporárias, desta forma não faz parte do escopo desta dissertação. Questões relativas a funcionários que trabalhavam para as duas entidades e os recursos que saíam do Museu poderão vir a ser discutidos, sempre com enfoque para a gestão da conservação.

²⁰⁵ LOURENÇO (1999, p. 115), traz um exemplo sobre a falta de comprometimento do Museu com a coerência da formação do acervo, explicando como eram selecionadas as obras das Bienais, analisando que “o júri do evento premia obras menos comprometidas com as vertentes mais incomuns para o meio, em especial as abstratas, enquanto aceitam-se doações bastante heterogêneas, resultando um acervo com altos e baixos [...]”. A autora conta, na nota 69, sobre um depoimento do artista Volpi sobre a premiação recebida por Di Cavalcanti após a doação de suas obras coleção para o MAM de São Paulo na Bienal, dizendo que “[...] coincidentemente ou não, este recebe prêmio na bienal seguinte.”

Aracy Amaral durante uma entrevista com o ex-diretor do MAM de São Paulo, Paulo Mendes de Almeida, comentou que existe um ressentimento do atual MAC/USP pela desvinculação do MAM-SP com a Bienal, como também pela conformação do acervo, de não apresentar representantes americanos ou mesmo latino-americanos, nem mesmo muitos expoentes brasileiros contemporâneos. Visto desta maneira a professora ressaltou que, caso não se tivesse mais aquisições, o museu teria um acervo “datado”, isto é, de obras aproximadamente do mesmo período – década de 1940 – e na maioria de autores italianos. Mendes de Almeida, ao responder, não objetou abertamente, mas disse que “Ciccillo comprava, pendurava na parede, e pronto” (ver DEPOIMENTO, 1983. Anexo A-4).

Realmente foram diversas as doações ao Museu e Amaral diz que essa prática já fora prevista por Matarazzo Sobrinho em 1949 através do acolhimento de

[...] doações particulares; ou de obras de artistas ingleses e da Escócia, por parte do British Council, assim como de Lessing Rosenwald, de Nova York, da Associação Polonesa de Artes Plásticas, ou posteriormente, da Aliança Brasil-Japão. Além de uma extensa e qualitativa relação de gravuras estrangeiras doadas pelo próprio Francisco Matarazzo Sobrinho e novamente por Nelson Rockefeller (AMARAL, 1988, p. 36).

Quando define, por fim, o perfil da formação do acervo, Aracy Amaral também elenca como doadores do período, os

Grandes nomes, doadores generosos que faziam uma oferta inesperada, contatos de Yolanda Penteadó e Ciccillo em suas viagens, através de artistas que deles se aproximavam, ou que, por vezes gratos por uma exposição no MAM-São Paulo, ofereciam um de seus trabalhos, ou mais, para o Museu, [...] de acordo com sugestões de um ou outro crítico ou amigo influente. (AMARAL, 1988, p. 37).

Portanto, durante o período dessa primeira fase, o Museu participou com uma ampla atuação, penetrando nas esferas da representação cultural, acompanhando a formação de mais de uma geração de artistas e intelectuais.

Por bem ou não, o Museu atuou como um laboratório experimental de discussão do lugar da arte moderna e contemporânea e os debates se acirravam entre associados e artistas principalmente quando as expectativas do que se desejava de um Museu de Arte Moderna não eram de fato atingidas. A falta de autonomia para se estabelecer os devidos limites entre os desejos pessoais do presidente da Associação MAM de São Paulo, os ideais dos associados e as necessidades da gestão do Museu geraram situações conflituosas, desvirtuando qualquer possibilidade de mudança.

3.2. Acerca da doação do acervo para a Universidade de São Paulo em 1963

O tema da transferência das obras de arte do MAM de São Paulo, tanto as que eram particulares de Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, e que se encontravam no acervo permanente²⁰⁶, assim como as que eram de fato patrimoniadas como pertencentes ao Museu, foi

²⁰⁶ O documento redigido pelo diretor Léon Degand, em 1949, comentado na página 38, além de abrir o precedente à comercialização das obras, há uma definição do que eles chamaram de **empréstimo semi-permanente**, quando escreveram que o “museu não se obriga a expor continuamente todas as obras pertencentes à **coleção permanente** ou que estão em sua posse a título de empréstimo **semi-permanente**”. Analisando o documento apresentado, vemos a confusão estabelecida entre o que era o **acervo permanente** e o que era **empréstimo semi-permanente**. Seriam os dois a mesma coisa? Isto é, o **empréstimo semi-permanente** era, na verdade, as obras de arte da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho que se encontravam dentro da **coleção permanente**, sendo que nesta, por sua vez, poderiam ter obras tanto de propriedade do museu quanto de particulares? (ver PROGRAMA, MAM, 1949, p. 1-2. Anexo A-4. Grifos meus).

abordado pela bibliografia analisada²⁰⁷. Os autores argumentam que as atitudes de autoritarismo do presidente do Museu frente à situação de escassez de recursos, gerou inconformidade e desintegração da entidade.

D’Horta explica que a entidade dependia diretamente de Ciccillo, e que:

[...] Nos momentos de euforia o dinheiro sai de seu bolso generoso e é o que garante a maioria das realizações da fase áurea do museu. Nos momentos de crise, no entanto, seu desânimo contagia de forma desastrosa a vida da instituição (D’HORTA, 1995, p. 31).

Na opinião de Lourenço, Ciccillo Matarazzo se relaciona de forma voluntariosa com o MAM, como a de um proprietário privado,²⁰⁸ embora recebendo verbas públicas, que são as fontes que viabilizam o Museu. Acredita, dessa forma, que deve ter sido, talvez por isso, que tal situação foi aceita “em maior ou menor grau, pelos colaboradores que apóiam (sic), administram, executam ou conceituam as atividades” (LOURENÇO, 1999, p.124).

O Museu, como bem enfatiza Ronaldo Bianchi (2006), com a responsabilidade de gerenciar e atender às demandas das Bienais, no período do evento, era a sua principal atividade e que “[...] tomava quase todo o tempo e todos os recursos do museu, não se tinham mais atividades museológicas, todas as energias estavam foçadas na realização das Bienais. A assim elas foram engolindo o museu [...]” (BIANCHI, (2006, p. 112).

Segundo opinião de Amaral, a cada Bienal mais se afirmava a postura das autoridades governamentais que exerciam a tarefa de repassar as subvenções, em assumir esse evento bianual, em detrimento da manutenção do Museu, que caminha no sentido da retração como entidade museológica até que em 1959, o presidente²⁰⁹ decide pela revisão de seus estatutos (AMARAL, 2006, v.2, p. 259). Essa posição também é referendada por Bianchi, que esclarece que Ciccillo Matarazzo ficou durante os anos de 1959 e 1963 tentando “desvincular o MAM da Bienal, das suas funções, dos diretores partidários da função do museu [...]” (BIANCHI, 2006, p. 116). Complementando, D’Horta afirma que os planos personalistas de Matarazzo Sobrinho, de insistir

²⁰⁷ As relações entre Francisco Matarazzo Sobrinho e a administração do MAM de São Paulo foram analisadas por AMARAL (1988; 2006), BIANCHI (2006), LOURENÇO (1999) e D’HORTA (1995).

²⁰⁸ LOURENÇO (1999, p. 124) tenta explicar que Matarazzo Sobrinho, agindo com o Museu “Como qualquer dono, num dado momento resolve encerrar as atividades, desconsiderando todo um grupo atuante e que não se conforma com a reversão pretendida, deixando assim a nu o grau de envolvimento e proximidade imaginada com o poder”.

²⁰⁹ Francisco Matarazzo Sobrinho começa a tentar aprovar uma mudança no estatuto da associação do Museu para que seu patrimônio possa ser doado a uma entidade cultural, que na verdade, era uma nova versão da outrora Fundação de Arte Moderna, que o empresário pretendeu fundar, e para tanto, deveria extinguir a anterior (ver EXPOSIÇÃO de motivos..., 1959. Anexo A-5). Essa nova redação foi aprovada em janeiro de 1959 tendo sido o precedente que permitiu a aprovação da doação do patrimônio para a USP em 1963.

em separar o Museu da Bienal, foram corroborados pela “assembléia geral extraordinária de 20 de janeiro de 1959 – com presença de 29 sócios, nove através de procuração –, que altera o quorum exigido no documento de fundação do MAM [...]” (D’HORTA, 1995, p. 31).

D’Horta reforça essa questão, dizendo que

Cansado dos embates internos com os diretores do museu, que tolham com condutas técnicas sua desenvoltura e autoritarismo além de sujeitá-lo a conflitos de vaidade pessoal, e decidido a concentrar os escassos recursos financeiros na realização das bienais, que, por outro lado, lhe traziam prestígio imediato, Ciccillo resolve separar as duas instituições e, em seguida, acabar com o MAM de vez (D’HORTA, 1995, p. 33).

No dia 10 de maio de 1962, Ciccillo²¹⁰ fechou o acordo de doação²¹¹ de toda a sua coleção, que se encontrava no Museu para a Universidade de São Paulo (ver DOCUMENTO..., 1962, Anexo A-6). As obras de arte, de fato particulares, foram distinguidas de todas as outras pertencentes ao Museu quando Francisco Matarazzo Sobrinho e sua companheira Yolanda Penteado fazem a separação particular de seus bens²¹².

Neste documento, o escrivão do tabelião redige a seguinte frase de Francisco Matarazzo Sobrinho

[...] Estes objetos de arte serão por mim incluídos na doação, que estou em vias de fazer, da grande coleção que tenho no Museu de Arte Moderna de São Paulo, à Universidade de São Paulo. Mas enquanto YOLANDA viver e quiser as obras de arte aqui descritas ficarão em seu poder, para seu uso, gozo e deleite (ver DOCUMENTO..., 1962. Anexo A-6).

Esta relação composta por 430 obras particulares e os valores a ela atribuídos, somavam Cr\$130.000.000,00 (cento e trinta milhões de cruzeiros) do período (ver ESCRITURA..., 1962. Anexo A-3). A coleção que pertencia a Yolanda era composta por dezenove obras, e foram avaliadas em CR\$200.000.000,00 (duzentos milhões de cruzeiros) (ver ESCRITURA..., 1963. Anexo A-3).

²¹⁰ Na opinião de BIANCHI (2006, p. 116) “[...] o acervo do museu foi usado por Ciccillo Matarazzo como se fosse dele, depositou a sua coleção particular no museu, colocava e tirava obras do acervo sem controle, emprestava obras do acervo. Podemos perceber que na *Exposição do Acervo 1954-1958* foram apresentadas indistintamente obras do acervo e da coleção de Ciccillo. Essa confusão do que era e o que não era do museu, além de criou (sic) para Ciccillo uma situação mais cômoda quando este resolveu doar o acervo”.

²¹¹ AMARAL (1988, p. 30) informa que o Reitor da Universidade de São Paulo, Antônio Barros de Ulhôa Cintra, que era o “[...] médico particular do casal Yolanda e Francisco Matarazzo Sobrinho, tendo-os acompanhado à Europa, à Suíça e Alemanha, nos anos 50 [...]”, foi quem fez a seguinte pergunta a Matarazzo Sobrinho: “Porque vocês não fazem uma doação à USP? ”.

²¹² Neste dia, Francisco Matarazzo Sobrinho registrou as obras de arte que lhe pertenciam, e estas por fim, são as que formam a “Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho”. O conjunto das obras que ficaram para Yolanda nesta partilha, foram as classificadas como “Coleção Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho”. Yolanda Penteado, no final ano de 1972, comunicou a reitoria da universidade que desejava realizar a entrega antecipada e definitiva das 19 obras doadas que ainda permaneciam em sua residência, após doação para a USP (ver OFÍCIO MAC 838, 1972. Anexo A-3).

Um documento do MAM de São Paulo de 1962 (ver SITUAÇÃO de contas..., 1962. Anexo A-5) descreve a situação contábil do Museu e, referente à situação de pessoal, apresenta que

[...] todo o pessoal do MAM e Bienal de SP está registrado como funcionário do MAM. [...] A folha de pagamento do MAM atinge aproximadamente Cr\$ 400.000,00 (quatrocentos mil cruzeiros) mensais. Não foi procedido nenhum aumento salarial desde novembro p.p. (sic), apenas uma antecipação de 15% foi deferida em maio deste ano. A liquidação do pessoal em nome do Museu de Arte Moderna, tendo em conta salários atuais, monta a cerca de Cr\$ 18.000.000,00 (dezoito milhões de cruzeiros). Há ainda a considerar o pagamento do 13º salário, que implicaria, mantidos os atuais níveis, em mais Cr\$ 400.000,00 (quatrocentos mil cruzeiros) para o corrente mês de dezembro (ver SITUAÇÃO de contas..., 1962).

Esse processo de doação, que começa de forma estritamente particular do casal Matarazzo, em razão das dificuldades financeiras e de gestão, foram estendidos ao Museu. Matarazzo Sobrinho apresentou os balancetes contábeis para a assembléia extraordinária, realizada no dia 23 de janeiro de 1963, conclamando os sócios a votarem sobre a doação do patrimônio do Museu. Devido ao precedente que fora aberto pela alteração dos estatutos em 1959, apesar de quatro sócios terem sido contrários²¹³, delibera-se

[...] extinguir a sociedade, transferindo todo seu patrimônio para a Universidade de São Paulo; nomear um diretor único na pessoa de Francisco Matarazzo Sobrinho, para o fim de efetivar aquela doação; manter temporariamente o museu, apenas para o efeito de concluir a transferência das suas subvenções à Bienal (D'HORTA, 1995, p. 33).

No dia 1º de fevereiro de 1963,²¹⁴ o Conselho Universitário da Universidade de São Paulo comunica ao Reitor Antônio Barros de Ulhôa Cintra a decisão de Francisco Matarazzo Sobrinho de doar todo o acervo artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (ver PROCESSO nº 22015/63..., 1963).

No documento de doação, que foi registrado no Tabelionato Veiga, o montante do patrimônio do Museu foi avaliado em Cr\$700.000.000,00 (setecentos milhões de cruzeiros). Este instrumento jurídico continua, através de 18 páginas, na relação das obras de arte entregues à instituição universitária, ficando estabelecido pelo outorgante ao outorgado “como única condição da presente doação que as obras sejam expostas como um só conjunto museológico, não podendo ser fracionadas em seu todo [...]” (ver PROCESSO nº 22015/63..., 1963. Anexo A-3).

²¹³ Foram veementemente contrários à doação, os seguintes sócios presentes Múcio Porphyrio Ferreira, Cláudio Abramo, Lívio Abramo, Mário Schemberg, e mesmo tendo sido a favor anteriormente, Mário Pedrosa, nesse momento mostrou-se contrário ao atentar para os argumentos proferidos na seção (ATA..., 1963. Anexo A-5). As decisões desta assembléia foram efetivadas por ESCRITURA datada de 8 de abril de 1963, no Tabelionato Veiga, no Livro de Notas nº2.018, fls. 84. Anexo A-6.

²¹⁴ Neste processo foi incluída a indenização pela dispensa dos servidores do museu por seus direitos trabalhistas, que foram pagos pela universidade, no valor de Cr\$5.859.497,60.

Nesse momento, a associação de 1948 foi desfeita e “os velhos sócios”²¹⁵, principalmente Oscar Pedroso Horta, ainda moveram processo para reaver o acervo (D’HORTA, 1995, p. 33). Contudo, conseguiram somente manter o nome, ou como diria Bianchi, a marca MAM de São Paulo (BIANCHI, 2006).

Yolanda Penteado, no final ano de 1972, comunicou a reitoria da universidade que desejava realizar a entrega antecipada e definitiva das 19 obras doadas que ainda permaneciam em sua residência, após doação para a USP (ver OFÍCIO MAC 838, 1972. Anexo A-3).

No ano seguinte, Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado oficializaram a entrega, que iria compor a exposição comemorativa dos 10 anos do MAC/USP (ver TERMO de efetiva..., 1973. Anexo A-3).

Uma observação importante é que, nos dois documentos anteriormente citados, tanto o que Yolanda Penteado comunicava a decisão da entrega e o outro da entrega definitiva é mencionado o desaparecimento de duas obras presentes na listagem da doação, “De Chirico, *Cavalo*, 43X32” e “Sironi, *Fragmentos*, 64X43”.²¹⁶

Sobre esse assunto há também outra história de uma obra que se encontrava no acervo do museu na ocasião e que, por motivo desconhecido, permaneceu durante o processo de doação. D. Carolina de Almeida Bicudo, proprietária do quadro de Fernand Léger, *Sem título*, precisou comprovar que a obra lhe pertencia. Em carta comprobatória, escrita, assinada e firmada em

²¹⁵ Arnaldo Pedroso d’Horta, Abelardo de Souza, Gerda Brentani, Francisco Rebolo Gonsales, Armando Ferrari, Walter Lewy, Clóvis Graciano, Galiano Ciampaglia e Roberto Cerqueira César; recorreram à justiça para manter do nome e por fim, uma brecha na lei proporcionou que os membros da associação pudessem recomeçar com a sociedade sob o mesmo. Assim fundaram uma outra sociedade, sem acervo, com sede no Conjunto Nacional na Avenida Paulista em 1965, e, em 1966, foram para o Edifício Itália, na Rua São Luís, nº50. Em 1969 voltaram para o parque do Ibirapuera num edifício improvisado para acolher a associação e seu acervo e ação movida, foi indeferida (D’HORTA, 1995, p. 33).

Desde a sua fundação em 1965, o MAM de São Paulo necessitou de que instituições e órgãos públicos colaborassem para que espaços fossem emprestados para a guarda e exposição das dezenove obras que restaram do acervo (entrevista da Sra. Dinah Lopes Coelho, ex-secretária da entidade, a Tadeu Chiarelli, em 18 de maio de 1998).

Com a doação do acervo particular da família de Carlo Alessandro Tamagni (Viaduna, IT, 1900 – São Paulo, SP, 1966), proprietário de uma gráfica, participou como um dos amigos do Grupo da Família Paulista e do Grupo do Santa Helena. Pertenceu à Diretoria do MAM de São Paulo até o ano de seu falecimento, ano em que se inicia o novo período do museu, e em seguida, artistas também colaboraram doando obras de arte para a formação do novo acervo. O MAM-SP demorou décadas para se restabelecer da perda de seu acervo e de sua característica inicial de formação. Até hoje, conversando com antigos funcionários, há certo desconforto ao falar sobre o acervo que foi entregue para a USP para a criação do MAC/USP.

²¹⁶ Esses conflitos surgidos com a constatação de obras que desapareceram, de algumas que foram extraviadas, como também de outras que não pertenciam e se encontravam no corpo do museu, foram encontrados na revisão catalográfica dos anos de 1983 a 1989. Um exemplo é uma das obras que na ficha de identificação do MAM-SP, informava que era doação de Francisco Matarazzo Sobrinho e depois ficou comprovado, pelo próprio doador, que a entrada da obra teria sido feita através de doação particular, de uma família de São Paulo.

cartório, a artista Tarsila do Amaral declara que a obra realmente pertence a Carolina, pois foi a própria Tarsila que lhe vendeu o quadro (ver DECLARAÇÃO..., 1964. Anexo A-3). A senhora Carolina assinou um recibo de que a Universidade de São Paulo lhe havia entregado a obra somente no dia 17 de fevereiro de 1965, depois de este caso ter sido submetido ao conselho universitário e arrolado o processo RUSP-25361/64 (ver PROCESSO..., 1964. Anexo A-3).

Ao final desta primeira fase, a contabilidade é certa: o volume de dinheiro para a manutenção do Museu era exorbitante. A folha de pagamento no ano de 1963 era de Cr\$ 400.000,00 (quatrocentos mil cruzeiros) mensais e para a quitação de todas as dívidas com os encargos e salários atrasados eram de Cr\$ 18.000.000,00 (dezoito milhões de cruzeiros). Analisando sob este aspecto, torna-se evidente a dificuldade que o Museu teve em preservar de forma adequada o acervo.

Mas essas necessidades não foram contempladas durante a abertura do MAM de São Paulo. Na ânsia de se mostrar capaz de criar uma instituição de peso como um museu de arte moderna segundo os padrões norte-americanos, Francisco Matarazzo Sobrinho não contava que para a gestão de um museu, necessitava-se muito mais que uma coleção milionária.

PARTE II
A PRESERVAÇÃO

CAPÍTULO 4

A preservação nos museus de arte brasileiros entre as décadas de 40 a 60

“[...] Mas, uma coisa é conservar, outra é restaurar, ou melhor, com muita freqüência uma é o contrário da outra; e o meu discurso é dirigido não aos conservadores, homens necessários e beneméritos, mas, sim, aos restauradores, homens quase sempre supérfluos e perigosos”.
Camilo Boito, *Os restauradores*, 1884.²¹⁷

A visão de como os primeiros museus de arte brasileiros compreendia a preservação das obras artísticas nos diz muito sobre como eram concebidas as formas de conservação ou mesmo de restauração dos seus acervos.

Na definição literal, um dos sinônimos de preservar é defender, sendo, portanto, a preservação o procedimento necessário para a efetiva garantia de permanência. Dentre muitos conceitos que tratam da preservação de obras de arte, trouxe um em especial, elaborado pelo conservador italiano Umberto Baldini (1995). Baldini (1995) para explicar o conceito de preservação fez uma analogia entre a mitologia grega do ciclo nascimento-vida-morte e uma peça de teatro composta por três atos: a criação, a vida e a destruição. De acordo com o conservador, o agente homem deve atuar somente no terceiro ato de uma obra artística, com a intenção única de diminuir o impacto da ação do tempo. Quando há a interferência nos primeiros dois atos as relações de autenticidade e de integridade ficam comprometidas. O terceiro ato é considerado o principal procedimento de preservação, que é a conservação: a manutenção sistemática, diária e de rotina realizada com a finalidade de que nenhum agente externo interaja destrutivamente com a obra de arte. A restauração, distinta da conservação, é o restabelecimento da obra, uma intervenção que, por sua vez, deve se assegurar de que está sendo realizada no sentido da conservação. Contudo, de acordo com Max Friedländer, “*restoration is a necessary evil*” por considerar que nenhuma restauração é ingênua e totalmente desprovida de interferência no original (Apud VACCARO, In: HISTORICAL..., 1995, p. 263).

²¹⁷ Tradução de Paulo Mugayar Kuhl, Beatriz Mugayar Kuhl, apresentação Beatriz Mugayar Kuhl, revisão Maria Pereira Cordeiro, 2002.

Na Europa,²¹⁸ após a década de 1930, é que se inicia a preocupação com a pesquisa e documentação das obras de arte, priorizando a conservação em detrimento da restauração, introduzindo conceitos como Reversibilidade, Estabilidade e Legibilidade. Para tanto foram criados centros e institutos internacionais voltados à conservação e restauração como o *Institut Royal do Patrimoine Artistique* (IRPA, 1937), em Bruxellas, o *Istituto Centrale per il Restauro* (ICR, 1939), em Roma, o *International Council of Museum* (ICOM, 1946), em Paris, o *International Institut for Conservation* (IIC, 1950), em Londres e o *Internacional Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM, 1956)²¹⁹, com sede em Roma, é um braço da UNESCO²²⁰ (MIGUEL, 1995, p. 245-250).

Mas a mais significativa mudança de atitude dos conservadores internacionais com a preservação das obras de arte em museus começou com a publicação dos dois volumes de *Museographie*²²¹, no ano de 1934. Composta por textos escritos por profissionais de museus de vários países,²²² os artigos mostram os mais modernos exemplos da museografia, apontando este método como princípio básico de preservação e de exposição de acervos. Na primeira parte desta

²¹⁸As obras de referência que analisam a história da conservação do patrimônio cultural no Brasil partem, invariavelmente, da trajetória de evolução das premissas europeias de proteção do patrimônio para desembocar nas políticas preservacionistas brasileiras e de como essas recomendações internacionais foram absorvidas no contexto nacional. De acordo com Yacy-Ara Froner Gonçalves (2001) uma coleção particular pode variar de proprietários e procedência, pois “[...] raramente sobrevivem à morte ou às flutuações da fortuna daquele que as formou, ao contrário na maioria das vezes se dispersam ou acabam parando em uma instituição oficial”. Quanto aos museus, são independentes de seus fundadores e “[...] A maioria dos museus históricos, artísticos ou de história natural tem seu patrimônio ampliado pela política de doação de particulares, mais do que pela política de aquisição consciente. Nesse momento, temos a gênese do conceito moderno de museu quando os museus dos príncipes tornam-se museus nacionais e a burguesia triunfante leva para as organizações museais seus padrões estéticos, organizacionais e políticos” (GONÇALVES, Y., 2001, p. 65-66. Apud GUARNIERI, 1989, n.1, v. 1, p. 9).

²¹⁹O ICCROM – *Internacional Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property* – foi criado fundamentado nos recentes conceitos da Ciência da Conservação, que segundo Yacy-Ara FRONER GONÇALVES (2002, p. 103), no ano de 1956 Cesare Brandi e o belga Paul Phillippot, por meio de seus contatos como consultores da Unesco, fundam “as bases teóricas do ICCROM, influenciando toda uma geração a partir dos programas de treinamento e das atividades de cooperação estabelecidas pelo instituto”.

²²⁰Paris, capital da França, é o local da sede da UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura - fundada em 16 de novembro de 1945, com o propósito de formar acordos universais nos assuntos éticos, promovendo a cooperação internacional nas áreas de educação, ciências, cultura e comunicação. O Brasil é membro da UNESCO desde 1946 e seu primeiro escritório permaneceu no Rio de Janeiro de 1964 até 1972 quando foi transferido para Brasília. Disponível em: <http://www.brasilia.unesco.org/>. Acesso em agosto de 2008.

²²¹*Museographie* foi a primeira publicação da *Conférence Internationale d'Études*, realizada na cidade de Madri, no ano de 1934, patrocinada pela *Société des Nations*, do *Office International des Musées*, do *Institut International de Coopération Intellectuelle* [antigo Escritório Internacional dos Museus da Sociedade das Nações] (MUSEOGRAPHIE, 1934). O Escritório, no ano de 1946, passa a ser denominado Comitê Internacional de Museus – ICOM –, que estabeleceu normas de como proceder e legislar em favor da manutenção e da restauração como possibilidades de recuperação e proteção das obras de arte. Site: <http://www.icom.org.br>. Acesso em agosto de 2008.

²²²Estão representadas as instituições de Paris, Madri, Londres, Estocolmo, Viena, Haia, Nápoles, Budapeste, Florença, Copenhagen, Amsterdã, Bucareste, Roma e Nova York.

publicação, há descrições principalmente sobre arquitetura de museus, armazenamento das coleções, formas de iluminação, sistemas de apresentação, mostra pela primeira vez os depósitos ou reservas técnicas, diferenças entre exposições permanentes e exposições temporárias e como proceder com as etiquetas. Na segunda parte, trata de procedimentos específicos de conservação de esculturas, com arte decorativa e industrial, etnográficos e arte popular, numismática, produção gráfica e objetos pré-históricos. Como se observa, não contemplou a conservação de obras de arte modernas.

Os profissionais de museus que assinaram os artigos foram, na sua maioria, os diretores e os conservadores de museus, alguns arquitetos e um engenheiro. Observa-se que, diferentemente do que enfatizou Gustavo Barroso, os museus europeus tinham em sua estrutura administrativa a figura do Diretor de Museu. Porém, não há como ocultar que existem diferenças entre o papel dos diretores e o dos conservadores. Os diretores eram os responsáveis pelos museus, pelo gerenciamento pessoal e financeiro, respondia pelo conjunto da instituição. Os museus europeus e norte-americanos já na década de 1930 tinham em seus organogramas os dois cargos.

No Brasil da década de 40,²²³ o conservador de museu, formado pelo curso dirigido por Gustavo Barroso, era o único profissional existente²²⁴ que tinha a formação específica para o trabalho com acervos museológicos. Este profissional, a despeito do nome, atuava na formação,

²²³Os primeiros profissionais da preservação do patrimônio artístico brasileiro estavam vinculados ao SPHAN. O arquiteto Lúcio Costa entre os anos de 1937 a 1972, dirigiu a Divisão de Estudos e Tombamento, e Mário de Andrade introduziu uma Divisão de Conservação e Restauro, composta pelas seções de Arte e de História e o Arquivo Central. Quando Rodrigo Mello Franco de Andrade assume a direção do SPHAN, convida Edson Motta para trabalhar no setor de restauração. As correspondências trocadas entre o Diretor do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro e Edson Motta mostram que houve um acordo inicial para a entrada de Motta no Sphan, no qual, primeiro, ele participaria como bolsista da Fundação Rockefeller nos EUA e, quando retornasse, assumiria as responsabilidades do setor de conservação e restauro do Governo. Esta pesquisa foi feita a partir das cartas originais, localizadas no banco de dados do Arquivo do IPHAN/RJ, Fundo CRBC, nomeada como “1945-1951 – Edson Motta”.

²²⁴O restaurador Orlando Ramos Filho publicou no ano de 1987 na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional um artigo descrevendo sobre como eles [os primeiros restauradores brasileiros] enfrentaram a tarefa de, mesmo sendo pouco restauradores funcionários do Governo Federal, trabalhar na recuperação do patrimônio num país de dimensões continentais. Não foram localizados outros estudos sobre os pioneiros da restauração no Brasil anteriores ao do restaurador Orlando RAMOS FILHO, *Revista Iphan*, 1987, n. 22, p. 154-157. Esta história contada por Ramos é também encontrada na pesquisa de Cláudia Philippi Scharf (1997, p. 56) que analisa como as políticas de preservação do patrimônio brasileiro começaram e foram se consolidando no período entre os anos de 1937 a 1980, e assim como Ramos, trouxe à luz os principais nomes dessa denominada “fase heroica”. Segundo publicação do IPHAN, “Essa fase corresponde aos primeiros trinta anos da instituição e é usualmente conhecida como a “fase heroica”, adjetivo que parece corresponder à realidade do trabalho que se levou a efeito nesse período” preservacionista brasileira, dentre eles Edson Motta, ligados ao início da formação dos conservadores-restauradores (REVISTA IPHAN, 1980, p. 17).

reconhecimento e identificação dos acervos, e essa familiaridade permitia-lhe um contato íntimo com as obras de arte, capacitando-o a indicar métodos eficientes de conservação e, ainda, reconhecer quando uma obra apresentava qualquer tipo de dano estrutural.

Os museus de arte públicos, como vimos, seguiam o padrão do Curso de Museus, e como este estava baseado na referida publicação francesa, contribuiu para a criação e posterior nomeação dos dois profissionais: o diretor e o conservador. Como o cargo do diretor era por indicação política, tinha autonomia e autoridade suficientes para delinear a imagem da instituição e o conservador, por sua vez, era um funcionário de carreira, concursado, permanecia por décadas na mesma instituição observando os desmandos dos diretores que ora entravam e saíam.

Dessa mesma maneira é observada a presença marcante da figura do Diretor nos museus MASP e MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro que, não obstante, desconsideraram a contratação do conservador de museus²²⁵. Sem formação em técnicas de museus, os Diretores eram intelectuais ou personalidades da sociedade, notórios por seus conhecimentos artísticos. Era comum o discurso entre os diretores dessas entidades de que não recebiam salário ou gratificações pelo trabalho, mas alguns documentos localizados mostram o contrário. Estas e outras considerações invariavelmente desembocaram na falta de comprometimento e despreparo dos responsáveis por esses museus na preservação e na formação dos acervos.

No período abordado por esta pesquisa, os mantenedores destes museus de arte, ou seja, seus presidentes-mecenas, apoiados por uma sociedade consultora, delegavam as responsabilidades de suas coleções a funcionários que realizavam trabalhos dos mais variados. Tais funcionários, quando notavam problemas nas obras de arte, contratavam restauradores para realizarem serviços esporádicos. Essa forma de organização era muito comum de ser verificada na rotina dos museus de sociedades civis.

Por outro lado, este sistema do funcionário que era responsável por tudo não se observa no Museu Nacional de Belas Artes²²⁶ pois, por ser mantido pelo Governo Federal, sempre teve a

²²⁵Vemos no Estatuto do MAM de São Paulo no ano de 1948, que o conservador de museus Mário Barata participou como signatário, tendo sido a ele atribuído o cargo de tesoureiro suplente, mas solicitou desligamento no ano seguinte. Mário Barata não deve ter tido qualquer influência na formação do MAM de São Paulo, nem mesmo na constituição de seu acervo. E o conservador também não poderia se envolver adequadamente, pois morava na capital Rio de Janeiro e era funcionário concursado do Museu Nacional de Belas Artes.

²²⁶A principal pesquisa no Museu Nacional de Belas Artes parte da leitura dos Anuários do MNBA, das edições nº 1 (1938-39), nº 2 (1940), nº 3 (1941), nº 4 (1942), nº 5 (1943, publicado em 1946), nº 6 (1944), nº 9 (1947-48), nº 11 (1951-52), nº 12 (1953-54), nº 13 (1955-56), nº 14 (1957). As falhas localizadas na numeração correspondem às edições que não se encontram na biblioteca do MNBA.

garantia de quadro permanente de funcionários e de recursos orçamentários da União, mesmo que escassos. Apesar de toda a garantia política, o MNBA também teve dificuldades em estabelecer um critério quanto à conservação do seu acervo.²²⁷

A realidade das primeiras duas primeiras décadas após a criação dos museus de arte brasileiros foi pautada pela dificuldade de entendimento sobre como proceder na preservação de suas coleções. A problemática aumentou com a introdução das obras de arte de fatura contemporânea ao período da incorporação. Como receber essas obras de arte? Quais as formas adequadas de apresentação? As exposições podem causar danos? E quanto ao armazenamento, como proceder? E em casos de sinistro ou comprometimento físico, a quem recorrer?

Faz-se importante ressaltar que os artistas modernos sempre tiveram horror aos restauradores. De acordo com John Richardson (1995) Braque, Picasso, Francis Bacon, por exemplo, bradavam para que suas obras de arte permanecessem longe das mãos dos restauradores (RICHARDSON. In: HISTORICAL..., 1995, p. 185-192). Por serem contrários às instituições acadêmicas de arte, Braque dizia que a *vernissage* [um método tradicional de “refrescamento” das telas antes das exposições feito pela aplicação de camadas de vernizes] era “*a redundant process, a redundant rite*”. Os vernizes, segundo os modernos, falsificavam as superfícies de suas pinturas mates (tonalidade sem brilho) e ainda de acordo com Braque “*Restorers are amazing*”, pois “*They have transformed my guitar into a tombourine*”. Outro procedimento odiado pelos artistas modernos era o reentelamento à cera, que devido à utilização de pressão e calor modificavam a estrutura original das pinturas, principalmente daquelas com altos e volumosos empastes²²⁸ (RICHARDSON. In: HISTORICAL..., 1995, p. 188-189).

²²⁷ De acordo com Orlando Ramos Filho (1987), como os organismos públicos não possuíam setores exclusivos para a conservação-restauração dos bens móveis, “[...] foi natural que o restaurador estivesse sendo encarado como um artista, como alguém que possuísse **um dom mágico em suas mãos**, sendo que, só com a criação de setores específicos, as atividades do restaurador passam a ser organizadas de forma ordenada”. Ainda segundo Ramos Filho, somente depois de criados o Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, em 1976; na Empresa Sergipana de Turismo, em 1978, e no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, em 1979, é que começam a executar com regularidade “[...] projetos com diagnósticos aprofundados, prazos definidos, custos especificados e intervenções claramente delineadas; surgem programas de pesquisas e são feitos relatórios completos dos trabalhos executados, com toda a memória do seu encaminhamento. **O restaurador deixa de ser o artista**, de ter o dom, e passa a ser o técnico, a possuir o conhecimento, transformação fundamental na sua postura profissional” (RAMOS FILHO, 1987, p. 155. Grifos meus).

²²⁸ John Richardson (1995, p. 185-192) analisa neste seu artigo intitulado “Crimes against the Cubists”, de como os procedimentos realizados pelos restauradores norte-americanos do Museu de Arte Moderna de Nova York e da Galeria Nacional de Washington comprometeram as obras de arte de forma agressiva e irreversível. O autor explica que a aplicação de cera quente e de vernizes foram suficientes para a modificação das características originais das pinturas e dos matizes. Sobre a *vernissage* Braque dizia que era “um processo redundante, um ritual redundante” e

Todos esses procedimentos considerados pelos artistas como inimigos da arte moderna também eram constantemente utilizados nos museus de arte brasileiros nas primeiras décadas de suas criações, pois na época ainda se privilegiava a intervenção restauradora aos procedimentos sistematizados de conservação. E, esta parte da pesquisa apresenta um relato, um perfil de como os Museus de Arte analisados entendiam a conservação das coleções, que constantemente acabavam nas mãos dos restauradores.

Portanto, havia uma discrepância entre o que estava proposto nos estatutos durante a criação e a rotina estabelecida pela direção das instituições, fazendo com que os problemas de preservação dos acervos com o passar dos anos se tornassem crônicos e cada vez mais difíceis de serem reorientados. Esses problemas de nascimento vêm acompanhando o histórico de carências dos museus de arte desde então: personalismos na direção, injeção de recursos sob responsabilidade dos mecenas, a ausência de conservadores de museus, a ingerência de recursos e de pessoal, falta de especialistas para pesquisa das coleções, restaurações inadequadas etc.

4.1. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

Localizado no coração do centro antigo do Rio de Janeiro, o prédio projetado por Morales de Los Rios está à esquerda da Biblioteca Nacional, à frente do Teatro Municipal e a duas quadras do Palácio da Cultura.

No início das atividades entre os anos de 1938 e 1939, o diretor Oswaldo Teixeira, do Museu Nacional de Belas Artes definiu um organograma determinando todas as responsabilidades do Museu. Neste documento, a posição do diretor fica absolutamente demarcada e centralizada de que a “Diretoria é centro de todo movimento do Museu. A ela estavam subordinadas quatro seções principais: a- Secretaria; b- Secção de restauração; c- Salas de exposições; d- Portaria” (ANUÁRIO, n. 1, 1938-39, p. 6). As páginas seguintes deste Anuário apresentam a configuração de cada uma destas seções em subdivisões.

No setor da “Secretaria”; a organização funcional do Museu se apresenta composta por Arquivo (contendo dois fichários, um é a seção administrativa e outro, a seção de obras de arte); Publicidade (constando de conferência e propaganda); Expediente; Biblioteca; Estatística e Contabilidade (com setores de escrituração, almoxarifado) e Seção Técnica (composta por áreas

quando crítica os restauradores disse que “os restauradores são fantásticos”, porque “conseguem transformar meu violão em tamborim”. Traduções minhas.

de consulta, biografias, organização de catálogos, peritagem, questionários, manutenção de intercâmbio e aquisições de obras de arte).

A “Seção de Restauração” foi prevista neste organograma composta por dois departamentos, o de Pintura e o de Escultura, mas como ainda estava em formação, somente a partir da contratação dos profissionais no ano de 1940 é que iniciaram as atividades.

Com relação ao setor de “Salas de Exposições”,²²⁹ estava discriminada no organograma a existência de Hall de Escultura; Galeria Irmãos Bernardelli (com as obras doadas pelos artistas ao Museu); Sala da Mulher Brasileira que, segundo o texto, estava “destinada a um conjunto de retratos de damas brasileiras de autoria de artistas nacionais e estrangeiros”; Galerias de Arte (separadas entre Missão Artística Francesa, Pintura Brasileira do século XIX e início do século XX, Sala Amoêdo, Pintura Brasileira fim século XIX e XX, Pintura Francesa, Escolas Universais de Pintura, Sala Sul Americana, Sala Artistas Brasileiros do século XX) e, por último, o departamento das Coleções (composta pelas coleções Barões de S. Joaquim, Luiz de Rezende, Luiz Fernandes, Cyro de Azevedo, Diana Dampt) (ANUÁRIO, n. 1, 1938-39, p. 6-8).

Por fim, a seção da “Portaria” que dentre outras responsabilidades deve garantir a limpeza e o controle dos visitantes (ver ANUÁRIO, n. 1, 1938-39, p. 6-8).

Quanto à classificação das obras de arte, este organograma ainda explica que está dividida em três seções, a saber: “a) Quadros, desenhos, gravuras e medalhas; b) Esculturas; e c) Objetos de arte, em geral, tais como móveis, moedas, medalhas, pratas, porcelanas, cerâmicas, etc” (ANUÁRIO, n. 1, 1938-39, p. 8).

Notamos nestas páginas (ANUÁRIO, n. 1, 1938-39, p. 11) que o Museu Nacional de Belas Artes inicia suas atividades de forma atenta às necessidades pertinentes a um Museu, e que as funções para cada uma destas seções ficou estabelecida da seguinte maneira:

a) Ao Arquivo, a área Administrativa, todo o expediente do Museu e às Obras de arte, a confecção de “ficha própria detalhada e com fotografia” que inclui

[...] além do nome da tela e do autor, a descrição, biografia e bibliografia do artista; o estado de conservação da obra; a sua avaliação monetária e histórica; o local em que se acha na galeria ou nos depósitos. No reverso, observações especiais, demais dados que interessem à ficha (ANUÁRIO, n. 1, 1938-39, p. 11).

²²⁹ No final deste texto, o alerta de que as obras do Museu que se encontram expostas deveriam ser retiradas quando do período das exposições ou dos Salões Oficiais, por falta de local para exposições temporárias (ANUÁRIO, n. 1, 1938-39, p. 8).

b) Ao setor de Publicidade, dar preferência às conferências artístico-culturais, por nomes de conhecedores de arte, nacionais e estrangeiros. A propaganda deve ser remetida ao órgão oficial – departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.) – para sua divulgação.

c) À Biblioteca, cumpre incorporar e organizar o acervo e consta que em dois anos, de 1938 a 39, contava com 354 volumes e revistas estrangeiras como “*Mouseion*”, publicada pelo “*Office Internationale des Musées*”.

d) Ao setor de Estatística cabe calcular a frequência mensal dos visitantes em gráficos e, ao final de cada ano, estes dados são encaminhados ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.²³⁰

e) À Contabilidade, a escrituração, os valores orçamentários e créditos e a demanda de materiais para o almoxarifado.

f) Ao departamento de Restauração, o Anuário explica que “está entregue a técnico competente” e dividido entre pintura e escultura. O texto esclarece ainda que

Várias telas passaram pela restauração, afim de **refrescá-las** ou **retocá-las**, conforme o caso necessitasse, pois que devido ao longo tempo que estiveram fechadas as galerias muitas ficaram ressequidas e danificadas com as goteiras abertas nas clarabóias.

Os chassis inutilizados pelos cupins foram mudados, e varias molduras substituídas por outros de jacarandá entalhado, bem assim os móveis de estilo que reclamavam uma restauração indispensável por estarem em condições precárias (ANUÁRIO, n. 1, 1938-39, p. 12. Grifo meu).

²³⁰ Pesquisando no Banco de Estatísticas do Século XX do IBGE –Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística –, nota-se nas tabelas de discriminação dos museus brasileiros que foram arrolados, duas formas de classificação. Nas tabelas dos anos de 1947 e 1948 há uma classificação dos museus conforme a **entidade mantenedora** que está dividida entre Oficial e Particular, e as subdivisões se encontram organizadas segundo a **natureza** que podem ser Geral ou Especial, e esta última classificada em Históricos, Científicos e Artísticos. Nessas tabelas, constam informações por estado da federação e dados globais da quantidade de visitantes que freqüentaram todos os museus. Em outra classificação, presente no ano de 1948 até 1958, outra forma de classificação subtraiu a denominada característica de natureza, dividindo os museus segundo a entidade mantenedora que podem ser Oficial ou Particular. Por Museu Oficial, de acordo com as tabelas do IBGE, existem o Federal, Estadual e o Municipal; e a do tipo Museu Particular, há os de Associação religiosa, Instituição cultural, Individual e outras. Neste tipo de tabela só há informações das quantidades de museus. Cf.: IBGE, 1950-59. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/series_estatisticas/. Acesso em agosto de 2008. Grifos meus.

No texto que introduz essas tabelas, há um resumo das estatísticas, chamado de Comunicação Social, de 29 de setembro de 2003. Dentre os dados sobre economia, educação, saúde, desenvolvimento urbano, há um sobre cultura, que ao se referir à ópera e artes plásticas no século XX, escreve que “Algumas tabelas mostram que no início da década de 1930 a cidade do Rio de Janeiro abrigava os mais importantes acervos históricos e artísticos do País. No final da década de 1940, São Paulo reunia quase um quarto dos museus brasileiros, atraindo 48% do total de usuários de museus. O Rio de Janeiro, então Distrito Federal, recebia 28% deles”. Cf.: IBGE, 1950-59. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/series_estatisticas/. Acesso em agosto de 2008. Acesso em agosto de 2008.

Esta informação é interessante destacar, pois estabelece em números a importância da abertura dos museus de arte na cidade de São Paulo, como o MAM e MASP.

g) Às “remodelações” do edifício o texto do Anuário apresenta as adaptações que foram feitas para a instalação do MNBA, como por exemplo, a troca dos vidros das clarabóias, a troca das cores das paredes por outras neutras e no assoalho, a substituição dos de cimento para os tacos de madeira (ANUÁRIO, n. 1, 1938-39, p. 12. Grifo meu).

No ano de 1940, um concurso público organizado pelo DASP, preencheu as vagas para os setores da organização do Museu. A partir deste ano, os Anuários do MNBA apresentam sempre ao final das publicações o nome de todos os funcionários do Museu do período.

Assim, o corpo técnico do MNBA foi apresentado constituído por um diretor, por conservadores de museus, por um escriturário, por zeladores, por um perito em belas artes, por um pintor artístico e para a área administrativa, auxiliares de escritório e de ensino, por artífices e por serventes.

Para ocupar o cargo de conservador, o DASP exigia o diploma certificado pelo Curso de Museus. Depois, ainda segundo o Anuário, pela falta de interessados com qualificação compatível, o diploma perdeu seu valor eliminatório e, em 20 de dezembro de 1940, foram empossados os novos conservadores (ANUÁRIO, 1940, p. 24).

Os conservadores nomeados no ano de 1940²³¹ foram Regina Monteiro Real, Regina Liberalli, Manoel Constantino Gomes Ribeiro, Elza Peixoto Ramos, Thomaz Glicério Alves da Silva, Maria Torres Carvalho Barreto e Lygia Martins Costa. No Anuário do ano de 1943, aparece pela primeira vez, o nome de Mário Antônio Barata. Nos anos de 1947-48, compondo o grupo dos conservadores do MNBA, Marfa Barbosa Viana de Almeida aparece somente neste ano e Mário Barata foi citado como “*chairman*” do Comitê o ICOM Brasileiro (ANUÁRIO, 1947-48, p. 260. Grifo do autor). No Anuário do biênio 1951-52, Mário Barata não se encontra entre o grupo, que voltou à sua formação do ano de 1940. No ano de 1953, consta entre os conservadores a entrada de Maria Laura Ribeiro. Nos anos de 1957 e 1958, os anuários informam que o MNBA contava com apenas quatro conservadores, Elza Ramos Peixoto, Maria Torres de

²³¹ As provas constavam da apresentação obrigatória de uma monografia inédita, e vale destacar a preocupação que alguns dos conservadores nomeados tiveram ao tratar da questão da conservação-restauração de obras de arte com características moderno-científicas, como consta nos seguintes textos dos conservadores: Regina Monteiro Real, *O papel dos museus na vida moderna*; Regina Liberalli, *Conservação e restauração de obras de arte*; e Manoel Constantino Gomes Ribeiro, *Restauração e conservação das obras de arte* (ANUÁRIOS, 1949, n. 2, p. 26-31). A respeito da monografia apresentada pela conservadora Regina Monteiro Real, CRUZ (2008, p. 6) explica que a conservadora se utilizou do livro *Muséographie*, de 1934, como referência e ainda de acordo com Cruz, um resumo desta tese foi apresentado em palestra realizada no Instituto de Estudos Brasileiros, em fins de 1940.

Carvalho Barreto, Regina Liberalli Laemmert e Manoel Constantino Gomes Ribeiro, integrantes desde o início das atividades do Museu.

No Anuário do ano de 1942, o recém-criado cargo de conservador-auxiliar foi ocupado por Heráclito Ribeiro dos Santos até o ano de 1953, quando é criada uma nova seção chamada de auxiliar de museu. Heráclito ocupou este cargo até o ano de 1957, quando dividiu a seção com Casemiro do Nascimento Ramos Filho, que a partir do ano seguinte, ficou sozinho no departamento.

No Anuário de 1944, aparecem outros novos cargos como o de armazenista, ocupando o cargo Manoel Marques Ferreira e o de arquivologista, ocupado por Nair Batista (ANUÁRIO, 1944, p. 161).

Destaco que, dentre os conservadores nomeados no ano de 1940, desde o início de suas funções no MNBA, Thomaz Glicério Alves da Silva se apresenta como “encarregado da secção de restauração de pintura”. Essa informação é observada até o Anuário de 1953, que a partir desta data, seu nome não aparece mais.

Ainda sobre os restauradores nomeados para o cargo de perito de belas artes, José Pereira Barreto Neto²³² aparece como “encarregado da secção de restauração de escultura”, desde o Anuário de 1940 até o do ano de 1958. Outra observação importante é que o nome de Walter Feder, que aparece pela primeira vez no Anuário de 1951-52, substitui o de Helios Seelinger no

²³² Não consegui localizar dados a respeito de Thomaz Glicério Alves da Silva e José Pereira Barreto Neto. Desta forma, considerei que, como foram funcionários do MNBA nos cargos de conservador de museu e perito em belas artes, respectivamente, era importante apresentá-los como responsáveis pelas restaurações do Museu. Porém, um estudo mais aprofundado sobre suas vidas e atuações profissionais requereria outra pesquisa. Observa-se, entre as obras de referência pesquisadas (RAMOS FILHO, 1987; SCHARF, 1997; NÓBREGA, 2002; MONTES, 2003), um discurso afinado que aborda o tema dos primeiros conservadores-restauradores dos bens culturais móveis no Brasil, basicamente sob dois aspectos distintos. O primeiro refere-se aos artistas que participaram do Núcleo Bernardelli que, conforme afirma José Roberto Teixeira Leite (1979, p. 763), que deste grupo formaram-se os três dos principais restauradores do Brasil, cujo expoente é Edson Motta. De fato, este é um ponto importante para o reconhecimento da restauração moderna no Brasil, pois segundo com Paula (1998, p. 35) e Froner Gonçalves (2001, p. 100) marca a passagem do restaurador prático para o restaurador moderno, da restauração dos artistas para as mãos dos cientistas da conservação. Entretanto, frente ao segundo aspecto, quando as pesquisas se posicionam no período anterior à Edson Motta, são unânimes em especular que havia uma prática de restauração que era realizada por diversas pessoas, cujos nomes se perderam no tempo e referem-se a elas de forma “inominada”. Estes restauradores “sem nome”, de formações diversas, trabalhavam para instituições, para coleções particulares, para artistas, para galerias, para os museus. Alguns deles, por não serem funcionários, realizavam os trabalhos sob encomenda, após apresentação de orçamento. Estas obras eram restauradas em seus ateliês. Mas, por fazerem parte ainda da restauração artística mereceram o anonimato. Entretanto, os procedimentos realizados por eles nas obras de arte ainda se encontram registrados de alguma forma e estas intervenções são importantes para a compreensão de como entendiam a conservação.

cargo de pintor artístico e, nos anos de 1953 até 1957, ele aparece ocupando, junto com José Pereira Barreto Neto, o cargo de perito em belas artes.

Nota-se que Walter Feder deve ter substituído Thomaz Glicério Alves da Silva, que não trabalhou mais por motivo ainda desconhecido por esta pesquisa e que, no ano de 1958, o Museu, desta forma, tinha somente um restaurador trabalhando.

Os anuários também apresentam síntese das atividades diversas realizadas, como as exposições do MNBA ou outras, promovidas por instituições públicas ou particulares e, ainda, as obras de arte incorporadas no período, por doações e/ou aquisições. Eram constantes as exposições realizadas pelo Ministério da Educação e Saúde nas galerias do MNBA.

Dentre essas anotações chamadas de “atividades várias”, os anuários compartilham as informações de entradas das publicações na biblioteca, permutas de obras para outras instituições e solicitações feitas ao Museu de empréstimo de suas obras e também dos dados estatísticos, das conferências e dos didáticos.

A respeito desses conteúdos, no Anuário do ano de 1941, o Museu informa sobre a organização do primeiro inventário geral que foi enviado ao Ministério da Educação no mês de março daquele ano. Este inventário, segundo o Anuário, fora dividido em “[...] duas grandes partes I – Material Permanente e II – Obras de Arte [...]”, sendo que dessa última parte foram contabilizadas 1.574 exemplares entre pintura, gravura e desenho; 435 esculturas; 78 exemplares de mobiliário (“mesas de centro, de encostar, cômodas, meias-cômodas, oratórios, vitrines, cadeiras, poltronas, bancos, camas, etc”); 193 objetos de arte (“relógios, leques, castiçais, caixas de rapé, porta-jóias, jarros, louça, miniaturas, instrumentos de corda, etc”); e 289 exemplares de medalhas (ANUÁRIO, 1941, p. 83). Interessante notar que o Museu solicitou a estimativa monetária do acervo, calculado no total de 34.813:454\$0. E, segundo o texto, os exemplares de pintura, desenho e gravura, os mais valiosos, sendo à época avaliados em 28.303:899\$0.

No conteúdo das “atividades várias” do MNBA, a partir deste Anuário do ano de 1941, o Museu começa a relatar de forma breve as peritagens e restaurações que eram realizadas, tanto para outras instituições públicas como para colecionadores particulares.²³³ Consta do Anuário do

²³³ Como exemplo, este anuário informa que, por solicitação da Diretoria da Casa de Rui Barbosa fora restaurado no MNBA “[...] o quadro ‘O encouraçado chileno Almirante Cockrane’ e o brasileiro ‘Aquidaban nas imediações da Ilha Fiscal’, peça histórica oferecida ao Conselheiro Rui Barbosa pelo Ministro do Chile em 1889”. (ANUÁRIO, 1941, p. 84).

Segundo o anuário, foram avaliados nos anos de 1944, 18 pedidos; de 1947-48 foram realizadas ao todo 51 Das solicitações de peritagens, nos anos de 1951-52 foram 27 solicitações, inclusive atestando estado de conservação,

ano de 1943 que os conservadores Manoel Constantino Gomes Ribeiro e o perito em belas artes José Pereira Barreto Neto cumpriram “[...] 26 pedidos de autenticação e de avaliações dirigidas por particulares a essa Diretoria [MNBA]” e que a tela “Nossa terra”, do artista Hélio Seelinger fora restaurada pelo setor competente do MNBA (ANUÁRIO, 1943, p. 92-93).

Com o objetivo, segundo o texto do Anuário, inédito de esclarecer “[...] aos artistas, colecionadores e ao público, a importância da necessidade de se cuidar das obras de arte, afim de conservá-las, obedecendo à fatura e ao estilo do seu autor”, no ano de 1951, o MNBA realizou uma “mostra de Restauração”. Esta mostra de caráter didático, ainda segundo o texto, foi composta por obras de arte pertencentes ao patrimônio do Museu,²³⁴ e apresentava as “[...] várias fases do trabalho de restauração, abrangendo desde a limpeza à reentelagem” (ANUÁRIO, 1951-52, p 19).

Esta mostra provavelmente foi uma versão brasileira de uma série de exposições chamadas de *Mostra Di Opere D’Arte Transportate a Firenze Durante La Guerra e Di Opere D’Arte Restaurate*²³⁵, que aconteceram na cidade Italiana de Firenze, com a curadoria dos

valor artístico, histórico ou iconográfico; nos anos de 1953-53 foram 15 obras avaliadas; em 1955-56 foram 13 obras examinadas; no ano de 1957 emitiram 5 pareceres, e por fim, no ano de 1958, forneceram 19 pareceres. Cf. Anuários do MNBA (1944, p. 159); (1947-48, p. 260-261); (1951-52, p. 119); (1953-54, p. 132); (1955-56, p. 151); (1957, p. 112); (1958, p. 119).

²³⁴ As obras que participaram da mostra foram discriminadas pelas fases de tratamento, da seguinte maneira: Aurélio Figueiredo, *Pateo da Casa dos Contos*, “Limpeza parcial”; Zeferino da Costa, *Cabeça de Velho*, “Limpeza parcial”; Victor Meirelles, *Cabeça de Mulher*, “Limpeza parcial”; Stuart, *Margem do Loing*, “2 fases – retirada do verniz”; Brueghel, *Flores*, “Limpeza parcial”; Autor ignorado, *Busto de mulher*, “Limpeza total”; duas obras de Salvador Rosa do mesmo título, *Eremidas*, realizadas “Limpezas”; Rubens, *Crucificação*, “Limpeza total”; Tassaert, *A miséria*, “Limpeza parcial”; Krumholz, *D. Jeronima M. Aguiar*, “Limpeza parcial”; Solimena, *Noli me tangere*, “Limpeza”; outras duas obras de Salvador Rosa, *Porto fortificado*, “Para comparar” e *Pôr do sol*, “Limpeza total”; Escola Peruana, *N. S. Almudena*, “Limpeza total”; e por último, Zeferino da Costa, *Cabeça de mulher*, “Restauração” (ANUÁRIO, 1951-52, p. 19).

Da forma como se apresenta essa exposição, não há informações suficientes que permita concluir se houve realmente um esclarecimento dos incautos quanto aos procedimentos de conservação ou se esta mostra somente apresentou as práticas da restauração feitas pelos funcionários do MNBA. De qualquer forma, mesmo que a mostra tivesse seguido o entendimento da conservação, o texto não apresentou quais foram os fatores que promoveram tais degradações, mas uma apologia às práticas, em que os critérios foram determinados como: limpeza parcial ou total, remoção de vernizes, reentelamentos.

BATTIOLI (1996, p. 14-15) analisa sobre os primeiros sistemas técnicos científicos das disciplinas da física, química e tecnologia com o uso da microscopia e da microquímica aplicados à restauração. A autora começa no ano de 1925 com o embaixador da Argentina em Roma Dr. Perez, que desenvolveu sistemas de exames de ultravioleta e raios X em obras de arte e, no ano de 1927, com o restaurador holandês Martin de Wild que criou a *hot table*, aparelho para reentelagem das pinturas sobre tela com cera e resinas.

²³⁵ A primeira edição da *Mostra Di Opere D’Arte Transportate a Firenze Durante La Guerra e Di Opere D’Arte Restaurate*, se realizou no ano de 1947, e no primeiro e no segundo catálogos têm a curadoria de Ugo Procacci e a partir do ano de 1953, são assinados pelo conservador Umberto Baldini (MOSTRA..., 1947; 1953; 1955; 1958).

conservadores Ugo Procacci e Umberto Baldini²³⁶. A primeira mostra, em maio de 1947, na Galleria dell'Accademia, como o próprio nome nos esclarece, era uma exposição das obras de arte das regiões de Florença, Arezzo e Pistoia, que segundo Procacci, sofreram com *i tristi anni della guerra* (MOSTRA..., 1947, p. 5).

De volta aos anuários do MNBA, nos anos de 1951 e 1952 foram ativos os trabalhos de restauração. Consta que no ano de 1951, além da mostra de restauração de obras, “A Secção de Restauração executou trabalhos de limpeza de verniz, reentelações, mudanças de chassis, retoques de telas do patrimônio do MNBA, bem como restauração de esculturas e molduras” (ver ANUÁRIO, 1951-52, p. 119). No ano de 1952, ainda segundo o texto, “[...] foram restauradas, refrescadas e reenteladas várias telas [...]” e, além de algumas esculturas de Rodolpho Bernardelli “foram executadas em madeira entalhada algumas molduras²³⁷ para substituir as que estavam bichadas [...]” (ANUÁRIO, 1951-52, p. 119).

No ano de 1953, várias telas que participaram da [II] Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo e das recém-criadas Galerias dos Artistas Brasileiros foram “restauradas, refrescadas e reenteladas”. Para as exposições realizadas no ano seguinte, “A Europa na Arte Brasileira” e “Retratos Femininos”, as obras de arte que participaram também foram restauradas (ANUÁRIO, 1953-54, p. 134).

Com relação às informações sobre as restaurações nos anos que se seguem, os anuários (1955-56, p. 151; 1957, p. 112; 1958, p. 120) apresentam, em breves linhas, que continuaram a realizar restaurações, a efetuar limpezas e a refrescar as obras do Museu, principalmente as telas. Sem especificar, contudo, as circunstâncias.

No dia 3 de janeiro de 1955, o Ministro da Educação e Cultura Cândido Motta Filho, publica a Portaria nº 1²³⁸, cobrando do Museu Nacional de Belas Artes um relatório sobre as

²³⁶ Ugo Procacci (Firenze, IT, 1905-2005) e Umberto Baldini (Grosseto, IT, 1921-2006) foram os dois principais conservadores-restauradores italianos do século XX. Ambos trabalharam juntos no *Opificio delle Pietre Dure* em Firenze, na Itália e tiveram participação decisiva na reconstrução da cidade após a grande enchente do rio Arno, no ano de 1966, que arrasou o centro histórico.

Procacci atuou como “*Soprintendente ai monumenti e alle Belle Arti di Firenze, Arezzo e Pistoia*” e professor da Universidade de Firenze.

Baldini foi aluno de Cesare Brandi e diretor do “*Istituto Centrale per il Restauro*” de Roma e, dentre outros livros relacionados à conservação-restauração, publicou o antológico “*Teoria del restauro e unita di metodologia*”.

²³⁷ Ainda nos dias atuais, discute-se a substituição ou não das molduras em madeira por outras, que neste caso, decidiram pela troca, que poderiam ter sido feitas idênticas às originais ou não, daquelas que se encontravam infestadas por insetos xilófagos.

²³⁸ Este documento foi localizado na documentação histórica do MASP, nas correspondências de Pietro Maria Bardi. Interessante observar que, como não tive acesso aos documentos institucionais originais do MNBA, este é o único

condições do acervo. Esta portaria designou uma Comissão para “proceder à perícia em quadros restaurados do MNBA e em outras peças artísticas do respectivo acervo que estejam sob ameaça de qualquer dano ou destruição” (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p. 1. Anexo A-2). Rodrigo Mello Franco de Andrade acompanha essa comissão e verifica as reais condições do Museu.

Assim que o relatório ficou pronto, Rodrigo Mello Franco de Andrade enviou uma cópia para o diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi. Andrade escreve de próprio punho para Bardi pedindo sua opinião sobre o relatório, inclusive dando liberdade ao diretor do MASP de fazer quaisquer alterações e modificações no texto (ver CARTA, Rodrigo..., 1955, p. 1. Anexo A-2). Bardi responde a Andrade agradecendo a deferência e em seguida disse que, após demorada leitura, não havia feito nenhum acréscimo, concordando assim, com o parecer da Comissão (ver CARTA, Bardi, 1955, p. 1. Anexo A-2).

A Comissão designada aponta de início que, em cumprimento de sua incumbência, respeitosamente, permitiu-se o direito de ponderar sobre a falta de condições do Museu para a adequada conservação e restauração do acervo. As palavras foram colocadas de forma a abrandar o impacto do relatório. Lembra a Comissão que antes o Museu dividia espaço com a Escola Nacional de Belas Artes, depois com a Faculdade de Arquitetura, e que mesmo agora independente, o Museu não tem tido espaço suficiente para os serviços de conservação e restauração. Quando ainda se encontrava dividido com a Escola [ENBA], segundo os relatores, em razão da existência dos professores, a conservação do acervo obedecia a critérios mais prudentes (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.1. Anexo A-2).

Algumas benfeitorias feitas no Museu foram citadas pela Comissão, como “[...] uma nova galeria de exposição, a reforma completa de outra e com equipamento adequado para o depósito²³⁹ de pinturas de seu acervo não franqueadas ao público [...]” que, por sua vez, não

parâmetro que localizei que demonstra a realidade da conservação e restauração no Museu, pois as informações filtradas dos Anuários não abrangem tais circunstâncias.

²³⁹ O local que outrora se chamava “depósito”, dentro das obrigatoriedades contemporâneas de formação de museu, é designado de “reserva técnica”. Reservas técnicas são áreas de armazenamento de obras de arte, instaladas dentro dos museus, próximas aos espaços expositivos, que têm a função de resguardar toda a obra de arte que não está em exposição ou se encontra em trânsito. A recomendação é de que nesses espaços haja controle climático, de pragas, de limpeza, que as obras estejam apropriadamente embaladas ou apoiadas e que tenha uma circulação que não comprometa a integridade, reduzindo os danos físicos ao acervo (RESOURCE..., 2004. p. 67). BOTTALLO (2001) esclarece que as reservas técnicas são criadas a partir do século XIX, seguindo a tendência do desenvolvimento de toda sorte de especificidades técnicas, quando são desenvolvidas nos museus, outras perspectivas de apresentação dos espaços nas exposições museológicas. Segundo Bottallo, “A criação de depósitos e reservas técnicas torna-se uma necessidade a partir do momento em que as exposições são esvaziadas. O processo visual/educativo não

solucionaram a gravidade da falta de espaço e defeitos graves em suas instalações e de equipamentos (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p. 1-2. Anexo A-2).

Ainda sobre a localização do depósito²⁴⁰, a Comissão esclarece que se encontra no porão do edifício, juntamente com a oficina de reparação e restauração de obras de arte. O parecer explica que o tamanho do depósito “[...] é exíguo e impróprio ao fim a que se destina, estando atualmente prejudicado por defeito no aparelhamento de renovação de ar que é provido” (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p. 2). Para a armazenagem das obras de desenhos e gravuras, a Comissão verificou que essa coleção se encontra “[...] acumulada inconvenientemente na gaveta de um armário na oficina de restauração [...]” (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.2. Anexo A-2). E ainda, que nas oficinas

[...] não há luz natural, e com iluminação artificial deficiente, os ventiladores para a renovação do ar paralisados e sem defesa alguma contra a poeira da via pública, que penetra livremente no recinto. Seu equipamento se limita a uma pia rústica, uma mesa com 4X3,50 m, e cavaletes, pranchetas e poucos utensílios (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.2-3. Anexo A-2).

Outras situações de ambientes impróprios são descritas por esse parecer. Um exemplo é sobre o ar refrigerado das galerias de exposição de artistas estrangeiros, que segundo o texto, o aparelho não suporta permanecer ligado além de 10 horas por dia. Dessa forma, quando cessa a refrigeração, acarreta a conseqüente degradação das pinturas que sofrem com as constantes variações de temperatura (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.12. Anexo A-2).

Os redatores deste parecer queixam-se ainda das exposições promovidas pelo Governo Federal que exige o deslocamento das obras do Museu que estão em exposição em detrimento dessas exposições (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.2. Anexo A-2). Depois, o relatório conclui sugerindo que as exposições providas pelo Governo Federal sejam realizadas na sede do Ministério da Educação e Cultura (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.4. Anexo A-2).

acontece mais por meio da acumulação, mas pelo destaque de alguns itens considerados representativos ou reveladores de processos criativos.”

De acordo com SCHAER (1993), a Bauhaus é o marco de uma “mudança radical na forma de expor nos museus” analisando que “sob a influência de uma estética apurada, aquela que defende a escola da Bauhaus, no que diz respeito ao arranjo interior, busca-se valorizar o objeto por si mesmo: a apresentação se torna mais leve ao isolar cada objeto, facilita-se a circulação do olhar, privilegia-se a neutralidade dos fundos, preocupa-se com os suportes e com a iluminação. São criadas reservas técnicas ou galerias de estudo, considerando que o museu não tem mais que fornecer – ao menos ao visitante não especializado – material de estudo tão abundante quanto possível” (SCHAER, 1993, p. 104).

Aracy Amaral, concluindo sua afirmação que foi por mim citada na página 69, pontua que “Em geral, pouco mais de 10% da coleção de um museu é exposta ou acha-se exposta de maneira permanente. A grande parte das coleções permanece no limbo das reservas técnicas” (AMARAL, 1988, p. 34).

²⁴⁰Ver fotografias do depósito do MNBA no ano de 1944 no Anexo B-3.

Sobre as telas, a Comissão verificou que todos os trabalhos realizados até então pelo Museu, “[...] se limitara as (sic) mais vezes a serviços de limpeza e remoção de vernizes escurecidos. Não houve, no mesmo período, reentelamento nem transposição de pinturas [...]”. Descrevem os relatores que as obras mais famosas do Museu que foram examinadas, apresentavam “[...] descolamento de partes consideráveis da respectiva pintura”²⁴¹ (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.3. Anexo A-2).

O relatório conclui então que os principais danos ao patrimônio artístico do MNBA são resultantes das circunstâncias apresentadas e que a instituição não possui recursos próprios para sua plena administração. Em seguida, os relatores apresentam uma série de providências dizendo que poderão colaborar para tornar o ambiente satisfatório como, por exemplo, a troca dos motores da aparelhagem de refrigeração e o conserto do aparelho de ar do depósito e da oficina de restauração (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.3. Anexo A-2).

Consideram a dificuldade e o alto custo para o aparelhamento e organização da oficina de restauração sendo que, para tanto, os relatores sugerem a mudança imediata para outro espaço. Mas importante é observar que o documento conduz o discurso para uma “uniformização” da orientação técnica da instituição, vinculada diretamente ao Ministério da Educação e Cultura. A Comissão sugere que se poderia utilizar “[...] a mesma instalação e os mesmos peritos tanto para as da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e as do ensino da Escola Nacional e Belas Artes”, justificando que se por um lado há a dificuldade da remoção para outro local, mas que “[...] por certo, as vantagens a resultarem da medida proposta prevalecem sobre esses inconvenientes” (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.4-6. Anexo A-2).

A 6ª sugestão apresentada pelo relatório da Comissão diz que

Enquanto se não proceder à concentração dos trabalhos de reparação e restauração de obras de arte **num só organismo** [SPHAN], plenamente aparelhado²⁴² para o exercício dessas atividades, parece necessário que V. Exa. queira recomendar à administração do MNBA sejam condicionadas quaisquer iniciativas de tratamento de obras do respectivo acervo, exceto as de simples e estrita limpeza (apenas com os hidrocarburetos), às seguintes providências prévias: a) que a obra a carecer de tratamento seja fotografada, com ampliação das partes ou elementos que se encontrarem danificados; b) que seja submetida a exame metucioso, utilizando-se para esse efeito os aparelhos adequados a cada caso, ou sejam: lupa binocular

²⁴¹ A Comissão escreve que o Diretor da instituição [Oswaldo Teixeira] enviou um documento em que constam os nomes e autores das 83 telas que foram restauradas ou tratadas nos anos de 1953 e 54.

Conforme elenca a Comissão, as obras em situação crítica são: de Sousa Carneiro, *Descida da Cruz*; de Eliseu Visconti, *São Sebastião e No Verão*; de Almeida júnior, *Derrubador Brasileiro e Descanso da Modelo*; de Henrique Bernardelli, *Maternidade*; de Pedro Américo, *O Rabequista Árabe* (ver OFÍCIO Andrade, 1955, p. 2-3. Anexo A-2).

²⁴²Ver em Anexo B-4, fotos de como era o departamento de restauração do SPHAN no ano de 1956. Nas fotos observamos que o setor consistia de uma sala com duas mesas, uma prancheta, uma lupa e refletores.

com braço extensível para exame direto da peça; microscópio e seus apetrechos para exame dos materiais contidos nas pinturas; aparelho de e ultravioleta com filtro Wood para o exame dos mesmos materiais pela fosforescência, etc.; c) que, com referência a cada obra assim examinada, seja feita uma ficha pormenorizada, contendo: Qualidade e condições do suporte, qualidade e condições do fundo; qualidade e condições da pintura, qualidade e condições do verniz e o tratamento recomendado; d) que o tratamento indicado pelo perito restaurador, à vista do exame procedido, seja submetido ao pronunciamento de uma comissão idônea (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.5-6. Anexo A-2. Grifo meu).

As providências delegadas pela Comissão deixam evidentes que o organismo pelo qual sugeriram que as obras de arte do MNBA fossem tratadas era o Setor de Conservação e Restauração do então SPHAN, e que o perito restaurador habilitado era, com certeza, o professor Edson Motta²⁴³. O relatório indica a intenção do Ministério da Educação para que a preservação do acervo do MNBA seja centralizada, pois em nenhum momento não sugeriu a melhoria dos conhecimentos dos funcionários do Museu, o que diminuiria a autonomia dos peritos concursados para realizarem os trabalhos de restauração.

Dentre todas essas providências apontadas pelo relatório, observamos a preocupação da restauração acima dos procedimentos da conservação. O relatório se desdobra em apresentar soluções para o problema das restaurações, mas não aponta claramente métodos para resolver as dificuldades da preservação, de estabelecer métodos e critérios para aprimorar os funcionários e os locais de armazenamento das obras dentro do Museu.

4.2. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

A administração do Museu Nacional de Belas Artes se diferencia dos museus de entidades civis em diversas questões, principalmente quando analisamos que sempre teve um edifício próprio e um organograma de funções e funcionários nomeados especialmente para as exercerem. O que aproxima o MASP do MNBA é o estabelecimento da figura personalizada de um diretor, responsável por absolutamente todas as decisões do Museu.

²⁴³ A trajetória da busca de conhecimento de Edson Motta nos EUA prontamente foi revertida em trabalhos de conservação e restauração em diversas áreas. Dessa forma, o setor de conservação e restauração do SPHAN foi um departamento ocupado somente por ele por muitos anos. Nóbrega, sobre esse período, explica que “Na chamada ‘fase heróica’ do SPHAN, Edson Motta coordena sozinho todos os trabalhos de restauração do país” e que a descentralização das Regionais, dificultou a formação de novos profissionais (NÓBREGA, 2002, p. 73-75). Segundo publicação do IPHAN (1980, n. 31, p. 17), “Essa fase corresponde aos primeiros trinta anos da instituição e é usualmente conhecida como a “fase heróica”, adjetivo que parece corresponder à realidade do trabalho que se levou a efeito nesse período”.

Como vimos anteriormente, Edson Motta voltou dos estudos de restauração nos EUA no ano de 1947, e, somente no ano seguinte, começa a montar o setor de restauro do SPHAN. Na época, no Brasil, ele era o único especialista que havia tomado conhecimento de como os museus norte-americanos conservavam suas obras de arte.

Pietro Maria Bardi foi diretor do MASP por aproximadamente 45 anos. Bardi era a personificação do Museu de “Assis Chateaubriand”, como era conhecido, e costumava contar que fora em Roma, no seu Studio d’Arte Palma, logo após o fim da Segunda Guerra que conheceu o fundador do MASP²⁴⁴. Segundo Bardi²⁴⁵, Chateaubriand visitou sua galeria em companhia do embaixador Pedro de Moraes Barros mostrando-se interessado

[...] pelo sistema da organização que, além do mercado de antiquariato e de contemporâneos, mantinha ativas várias complementações, como a da conservação, interesse pelas pesquisas, técnicas e históricas, publicações e formação de coleções (BARDI, 1982, p.45-46).

Bardi²⁴⁶, desde o primeiro dia do ano de 1947, meses antes da fundação da Associação Museu de Arte que iria gerir o MASP, iniciava uma série de publicações²⁴⁷ de artigos no jornal

²⁴⁴Francesco Tentori (2000, p. 172) e Silvana Rubino (2002, p. 119) explicam que Pietro Maria Bardi costumava contar essa história de ter conhecido Chateaubriand em Roma, mas em diversas ocasiões desmentiu. O interessante é que Bardi segue nessa história dizendo das características de atuação de sua galeria Studio d’Arte Palma.

Bardi comenta que, naquela época, além das exposições de Giorgio Morandi, Renato Guttuso, Giacomo Manzu e de ter sido sua galeria a primeira a apresentar os mestres ingleses na década de 1930, no Studio d’Arte Palma, desenvolviam também a atividade da restauração de obras de arte. Apesar de estagnada no período da Guerra, essa atividade manteve-se em funcionamento pelo sócio de Bardi na galeria, Mário Modestini (BARDI, 1982, p.45-46).

²⁴⁵E foi em um desses encontros, de acordo com Bardi, no qual estavam juntos Bardi, seu sócio Mario Modestini, Assis Chateaubriand e o Sr. [Samuel] Kress, que a sociedade deles se dissolveu, pois Modestini se transferia para os Estados Unidos para trabalhar na Fundação Kress de Nova York e Bardi aceitou o convite de Chateaubriand para montar um museu no Brasil (BARDI, 1982, p.45-46).

²⁴⁶Bardi, sobre seu primeiro trabalho no Brasil no ano de 1946, escreveu que “Minha estréia (sic) no Rio foi com a apresentação de uma mostra de pintura italiana do século XIII ao XVIII, realizada no Ministério da Educação e Saúde, um discreto evento que permitiu a um público curioso conhecer uma sucinta história de passagens da arte peninsular. O semanário ‘Arts’ de Paris comparou-a à exposição que o governo francês havia realizado no Rio, em ’39, apresentando desde David e Delacroix até Manet e Cézanne. Deu-se relevo a um precioso fragmento de Giunta Pisano que doei ao Museu Nacional de Belas Artes, cujo diretor, por não saber bem de que se tratava, o conservou ao longo de anos no depósito, onde o descobriu mais tarde o então diretor José Roberto Teixeira Leite” (BARDI, 1982, p. 45-46).

²⁴⁷As publicações de Pietro Maria Bardi anteriores à fundação do MASP foram “Museus e Anti Museus”, *Diário de S. Paulo*, de 01 de janeiro de 1947a, ao final escreve que “Parece-me que no Brasil já se compreende que as idéias (sic) audazes não são utopias, ao passo que pelo contrário, as utopias não são audazes”; o artigo “O antigo e nós”, *O Jornal do Rio de Janeiro*, do dia 18 de janeiro de 1947b, sendo que na coluna “Um museu de nova espécie” escreveu que “Com essas idéias (sic) pensava eu num **Museu Novo** em função de vida, apto a conciliar e a fundir o Antigo e o Moderno, que pudesse num certo sentido esclarecer nuvens de equívocos determinados pela ignorância e pelas suas conseqüências e fetichismos” (Grifo do autor); a publicação “Museu velho e museu novo”, *Diário de S. Paulo*, datado de 16 de fevereiro de 1947c, e após de exaltar o humanismo italiano e o surgimento dos primeiros museus na Europa, Bardi diz que “Não imaginamos nenhum humanismo novo, nenhum ‘retorno’. [...] Assim, falaremos a miude do museu moderno, da idéia (sic) que ele procura concretizar e expressar, das funções que está destinado a satisfazer, fazendo votos por que outras pessoas intervenham no argumento”; depois apresenta o artigo “O museu e a vida”, *Diário de S. Paulo*, de 2 de março de 1947d, iniciando o texto com a frase “A tendência específica de todo museu sempre foi a de especializar-se, de restringir a configuração dos próprios interesses, de enclausurar-se numa zona particular de antiguidade. [...] Agora, porém, que a sintaxe particular de cada setor foi se enriquecendo tão profundamente, com motivos e sugestões, está faltando ao museu a grande energia para despir-se de todas as escórias secundárias, de passagens insignificantes, para transformar-se em organismo completo, um corpo livre e autônomo, atuante e vital do ponto-de-vista da cultura pública”. Nos artigos publicados até o mês de junho de 1947, Bardi assina como Presidente do Studio d’Arte Palma, de Roma. Documentos presentes em Anexo A-2.

Diário de São Paulo com o intuito de preparar a sociedade brasileira para o museu que seria instalado. Percebem-se nestas publicações duas preocupações do diretor do Museu. A primeira é a de colocar-se socialmente como conhecedor das modernas técnicas de museus, confrontando-se diretamente com as maneiras “antigas” de lidar com objetos museológicos. Numa segunda vertente, há de se notar que Bardi pretendia atingir “alguém”²⁴⁸ que, ao se sensibilizar pelas palavras publicadas nestes artigos, ficasse com desejo de trabalhar no Museu.

Ciente de que deveria contratar pessoas para trabalharem no Museu, Bardi preocupou-se primeiramente em sensibilizá-las e depois proporcionar a formação dessas, escrevendo que “[...] foi elaborado um curso de história da arte, com noções gerais de museografia, de onde saíram os assistentes do museu para a administração, guias para o público e organização das exposições” (SCHINCARIOL, 2000, p. 22).

No mês de agosto, anterior ao da fundação da Associação Museu de Arte, Bardi²⁴⁹ publica um artigo diferenciando este Museu de Arte dos demais ao enfatizar que “[...] Nosso Museu, porém, não mais pode ser um armazém ou depósito, ainda que cientificamente catalogado” (ver JORNAL Bardi, 1947g, [s.p.]. Anexo A-2). Neste texto, Bardi considerou dois fundamentos predominantes, o primeiro os procedimentos da forma e, em seguida, a constante evolução das técnicas, e, como consequência natural destes viria a

[...] Impressionar a imaginação, demonstrar os contactos com a vida e a produção, ensinar, elevar o nível dos gostos e dos sentimentos; guiar o indivíduo no sentido de lhe facilitar a formação de uma capacidade de julgamento pessoal e sincero da obra de arte [...] (ver JORNAL Bardi, 1947g, [s.p.]. Anexo A-2).

Com a inauguração do MASP, no mês de outubro de 1947, entre as reformas e remodelações do edifício da Rua 7 de Abril, percebe-se que Bardi começa a colocar em prática os

²⁴⁸ Schincariol cita um trecho da publicação que afirma “O nosso museu vai reunir, portanto, um grupo de pessoas cultas que constituem, em suma, esses ‘alguém’ que estamos procurando e aos quais dirigimos cordial apelo para que formem o traço de união entre o público e as fontes de informações de que dispõe o Museu: as obras, a biblioteca, os materiais de ordem didática, as relações com as demais instituições de todo o mundo” (SCHINCARIOL, 2000, p.22).

²⁴⁹ Schincariol apresenta que modelos norte-americanos foram incorporados ao discurso do Masp, como o ensino da arte frente aos acontecimentos do presente aos do passado, e a “imagem de filantropia que carrega seu lado político, de afirmação da livre iniciativa capaz de promover serviços sociais, ‘obras de interesse do povo’, junto a valores como disciplina e progresso”, a citar parte do discurso pronunciado por Nelson Rockefeller [Cidadelas da Civilização. *Habitat* (1):18-19, São Paulo, out-dez. 1950. Anexo A-2] durante a inauguração do Museu, dizendo que “O presidente do quadro de *trustees* do MoMA salienta as origens comuns, os mesmos ideais políticos e econômicos, reforçando as relações entre ‘países irmãos’, já consolidadas desde a Segunda Guerra, agora em direção à Guerra Fria, porém, o uso ideológico dos museus não é prerrogativa dos Estados Unidos, muito menos descoberta do momento. Igualmente relevante são as decisões sobre que acolher, nem sempre consoantes com projeto definido pelo museu” (SCHINCARIOL, p. 24-25).

conhecimentos que apresentou em suas publicações, elaborando exposições temporárias²⁵⁰ baseadas em modernas técnicas de museografia²⁵¹, de conservação²⁵² e de restauração de obras de arte. Como exemplo das principais realizações de Bardi no primeiro ano de MASP, o diretor elaborou junto com sua esposa Lina Bo Bardi a museografia do ambiente expositivo seguindo o padrão das mostras industriais milanesas²⁵³, trouxe a exposição internacional do artista norte-americano Alexander Calder²⁵⁴ e, ainda no ano de 1948, convidou seu sócio Mario Modestini, restaurador de sua inteira confiança, para vir conhecer, analisar e ensinar suas técnicas no museu recém inaugurado.

²⁵⁰ Schincariol, sobre a inauguração do MASP, verifica que não há documentação do museu a respeito das obras expostas durante a primeira exposição, mas a autora conseguiu, através de algumas publicações da época (SCHINCARIOL, 2000, p. 56, notas 6 e 7. Apud JORNAL *Diário de São Paulo*, São Paulo, em 28 de setembro 1947, “Será o “Museu de Arte”, de São Paulo, fator decisivo para o desenvolvimento da nossa cultura artística”; e no JORNAL *Diário de São Paulo*, São Paulo, de 1 de outubro de 1947, na coluna de Geraldo FERRAZ, “Um Museu Vivo”. Geraldo Ferraz anotaria Picasso, Rivera, Max Ernst.) reconstituir que, “segundo um artigo publicado dias antes da inauguração seriam vistas telas de Giovanni Della Robbia, Peruggino, Botticelli, Botticini, Bassano, Magnasco, Murilo, Carreño, El Greco, Goya, Pedro Américo, Almeida Júnior, Vitor Meireles, Timóteo da Costa, Fachinetti, De Chirico, Marquet, Chagall, Lhote, Utrillo, Carrá, De Pisis”. Buscando mais referências sobre as obras que estavam expostas, a autora encontrou na introdução ao catálogo de 1963, citação a Portinari e a Di Cavalcanti “[...] além de ‘uma escultura egípcia da XX^a dinastia, alguns fragmentos de mármores gregos, objetos bizantinos’. Schincariol diz ainda que, como esclareceu Pietro Maria Bardi (1963), algumas obras foram obtidas através de empréstimo, e frisa que a exposição “fixava o critério bastante ambicioso do iminente desenvolvimento do acervo, isto é, um panorama sucinto e significativo da inteira história da arte” (SCHINCARIOL, 2000, p. 56).

²⁵¹Schincariol observa que a disposição da exposição das obras “[...] seguiria basicamente um roteiro cronológico, iniciando pelas expressões mais remotas no tempo até alcançar as modernas, sendo consideradas as origens nacionais dos artistas. [...]” e que museograficamente “Diversamente do convencional, as obras **desprende-se das paredes e estão suspensas em tubos de alumínio aparente**, estabilizados por pressa entre o piso e o teto, na extremidade inferior têm ajuste em rosca, para o contato superior, proteção de borracha. Uma solução contra a umidade proveniente das paredes do edifício ainda em construção, explica a arquiteta [Lina Bo Bardi] [...]”. A autora ainda afirma que “O projeto desconsidera as janelas, veladas com cortinas de algodão cru, uma resposta às condições adversas para a fruição e conservação das obras, mas provavelmente também um desligamento crítico da arquitetura encontrada. [...]” (SCHINCARIOL, 2000, p. 56-57. Grifo meu)

²⁵²Ainda no ano de 1948, Bardi escreve uma carta para a conservadora do Museu Nacional de Belas Artes Regina Monteiro Real, impressionado e elogiando o artigo por ela apresentado na publicação “Estudos Brasileiros”, intitulado “Que é técnica de Museu” (ver CARTA Bardi, 1948, p.1. Anexo A-2).

²⁵³Rubino indica que Lina Bo Bardi, para a elaboração do projeto museológico do MASP, seguiu as tendências dos modernos sistemas de apresentação de obras de arte das mostras industriais italianas, que na década de 1930 apresentaram modernos projetos de exposição, sendo que os principais nomes no ano de 1934 foram os de Walter Groupius e J. Schmidt com a Mostra dos Materiais Ferrosos em Milão, a Sala de Aerodinâmica idealizada por Franco Albini na Mostra Aeronáutica de Milão e depois na Mostra Internacional de Ourivesaria Antiga na VI Trienal de Milão, no ano de 1936. De acordo com Rubino, Lina Bo Bardi seguiu os padrões de estrutura que eram utilizados como suporte para publicidade do fascismo, feitos por tubos e perfis metálicos suspensos que foram adaptados para suporte de obras de arte pela primeira vez por Albini, no ano de 1941, na Galeria da via Brera, ainda em Milão (RUBINO, 2002, p. 123).

²⁵⁴De acordo com NASCIMENTO (2003, p. 125), no ano de 1948, Alexander Calder realiza duas exposições no Brasil: em setembro, no Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro e nos meses de outubro/novembro, no MASP, em São Paulo.

A vinda de Mario Modestini no MASP inicia entre trocas de correspondências com Bardi²⁵⁵ e o jornal *Diário de S. Paulo*²⁵⁶, do dia 14 de janeiro de 1949, anuncia a chegada em breve de “Um dos maiores especialistas europeus” que “fará revisão técnica das obras do Museu de Arte”, completando na manchete que “O Sr. Mario Modestini realizará também um **curso sobre restaurações**” (ver JORNAL Diário, 1949a, [s.p.]. Grifo meu. Anexo A-2).

A referida reportagem²⁵⁷ explica que paralelamente ao período da inauguração do novo andar do Museu de Arte, o diretor do *Diários Associados*²⁵⁸ convidou pessoalmente

[...] Mario Modestini, diretor do Studio d’Arte Palma, de Roma, e conservador das Galerias de Arte do Estado italiano. É um especialista em pesquisas sobre as técnicas das pinturas européias (sic) e seus trabalhos mais importantes têm sido realizados nos moderníssimos e bem aparelhados laboratórios do “Studio d’Arte Palma” do qual é um dos diretores (ver JORNAL Diário, 1949a, [s.p.]. Anexo A-2).

O jornal enfatiza os trabalhos que serão desenvolvidos pelo restaurador italiano, dizendo que serão “[...] especialmente relacionados com a conservação, tendo em vista a natureza do

²⁵⁵No ano de 1948 o sócio de Pietro Maria Bardi e diretor do *Studio d’Arte Palma*, Mario Modestini, enquanto não havia se mudado de Roma para os Estados Unidos, responde à carta de Bardi. Nesta correspondência Modestini não faz referência sobre sua vinda ao Brasil, fato que aconteceu logo no começo do ano seguinte, em 1949. Nesta, Modestini primeiramente relata com informalidade os trabalhos de restauração que tem realizado, da sua saúde e do andamento da galeria [Studio d’Arte Palma] que estava sendo feito pelos funcionários e secretárias. Referindo-se a cada um deles pelo nome, o restaurador dizia que trabalhavam incessantemente na organização e na contabilidade dos negócios de venda de obras de arte e na formatação de um catálogo (ver CARTA Modestini, 1948, p. 1- 2. Anexo A-2). Modestini ainda faz diversas anotações, sendo que dentre essas, eleva a participação de [Roberto] Longhi na atribuição das obras de arte e de uma seleção de obras que o historiador de arte estava fazendo para uma publicação. Mario Modestini escreve na referida carta, que estava restaurando um “Tintoretto” e que Longui disse que esta pintura “É um T. Del período Tizianesco, cioè giovanile, uno fra e piu belli, di un gusto moderno, sembra um Manet” (ver CARTA Modestini, 1948, p.1-2. Anexo A-2). Schincariol cita Roberto Longui, quando o historiador de arte, ao se referir ao MASP no artigo “*Il bel Museo allestito a San Paolo da um italiano*”, publicado no jornal L’Europeo, de Milão, em 5 de dezembro de 1954, disse que “[...] cada obra é o espelho de quem a conduz [...]” (SCHINCARIOL, 2000, p. 26). Roberto LONGHI (Alba, IT, 1890 – Florença, IT, 1970), historiador de arte, crítico estudioso da “*Scuola Piero della Francesca*”, era adepto da estética de Benedetto Croce e da filosofia positivista de Giovanni Morelli, em que o conhecimento parte das análises intuitivas e da conexão histórica (MIGLIACCIO, 2001). Por meio de saudosas palavras, Modestini explica sobre as dificuldades que têm enfrentado durante os procedimentos de restauração, esclarecendo que quadros muito importantes exigem maior tempo de seu trabalho. Interessante é o comentário que Modestini fez do sócio Monotti que, segundo ele, resolveu aprender a restaurar com Alvaro [não identificado] (ver CARTA Modestini, 1948, p.1. Anexo A-2. Tradução minha). Porquanto temos uma ideia da visão de Modestini de que, sendo a restauração uma atividade complexa, estranhou o interesse do sócio em aprender a tarefa.

²⁵⁶A reportagem do jornal *Diário de S. Paulo* “Um dos maiores especialistas europeus”, de 14 de janeiro de 1949, anuncia que será inaugurado “[...] mais um andar com um salão de mil metros quadrados [...]” que “[...] obedecem a um projeto da arquiteta Lina Bo Bardi” prevendo a instalação da pinacoteca, da seção didática e o “novo grande auditório” (ver JORNAL Diário, 1949a, [s.p.]. Anexo A-2).

²⁵⁷A reportagem não perde tempo em dizer o nome do patrocinador da viagem, ao escrever que Mario Modestini “[...] viajou num bandeirante da [extinta frota de aviões] “Panair” (ver JORNAL Diário, 1949a, [s.p.]. Anexo A-2).

²⁵⁸Neste texto não há escrito o nome de quem era o diretor do *Diários Associados* que fez o convite ao restaurador, se estava propositalmente ou não, se referindo a Bardi. Acredito que como o MASP ainda estava completamente vinculado à rede de comunicações de Chateaubriand, Bardi deveria responder pelo cargo de diretor do *Diários Associados*.

clima assim desfavorável de São Paulo”. Segundo o texto, Modestini, além da revisão dos quadros, das estátuas e dos objetos de arte, fará também algumas restaurações de obras do barroco brasileiro e de obras pertencentes a coleções particulares.

Em seguida, o jornal divulga ainda que o restaurador realizará “[...] gentilmente um breve curso no Museu sobre a técnica das restaurações e os resultados a que chegaram as suas experiências nos vários campos da conservação das obras de arte”. Para tanto, a reportagem termina esclarecendo que o curso é indicado para artistas e aos que interessarem-se já poderiam se inscrever (ver JORNAL Diário, 1949a, [s.p.]. Anexo A-2).

Os inscritos para o “Curso de Restauração de Telas”²⁵⁹, promovido pelo Museu de Arte e ministrado por Modestini foram Maria da Glória Leme, Hely Faria Paiva, Jorge Wilhelm, Otávio Araújo, Sofia Tassinari, Carolina Silva Prado, Oscar Bettencourt, José Bento Faria Ferraz, Germano Mariutti, Renato De Stefano, Carlos Lemos, Jorge Mori, Benedito Cordeiro, Mario Gruber Correia, Maria de Mendonça, Inocêncio Beghere, Manuel Martins Machado, Juan Marco Ferreira e Milton Ferraz (ver INSCRIÇÕES..., [1949], p. 1-8. Anexo A-2).

A reportagem seguinte, do *Diário de S. Paulo*, no dia 27 de janeiro, anuncia a chegada de Mario Modestini²⁶⁰ e, na chamada principal redigiu as palavras do restaurador, dizendo que “D’Annunzio²⁶¹ nos chamava de **médicos de quadros doentes**” (ver JORNAL..., 1949b, [s.p.]. Anexo A-2. Grifo meu).

²⁵⁹ Nas “Listas de inscritos” para participarem do curso há nomes de pessoas que se inscreveram, contudo não há referência se realmente realizaram.

²⁶⁰ Nesta, o texto apresenta Mario Modestini como “[...] um dos diretores do ‘*Studio d’Arte Palma*’, em Roma, e especialista, de renome mundial, no transporte de pinturas e no retirar de afrescos de paredes – trabalhos dos mais complexos na técnica de restauração”. O texto ainda o descreve dizendo que, ao restaurador italiano, “[...] cabe a custódia do famoso museu romano ‘*Galleria d’Arte Moderna di Villa Giulia*’, já desempenhou o seu trabalho de perito em restaurações nos diversos centros europeus, especialmente em Londres, e foi atualmente escolhido pelo **Conde Contini-Banacozi** como conselheiro de sua pinacoteca – considerada a mais importante coleção particular da Itália” (ver JORNAL Diário, 1949b, [s.p.]. Grifo meu). Na carta enviada por Modestini a Bardi no ano anterior, o restaurador escreve dizendo que “[...] *Dopo la sgobbata Contini, i miei occhi mi preoccupavano un pó, sai per arrosamento, sia perché mi ballavano maledettamente, ma com due o ter giorni di riposo sono tornati normali*” (Depois do esforço Contini [trabalhou por demais para Contini] os meus olhos começaram a me preocupar um pouco, pela vermelhidão, por embarçar terrivelmente, mas com dois ou três dias de repouso voltarão ao normal) (ver CARTA Modestini, 1948, p.1. Grifo e tradução são meus). Voltando a reportagem do dia 27 de janeiro, Modestini exclamou ao repórter do Diário de S. Paulo que o Rio de Janeiro era “A mais bela cidade que vi até hoje em minha vida. E devo acrescentar que não foram poucas. E quente como Roma no mês de agosto”. Em seguida, segundo a reportagem, Modestini lamentou que pouco se conhecia da arte brasileira na Europa senão “[...] a arquitetura brasileira, Vila-Lobos e Ari Barroso [...]” (ver JORNAL Diário, 1949b, [s.p.]. Anexo A-2).

²⁶¹ Gabrielle D’ANNUNZIO (Pescara, IT, 1863 – Gardone Riviera, IT, 1938), logo após a I Guerra Mundial, foi o principal mentor da liturgia do movimento fascista então nascente. Patriota radical, atribui-se a ele, devido a uma série de discursos sensacionais que pronunciou em 1915, a entrada do Reino da Itália na Grande Guerra de 1914-18 (ANDREOLI, 1990).

Nesta entrevista, o repórter redigiu as explicações de Modestini a respeito da, então comentada, característica climática do Brasil, ao especificar sobre “[...] o mofo e os insetos que às vezes atacam os quadros, as estátuas de madeira e os móveis”. O restaurador salienta que teve conhecimento dessa situação em Roma conversando com o diretor da Pinacoteca do Vaticano, o brasileiro Deoclécio Redig de Campos²⁶². Modestini disse que em Roma o problema das condições climáticas – grandes variações de temperatura e umidade alta – era muito parecido.

O restaurador italiano afirmou, ainda nesta entrevista, que o restaurador Redig de Campos resolvia alguns destes problemas de ambiente, tomando como precaução, por exemplo, a manutenção dos quadros sempre afastados das paredes. Modestini, com essa declaração ao jornal, justificou a museografia proposta por Lina Bo Bardi para o Museu de Arte, em que a arquiteta

[...] colocou os quadros sobre tubos móveis e distantes das paredes. O maior perigo está quando o mofo penetra na imprimidura e incha o gesso determinando a perda da película que forma a pintura (ver JORNAL Diário, 1949b, [s.p.]. Anexo A-2).

Modestini evidencia a perenidade das obras artísticas, ao declarar que

As obras de arte em geral adoecem como os homens. D’Annunzio nos chamava de ‘médicos de quadros doentes’. A ‘Ceia’ de Leonardo da Vinci, por exemplo, é um doente em agonia; e talvez isso tenha acontecido porque os médicos trataram muito dela... (ver JORNAL Diário, 1949b, [s.p.]. Anexo A-2).

Ainda explicando sobre a influência do clima tropical na conservação das obras de arte, Modestini colocou que assim como verificaram as galerias norte-americanas, o ar condicionado é um importante aparelho para o controle e que na falta deste tentar evitar os ambientes úmidos e quentes. O restaurador dá algumas dicas simples como “[...] Tirar bem o pó de um quadro, fazê-lo tomar às vezes um rápido e dosado banho de sol, mantê-lo em lugar ventilado é uma boa terapêutica”. E ainda afirma que “[...] Esfregar cebola nos quadros é um método empírico e que, inclusive, pode conduzir à perda da pintura”. Referindo-se ainda a esse procedimento, o restaurador diz que

Cada quadro antes de ser esfregado com cebola, ou melhor, antes de nele colocar-se as mãos, deve ser examinado e acuradamente estudado com todas as possibilidades que hoje a ciência colocou a nossa

²⁶² Deoclécio REDIG DE CAMPOS (Belém do Pará, BR, 1905- Roma, IT, 2007), Diretor e conservador da Pinacoteca do Vaticano atuou como diretor-geral emérito dos monumentos, museus e galerias pontifícias. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br>. Impostante notar que Redig de Campos foi um dos signatários da Carta de Veneza, no ano de 1964. Bardi escreve um artigo para o *Diário de S. Paulo*, publicado no dia 9 de março de 1947, dizendo que Deoclécio Redig de Campos é “[...] mais conhecido na Itália do que no Brasil; na Itália, além de conhecido, é muito estimado como historiador de arte e especialista dos ‘problemas’ referentes a Rafael e Miguel Ângelo ‘vaticanistas’, se pudermos empregar a expressão” (ver BARDI, 1947e, [s.p.]. Anexo A-2).

Redig de Campos teve participação em algumas importantes restaurações de obras de arte do Vaticano, como a *Pietà* de Michelangelo, mas não há informações suficientes que comprovem que ele foi o executor destas restaurações.

disposição: a radiografia, a lâmpada de Wood, as análises químicas de cores, etc (ver JORNAL Diário, 1949b, [s.p.]. Anexo A-2).

A reportagem continua com Modestini²⁶³ sugerindo à direção do Museu de Arte a instalação de um “gabinete de restauração”²⁶⁴, por considerar que no Brasil há “ótimos restauradores”, sendo esta a oportunidade de que as pesquisas sejam aprimoradas gratuitamente. Na entrevista, Modestini²⁶⁵ diz ter tido conhecimento da qualificação dos brasileiros através de leituras que fez da “Revista do Patrimônio Histórico Nacional” (ver JORNAL Diário, 1949b, [s.p.]. Anexo A-2).

Ao mesmo tempo em que o Museu de Arte Moderna de Matarazzo Sobrinho assume sua sede no mesmo edifício Guilherme Guinle, onde o MASP também estava instalado. Assim, era comum que a sociedade fizesse confusão entre os dois museus de arte avizinados. Ao analisar o período inicial, ambos contavam, além do mesmo edifício, com a mesma estrutura administrativa, mantidos com recursos estritamente particulares. A estada de Modestini²⁶⁶ no MASP para avaliar o estado de conservação das obras foi um diferencial entre os museus adjacentes.

²⁶³Por fim, o restaurador italiano afirmou que deveria permanecer no Brasil para trabalhar nas capitais de São Paulo e do Rio de Janeiro, o tempo necessário para a conclusão das solicitações que lhe foram feitas. Em seguida, termina dizendo que iria junto com Pietro Maria Bardi para o Peru, a convite de uma instituição, para realizarem serviços de classificação e de restauração (ver JORNAL Diário, 1949b, [s.p.]).

A pesquisa não localizou quais foram as obras restauradas por Mario Modestini no Brasil. Não obstante, pude constatar que Modestini antes de retornar à Itália, embarcou para os Estados Unidos e de lá enviou um telegrama para Bardi por meio da “All America Cables and Radio”, no dia 30 de março de 1949. Neste, Modestini escreve do entusiasmo de Kress [*Kress Foundation*] pela mostra didática promovida pelo Museu de [Arte de] São Paulo, tendo ficado interessado em levá-la para museus norte-americanos e que estava de partida para Roma. Não há como precisar a data de retorno de Modestini ao seu país, todavia, por meio do telegrama que enviou de Roma a Chateaubriand pelo sistema de cabos submarinos “Italcable”, datado de 18 de junho de 1949, Modestini escreveu que “*Ricordando affettuosamente sua micizia invio abbracci lei et amici stop procurero ritornare presto Mario Modestini*” (TELEGRAMAS, 1949. Anexo A-2).

²⁶⁴Este cômodo destinado à restauração foi montado no MASP, de acordo com os documentos localizados no arquivo do Museu, somente no ano de 1969.

²⁶⁵ Modestini, sobre sua formação, fez o seguinte depoimento “A nossa profissão é uma profissão tradicional: meu pai a exercitava, assim como o meu avô. Comecei com a idade de 10 anos com meu pai e aprendi em seguida todas as técnicas, terminando por fazer os cursos das Academias de Belas Artes. Um restaurador deve ser um pintor: não no sentido de ser um artista, mas no de saber pintar”. A entrevista segue, e o restaurador afirma que “É necessário entender bem que coisa é restauração: restaurar não quer dizer, suponhamos, refazer uma cabeça de Ticiano, o que seria ridículo; restauração quer dizer, antes de mais nada, conservar, harmonizar as partes que faltam de uma pintura, para não apresentar ‘perturbações’, tomar todas as precauções para bem apresentar um objeto” (ver JORNAL Diário, 1949b, [s.p.]. Anexo A-2).

²⁶⁶ Bardi, anos após a vinda de Mario Modestini, redige um release apresentando o trabalho de seu amigo restaurador na Fundação Kress, dos EUA. De acordo com o release, a *Samuel H. Kress Foundation* é uma entidade dedicada à arte antiga, que promove doações para a criação e também para o aumento de acervos em museus. Dentre outros assuntos levantados por Bardi neste texto, ele aborda a preocupação da Fundação Kress com a conservação das obras de arte, pois, “[...] permite cuidar de um patrimônio de quadros conforme princípios unitários, sem correr o perigo de um trabalho de limpeza, e, ainda pior, de **restaurações feitas por técnicos sem uma competência específica**” (ver RELEASE Bardi, [s.d], p. 5. Anexo A-2. Grifo meu). Ainda segundo Bardi, seu ex-sócio Mario Modestini,

As situações de confusão entre os Museus de Arte instalados na Rua 7 de Abril, 230, eram constantes. Bardi não poupou palavras para discutir a questão com o jornalista Sacchetta, do Diário Associados, dizendo que

[...] todos tem o direito de se mostrarem papagaios, isto é de repetir e copiar os outros. Este é o caso do Museu de Arte Moderna em relação ao nosso. Mas, sendo que a cópia exata que aquele Museu faz e publica inclusive nos *Diários Associados*, da forma de nosso boletim diário causa diversas confusões, em virtude também de estarem ambos os museus situados no mesmo edifício peço-lhe que evite esta confusão da maneira que sua inteligência jornalística julgar mais oportuno (ver CARTA, Bardi..., 1949. Anexo A-2).

O diretor do MASP se incomodou também com comentários que confundiram os dois museus em outra oportunidade. No dia 18 de agosto de 1950, o conservador Mario Barata respondeu a uma carta [não localizada] escrita por Bardi, dizendo-se feliz pelo amigo e diretor do MASP ter retornado de Londres, de onde participou da Conferência Bienal do ICOM e que

Quanto ao assunto de sua carta última estou plenamente e com sinceridade de acordo consigo, que o Museu de Arte é Moderno e dentro de nossa época. Várias vezes já o expliquei a pessoas, que em dúvida, devido a existência do M.A.M, pensam que o seu só trata de arte antiga. Disse freqüentemente que o M.A. [Museu de Arte] é moderno pelas obras que encena, pelos métodos e pela concepção.

Com o Sr. H. Bérard houve uma confusão, mas foi de parte dele. Havendo estado em contacto com o Sr. Profili, ao qual foi apresentado pelo nosso amigo Simeão Leal, veio um dia em palestra comigo a perguntar diversas cousas, se não me engano se o M de A. Moderna ‘era o de Chateaubriand’. Disse-lhe que o dos D. Associados era o Museu de Arte. Daí ele deve ter deduzido que não sendo este o M. de Arte Moderna, não se preocuparia com as manifestações plásticas contemporâneas. Não tenho nada a ver com as deduções que uma pessoa faz por sua conta. Cresce que estavam os varias falando, uns em português, outros em francês, Babel lingüística (sic) que geralmente provoca nos estrangeiros má compreensão do que se diz.

Nunca me passou pela cabeça achar ou dizer que o Museu de Arte não se interessava pelo modernismo, conhecendo-o tão bem como eu, vendo o curso sobre forma, etc. Além disso sou sincero amigo do Museu de Arte, reconhecendo sua atividade dinâmica e podendo afirmar sem receio que até agora produziu muito mais e melhor museo graficamente que o Museu de Arte Moderna de meu amigo Matarazzo (ver CARTA Mario Barata, 1950. Grifos do autor. Anexo A-2).

Na opinião de Barata, o MASP tinha potencial para se distinguir do museu avizinhado, tanto por sua compreensão da arte moderna quanto pelas características museográficas. Mas

“conhecedor e técnico de singular prestígio” (BARDI, 1982, p. 45), fundou na cidade norte-americana da Pensilvania, “[...] um dos laboratórios melhor aparelhados do mundo [...] previsto de uma maquinaria muitas vezes propositalmente construída, tem a possibilidade de estudar qualquer problema físico e químico”. Bardi explica que no laboratório de Modestini trabalham vários assistentes e que cada um deles é competente em um setor específico da conservação, seja “[...] para preparar a apresentação (sic) das obras destinadas às doações, seja para pôr em ordem obras que Modestini, durante as suas viagens de inspeção, julga precisarem de intervenção”. Continuando a elevar o conhecimento de Modestini, Bardi diz que “Este mestre da conservação defende a teoria segundo a qual é oportuno intervir o menos possível nos quadros doentes, e que cada trabalho deve sempre ser guiado pelo máximo respeito para o autor”. Importantes ainda, são as observações que o diretor do MASP apresenta, contando que o trabalho da intervenção praticado por Modestini, muitas vezes “[...] consiste na eliminação das velhas restaurações enegrecidas, as quais, segundo a moda – especialmente a do século XIX – recobriam extensas zonas de uma pintura, em vez de se limitar a encher uma lacuna. A assim chamada ‘restoring crew’ desenvolve uma atividade metódica, as amplas salas sempre acolhem algumas centenas de pinturas e estátuas, ou outros objetos destinados à doação” (ver RELEASE Bardi, [s.d], p. 5-6. Anexo A-2. Grifo do autor).

acredito que a principal preocupação de Bardi estava no confronto entre os mecenas, não entre os museus. Museu de Chateaubriand e de Matarazzo.

Entre os anos de 1953 a 1957 Bardi parte em viagem para uma exposição itinerante que percorreu diversos países da Europa e nos Estados Unidos, levando consigo telas de propriedade do MASP. Na alfândega do Rio de Janeiro, embarcou 42 obras de arte em uma linfeta, com valor estimado de Cr\$ 382.500,00, sem o seguro (ver GUIA..., 1953. Anexo A-2).

Durante o período em que as principais obras do Museu de Arte percorriam museus no exterior, o Museu contratou os serviços de D. S. Buckeridge²⁶⁷ para a restauração de algumas obras. São três recibos²⁶⁸, todos do ano de 1954, que confirmam a restauração para o Museu de Arte, sendo que em um deles, escrito em inglês, Buckeridge diz receber uma obra de Almeida Júnior. Nos outros dois recibos, fica claro que as obras pertenciam ao Sr. Van Bulow, e quem recebeu foi o secretário Joaquim Oscar Marques. Desta forma, vemos que o MASP intermediava a restauração de obras entre proprietários e Buckeridge (ver RECIBOS..., 1954. Anexo A-2).

Esta distinção rendeu a D. S. Buckeridge um espaço para a publicação de um artigo de uma página no boletim mensal do MASP. No texto intitulado “Conservar pinturas”, Buckeridge inicia definindo que “[...] o objetivo de um restaurador é preservar o que restou de um quadro e exibi-lo da melhor forma possível”. Em seguida, apresenta a necessidade do conhecimento do suporte, que no caso são as telas, sugere que em último caso, antes da perda total da obra, seja feita “[...] uma completa transferência da pintura para uma nova tela”, justificando o uso das antigas técnicas de transposição de pinturas (BUCKERIDGE, In: Boletim n° 4, 1954, p. 28).

Buckeridge demonstra habilidade ao explicar como realiza os procedimentos de limpeza e no uso dos Raios X para o reconhecimento dos pigmentos e das cargas que compõem uma camada pictórica. Ao final faz uma apologia à técnica e afirma que “[...] É verdade dizer-se que, quanto maior for o artista, mais sólida é, tecnicamente, a pintura. Nisso reside um desafio ao pintor moderno” (BUCKERIDGE, In: Boletim n° 4, 1954, p. 28).

²⁶⁷ Até o presente não foram encontradas informações sobre D.S.Buckeridge, a não ser os recibos assinados de entregas de obras de arte restauradas para o Masp e o texto “Conservar Pinturas” publicado no Boletim n° 4 do MASP, do ano de 1954, p. 28.

²⁶⁸ Cf. RECIBO, assinado por D. S. Buckeridge, São Paulo, 21 de setembro de 1954; RECIBO, assinado por Joaquim Oscar Marques, São Paulo, 27 de outubro de 1954; e RECIBO, assinado por Joaquim Oscar Marques, São Paulo, 6 de dezembro de 1954 (Anexo A-2).

Temos, assim, a confirmação de que o MASP não dispunha de funcionários que desenvolviam trabalho sistematizado de conservação de seus acervos, sendo necessário levar à restauração as obras de arte.

Após apresentar o rico acervo em capitais europeias como da França, Inglaterra, entre outras, a última das exposições itinerantes²⁶⁹ aconteceu nos Estados Unidos e ao voltar ao Brasil²⁷⁰, antes de retornar a São Paulo, Chateaubriand e Bardi apresentaram o acervo em uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Inaugurada no dia 19 de março de 1958, Schincariol cita uma passagem desta exposição descrita na Revista *Habitat*, dizendo que

Instaladas em dez salas, as 104 obras que compunham a exposição traçavam um percurso cronológico iniciando pelo século XX. Só em parte remodelado, o Museu Nacional de Belas Artes expunha também o descuido do poder público. As telas do MASP eram apresentadas ‘... em paredes pintadas de amarelo, sujas e caindo aos pedaços. Até o próprio Presidente Kubitschek notou isto: e esperamos com conseqüências (sic) [...]’ (SCHINCARIOL, 2000, p. 141).

Ao retornar a São Paulo, o diretor encontrou um museu apático, sem recursos e sem sede própria²⁷¹. A Revista *Habitat* do ano de 1957 explica que Pietro Maria Bardi, enquanto viajava ao exterior, havia feito um convênio com a Fundação Armando Álvares Penteado para a criação do Instituto de Arte Contemporânea, em que os cursos do Museu de Arte passariam para as dependências do suntuoso prédio da fundação e como esta não tinha acervo para a abertura do museu previsto pelo Sr. Armando Álvares Penteado, o Museu de Arte levaria seu acervo “[...] avaliado em um bilhão de cruzeiros [...]” (HABITAT, 1957, n. 44, p. 86-87. Anexo A-2).

Para o cumprimento deste acordo, ficou acertado que as duas instituições permaneceriam independentes administrativamente, porém ocupando o mesmo espaço e com um

²⁶⁹Sob o aspecto da preservação das obras de arte, essas exposições temporárias das obras do MASP, podem ser questionadas, pois “O empréstimo de obras e as mostras itinerantes, muito incentivadas no período como um modo de ampliar o acesso, fortalecer o intercâmbio entre museus e nações, era também um assunto em debate. Muitos especialistas alertavam para a integridade das obras, sujeitas a riscos no transporte e constantes mudanças climáticas, além das condições de guarda (SCHINCARIOL, 2000, p. 137).

²⁷⁰ Durante o percurso, Bardi e Chateaubriand incorporaram novas aquisições à coleção, e quando voltaram ao Brasil, contavam com um montante de 104 obras de arte.

²⁷¹ O MASP passava por profunda crise espacial e financeira e estavam buscando local definitivo para a instalação do Museu, quando Lina Bo Bardi tentou angariar recursos com a prefeitura para a construção de uma nova sede, e que o anteprojeto já estava pronto quando soube que Assis Chateaubriand havia assinado um convênio entre o MASP e a Fundação Armando Álvares Penteado, através da herdeira Annie Álvares Penteado, em dezembro de 1957 (SCHINCARIOL, 2000, p. 142-147).

objetivo comum, que era diferenciarem-se definitivamente dos quatro museus²⁷² existentes do período, com

[...] sede própria e apropriada, com um grande acervo para o público conhecer história da arte antiga e contemporânea, com escolas nos diversos campos da arte; isto representa a idéia (sic) do Museu de Arte sistematizada e solidificada através de uma Fundação que dará continuidade aos esforços até aqui já realizados pelo senador Assis Chateaubriand e amigos (HABITAT, 1957, n. 44, p. 86. Anexo A-2).

O acordo não conseguiu ser concretizado e os planos de Bardi para a chegada do acervo itinerante tiveram de ser modificados. O acervo voltou então para o edifício Guilherme Guinle e a primeira exposição após esta fase aconteceu no dia 18 de dezembro de 1959 (SCHINCARIOL, 2000, p. 149).

Os problemas financeiros do MASP não eram recentes. Ainda no ano de 1953 foi a primeira tentativa do Museu em fazer uma campanha de abertura da Associação Museu de Arte para inscrições de sócios. Para tanto, oferecia aos futuros contribuintes do Museu “[...] além do ingresso [...] sessões de cinema, de teatro, concertos, publicações periódicas, isto é: um boletim mensal, dois guias por ano, ilustrado de obras da Pinacoteca e quatro livros de arte”. A intenção de aproximar o Museu de seus sócios era a de conseguir arrecadar recursos por meio do pagamento frequente das mensalidades.²⁷³

Mas nem o pagamento dos sócios nem as subvenções públicas conseguiam resolver os déficits do Museu de Arte. No ano de 1957, enquanto Bardi ainda estava em viagem, o Museu se esforçava em manter com suas despesas. O quadro dispunha de 10 funcionários e o maior salário era o do diretor Bardi, que recebia Cr\$ 25.000,00 e, na sequência, o de Flávio Motta, no valor de Cr\$ 9.500,00 (ver PROJETO..., 1957. Anexo A-2).

O documento informa que em janeiro de 1957, o funcionário do Masp, Plínio Garcia Sanches solicita aumento salarial para os funcionários do Museu. Porém os de Bardi e de Motta continuariam os mesmos que no ano anterior. Os outros funcionários, além dos três já citados eram: Yassuo Imai, Marcondes Garcia Paiva, Orlando Rodrigues Lara, Abilio Bortelli, Mario Sprocatti, Hugo Fossa, contador [não há indicação do nome] e seus salários variavam entre Cr\$ 5.000,00 e Cr\$ 2.000,00.

²⁷²A reportagem da Revista *Habitat* (1957, n. 44, p. 86. Anexo A-2) mostra os quatro museus paulistas da época, a “catacumba e velha” Pinacoteca do Estado, o Museu de Arte, o Museu de Arte Moderna e o edifício que foi construído para abrigar ao Museu da Fundação Armando Álvares Penteado, entretanto, sem acervo.

²⁷³O sócio nº 1 do MASP era a Companhia Brasileira de Investimentos S/A e a Metalúrgica Matarazzo, que se enquadrava na categoria de mantenedor mensalista contribuindo com o valor anual de Cr\$ 600.000,00 (ver LISTAS de sócios, [1959]. Anexo A-2).

No documento que acompanha este último, há um demonstrativo (ver RESUMO..., 1957. Anexo A-2) que apresenta de que forma eram utilizadas as subvenções que o Museu de Arte recebia da Rádio Tupan²⁷⁴, uma das propriedades de Chateaubriand. Desde o ano de 1950 o Museu já recebia recursos da Rádio Tupã, informação esta confirmada por um recibo assinado por Bardi em que consta o recebimento “da importância de Cr\$ 20.000,00 para despesas do Museu do qual prestará contas” (ver RECIBO, Rádio..., 1950. Anexo A-2).

Apesar dos Cr\$ 84.500,00 repassados à contabilidade do Museu no ano de 1957, o aumento dos salários poderia gerar um impacto de Cr\$ 27.500,00 de déficit no orçamento, pois, com a subvenção da Rádio Tupã, o Masp teria de pagar salários no total de Cr\$ 91.000,00, e mais Cr\$ 21.000,00 de despesas gerais (ver RESUMO, Demonstração..., 1957. Anexo A-2).

Observei que não só no Masp os ordenados representavam grande despesa. No MAM de São Paulo, já no ano de 1951, o salário do ex-diretor Lourival Gomes Machado, era de Cr\$ 12.000,00, que somados a todos os demais funcionários, perfazia a quantia de Cr\$ 54.687,50 (ver FOLHA..., 1951; BALANCETE..., 1951. Anexo A-5). A mensalidade de cada sócio era de Cr\$ 25,00 por mês e, numa estimativa otimista, o montante do recurso advindo dos sócios atingia a média de Cr\$ 90.750,00 (ver RELAÇÃO..., [s.d.]; BALANCETE..., 1951. Anexo A-5). Em 30 de junho de 1954, o orçamento do MAM de São Paulo tinha o comprometimento de Cr\$ 310.980,00 somente em ordenados para serem descontados numa previsão de renda de Cr\$ 458.770,00 (ver BALANCETE..., 1954. Anexo A-5).

Visto sob esse aspecto, Bardi tinha uma remuneração significativa no ano de 1957, quando comparada aos salários dos outros funcionários do Museu de Arte e o do diretor do MAM de São Paulo. Entretanto, os recursos do MASP para as necessidades administrativas eram inferiores.

A entrada de recursos via sócios não era suficiente e no dia 13 de novembro de 1959 o coordenador geral do Museu de Arte, Hélio Dias de Moura convocou uma Assembléia Geral. Na pauta citou como principais assuntos a aprovação do Regulamento Interno, a aprovação do

²⁷⁴A Rádio Tupã, ou Tupi, era um dos braços da rede de comunicação de Assis Chateaubriand, que no ano de 1950 se expande criando a primeira televisão brasileira, a TV Tupi. Segundo Flávio PERINA (2007), com a morte de Assis Chateaubriand no ano de 1968, “[...] apesar do sucesso que a novela “Beto Rockfeller”, de Bráulio Pedrosa, que revoluciona a linguagem da televisão e de muitos outros programas em pleno sucesso, marca o início de uma crise longa e sem solução”. Perina explica que o conglomerado *Diários Associados* entra em profunda crise financeira e todos grupos associados – rádios, jornais e tv – foram à falência (WAINBERG,1997; PERINA, 2007). Os documentos mencionados comprovam que o Masp recebia, além das subvenções públicas, a aplicação de recursos financeiros da rede do *Diários Associados* na manutenção das atividades (ver RECIBO, 1950. Anexo A-2).

orçamento mínimo do Museu e as questões ligadas à administração. Chegaram à conclusão de que o orçamento mínimo do MASP era de Cr\$ 330.000,00 para manter as atividades do Superintendente, da Assessoria de Diretoria, da Assessoria do Diretor-Técnico, dos demais que trabalhavam no Museu como a taquígrafa, o contador, o encarregado de caixa e expediente, o zelador, o operador do auditório, os contínuos, o contrato de limpeza com empresa especializada (no total de Cr\$ 60.000,00), o guarda-noturno, os guardas-civis, e as necessidades de expediente, escritório e representação.

Nesta assembléia discutiram ainda a dificuldade que estavam enfrentando na restauração do acervo. Como proposta para tentar resolver o problema, os participantes da reunião sugeriram criar um programa de concessão de bolsas de estudos de especialização em restauração, dada a falta de restauradores de quadros. Ponderaram que, desta maneira, qualificando pessoas para o trabalho, estas poderiam prestar serviços para o MASP e às outras entidades futuramente. Não foi possível localizar informações que confirmassem se, de fato, o programa de bolsas foi realizado, mas é interessante notar a preocupação com a carência e a formação dos profissionais²⁷⁵. Porém, tal informação vem confirmar o que estamos analisando, que é a atividade da restauração como conservação das obras de arte, com as incipientes condições de conservação, restava ao museu restaurar seu patrimônio.

Para finalizar a análise do período, no ano de 1960, a Diretoria do Museu deliberou, após uma reunião, que fossem tomadas as devidas providências para a recuperação de várias obras do acervo, apresentando como necessidades urgentes limpezas, restauração e reentelagem das mesmas. Para tanto, o secretário do Museu, Hélio Dias de Moura, convidou o restaurador Edson Motta para uma averiguação e entendimento (ver CARTA, Hélio..., 1960. Anexo A-2). Neste momento, vemos quão influente era o restaurador Motta nos museus de arte inclusive de constituição privada.

²⁷⁵Com relação à manutenção técnica do Museu esta assembléia definiu o Regulamento Interno, que no seu Artigo 6º orientava que “todas as obras de arte de propriedade da sociedade serão tombadas em fichas de tamanho [?], das quais constarão além da fotografia da obra, o tamanho, as seguintes características [...]”. No Artigo 7º o regulamento determina que os demais bens patrimoniais da entidade seriam registrados em fichas e, posteriormente, classificados (ver PAUTA, 1959. Anexo A-2).

4.3. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Depois de analisar os procedimentos de preservação de acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e do Museu de Arte de Chateaubriand, torna-se difícil enquadrar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na categoria de museu durante sua primeira década de existência, como um local de preservação e de fruição de acervo artístico. Em suma, dentre os anos de 1948 e 1966, pressuponho que o MAM do Rio de Janeiro era uma associação que realizava exposições temporárias em locais improvisados, sem estrutura administrativa, mantido com recursos de Niomar Muniz Sodré e o prestígio de Rodrigo Melo Franco Andrade.²⁷⁶

Não deixa de ser interessante notar a recepção social do início do MAM do Rio de Janeiro, que desde a data de seu registro em cartório no ano de 1948, se não fosse por um artigo publicado no *Correio da Manhã*²⁷⁷

[...] o MAM não existia como um museu, já que não dispunha de acervo ou de qualquer espécie e muito menos de uma sala de exposições. Durante o ano de 1948, o Museu de Arte Moderna era apenas um nome que congregava em torno de si alguns apreciadores da chamada ‘arte moderna’ [...] liderado por Raymundo Castro Maia, empresário que investia sua fortuna em obras de arte (PARADA, 1993, p. 48).

Durante os anos de 1949, após a primeira exposição do MAM do Rio de Janeiro, até o ano de 1952, quando aconteceu a segunda exposição, há um hiato difícil de ser explicado. A exposição do ano de 1949 aconteceu, conforme apresentado anteriormente, no último andar do Banco Boavista e as poucas obras formaram uma pequena exposição permanente. Pelas informações prestadas por Parada

[...] o Museu se limitava a ser um local de visitação em que se reuniam, no final da tarde, empresários, intelectuais, membros do corpo diplomático e às vezes alguns estudantes, para, ‘assentados em uma das poltronas do bonito salão, meditar sobre a espantosa riqueza da estética moderna [...] e penetrar na revolução dos métodos que o nosso século criou’ (PARADA, 1993, p. 49).

De Museu, só a designação definida pelo estatuto, pois não há, ou não foi localizado, nenhum documento que apresentasse que o MAM do Rio de Janeiro tivesse qualquer tipo de atividade sistematizada de gestão e programação para a formação e garantia de preservação de acervo. Espelho sobre as condições de apresentação destas obras, que ficaram expostas durante

²⁷⁶ Nesta parte da dissertação, apresento os procedimentos de preservação dos museus de arte. No MAM do Rio de Janeiro, a título de comparação, foi conferida a ausência dessas ações.

²⁷⁷ PARADA (1993, p. 1947-48) se refere a uma matéria publicada no jornal *Correio da Manhã* na qual o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro estava colaborando na inauguração da exposição de Alexander Calder, no edifício do Ministério da Educação. O autor ainda mostra que o MAM do Rio de Janeiro apresentava limitações evidentes, que o último andar do edifício do Banco Boavista não configurava um perfil de museu e que era “[...] apenas um salão de homens cultos, que vez por outra se reuniam para apurar o espírito discutindo as maravilhas estéticas produzidas pela arte moderna, ouvindo brilhantes palestras de alguns críticos de arte (entre eles Mário Pedrosa) ou apreciando um conjunto de livros de arte importados da França [...]” (PARADA, 1993, p. 50).

anos até que a Associação Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro fosse transferida para o Palácio da Cultura, no ano de 1952.

O próprio arquiteto Oscar Niemeyer, com a aprovação de Lúcio Costa, projetou a adaptação dos pilotis do edifício do Palácio da Cultura para receber a primeira exposição da associação MAM Rio de Janeiro. Inaugurado no dia 15 de janeiro de 1952

[...] Esse anexo [no Palácio da Cultura] foi pintado de amarelo, construído em madeira e, assim como o térreo do edifício do Banco Boavista exibia linhas curvas. O interior, acompanhando o contorno sinuoso da arquitetura, foi forrado com cortinas claras, a iluminação foi projetada segundo critérios técnicos para valorizar as obras em exposição e o salão foi decorado com plantas tropicais. Além disso, o que chamava atenção do público era a presença de bancos e a existência do ‘ar refrigerado’, o que transformava o Museu num oásis no ‘calor saariano’ do Rio de Janeiro, segundo alguns cronistas (PARADA, 1993, P. 69-70).

O MAM do Rio de Janeiro, apesar das semelhanças e das ligações de nascimento com os outros dois museus de arte de São Paulo – MASP e MAM – diferenciava-se em pontos estratégicos. De fato, esses dois museus de arte paulistas sobreviveram na época com a sombra de suas sedes serem provisórias, da escassez de recursos que eram injetados basicamente pelos mecenas e pelas subvenções públicas e da falta de quadro de profissionais capacitados a desenvolver as necessidades pertinentes das entidades. No entanto, verifica-se que o MAM do Rio, apesar de também enfrentar problemas de sede e de recursos, distinguia-se dos outros por não dispor de uma gestão autônoma, pois os mecenas que mantinham o Museu não contribuíram para a organização de nenhuma estrutura administrativa no sentido de tornar o Museu uma entidade independente.

As preocupações do MAM carioca eram com a aquisição de obras de arte, a apresentação de exposições temporárias, que eram realizadas sem funcionários e responsáveis diretos, e a arrecadação de recursos públicos para a construção da sede do Museu no aterro da Avenida Beira Mar²⁷⁸. O Museu era então, somente Niomar Muniz Sodré que agregava para si todas as necessidades pertinentes à montagem das exposições temporárias que depois eram divulgadas em sua rede de jornais.

A diretora do MAM do Rio, a partir de outubro de 1952, começou a distribuir mensalmente aos sócios da associação do museu, uma publicação chamada de Boletim. Impresso em folha de jornal, formato de um quarto de tamanho, os Boletins informavam, principalmente, o

²⁷⁸O PROJETO de Lei do Congresso Nacional do dia 8 de novembro de 1952 solicita ao Ministério da Educação e Saúde a abertura de “crédito especial de 10 milhões de cruzeiros como auxílio para início de construção da sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (Anexo A-8).

andamento das exposições, notícias de celebridades incentivadoras do Museu, entrada de sócios, cursos oferecidos pelo museu. Quando apresenta a organização do MAM, esclarece os objetivos da associação e os nomes dos membros da diretoria, bem como do conselho deliberativo. Não informa ou não foram localizados nomes de pessoas que trabalhavam para o Museu (ver BOLETIM, 1952-1959. Anexo A-7).

No ano de 1952, o Boletim nº 3 noticia que o MAM estava em campanha para novos sócios, que poderiam se enquadrar dentro das seguintes categorias:

Sócio benemérito será aquele que fizer doação de valor excepcional ou prestar concurso relevantes às atividades do Museu.

Sócio remido será aquele que fizer o pagamento de pelo menos Cr\$ 10.000,00 ou doação deste valor.

Será sócio efetivo o que, além da mensalidade, contribuir com jóia não inferior a Cr\$ 2.000,00 ou que fizer doação de obra de arte, que não seja de sua própria autoria, aceita pela Comissão Executiva.

Será sócio contribuinte aquele que pagar a anuidade de Cr\$ 250,00 ou contribuir com Cr\$ 25,00 mensais.

Será sócio correspondente o que, residindo fora do Distrito Federal, auxiliar o museu pagando anuidade ou prestando serviços de acordo com a Comissão Executiva (ver BOLETIM, 1952, n. 3, [p. 3]. Anexo A-7).

Aos sócios eram oferecidas vantagens de ingressos para as exposições, participação em cursos, convites para conferências, acesso à biblioteca e o recebimento do Boletim mensal, gratuito. Dentre os nomes dos sócios, destaque para os sócios remidos Nelson Rockefeller, Cícero Dias, Valentim Bouças, Yolanda Penteadó Matarazzo e Francisco Matarazzo Sobrinho e uma transferência de Paulo Teixeira Boavista de sócio efetivo para sócio benemérito (ver BOLETIM, 1952, n. 3, [p. 3]. Anexo A-7).

Durante esse período de exposições temporárias, a diretoria do Museu se concentrou no ideal da construção do edifício projetado por Eduardo Reidy. O sonho da sede perfeita foi divulgado na rede de jornais e em publicações. O edifício projetado teria divisões em blocos chamados de escola, exposição, teatro e a área de exposição que, de acordo com Reidy, deveria ser iluminada principalmente pela luz natural propiciada por ambiente envidraçado e o uso “flexível” dos dois sistemas de iluminação: a da luz incandescente controlada com a fluorescente (ver PROJETO MAM/RJ, [1960], p. 5. Anexo A-7). O design do espaço expositivo foi desenvolvido por Karl Heinz Bergmuller

que desenvolveu a idéia (sic) de painéis removíveis, tanto em relação à obra-ambiente-visitante como à técnica de organização e montagem. Estabeleceu um sistema auto-estrutural de meios painéis e painéis montantes em forma de L, U ou Z. Conforme o agrupamento, seqüência ou combinação desses elementos, formam-se as estruturas que permitem destacar, isolar ou juntar as obras. Outros aspectos do sistema: dois tamanhos de painéis e montantes; fixação dos quadros seguindo uma diagramação, estandarização das legendas e textos; painéis em pintura plástica branco-fosca; iluminação indireta através de lâmpadas fluorescentes com difusores de plástico e iluminação direta com foco regulável; exposição programada, ou seja um sistema de que permite planejamento e montagem em forma racional, de modo a permitir que

definidos o esquema do agrupamento e a ordem cronológica das obras, a exposição possa ser montada com facilidade (ver PROJETO MAM/RJ, [1960], p 3-4. Anexo A-7).

O projeto previa ainda salões para exposições de arte nacional e internacional, espaços para conferências e debates em mesa redonda, classes de cursos temporários e regulares, um setor cinematográfico, o enriquecimento do patrimônio do Museu com a aquisição de obras, uma seção de relações exteriores, publicações, atividades de teatro, dança e música. Todavia, não contemplava laboratórios, reservas técnicas e áreas para pesquisas, enfim, locais apropriados para procedimentos de preservação.

Assim, as exposições temporárias promovidas por Niomar Muniz Sodré, realizadas em nome dos sócios da Associação do MAM do Rio, aconteciam e esses eventos eram chamados “museu”. Em razão dessa característica peculiar, não houve como delinear um perfil de como eram os procedimentos de preservação de acervos de obras de arte no MAM do Rio de Janeiro assim como foram feitos com os outros museus criados no mesmo período e circunstâncias²⁷⁹.

²⁷⁹Conversei com Heloísa Lustosa, ex-diretora do MAM do Rio de Janeiro, por telefone no dia 24 de abril de 2009, pois procurava por mais documentos e informações sobre o período. Lustosa me informou que trabalhou como diretora do MAM do Rio de Janeiro por oito anos, sem vencimentos e tendo que administrar uma crise financeira terrível do período pós-incêndio. Em diversas reportagens da época, Heloísa Lustosa afirmava que no ano de 1977 o MAM devia à empresa de energia Elétrica, a Light, Cr\$ 2.000.000,00, e estavam correndo risco de terem o serviço cortado por falta de pagamento.

Lustosa me informou que a Diretora Niomar Muniz Sodré, quando saiu do Museu, carregou para a casa dela todos os documentos relacionados com a compra das obras de arte, realizada com recursos da empresa de comunicação de Paulo Bittencourt, e outros que continham informações deste período inicial do MAM. Alguns anos após o incêndio do Museu, o apartamento que Sodré morava também sofreu com as chamas, que queimaram, além de suas obras de arte, os documentos do museu.

CAPÍTULO V

Análise de caso: a conservação na primeira fase do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Na apresentação dos perfis de como eram realizados os procedimentos de preservação dos acervos pelos museus de arte como o público, Museu Nacional de Belas Artes, e os associativos como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro da época da criação até a década de 60, há de se notar que não houve a adoção de uma política sistemática de preservação de acervo. Quando notavam que alguma obra havia sofrido algum comprometimento, encaminhava-se para a restauração.

Neste capítulo, apresento como o Museu de Arte Moderna de São Paulo não escapou desta regra. Entretanto, havia a presença de uma funcionária de confiança de Matarazzo Sobrinho, que trabalhou para o Museu de 1949 a 1963, que é a senhora Ethelina Schamis²⁸⁰.

²⁸⁰ Esta informação foi recuperada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, numa carta que foi enviada à antiga funcionária no ano de 2005, pelo então Superintendente Geral do Museu, Ronaldo Bianchi. Ethelina Isaac Schamis escrevia seu nome de formas diferentes nos documentos, em muitos deles encontramos Ethelvina Chamis ou Shamis, ou mesmo Etheline Rosas, como lhe foi endereçada a correspondência emitida pelo MAM/SP, nome adotado por ela após casar-se com um português e ter-se mudado para Portugal. Schamis foi questionada por Bianchi basicamente por três perguntas importantes que poderiam ser respondidas pela referida senhora caso ela ainda conseguisse lembrar. Na carta, Ronaldo Bianchi ponderou que estas informações eram importantes para as pesquisas que o MAM de São Paulo estava realizando a fim de esclarecer alguns pontos sobre a formação do acervo anterior, ou seja, da primeira gestão. Ethelina respondeu às três questões escrevendo de próprio punho. Primeiramente, respondeu que trabalhou como funcionária do Museu de 1949 a 1963; na segunda confirmou que os quadros de *Modigliani* e *Matisse* ela tinha certeza que pertenciam ao Museu, por doação do Sr. Matarazzo; e que, particularmente, não havia guardado consigo nenhum documento que constassem dados das obras que pertenceram ao Museu antes da doação à USP. A seguir, a carta solicitava à Schamis que, a partir de uma lista de nomes de obras de arte e artistas, indicasse, quais das listadas, ela se recordava de terem pertencido ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (ver CARTA MAMSP, 2005. Anexo A-6).

Nos documentos do fundo MAMSP do MAC/USP, tanto os que se encontram na sede Cidade Universitária quanto os que estão no Parque do Ibirapuera, são encontrados diversos ofícios, correspondências e comunicações internas redigidos por Ethelina Schamis. Porém, todas essas fontes são posteriores a 1959 e outros tantos documentos, por sua vez, não contêm sua assinatura. Essa observação chamou-me bastante a atenção, por especular que pode existir uma relação entre as mudanças de sedes do Museu e o desaparecimento desses papéis. Anteriormente a 1959 não há registros de documentos produzidos no dia a dia da instituição, e os que existem são a respeito do início do museu, cartas e contatos entre os anos de 1947 e 1949. Há também cartas e *releases* datilografados que foram encaminhados à imprensa. Em função disso, especulo que os papéis foram escolhidos para serem guardados; isto é, num momento de descarte, decidiram por guardar os documentos que ora se encontram no referido fundo, tendo sido utilizada como critério a importância social e institucional desses.

A fim de uma aproximação com Ethelina Schamis, conversamos com Aracy Amaral que mantém amizade com ela. Quando indagarmos sobre Schamis a Aracy Amaral, esta prontamente fez um telefonema de sua casa em São Paulo para a senhora em Portugal. Amaral perguntou a ex-encarregada do acervo do MAM de São Paulo sobre seu trabalho com Francisco Matarazzo Sobrinho. Schamis, hoje com idade avançada e muita lucidez, disse que trabalhou como secretária de Ciccillo de 1949 a 1963, e que era “seu braço direito”. A respeito do assunto sobre quem fazia os seus

Schamis acompanhou todo o período, as mudanças de diretores, de sedes, entrada e saída de obras de arte no país e no exterior. Acredito que as atividades de preservação do acervo durante toda a primeira gestão do MAM de São Paulo ficaram a cargo de Schamis. Ela era a única pessoa que fazia o trabalho de observação das obras, de seus locais de guarda, das documentações e que trabalhou ininterruptamente²⁸¹ entre os anos de 1949 e 1963.

A grande parte dos documentos que foram exibidos para a apresentação das atividades de preservação de acervo foi assinada por Ethelina Schamis, entre os anos de 1959 e 1963, quando o MAM de São Paulo entra em colapso financeiro e, como vimos anteriormente, o presidente Francisco Matarazzo Sobrinho começa a separar suas obras de arte particulares das que realmente eram patrimônio do Museu.

Numa circular interna datada de 4 de fevereiro de 1960, Schamis, na atribuição que lhe é dada de ser a “encarregada do registro, da preservação e da conservação das obras do acervo, bem como responsável pelos depósitos das obras do Museu e manuseio das mesmas por ocasião da entrada e saída dos depósitos”, escreveu e encaminhou um documento aos diretores do Museu solicitando “[...] a autorização para a adoção de certas providências que reputo indispensáveis à efetiva formação e defesa do patrimônio do nosso museu” (ver CIRCULAR Interna, 1960. Anexo A-4).

Segundo a encarregada, apesar das necessidades da V Bienal [1959], o museu necessitaria retomar suas atividades, porém com algumas modificações organizacionais que, segundo ela, eram primordiais, elencando como primeiro item a “conservação das obras”, segundo, a “preservação das obras e registro”, e o terceiro, “restauração e emolduramento” (ver CIRCULAR Interna, 1960, p. 1. Anexo A-4).

vencimentos, ela respondeu que “trabalhava no Museu, mas recebia pela Metalúrgica Matarazzo, e nunca recebeu um recibo, comprovante de pagamento ou holerite, próprio da época e das circunstâncias”. A senhora disse ainda que o responsável pelas finanças à época era o Senhor Biagio Motta. Sobre o trabalho que realizava no dia a dia com as obras de arte, não soube responder, mas afirmou que era ela que tomava conta do acervo. Essa informação é confirmada pelos documentos constantes nos arquivos pesquisados. Aracy Amaral questionou-a ainda sobre algumas listagens datilografadas que se encontram no Fundo MAMSP do MAC/USP, em que constam relação das obras de arte, e ela respondeu que tudo o que lá estava havia sido feito por ela. Estas informações foram apresentadas a mim e à documentalista Silvana Karpinsky, verbalmente por Aracy Amaral, no dia 6 de maio de 2008.

²⁸¹ Esta informação é comprovada pela própria Schamis, como vimos, ainda pela documentação constante nos arquivos da Fundação Bienal de São Paulo e no Fundo MAMSP, do Arquivo do MAC/USP.

Junto com este documento, Schamis (ver ATIVIDADES, 1960, p. 1-6. Anexo A-4) apresenta seis folhas²⁸² em que constam, em cada uma delas, o nome do funcionário do Museu e suas funções enumeradas por ordem de importância, a começar pela própria redatora do documento:

1. Ethelvina Schamis: manter contato com o público, os artistas, os monitores assessorando o diretor Paulo Mendes de Almeida e o Sr. Pfeiffer. São atribuições também “tombar”,²⁸³ guardar, conservar, cadastrar com identificação e referência as obras de arte, receber e devolver as de terceiros e superintender o acondicionamento, com cautela e segurança.
2. Fernando Lemos: desempenhar as providências gerais, recebendo, classificando e aprovisionando tudo o que fosse necessário para a conservação das obras, bem como supervisão dos trabalhos de oficina e dos funcionários, compra de materiais e *lay-outs* para a confecção de impressos.
3. Matilde Ferreira de Souza: recepcionar as correspondências, encarregada da preparação das cartas datilografadas e das traduções, das atas, organização do arquivo, do expediente, bem como dos documentos e convocação dos membros da Diretoria, da Assembléia Geral e do Conselho para reuniões.
4. Biagio Motta: supervisionar o funcionamento administrativo dos funcionários, da compra de materiais, dos serviços prestados pelo bar e restaurante, e ainda, “providenciar, ouvida a Diretoria, a admissão e demissão de funcionários”.
5. Aurelio Villanova: contabilizar as despesas, receitas, movimentações bancárias, folhas de pagamento de salários, fiscalização do registro dos sócios e cobrança, controle sobre a venda de catálogos para a V Bienal.

²⁸² Na lista com o nome dos seis principais funcionários, há a relação detalhada das funções de cada um. Para esta pesquisa levantei algumas mais relevantes e que demonstram de forma global o papel determinado para cada funcionário (ver ATIVIDADES..., [1960]. Anexo A-4).

No ano de 1951, na folha de pagamento, como vimos anteriormente, Ehelina [neste documento há o nome correto dela, que é Ethelina Isaac Schamis] recebia salário de Cr\$ 4.200,00 e o de Biagio Motta era Cr\$ 6.325,00 (ver FOLHA..., 1951. Anexo A-5).

²⁸³ O termo *tombar* aqui foi utilizado pela sua associação com a palavra registrar, porém, de fato, nada do acervo do MAM de São Paulo fora efetivamente tombado até o ano de 1963. Para o tombamento em Museu de Arte, como apresentei no Capítulo 1, caso o acervo pertença ao poder público, reza o que dispõe o DECRETO-LEI Federal nº 25, de 30 de novembro de 1937. No caso de museu de direito civil ou particular, para que se proceda ao instrumento jurídico do tombamento, o museu deve levar a relação do acervo ou das coleções para que sejam registrados em cartório, em escritura pública. Caso contrário, não é um patrimônio de fato, tombado.

6. Arturo Profili: desempenhar as providências da V Bienal, mantendo contato com os consulados, organização do documento para transporte, seguro, cartas, ofícios, embarque e reembarque das obras.

Este documento, redigido na intenção de se levar à risca “cada qual com suas funções”, condizia sobre a sistemática cotidiana do museu à época, 1961, da V Bienal (ver ATIVIDADES, 1960, p. 1-6. Anexo A-4). Percebe-se uma tentativa de delegar aos funcionários funções determinadas, voltadas às atividades e ao gerenciamento do Museu, que praticamente paravam durante o período das bienais.

Dessa forma, pude supor que, como está colocado no referido documento, os eventos bienais causavam grande descontrole na gestão, tanto para a instituição quanto para as atividades cotidianas dos funcionários. E principalmente para a encarregada do acervo, esses períodos deviam criar dificuldades para a manutenção de um sistema de armazenamento minimamente adequado.

Schamis, ao solicitar atitudes com relação à “conservação das obras”, enfatizou a urgência da instalação de um “depósito”²⁸⁴, do qual afirma ser a forma mais adequada para a guarda dos quadros. Para tanto, a funcionária sugere a instalação de um sistema de bastidores corredeiros sobre trilhos como o mais satisfatório (ver CIRCULAR Interna, 1960, p. 1. Anexo A-4).

A situação dos depósitos de obras de arte, no ano de 1960, no MAM de São Paulo, foi considerada pela encarregada como drástica. Schamis sustenta sua decepção justificando que por não ter condições de acomodar as obras no depósito, considerando-o impróprio para a conservação e que, frequentemente, ocorriam situações de choque entre as obras, causando danos à pintura, à moldura e aos chassis, deformando a estrutura física. Neste documento, notamos ainda a reclamação, feita por Schamis, que o espaço de movimentação, da forma como se encontrava, tornava impossível a locomoção das pessoas; tendo, infelizmente, que acabar por apoiar as obras umas às outras. Outra sugestão importante feita pela encarregada do acervo do Museu é a criação de um depósito só para esculturas e que, para tanto, propõe que poderiam ser construídos no lugar dos sanitários (ver CIRCULAR Interna, 1960, p. 2. Anexo A-4).

²⁸⁴ Ethelina Schamis tinha ciência de que era essa a forma que se acomodavam quadros nos museus, e este sistema foi publicado no livro *Muséographie* (1934, p. 429), conforme foi apresentado no capítulo anterior. No Brasil, o Museu Nacional de Belas Artes foi o precursor da utilização deste sistema, que também é conhecido como trainéis, e ainda é o mais utilizado nos museus e coleções atualmente.

Continuando no segundo item deste mesmo documento, a encarregada do Museu expõe sobre a “preservação das obras e registro”, solicitando para tanto a instalação de uma sala equipada, próxima de onde se encontram as “fichas e fichário do acervo” (ver CIRCULAR Interna, 1960, p. 2-3. Anexo A-4). De acordo com Schamis, na sala solicitada, deveriam ser realizados os procedimentos de

- a) depósito provisório e conferência das obras que devem entrar e sair do museu;
- b) colocação de etiquetas;
- c) tiragem de medidas;
- d) anotação dos elementos necessários à fatura das fichas;
- e) exame do estado das obras.

As atividades listadas acima nos indicam que todos esses procedimentos deveriam ser feitos por uma mesma pessoa e num mesmo local. Seguindo a argumentação proposta pela funcionária, há a necessidade da construção de carrinhos para transporte das obras e de armários. O interessante é notar que ela esclarece como eram os ambientes ao escrever que os desenhos e gravuras “entregues pelos artistas para exposições no exterior ou mesmo no edifício ficam sempre soltos sobre as mesas, sujeitos a danos e desaparecimentos”. Há preocupação constante com intervenções, quando Schamis apresenta como necessidade “a limpeza de todos os quadros do museu que se acham impregnados por pó e bichos”, e recomenda o restaurador “Gori” para fazê-lo (ver CIRCULAR Interna, 1960, p. 3. Anexo A-4. Grifo meu).

Tem, assim, que estes documentos internos nos apresentam sobre as condições de preservação das obras de arte no MAM de São Paulo do final da primeira fase. Era comum no Museu o trânsito e movimentação constantes de obras, sem espaço para locomoções. Além de o local, onde eram guardadas, colaborar para o acúmulo de poeira e infestação de insetos.

Por último, quando Schamis estabelece a situação do item “restauração e emolduramento”, requer a criação de uma sala especial, equipada com mesa ampla e boa iluminação, que teria como importante função servir para substituição de molduras e *passe-partouts* (ver CIRCULAR Interna, 1960, p. 3. Anexo A-4). Há de se notar que as restaurações propriamente ditas não eram realizadas no museu e sim nos ateliês dos artistas, como veremos posteriormente.

Ainda sob a assinatura de Ethelina Schamis, há uma série de comunicações internas, dentre essas as datadas de 7 e 15 de dezembro de 1960. Ela as escreve determinando providências e instruções para exposições do museu.

A encarregada do acervo escreveu no dia 7 de dezembro de 1960 ao novo diretor e encarregado, Mario Pedrosa e Cunha Lima, respectivamente, reclamando que, apesar das solicitações feitas anteriormente, isto é, na Circular Interna anteriormente comentada de 4 de fevereiro (ver CIRCULAR Interna, 1960, p. 3. Anexo A-4), até o momento não tinham sido providenciadas as necessidades por ela expostas quanto à conservação do acervo (ver COMUNICAÇÃO Interna, 1960, p. 1-4. Anexo A-4). Nesta comunicação, Schamis salienta a urgência de providências para o aumento de mais dois guardas para a segurança interna do museu durante as visitas e que suas funções deveriam lhes ser entregues por escrito. Pede, ainda, na referida comunicação interna, a construção de um chapeleiro para acomodar os pertences dos visitantes. Todas essas providências foram solicitadas em virtude de uma ocorrência, à qual não tive acesso, com uma escultura do artista Brecheret.

Nas outras circulares do dia 15 de dezembro de 1960²⁸⁵, Ethelvina Schamis faz instruções para os empregados da limpeza, para os porteiros, para os guardas e para o grupo de montagem das exposições.

Sobre a limpeza, a encarregada do acervo faz ressalvas sobre cuidados com as obras de arte, pedindo para que não apóiem nada sobre elas, além de cuidarem para não deixar um quadro no chão (ver COMUNICAÇÕES Internas, Instruções, 1960, p. 1. Anexo A-4).

Para os porteiros, as recomendações são muitas e enfáticas, como, por exemplo, não deixar entrar pessoas estranhas ao museu fora do horário do expediente, que os visitantes não entrem com pertences, que as crianças não fiquem “soltas” das mãos dos adultos e, em caso de anormalidade, avisarem imediatamente à secretaria e aos diretores (ver COMUNICAÇÕES Internas, Instruções, 1960, p. 2. Anexo A-4).

Com relação às funções dos guardas, a instrução da encarregada do acervo era a de vigiar os visitantes, não permitindo que tocassem nas obras, que não fumassem no espaço das

²⁸⁵ São cinco COMUNICAÇÕES Internas, enviadas por Ethelina Chamis (sic), encarregada do acervo, ao Dr. Mario Pedrosa e Cunha Lima, datada em São Paulo, em 15 de dezembro de 1960, sendo os seguintes os títulos de cada uma delas: “Instruções Internas para os empregados da limpeza”, “Instruções para o grupo de montagem e outros serviços referentes à exposição do Museu”, “Instruções para os guardas das exposições”, “Instruções para o porteiro do Museu”, “Providências necessárias e urgentes para o Museu e a Bienal”. Anexo A-4.

exposições, que fosse verificado constantemente o estado das obras, que durante os dias da semana deveriam fazer a limpeza dos quadros, dos vidros, das molduras e das esculturas, inclusive as do terraço e, por fim, mantivessem fornecido o recinto de catálogos (ver COMUNICAÇÕES Internas, Instruções, 1960, p. 3. Anexo A-4).

Para os montadores das exposições, ainda no segundo documento, a ordem de Schamis era para que o serviço diário começasse e terminasse pontualmente; que manejassem as obras com cuidado; que transportassem os quadros pelos chassis; que providenciassem o material necessário com antecedência; que observassem o local reservado para o café e que, dentre outras instruções, ainda solicita que os montadores deveriam se responsabilizar por quaisquer danos causados às obras e ao mobiliário (ver COMUNICAÇÕES Internas, Instruções, 1960, p. 4. Anexo A-4).

A disposição das áreas internas do prédio foi apresentada em um dos documentos que mostra o arranjo dos ambientes do museu,²⁸⁶ a começar pelos espaços de exposição, administração, portaria, arquivo, biblioteca, filmoteca, dos cursos de arte e música, das obras de arte, oficinas, entre outros departamentos. Com relação às áreas reservadas aos “depósitos”, há uma lista constando de oito itens, sendo que os três primeiros se referem aos depósitos permanentes para quadros, esculturas, desenhos e gravuras, respectivamente (ver DISPOSIÇÃO..., [1960], p. 2. Anexo A-4). Nos itens seguintes do referido documento, nota-se que: no quarto, há definida a existência de um depósito específico para obras em trânsito; o quinto servia para exame das obras com luzes especiais (raios-X e infravermelho); no sexto referia-se a um outro depósito para o serviço de restauração de obras; no sétimo, apresentava disposto um espaço para laboratório fotográfico; e, por fim, no oitavo, o Museu possuía local para a guarda de painéis, bases, vitrines etc (ver DISPOSIÇÃO..., [1960], p. 2. Anexo A-4).

Analisando os dois documentos anteriores – o primeiro no qual a Sra. Ethelina Schamis solicita que esses ambientes sejam instalados dentro dos museus a partir de uma proposta de sistematização do trabalho de conservação do acervo, e este último cujo teor é unicamente o de informar sobre a disposição dos ambientes do museu – não acredito que estas fontes se fazem apresentar como demonstração fiel da verdadeira ordenação espacial e funcional do edifício que abrigava o museu no ano de 1960.

²⁸⁶ Vale lembrar que à essa época o MAM de São Paulo já se encontrava instalado no Parque do Ibirapuera, no atual edifício da Fundação Bienal de São Paulo (ver DISPOSIÇÃO, [1960]. Anexo A-4).

Há discordâncias entre o que foi descrito, quando apresenta a configuração da administração e as atribuições das funções dos funcionários, em comparação com a proposta de disposição dos ambientes, como anteriormente visto.

Por meio do ofício datado de 1961²⁸⁷, redigido, datilografado e assinado por Ethelina Schamis, pode-se exemplificar esse parecer. Esse documento, entregue em mãos por Schamis ao presidente e ao diretor geral do MAM de São Paulo, comunicava que o depósito de obras fora aberto à sua revelia para a pintura do teto e, sem o menor cuidado, o serviço realizado causou danos a algumas obras que não foram removidas para tal reforma. Num tom muito enérgico, a leitura do documento apresenta-nos que Schamis cobrou atitudes da direção do museu, sendo que, ao questionar a sua autonomia como encarregada dos depósitos, afirmou de modo categórico que era expressamente proibida a entrada de qualquer pessoa nos depósitos a não ser em caso de sinistros, como incêndio ou inundação, e que do contrário, segundo Schamis, não se responsabilizaria pela segurança e preservação das obras (ver OFÍCIO MAM/6033, 1961, p. 1. Anexo A-3).

5.1. As fichas de identificação

Buscando saber mais sobre como eram feitas as identificações das obras no MAM de São Paulo, foi verificada a existência de três formas de registro de obras no período que compreende o recorte temporal desta pesquisa.²⁸⁸

O primeiro registro feito pelo Museu se apresenta em forma de listagem²⁸⁹, com as obras numeradas de 1 a 79, com o sobrenome do artista primeiro, todos estrangeiros, dados sobre a

²⁸⁷ Dentre os documentos localizados nesse arquivo considero este muito representativo. Isto porque, por meio das palavras francas de Schamis, está contido o relato franco da encarrega que, em suas tentativas frustradas de manter as mínimas normas de conservação no Museu, não conta com a colaboração da direção (ver OFÍCIO MAM/6033, 1961. Anexo A-3).

²⁸⁸ Sobre os procedimentos técnicos de registro e identificação do acervo em Museus, muito foi aperfeiçoado nestas últimas duas décadas, chegando aos dias de hoje à utilização, quase que de modo integral, das ferramentas e dos equipamentos de informática para a alimentação dos dados e conferências, de forma a garantir e tornar acessível as informações. Mas na década de 1950, as coisas não eram assim... Os profissionais que faziam esse trabalho eram chamados de “*registers*”, e atualmente podem ser enquadrados dentro das atribuições dos documentalistas.

²⁸⁹ Ainda sobre esse registro, há duas evidências interessantes sobre o ano que foi feito. A começar pela informação de que algumas obras participaram, pela última vez, das exposições “48 Originais do Acervo do Museu”, realizada em fevereiro, e “Alguns Originais da Coleção do Museu”, em novembro, ambas no ano de 1951. Outra a considerar é o fato de que nesta lista não consta registrada a obra do artista plástico grego Giorgio De Chirico, *O enigma de um dia*, incorporada em 1953 (ver ESPECIFICAÇÃO..., [1951-1952], p. 1-15. Anexos A-4; C-1).

obra, exposições que participaram e uma brevíssima amostragem sobre o estado de conservação de cada obra e restaurações sofridas.

Acredito que esse primeiro registro das obras de arte possa ter sido feito por Ethelina Schamis e o diretor artístico do MAM de São Paulo do período, Lourival Gomes Machado.

Ao analisar o documento, pude considerar que, a partir de um suficiente conhecimento técnico, o responsável pelas informações descritas realizou uma inspeção tendo como preocupação, anotar dados importantes sobre a trajetória de cada uma das obras. Devido à forma como foi feita esta listagem, mesmo insipiente, é possível reconhecer o estado de conservação dessas obras de arte à época, pois permite uma visualização clara de suas trajetórias. As obras foram registradas indicando como mal ou bem conservadas, sem esconder os problemas das conservações inadequadas, descrevendo-as como encontra, sem juízos de valor. Tal documento pode ser considerado como um antecessor dos registros que foram feitos depois.

Como exemplo, a obra de número 52 da mencionada lista, refere-se ao artista Ardengo Soffici, e sobre o quadro intitulado *Paisagem*

[...]1946 - óleo sobre tela, 50,5 X 69,7 – doação: F. Matarazzo Sobr. Conservação: boa. Nenhuma anotação no verso da tela. No chassi: título da obra a lápis em italiano, carimbo de Luciano Gregori (restaurador) sem assinatura xx (sic) [...] (ver ESPECIFICAÇÃO..., [1951-1952], p. 11. Anexo A-4; C-1).

Das obras de arte registradas, o documento informa que 43 delas, foram “restauradas” por Luciano Gregori²⁹⁰. Gregory, ainda segundo o documento, carimbava no verso de todas as obras seu nome “Luciano Gregori (restaurador)” (ver ESPECIFICAÇÃO..., [1951-1952], p. 11. Anexo A-4; C-1).

²⁹⁰ Luciano Gregori, de acordo com informações contidas nos sites sobre o cinema brasileiro, começa sua carreira como ator nos filmes “Corações na sombra” (1951), “Suzana e o Presidente” (1951), “Areao” (1951). Fonte: site <http://www.citwf.com/person200425.htm>. Em seguida, trabalhou como cenógrafo para os filmes da antiga Companhia Vera Cruz de Cinema, em São Bernardo do Campo, em São Paulo, nos filmes “Esquina da Ilusão” (1953) e “Família Lero-lero” (1953). Para a Companhia Cinematográfica Maristela, no Bairro Jaçanã, em São Paulo, fez a cenografia dos filmes “Suzana e o Presidente” (1951), “Presença de Anita” (1951), “O comprador de fazendas” (1951) e “O meu destino é pecar” (1952). Fonte: site <http://www.cinemabrasileiro.net/produtoras.html>. No site <http://www.citwf.com/person200425.htm> há relação dos filmes que atuou como “Uma certa Lucrecia” (1957), “Osso, amor e papagaios” (1957), “Absolutamente certo” (1957), “A Primeira Missa” (1961), “A Desforra” (1967), “Marcado para o perigo” (1970), “Até o último mercenário” (1971), “Mágoas de Caboclo” (1971). O site <http://www.telehistoria.com.br>, informa que Luciano Gregori atuou na novela “Nino, o italianinho”, em 1969, pela TV Tupi. Acessos realizados em novembro de 2008.

Em NASCIMENTO (2003, p. 203) há uma informação sobre a inauguração da “Exposição de Luciano Gregori e Guido Mosca na Galeira Domus”, de 11 a 16 de fevereiro de 1949.

De acordo com o exposto, há uma associação entre Luciano Gregori que, por se tratar de uma pessoa habilidosa artisticamente, era próximo de Francisco Matarazzo Sobrinho, dono da referida companhia cinematográfica, tenha sido convidado a providenciar os devidos trabalhos de restauração nas obras para o MAM de São Paulo.

Não foram encontrados, ou não existem, outros tipos de registro das obras de arte do MAM de São Paulo entre esta listagem e as “fichas e fichários”²⁹¹. Essas pastas estão classificadas entre obras de arte nacionais e estrangeiras. Há, também, separação entre as condições formais de suporte entre escultura e pintura, desenho e gravura²⁹².

Nessas fichas²⁹³ podemos verificar que os dados encontrados no primeiro registro de obras de arte (ver ESPECIFICAÇÃO..., [1951-1952], p. 1-15. Anexo A-4; C-1) foram nelas reescritos, como também complementações de informações.

Um terceiro e último tipo de ficha de identificação das obras de arte foi feito ainda em 1963,²⁹⁴ utilizando as informações dos dois registros anteriores. Nota-se que os dois primeiros tipos de fichas para identificação de obras não possuem espaço para a representação fotográfica e o terceiro tipo vem suprir esta lacuna imprescindível.

5.2. Restaurações e restauradores das obras do MAM de São Paulo

A primeira informação sobre as restaurações realizadas no MAM de São Paulo entre os anos de 1949 e 1963²⁹⁵ está localizada no documento Especificações... Como foi mencionado anteriormente, nessa fonte primária consta uma relação de 43 obras que foram restauradas pelo

²⁹¹ Estes registros estão agrupados por quatro pastas de formato quadrado, de capa dura preta, com grampos circulares de pressão na região central (ver FICHÁRIOS, [1963]. ANEXO C-2).

²⁹² A documentalista do MAC/USP Cidade Universitária, Cristina Cabral, informou que este tipo de indexação – classificação por tipologia artística, se pintura, gravura, desenho ou escultura, e artistas nacionais e estrangeiros – foi utilizado até a revisão catalográfica de 1983, quando foi desenvolvido um arranjo para o banco de dados pela sequência em ordem alfabética, a partir do sobrenome do artista, independentemente da nacionalidade e do tipo de suporte de constituição da obra.

²⁹³ As páginas são de folhas tipo fichário, datilografadas e há informações manuscritas à caneta e a lápis, nota-se detalhe de como eram feitas as descrições do estado de conservação das obras. Não há informação de abertura das pastas, mas pressuponho que sejam de 1963, pois localizei em diversas páginas, a informação de “obra de arte doada por Francisco Matarazzo Sobrinho à universidade” (ver FICHÁRIOS, [1963]. ANEXO C-3).

²⁹⁴ Estas fichas possuem características formais que se aproximam às que são utilizadas normalmente pelos arquivos dos museus, isto é, são compostas por folhas impressas frente e verso, apresentando espaços para a colocação de documentação fotográfica e preenchimento das principais informações da obra de arte como nome, data, artista, procedência, designação, dimensões, exposições, estado de conservação, intervenções, entre outras. Estas fichas, ainda com as folhas timbradas com o nome Museu de Arte Moderna de São Paulo, foram feitas no ano de 1963 e serviram como fonte de informação até o ano de 1983, com a reformulação das bases catalográficas do Museu de Arte Contemporânea após a concretização da doação de todas as coleções para a USP. Atualmente se encontram anexadas às pastas dos respectivos artistas no setor de documentação do Arquivo MAC/USP Cidade Universitária.

²⁹⁵ Diversas são as observações constantes nos documentos localizados nos arquivos do Fundo MAMSP do MAC/USP e do Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, do Arquivo Wanda Svevo, pertencente à Fundação Bienal de São Paulo sobre restaurações e intervenções nas obras de arte, seja de obras do Museu quanto particulares dele e de outras pessoas. Por restaurações, a abordagem sobre o assunto partirá do conceito e das práticas adotadas, a partir das atividades de conservação que eram realizadas no MAM/SP e de como essas práticas faziam parte do sistema museológico do período. Neste momento cumpre, portanto, ao apresentar a leitura das fontes, a devida análise de como a restauração era vista pelos atores, e quem eram essas pessoas e quais eram os tratamentos por elas realizados.

cenógrafo e ator Luciano Gregory, que inicia as intervenções nas obras no período entre dezembro de 1949 a janeiro de 1950 (ver ESPECIFICAÇÕES..., [1951-1952], p. 1-15. Anexo A-4; C-1). Assim sendo, através desse documento, podemos confirmar que a preocupação com a restauração das obras no MAM de São Paulo inicia-se ao final do ano inaugural do museu em sua nova sede na Rua 7 de Abril.

Ademais, sobre as observações das restaurações feitas por Gregory, há a informação referente à obra de arte listada como número 23, do artista plástico Marc Chagall, *Auto-Retrato*,²⁹⁶ onde se lê: “Conservação: Restaurado por Luciano Gregori. Muitos retoques, (principalmente no olho à esquerda) que parecem acrescentados pelo restaurador. Restaurou igualmente a assinatura do autor, no canto direito” (ver ESPECIFICAÇÕES..., [1951-1952], p. 5. Anexos A-4; C-1). Há de se notar que a pessoa que realizou essa inspeção nas obras de arte do museu conseguiu perceber os procedimentos de retoque feitos no tratamento da obra. Não há informações se os retoques estavam bem visíveis ou se utilizaram de algum exame de luz especial para a verificação.

No período da metade do século XX, no Brasil, mais precisamente nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, os poucos técnicos que trabalhavam com restauração de obras de arte, como vimos anteriormente, trabalhavam para o departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e realizavam intervenções com o sentido da conservação. As pessoas que desenvolviam essas práticas se pautavam em critérios presentes nas recomendações internacionais, ainda muito no campo teórico. Mas as pessoas que praticaram a restauração na fase inicial do MAM de São Paulo eram artistas ou artesãos, e pelo fato evidenciado no documento ESPECIFICAÇÕES..., estas desconheciam ainda outros valores que se encontravam embutidos nas obras de arte.

No caso das obras do MAM de São Paulo, as obras de arte presentes nesta listagem, como analisado no capítulo 2, eram contemporâneas ao período da primeira fase do Museu e no ano de 1949 já necessitaram de intervenções. Percebe-se que Ciccillo Matarazzo não teve preocupação com a conservação adequada, apesar do valor financeiro pago por cada uma delas, como também não se ateu a contratar pessoas com conhecimento técnico para proceder às intervenções.

²⁹⁶ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.45, de 1914.

No ano de 1954, passados quatro anos das primeiras intervenções de Gregory, o diretor técnico do Museu, Wolfgang Pfeiffer contata o artista e restaurador Renzo Gori²⁹⁷ para analisar o estado de conservação das seguintes obras: “De Pisis, *Ramo de flores*; Soffici, *Paisagem*; Santomaso, *Natureza Morta*, Carrà, *Natureza Morta*; Rosai, *Osteria e Ciprestes*”²⁹⁸ (ver OFÍCIO MAM/2025, 1954, p.1-2. Anexo A-3). Segundo Pfeiffer:

Os quadros atingidos são telas que foram tratados no tempo da aquisição pelo Sr. Luciano Gregory, [que] dobrou as telas, reforçando com tela os quadros pintados sobre papelão. Para tal fim usou um tipo de cola comum, sem desinfecção, que dessa forma atraiu a broca, fato esse confirmado pelo restaurador Renzo Gori, chamado especialmente para isso (ver OFÍCIO MAM/2025, 1954, p.1-2. Anexo A-3).

O diretor técnico solicita então o salvamento dos quadros de forma urgente, sendo necessário para tanto a liberação do valor de Cr\$ 3.000,00 por quadro, perfazendo um total de Cr\$ 18.000,00 para a restauração dos mesmos, enfatizando “que sem a imediata providência estarão perdidos dentro de alguns meses” (ver OFÍCIO MAM/2025, 1954, p.1-2. Anexo A-3).

Wolfgang Pfeiffer finaliza o documento salientando a necessidade de se aumentar para o ano seguinte o orçamento para a manutenção do acervo, solicitação essa observada nas

²⁹⁷ Renzo GORI (Florença, It, 1911 – Santa Maria, RS, 1998). De acordo com a cronologia disponível no site, Gori foi pintor, restaurador, músico. Em 1940/41 conhece Dario Mecatti na cidade de Marrocos, e juntos percorrem o Norte da África e depois a França, fazendo longas viagens como músico e pintor. Nos anos de 1942/1990 reside no Brasil, nas cidades de São Paulo, pelo Rio de Janeiro, Salvador e Belo Horizonte trabalhando como artista plástico, ministrava cursos de arte. Fonte: HOLANDA, Luiz de. *Renzo Gori*. São Paulo: [s.ed.], [s.d.]. In.: www.itaucultural.org.br. Acesso em 12/06/2007.

Outras informações dizem sobre a produção artística de Gori, como na seguinte crítica: “Impressionista, procura fixar em pinceladas rápidas o fugido da cor, não se demora nos detalhes fotográficos, nem caminha atrás dos efeitos fáceis. Suas paisagens são marcadas por um excelente sentido de cor, por uma segura sobriedade cromática sem temer entregar-se à espontaneidade do colorido, já que não obedece a preconceitos de nenhuma escala, mas apenas ao seu temperamento.” Fontes: www.tntarte.com.br. Acesso em 12/06/2007. LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. SP: J. Louzada, 1984.

²⁹⁸ Todas as obras citadas foram restauradas por Luciano Gregory. O nome da primeira obra mencionada por Wolfgang Pfeiffer está equivocado e chama-se *Flores com anjo* (nº 1963.1.160, [s.d]). Há uma incongruência entre os registros pesquisados a respeito das duas obras de arte de Ardengo Soffici. No documento ESPECIFICAÇÕES..., consta a numerada como nº 1, *La Strada* (Paisagem) não há informação de que tenha sido restaurada por Gregory; a segunda nº 52, mencionada como *Paesaggio* (Paisagem) e um a terceira nº 75, denominada *Natureza morta* foram restauradas. No banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária, encontra-se somente duas de Soffici, *O caminho* (nº 1963.1.197, 1908), e outra que se chama *Natureza morta com leque* (nº 1963.1.198, 1915), não foi localizada a obra *Paisagem* como consta no documento original. Com relação às outras obras, são: de Giuseppe Santomaso, o nome não é *Natureza morta*, e sim *Composição com lanterna* (nº 1963.1.180, 1942); de Carlo Carrà, *Natureza Morta* (nº 1963.1.37, 1941); e as de Ottone Rosai, uma denominada de *Estalagem* (*Osteria*, nº 1963.1.170, 1932) e *Ciprestes* (Paisagem, nº 1963.1.171, 1938) (ver ESPECIFICAÇÕES..., [1951-1952], p. 13).

Cruzando os dados apresentados por esse documento original (ESPECIFICAÇÕES..., [1951-1952], p. 1-15. Anexo A-4; C-1) com as fichas que foram produzidas pelo MAMSP em 1963, encontramos a confirmação exata das informações prestadas por Pfeiffer, pois nestas há referências ao péssimo estado de conservação das obras restauradas por Luciano Gregory, e que no ano de 1954 tiveram de sofrer nova intervenção, agora pelas mãos do artista plástico Renzo Gori.

comunicações internas expedidas pela encarregada do acervo, Ethelina Schamis (ver OFÍCIO MAM..., 1954, p.1-2).

Ao final do documento, Wolfgang Pfeiffer escreve que o “Dr. Motta, [...] o restaurador acaba de conceder-nos um abatimento aceitando executar o inteiro trabalho orçado, por um total de **quinze mil cruzeiros** (Cr\$ 2.500 por obra) [...]” (ver OFÍCIO MAM..., 1954, p.1-2. Grifo do autor. Anexo A-4).

No ano de 1959, as fichas dos registros das obras de arte do MAM de São Paulo,²⁹⁹ nos apresentam informações de que houve uma segunda leva de obras que foram restauradas por Renzo Gori. Estas informações podem ser confirmadas por um orçamento feito para o MAM de São Paulo.³⁰⁰ No orçamento, há uma lista de obras de arte e à frente destas, existem dados manuscritos sobre as práticas de restauração que foram utilizadas por Gori, para as mesmas. Notam-se intervenções chamadas de reentelamentos, limpezas e retoques, bem como atividades de limpezas e trocas de chassis.

Os valores para o trabalho de reentelamento, segundo o orçamento, são bem superiores, como na tela de Carrá, *O Lago*³⁰¹, cotado um a Cr\$ 4.000,00; e na de Severini, *Mulher com página de música*³⁰², que foi reentelado a Cr\$ 3.000,00 (ver ORÇAMENTO..., [1959], p. 1-2). Para os demais trabalhos, os valores variam, como por exemplo, na obra de Serpa, *Formas*³⁰³, em que a limpeza com retoque foi orçado a Cr\$ 1.000,00; em outra delas, para um simples retoque na obra de Chagall, *Auto-retrato*³⁰⁴, foi cobrado Cr\$ 100,00. Os outros orçamentos custaram todos Cr\$ 250,00, com a proposta para que fossem feitos retoques e/ou limpezas (ver ORÇAMENTO..., [1959], p. 1-2. Anexo A-3).

Ethelina Schamis, no ano de 1960, solicitou ao restaurador Edson Motta, um orçamento para 43 obras de arte sobre papel pertencentes ao MAM de São Paulo. Segundo o orçamento,

²⁹⁹ Feitas no final do ano de 1963, pouco antes da doação à USP.

³⁰⁰ No Arquivo do MAC/USP Cidade Universitária há um documento sem data, datilografado, constando de 2 fls., onde se lê “ORÇAMENTO para restauro dos seguintes quadros do MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO”, relacionando o nome de 23 obras pelo nome do artista, porém não diz nada além destas informações. Relacionando as fichas de 1963 (apresentada na nota 19) com esse documento (ver ORÇAMENTO..., [1959]. Anexo A-3) conseguimos sugerir que o documento foi encaminhado pelo setor de acervo para o restaurador Renzo Gori no ano de 1959.

³⁰¹ Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.35, 1929. O quadro foi restaurado por Luciano Gregory.

³⁰² Banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária nº 1963.1.186, *Figura com página de música*, 1938. O quadro foi restaurado por Luciano Gregory.

³⁰³ Esta obra não consta da relação das obras doadas pelo MAM de São Paulo em 1963.

³⁰⁴ Ver ANEXO B.

essas obras “seriam enviadas para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para limpeza de mofo”. Dessas 43 obras, Schamis decidiu por não restaurar duas delas porque, segundo o documento, “os 2 desenhos de Carlos Thiré não são de propriedade do MAM” (ver A SEREM..., 1960, p.1. Anexo A-3).

No ano de 1961, Schamis encomendou novamente a Motta a restauração de 32 obras entre gravuras e desenhos. No dia 31 de julho, a encarregada assinou que recebera 23 obras restauradas (ver DESENHOS..., 1961, p. 1. Anexo A-3) e as sete obras que faltaram para serem devolvidas foram entregues ao MAM de São Paulo em outubro do mesmo ano. Nesse mesmo documento, há a ressalva que ainda deverão ser entregues posteriormente mais duas das obras restauradas (ver OFÍCIO MAM/6046, 1961, p. 2. Anexo A-3).

Para finalizar a análise sobre os restauradores do MAM de São Paulo, há um recibo assinado por Ethelina Schamis, que acusa o pagamento do valor de Cr\$ 15.000,00 ao Sr. Vitório Sinegaglia,³⁰⁵ em virtude de “serviços de restauração, pátina, pintura, solda, pernas e limpeza de 20 esculturas entre as da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, doadas à Universidade de S. Paulo e do acervo do MAM de São Paulo” (ver DOCUMENTO..., [1963], p. 1. Anexo A-4).

Logo após esse período, todos os funcionários do MAM de São Paulo, inclusive Ethelina Schamis, foram demitidos e os encargos e salários atrasados ficaram por conta da Universidade de São Paulo que, no processo de doação, responsabilizou-se pelos pagamentos (ver PROCESSO n° 22015, 1963. Anexo A-6). Schamis, em informação verbal, contou a Aracy Amaral que nunca recebera, nesses longos anos de dedicação a Ciccillo Matarazzo, um contracheque, e que recebeu o que lhe era de direito através da Universidade.

As obras de arte particulares, permanentes, semipermanentes e de toda espécie de incorporação permaneceram depositadas no terceiro piso do prédio da Bienal, até quando a USP nomeia o professor Walter Zanini, no ano de 1972, para iniciar a organização do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

³⁰⁵ Vitório Sinegaglia foi arquiteto paulista, porém, não foram localizadas maiores informações a respeito.

CONCLUSÃO

Tendo em vista os diversos estudos que tratam do tema da formação dos museus de arte brasileiros na década de 40 – Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte de São Paulo e os MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro – propus revisar essa literatura ao mesmo tempo em que introduzi novas fontes que foram localizadas. Nessa revisão, destaco dois aspectos importantes.

O primeiro é a importância desta para a historiografia da formação dos museus de arte brasileiros, que trouxe novos dados que as enriqueceram e completaram informações anteriormente discutidas. Cito dois exemplos que considero relevantes, como o documento que mostra que a data da criação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand aconteceu no dia 4 de setembro de 1947, com o registro em cartório da Associação Museu de Arte. As publicações sobre o início do MASP sempre indicam como sendo o dia 2 de outubro de 1947, data da inauguração, como a da fundação do Museu, e esta pesquisa concluiu que o mecenas Assis Chateaubriand teve a preocupação em registrar o Museu como uma associação civil antes da abertura oficial. Outro exemplo são as conclusões que fiz a respeito do “livrinho” de despesas de viagem de Yolanda Penteadó, ao comprovar o período e as circunstâncias das aquisições de obras de arte modernas feitas na Europa por Francisco Matarazzo Sobrinho, no ano de 1947.³⁰⁶

³⁰⁶No Anexo B estão listadas as obras de arte adquiridas na Europa no ano de 1947, separadas pelo nome do *marchand* que fez as aquisições e as respectivas informações de valores, artistas, dimensões, técnicas e alguns dados quanto às divergências de nomes e datas.

Para concluir a análise feita no “livrinho” de contabilidade de Yolanda Penteadó, destaco que a respeito da informação de algumas obras terem se perdido durante o traslado para o Brasil, a maioria delas foi localizada. Contudo, algumas delas não estão presentes no Banco de Dados do MAC/USP, como por exemplo, uma obra de Mario Sironi, *Paesaggio*, do ano de 1945, com dimensões de 50X70 cm e que custou £45.000; de Carlo Carrà, intitulada *Natura morta*, de 1937, de dimensões 50X40 cm, custando £150.000, uma de Ardengo Soffici, *Paesaggio*, de 1945, de dimensões 50 X70 cm, pago £45.000, e de Achille Funi, intitulada *S. Pietro (Paesaggio)*, de 1925, com dimensões de 49X50 cm, adquirida por £40.000.

Na análise das obras de arte era comum a atribuição de aspectos formais de composição serem utilizados para intitular aquelas obras que não se sabiam ou não se tinham títulos, o que pode responder, em parte, algumas das obras de arte ausentes. Neste sentido há uma informação desconhecida sobre a obra de Ardengo Soffici, *O caminho*, de 1908. No “livrinho” há informações de que foram compradas três obras de Soffici no ano de 1947, uma por Enrico Salvatori e duas por Livio Gaetani. Enrico Salvatore comprou, pelo valor de £70.000, a obra intitulada *Paesaggio* e não há maiores informações. As adquiridas por Livio Gaetani foram, ainda de acordo com o “livrinho”, *Natureza morta com leque* (1933) e *Paesaggio* (1945). No Banco de Dados do MAC/USP Cidade Universitária consta que a obra *O Caminho* fora comprada por Enrico Salvatore, mas não há como comprovar essa informação no “livrinho” ou mesmo nos outros documentos primários localizados no arquivo. A respeito de *Natureza morta com leque*, mesmo com a divergência da data, se levarmos em consideração o nome da obra consegue-se determinar que realmente foi comprada por Lívio Gaetani. Contudo, deduzo que não há, ou não foram localizadas, informações

O segundo aspecto é o de evidenciar as comparações entre a constituição de cada tipo de museus, como os públicos e os de associações civis. Após estudar as diferenças e semelhanças de gestão que existem entre essas formas de constituição dos museus, pude concluir que o estudo de caso desta dissertação – o Museu de Arte Moderna de São Paulo na sua primeira fase, entre os anos de 1947 e 1963 –, pode ser considerado como um exemplo clássico de uso do poder econômico para a formação de um acervo de arte particular que se tornou primeiro pertencente a uma entidade de direito civil – MAM de São Paulo – e que depois passou a ser público – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Outra questão é como eram vistos os profissionais de museus de arte no período. Nos dois tipos de museus, públicos e privados, elegeram a figura emérita do Diretor de Museu, como sendo o responsável por todas as decisões sobre gerenciamento de acervo. Somente no MNBA foi dada a importância para o profissional conservador de museus, que não era diretor, nem mesmo restaurador ou conservador, como se denomina nos dias atuais. Este profissional, que a partir da década de 1970 passa a ser designado Museólogo, não tem as mesmas características que tinha no começo do século XX. O conservador de museus era um estudioso do museu, uma pessoa que deveria conhecer o acervo profundamente, suas características particulares e gerais, e as representações advindas deste conhecimento se convertiam na imagem do museu na sociedade. Hoje encontramos resquícios desse profissional nos museólogos e nos pesquisadores, que normalmente, são analistas em assuntos específicos, não de uma visão totalizante do museu. E ao restaurador era dada a função de “preservar” o acervo, com o entendimento intervencionista, isto é, pensavam que agindo sobre a obra de arte estariam conservando sua materialidade.

Com essa análise procurei apresentar como a preservação dos acervos de arte moderna, de fatura contemporânea ao período, requereu dos museus de arte muito mais que um nome de um mecenas ou de um diretor. No transcorrer dos três primeiros capítulos, a pesquisa foi paulatinamente configurando a imagem do período inicial dos acervos dos museus de arte analisados, deixando propositalmente uma dúvida, que anda paralela ao texto, que é: quando e qual procedimento de preservação os museus irão, por fim, instituir. E, nos dois capítulos finais da pesquisa, ao relatar alguns dos momentos de grandes dificuldades financeiras e administrativas, pode-se compreender que essa era uma necessidade, mas não uma obrigação. E

suficientes que indiquem que a obra *O Caminho* (1908) fora comprada por Enrico Salvatori conforme consta no Banco de Dados. A obra de arte *Paesaggio* (1945) não foi localizada.

respondendo aos questionamentos que fiz na introdução, como uma obra pode ter sido comprometida tão rapidamente, torna-se evidente que foi devido ao entendimento equivocado do que era preservação que degradou os acervos.

As características apontadas nos perfis de cada um dos museus MNBA, MASP e do MAM de São Paulo³⁰⁷, a partir das respectivas fontes originais, indicaram que no recorte estabelecido por esta pesquisa, ou seja, da década de 40 à de 60, as instituições estudadas estavam desprovidas de uma política de manutenção continuada das obras de arte. Concluo que, quando alguma obra de arte apresentasse algum tipo de dano físico frequentemente eram encaminhadas para a restauração, sem muita preocupação com o futuro delas. Esses procedimentos, diferentemente do que se conceitua hoje como restaurações eram, na verdade, reparações emergenciais de suporte que visavam a uma “perfeição estética” que fosse adequada às exposições.

Assim, essa dissertação pôde concluir de forma ampla, que os museus de arte brasileiros analisados pensavam que a prática da preservação era a intervenção restauradora. Compreendiam a restauração como sendo procedimento de preservação e que esta, por sua vez, resolveria qualquer problema da falta de procedimentos de conservação³⁰⁸.

Quando analisado o contexto da política federal de preservação do patrimônio artístico do período, fica evidente a preocupação em profissionalizar pessoas no exterior que pudessem multiplicar seus conhecimentos no país. Dessa forma, Rodrigo Melo Franco de Andrade confiou à responsabilidade em Edson Motta que, como podemos observar ao final da década de 50, esteve presente como restaurador em todos os museus pesquisados. A despeito desse fato, os restauradores que foram nomeados como peritos em belas artes para atuarem no MNBA após concurso, assim como Motta, não tiveram seus nomes listados como restauradores brasileiros. Essa questão me fez concluir que pode ter havido uma memória personalista, visão personalista da história da conservação no Brasil, pois suponho que os pesquisadores se posicionaram de forma preconceituosa ao se referirem a esses antigos restauradores, por julgarem que seus

³⁰⁷ Quanto ao MAM carioca, do período de sua criação até o final da década de 50, realizava exposições temporárias e suponho que o acervo permanente ficava guardado em algum lugar nas dependências do Palácio da Cultura, na casa de Niomar Muniz Sodré ou nas dos colecionadores e entusiastas colaboradores do Museu.

³⁰⁸ De acordo com Salvador Muñoz VIÑAS ([2003], p. 23), a terminologia atual para esse procedimento é a “conservação preventiva”. Viñas sustenta que esta denominação é um pleonasma da língua latina, pois conservar já é uma forma de prevenção. Para o autor, o termo correto deveria ser “conservação periférica ou ambiental” ao atuar diretamente sobre as circunstâncias do ambiente de onde o bem a ser preservado se encontra armazenado.

procedimentos eram inapropriados. Sem entrar no mérito das intervenções que realizavam, o estudo desses restauradores poderia nos trazer maiores informações sobre como se compreendia a restauração no período e qual a formação desses restauradores.

Os principais procedimentos de restauração que aconteciam na época eram:

- a) Refrescamento das telas, um procedimento de re-envernizamento a fim de elevar a saturação e brilho das policromias que se desgastavam constantemente com a falta de manutenção adequada;
- b) Limpezas, que não foi possível reconhecer como eram feitas, mas o relatório da Comissão de perícia do MNBA sugere a utilização de hidrocarburetos (ver OFÍCIO, Andrade, 1955, p.5-6. Anexo A-2);
- c) Remoção de vernizes oxidados, esfregando cebolas e limões;
- d) Trocas de chassis que constantemente apresentavam infestação de cupins;
- e) Reentelamentos das telas com cera, a partir do uso de pressão e calor, estavam em moda no período;
- f) Transposições de pinturas, que é a antiga técnica que consiste na remoção da película de policromia para a substituição do suporte original [tecido] por outro;
- g) Pátina, que poderia ser removida ou inserida, a pátina era considerada como a “marca do tempo”, o envelhecimento natural dos vernizes, dos matizes, dos materiais, utilizada de forma a simular características de originalidade;
- h) Retoques, que eram repinturas sobre áreas da policromia original, com ou sem lacunas. Nesse período, os restauradores brasileiros ainda não haviam tido contato com o conhecimento das simulações cromáticas, que fora apresentado por Cesare Brandi, somente no ano de 1972.³⁰⁹

Quanto ao estudo de caso, a pesquisa acabou por não determinar especificamente quais condições acarretaram danos às obras de arte no MAM de São Paulo, se aconteceram durante exposições, transporte ou problemas de armazenamento, dentre outros. Mas é necessário destacar que algumas das principais obras de arte adquiridas na Europa, no ano de 1947, para a formação do MAM de São Paulo sofreram e ficaram comprometidas com os procedimentos de restauração descritos acima. Como exemplo, cito as obras de Marc Chagall, *Auto-retrato*, Carlo Carrà, *O Lago e Natureza Morta*, Ottone Rosai, *Osteria [Estalagem]* e *Ciprestes [São Leonardo]*, Gino

³⁰⁹Cesare BRANDI (1977) determina como forma ética de intervenção em lacunas a utilização das técnicas de simulação cromática que podem ser por meio do *tratteggio* ou do *regatino*, ou então, o pontilhismo. A somatória da aplicação destas cores, ao longe, reintegra a lacuna, e vistas de perto, deixam aparente a intervenção realizada.

Severini, *Mulher com página de música*, De Pisis, *Ramos de Flores*, Ardengo Soffici, *Paisagem* e Giuseppe Santomaso, *Natureza Morta* [*Composição com Lanterna*³¹⁰]. As esculturas em metal foram restauradas por Vitório Sinegaglia e dentre essas, se encontra uma obra da doação de Nelson Rockefeller, *Móbile*, de Alexander Calder.

Destaco, ainda, a personalidade de Ethelina Schamis que, com o passar dos anos trabalhando para o MAM de São Paulo, aprendeu como deveria ser um trabalho sistematizado de preservação. Contudo, seu contato diário com os problemas não foi suficiente para que suas cobranças e tentativas de criar uma situação mínima de conservação das obras fossem devidamente atendidas. Schamis se deparava com uma situação administrativa de completa irresponsabilidade pela preservação do acervo.

É certo, ainda, que várias questões sobre procedimentos de preservação de acervos ficaram ainda por serem discutidas futuramente. A exigência do aprofundamento sobre o tema tornou o assunto vasto e, conseqüentemente, complexo. Entretanto, considero como uma das principais conclusões da pesquisa, a contribuição para a abertura de portas com vistas às novas e outras pesquisas, bem como questionamentos a respeito das relações entre formação e preservação de coleções artísticas nos museus de arte.

³¹⁰Banco de Dados MAC/USP n° 1963.1.180, de 1942.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMBERT**, Francisco; **CANHÊTE**, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA**, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccilo*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- ALMEIDA**, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ALTHÖFER**, Heinz. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Firenze, Itália: Nardini Editore, 1991.
- AMARANTE**, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- AMARAL**, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um Acervo*. SP: MAC/Technit, Hucitec/Edusp, 1988.
- _____. *Arte e meio artístico (1961 - 1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- ANDREOLI**, Annamaria. *Album d'Annunzio*. Milão, Itália: Mondadori, 1990. 464 p.
- ANUÁRIOS do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, edições nº 1, 1938-39; nº 2, 1940; nº 3, 1941; nº 4, 1942; nº 5, 1943, publicado em 1946; nº 6, 1944; nº 9, 1947-48; nº 11, 1951-52; nº 12, 1953-54; nº 13, 1955-56; nº 14, 1957.
- ARGAN**, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARGOLO**, José Dirson. *Homenagem aos Pioneiros da Restauração Moderna na Bahia: João José Rescala*. In: Anais IX Congresso da Abracor. Rio de Janeiro: ABRACOR, 1998.
- ARRUDA**, Maria Arminda Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Edusc, 2001.
- ART Apart**. Art Institutions and ideology across England and North America. Ed. By Marcia Pointon. Manchester, EUA: Manchester University Press, 1994.
- BALDINI**, Umberto. *Teoria del restauro e unita di metodologia*. Firenze: Nardini, 1995.
- BARATA**, Mário. *Arte Moderna nos prêmios de viagem dos Salões Nacionais de 1940 a 1982*. Rio de Janeiro: Funarte, 2 de dezembro de 1983 a 6 de janeiro de 1984.

- BARDI**, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.
- _____. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.
- BARROS**, Regina Teixeira de. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Dissertação ECA/USP. São Paulo: USP, 2002.
- BARROSO**, Gustavo. *A carreira de conservador*. Rio de Janeiro, 24 de maio de 1954. Anais do Museu Histórico Nacional, v. VIII, 1947.
- _____. *O Curso de Museus*. Rio de Janeiro, 22 de março de 1942. Anais do Museu Histórico Nacional, v. V, 1944.
- BATTIOLI**, Luciana Pellizzi. *Em Defesa das Obras de Arte*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.
- BAUDRILLARD**, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 230 p.
- BAZIN**, Germain. *História da história da arte: de Vasari a nossos dias*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELUZZO**, Ana Maria. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Editora Unesp, 1990.
- BENJAMIM**, Walter. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BIANCHI**, Ronaldo. *MAM, uma história sem fim*. Dissertação no Curso de Administração da PUC/SP. São Paulo: PUC, 2006.
- BOTTALLO**, Marilúcia. *Arte moderna e contemporânea em São Paulo: o museu como intermediário*. Dissertação ECA/USP. São Paulo: USP, 2001.
- BOITO**, Camilo. *Os restauradores*. Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884; tradução Paulo Mugayar Kuhl, Beatriz Mugayar Kuhl, apresentação Beatriz Mugayar Kuhl, revisão Maria Pereira Cordeiro. Cotia : Atelier, 2002. 63 p.
- BOURDIEU**, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *As regras de arte: a gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO**, Ignácio de Loyola. *FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, 1947-1997*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1995.
- BRANDI**, Cezare. *Teoria de la restauración*. Torino: Giulio Ernani Editore, 1977.
- BRUNO**, Maria Cristina. *Cadernos de Sociomuseologia: Centro de Estudos de Sociologia*.
- _____. *A memória do pensamento museológico contemporâneo*. São Paulo: ICOM, 1995.

_____. *Museologia e museus: princípios, problemas e métodos*. v.10. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1997.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Tese de doutorado IFCH/Unicamp. Campinas: 1995.

BUCKERIDGE, D. S. *Conservar Pinturas*. In: BOLETIM mensal n° 4 do *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Masp, 1954. 32 páginas.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. São Paulo: FAPESP, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Produção Simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Trad. Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora Edusp, 2006.

CHAGAS, Mario de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó, SC: Argos, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2000.

CINTRÃO, Rejane Lassandro. *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. Dissertação mestrado ECA/USP. São Paulo: 2001.

COCCHIARALLI, Fernando; **GEIGER**, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COLETÂNEA de leis sobre Preservação do Patrimônio. Seleção e organização de texto Sonia Rabello de Castro. Brasília: Coleção Edições do Patrimônio IPHAN, 2006.

DECRETO-LEI Federal n° 25, de 30 de novembro de 1937. Rio de Janeiro, Getúlio Vargas e Gustavo Capanema.

CONTI, Alessandro. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano, Itália: Editora Electa, 1988.

COSTA, Lygia Martins. *De museologia, arte e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

CRUZ, Henrique de Vasconcelos. *Era uma vez, há 60 anos atrás...: O Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus*. Artigo premiado e publicado pelo ICOM-BR (2008). Disponível em: www.icom.org.br. Acesso em setembro de 2008.

D'HORTA, Vera. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA, 1995.

- DICIONÁRIO Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930).** Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, [s.d.]. Disponível em: www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br. Acesso em 16 de setembro de 2008.
- DURAND, José Carlos.** *Arte, privilégio e distinção.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- ESTATÍSTICAS do Século XX,** IBGE. “Comunicação Social”, de 29 de setembro de 2003. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/series_estatisticas/. Acesso em outubro de 2007.
- FABRIS, Annateresa.** *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura.* Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.
- FONSECA, Maria Cecília Londres.** *Patrimônio em processo.* Rio de Janeiro: Editora URRJ, 2005. 316 p.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo.** *Sérgio Milliet, crítico de arte.* São Paulo: EDUSP, 1992.
- GONÇALVES, Yacy-Ara Froner.** *Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da museologia, arqueologia e ciência da conservação.* Doutorado USP. São Paulo: [s.n.], 2001.
- GUARNIERI, Waldisa R. C.** *Museu, museologia, museólogos e formação.* São Paulo: Revista *Museo* 1 (1), 1989, p. 9
- GUILBAUT, Serge.** *How New York stole the Idea of Modern Art: abstract expressionism, freedom, and the cold war.* Chicago; London: Univ. of Chicago, 1985. 277 p.
- GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mario.** *Arte brasileira hoje.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HISTORICAL and philosophical issues in the conservation of cultural heritage.** In: Reading in conservation. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996. 500 p.
- HOBBSAWM, Eric.** *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991.* Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HUNTER, Sam.** *The Museum of Modern Art, New York: The History the Collection* Introduction. New York: Abradale Press/Harry N. Abrams, Inc. Publishes, 1997.
- LA STORIA.** Galleria Nazionale d’arte moderna e contemporânea. Roma, Itália: Soprintendenza alla Galleria nazionale d’arte moderna e contemporânea, [s.d.]. Disponível em: www.gnam.beniculturali.it. Acesso em maio de 2009.
- LEITE, José Roberto Teixeira.** *Arte no Brasil.* São Paulo: Editora Abril, 1979, v. 2, 916 p.

_____. *Lembrança de Mario Barata*. In: 19&20, Revista eletrônica DezenoveVinte, v. III, n. 1, janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20>. Acesso em maio de 2009.

_____. *O Núcleo Bernadelli*. In: Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1979. 193 p.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Maioridade do moderno em São Paulo: anos 30/40*. Tese de doutorado FAU/USP. São Paulo, 1990.

_____. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Operários da modernidade*. São Paulo: São Paulo: HUCITEC, 1995.

LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. São Paulo: J. Louzada, 1984.
Disponível em: www.tntarte.com.br

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1965.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *Museu Paulista*. São Paulo: Estudos Avançados n. 8, v. 22, 1994.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

MIGUEL, Ana Maria Macarrón. *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX*. Madrid, España: Tecnos, 1995.

MIGLIACCIO, Luciano Roberto. *Longhi e a escultura futurista*. In: Seminário Internacional Brasil/Itália. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MONTES, Ana Paula dos Santos. *A preservação da autenticidade no processo de restauração de obras de arte*. Dissertação Instituto de Artes da UNESP/SP. São Paulo: UNESP, 2003.

MORAES, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 732 p.

MOSTRA Di Opere D'Arte Transportate a Firenze Durante La Guerra e Di Opere D'Arte Restaurate. Firenze, Itália: Soprintendenza alle Gallerie per Le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia. Gabineto dei Restauri, out-nov. 1947; 1953; 1955; 1958.

MUSÉOGRAPHIE: Architecture et aménagement des Musées D'Art. Conférence Internationalde D'Études. Madrid: Société des Nations. Office International des Musées. Institut International de Coopération Intellectuelle, 1934. v. I-IV.

MUSEOGRAFIA: A linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural. Org. Jurema K. E. Arnaut e Cícero A. F. de Almeida. Brasília: IPHAN e OEA, 1997.

MUSEUS: antropofagia da memória e do patrimônio. Org. Mário Chagas. Brasília: IPHAN, 2005. n. 31. 314 p.

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação FAU/USP. São Paulo: USP, 2003.

O MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Introdução Ana Mae Barbosa. São Paulo: Banco Safra, 1990. 319 p.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Cultura brasileira e identidade cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARADA, M. B. A. *A Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50*. Dissertação Mestrado, PUC/ RJ. Rio Janeiro: 1993.

PATRIMÔNIO Cultural, Legislação Federal 1922-1945. São Paulo: FAU/USP, IPHAN, [198-]

DECRETO nº 15.596, de 2 de agosto de 1922.

DECRETO nº 17.758, de 4 de abril de 1927

DECRETO nº 18.767, de 27 de maio de 1929.

PROJETO nº 350/1923, de 3 de dezembro de 1923.

ESBOÇO de Anteprojeto de Lei Federal, e sua fundamentação, de 10 de julho de 1925.

DECRETO-LEI nº 8.534, de 2 de janeiro de 1946, tendo como signatários José Linhares e Raul Leitão da Cunha, vem a "constituir a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, subordinada ao Ministério da Educação e Saúde." DIÁRIO OFICIAL de 14 de janeiro de 1946.

DECRETO nº 36.778, de 14 de janeiro de 1955. Aprova o regimento do Museu Nacional de Belas-Artes do Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, João Café Filho e Cândido Mota Filho. DIÁRIO OFICIAL de 19 de janeiro de 1955.

DECRETO-LEI nº 965, de 20 de dezembro de 1938, da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais.

DECRETO-LEI nº 2.077, de 8 de março de 1940, na cidade de Santo Ângelo, Rio Grande do Sul.

DECRETO-LEI nº 2.096, de 29 de março de 1940, de Petrópolis, Rio de Janeiro.

DECRETO-LEI nº 7.483, de 23 de abril de 1945, do município de Sabará, Minas Gerais.

PATRIMÔNIO Cultural, Legislação Federal 1945-1974. São Paulo: FAU/USP, IPHAN, [198-]

LEI nº 2.200, de 12 de abril de 1954, na cidade de Diamantina, Minas Gerais.

LEI nº 3.188, de 3 de julho de 1957, em Joinville, Santa Catarina.

LEI nº 3.357, de 22 de dezembro de 1957, da cidade de Recife, Pernambuco.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP*. Dissertação ECA/USP. São Paulo: USP, 1998.

PEDROSA, Mario. *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995. v.1.

PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PERINA Flávio. *Os últimos anos da TV Tupi - A queda de Chateaubriand*. Publicado em: abril 25, 2007. Disponível em: <http://pt.shvoong.com/humanities/675911-os-%C3%BAltimos-anos-da-tv/>. Acesso em abril de 2009.

PIERRE BOURDIEU: *Sociologia*. Org. Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

POMIAN, Krysztof. *Colecção*. In: Enciclopédia Einaudi, V. 1. Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo de 1940-1968*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

PRADO, Maria Cecília Naclério Homem; Machado, Lucio Gomes. *Exposição Vila Penteado*. São Paulo: FAU/USP, 1976

PROTEÇÃO e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília: Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 31, 1980.

RAMOS FILHO, Orlando. *Restauração de Bens Móveis e Integrados: 40 anos*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 22, 1987.

REAL, Regina Monteiro. *Do que vi nos museus norte-americanos*. In: ANUÁRIO do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1947-48, n. 9.

RESOURCE: The Council for Museums, Archives and Libraries. In: Parâmetros para a Conservação de Acervos. Trad. Maurício O. Santos e Patrícia Souza. São Paulo: Edusp, Fundação Vitae, 2004.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação IFCH/Unicamp. Campinas, São Paulo: 1992. 209 p.

- _____. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese doutorado IFCH/Unicamp. Campinas, São Paulo: 2002. 256 p.
- SANTOS**, Fausto Henrique dos. *Metodologia aplicada em museus*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.
- SANTOS**, José Reginaldo Santos. *Os Museus e a representação do Brasil*. In: *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. Org. Mário Chagas. Brasília: Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 31, 2005.
- SANTOS**, Myriam Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006. 144 p.
- _____. *Museus Brasileiros e Política Cultural*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 19, n. 55, junho de 2004. 72 p.
- SCHAER**, Roland. *L'Invention des musées*. Paris: Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- SCHINCARIOL**, Zuleica. *Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril*. Dissertação Mestrado FAU/USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2000.
- SCHWARCZ**, Lilia Moritz, AZEVEDO, Paulo Cesar de, COSTA, Ângela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 558 p.
- TAVARES JÚNIOR**, Homero Francisco. *O novo perfil jurídico da associação e da fundação no Código Civil de 2002*. Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, 21 p. São Paulo: ALESP, 2003.
- TENTORI**, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do L' Ambrosiano 1930-1933*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- VELHO**, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.
- VIÑAS**, Salvador Muñoz. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madri, Espanha: Editorial Síntesis, 2003.
- WAINBERG**, Jacques A. *Império das Palavras*. Porto Alegre: Edpuers, 1997.
- ZAMBEL**, Miriam Mani. *Glossário de Termos Usuais em Biblioteconomia e Documentação*. São Carlos, São Paulo: Fundação "Theodoreto Souto", 1978.
- ZANINI**, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel: USP, 1991. 191 p.
- _____. *Exposição homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977)*. Catálogo. São Paulo: MAC/USP, 1977.

SITES CONSULTADOS

- DECRETO n° 249, de 6 de julho de 1894. “Aprova o Regulamento do Museu do Estado, para execução da lei n. 200, de 29 de agosto de 1893”. In: ACTOS do Poder Executivo. *Regulamento do Museu Paulista*. São Paulo, p. 135-141. Disponível em: www.imprensaoficial.com.br. Acesso em agosto de 2008.
- Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo. Disponível em: <http://fac.correioweb.com.br>
- Fundação Armando Álvares Penteado. Disponível em: <http://www.faap.br/museu/index.htm>. Acesso em 15 de maio de 2009.
- Deoclécio Redig de Campos; Paulo Bittencourt. Disponível em: www.observatoriodaimprensa.com.br.
- Edson Motta; Manuel de Araújo Porto Alegre; Adolfo Morales de Los Rios y Garcia de Pimentel; Renzo Gori. Disponível em: www.itaucultural.org.br.
- *Fogg Museum*. Disponível em: www.artmuseums.harvard.edu/fogg/.
- Gabrielle D’Annunzio. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br>.
- Henrique José da Silva; Joachim Lebreton; Félix-Émile Taunay. Disponível em: www.dezenovevinte.net.
- IBGE - Serviço de Estatística da Educação e Saúde. Tabela extraída de: Anuário estatístico do Brasil 1950-59. Rio de Janeiro: IBGE, v 10-20. 1950-59. In: *Estatísticas do Século XX*, IBGE. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/series_estatisticas/. Acesso em agosto de 2008.
- Instituto dos Arquitetos do Brasil, seção São Paulo. Disponível em: www.iabsp.org.br/historico.asp.
- Luciano Gregory. Disponível em: www.telehistoria.com.br; www.citwf.com/person200425.htm; www.citwf.com/person200425.htm; www.cinemabrasileiro.net/produtoras.html.
- Mário de Andrade. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br>.
- Museu do Ipiranga; Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.nossosaopaulo.com.br>.
- National Gallery of Art, de Washington. Disponível em: <http://www.nga.gov/ginfo/aboutnga.shtm>. Acesso em maio de 2009.

- Nelson Aldrich Rockefeller. Disponível em: <http://archive.rockefeller.edu/bio/nar.php>. Acesso em março de 2008.
- Pietro Maria Bardi; Lina Bo Bardi. Disponível em: www.institutobardi.com.br/lina/biografia/index.html.
- Raymundo Ottoni de Castro Maya. Disponível em: www.museuscastromaya.com.br
- Roberto Longhi. Disponível em: www.dictionaryofarthhistorians.org/longhir.htm.
- Rodrigo Melo Franco de Andrade. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br>.
- www.senado.gov.br:
 - LEI Federal nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916. Código Civil Brasileiro.
 - LEI Federal nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. “Artigo 48 – Cria o Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro”, Getúlio Vargas, Gustavo Capanema e Arthur de Souza Costa.
 - LEI n. 200, de 29 de agosto de 1893.
 - DECRETO FEDERAL nº 31.540, de 4 de outubro de 1952.
 - DECRETO nº 31.540, de 4 de outubro de 1954, “Declara de Utilidade Pública a Associação ‘Museu de Arte’, com sede na Capital do Estado de São Paulo (MASP), assinado por Getúlio Vargas e Francisco Negrão de Lima”.

ANEXO A
LISTAGEM DA DOCUMENTAÇÃO PESQUISADA

ANEXO A
LISTAGEM DA DOCUMENTAÇÃO PESQUISADA

Abaixo, segue a relação dos arquivos pesquisados e os documentos consultados.

A-1. ARQUIVO DA ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Departamento de Pesquisas Jurídicas

ATA de Constituição da Associação ‘Museu de Arte’, do Masp, acontecido no dia 4 de setembro de 1947, assinada no 4º Cartório de Registro de Títulos e Documentos de São Paulo.

DECRETO ESTADUAL nº 17.144, de 13 de março de 1947

DECRETO FEDERAL nº 31.540, de 4 de outubro de 1952, que “Declara de utilidade pública a Associação ‘Museu de Arte’, com sede na Capital do Estado de São Paulo”.

DECRETO-LEI nº 17.103, de 12 de março de 47, Dispõe sobre a constituição da Fundação Armando Álvares Penteado. DIÁRIO OFICIAL do Estado de São Paulo - Poder Executivo – 13 de março de 1947, n. 56, p. 2.

DECRETO Estadual nº 17.144, de 13 de março de 1947, “Aprova os Estatutos da Fundação Armando Álvares Penteado”. DIÁRIO OFICIAL do Estado de São Paulo - Poder Executivo – 14 de março de 1947. n. 57, p. 4.

LEI Estadual nº 1.265, de 6 de novembro de 1951. DIÁRIO Oficial do Estado de São Paulo, 8 de novembro de 1951, p. 1. N. 249. A. 61º.

LEI Estadual nº 6.611, de 4 de janeiro de 1962, “Declara a Fundação Armando Álvares Penteado”. DIÁRIO do Executivo do Estado de São Paulo, de 6 de janeiro de 1962, n. 4, p. 3.

LEI Estadual nº 8.455, de 4 de dezembro de 1964, “Concede auxílio à Fundação Armando Álvares Penteado”. DIÁRIO Oficial do Estado de São Paulo - Poder Executivo de 5 de dezembro de 1964, n. 230, p. 5.

LEI 8.455, de 4 de dezembro de 1964, “Concede auxílio à Fundação Armando Álvares Penteado”. DIÁRIO OFICIAL do Estado de São Paulo - Poder Executivo de 5 de dezembro de 1964, n. 230, p. 5.

LEI nº 4.629, de 15 de março de 1955, assinada por William Salem, Prefeito do Município de São Paulo, “Dispõe sobre a aplicação da verba destinada ao ensino, e dá outras providências”.

LEI nº 4.818, de 11 de novembro de 1955, assinada por Juvenal Lino de Matos, Prefeito do Município de São Paulo.

PROJETO DE LEI nº 1.013, publicado no Diário Oficial do Estado de São Paulo, no dia 25 de novembro de 1951.

PROJETO de Lei nº 1.013, de 1951. DIÁRIO OFICIAL do Estado de São Paulo, no dia 25 de novembro de 1951.

A-2. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND.

Biblioteca Pietro Maria Bardi

ATA da Assembléia Extraordinária do dia 21 de nov. de 1959 da Associação Museu de Arte, publicada no *Diário de S. Paulo* [s.d], realizada à rua 7 de Abril, 230, Documento datilografado, 6 p.

CAMPANHA: sócios dos museus, 1952. Datilografado, 1 fl.

CARTA de [Mario] Modestini a Pietro [Maria Bardi], de Roma, Itália, datada de 25 de abril de 1948, datilografada, 1fl. 2 pág.

CARTA de Pietro Maria Bardi para Regina Real, datada de 25 de outubro de 1948.

CARTA de Pietro Maria Bardi para Sr. Sacchetta, de 19 de abril de 1949. Documento datilografado, 1 p.

CARTA de Rodrigo Mello Franco de Andrade para Pietro Maria Bardi, manuscrita, datada de 5 de março de 1955.

CARTA de Pietro Maria Bardi para Rodrigo Mello Franco de Andrade, manuscrita, datada de 10 de março de 1955.

CARTA de Hélio Dias de Moura para Edson Motta, Chefe do Departamento de Restauração do Museu Nacional de Bellas Artes, São Paulo, datada de 11 de novembro de 1960. Documento datilografado, 1 fl.

DOCUMENTOS jurídicos, n. 6, 1957, [s.r.].

ESTATUTOS da Associação Museu de Arte, 1959. Documento datilografado, [s.r.].

ESTATUTOS da Associação Museu de Arte, 1952. Publicado no Diário Oficial da união, no dia 7 de outubro de 1952, p. 15570. Documento datilografado, [s.r.].

GUIA de embarque da Alfândega do RJ. Localizado em documentos contábeis, datado de 1953.

INFORMAÇÃO VERBAL por Hossaka, no MASP, no dia 11 de novembro de 2008.

INSCRIÇÕES para o “Curso de Restauração de Pinturas”. Documentos manuscritos na quantia de oito folhas avulsas, apresentando nomes de pessoas que se inscreveram para participar do curso, [1949].

JORNAL *Diário de S. Paulo*, Pietro Maria Bardi, “Técnica do museu moderno”, datado de 7 de agosto de 1947g.

JORNAL *Diário de S. Paulo*, “Um dos maiores especialistas europeus”, de 14 de janeiro de 1949a.

JORNAL *Diário de S. Paulo*, “D’Annunzio nos chamava de médicos de quadros doentes”, de 27 de janeiro de 1949b, [s.p.].

JORNAL *Diário de S. Paulo*, datado de 9 de março de 1947e, [s.p.]. Deoclécio Redig de Campos BARDI, P.M., “Um crítico brasileiro em Roma”,

LISTAS de sócios. Datilografada, [s.r.], [1959].

OFÍCIO de Rodrigo Mello Franco de Andrade e a Comissão designada pela Portaria nº 1, de 3 de janeiro de 1955 para o Ministro da Educação e Cultura. Datilografada, 6 fls., 6 pág.

PAUTA reunião 13 novembro 1959. Datilografada, [s.r.]. RECIBO, assinado por D. S. Buckeridge, São Paulo, 21 de setembro de 1954;

PROJETO para novos salários a partir de janeiro de 1957 – MASP. Documento assinado por Plínio Garcia Sanches, datilografado, São Paulo, janeiro de 1957, 1 pág.

RECIBO da Rádio Tupã S.A., assinado por [Pietro Maria] Bardi, data 27 de fevereiro de 1950. Datilografado, 1 fl.

RECIBO, assinado por Joaquim Oscar Marques, São Paulo, 27 de outubro de 1954; e

RECIBO, assinado por Joaquim Oscar Marque, São Paulo, 6 de dezembro de 1954.

RELEASE de Pietro Maria Bardi, datilografado, 7 fls., [s.d.].

RESUMO, Demonstrativo atual da atualização da subvenção da Rádio Tupan S. A. Documento datilografado, assinado por Plínio Garcia Sanches. São Paulo, janeiro de 1957, 1 pág.

REVISTAS *Habitat*, 1950, n. 1; 1951, n. 4; 1954, n. 16; 1957, n. 44.

TELEGRAMA de [Mário] Modestini telegrama para Bardi por meio da “All America Cables and Radio”, no dia 30 de março de 1949.

TELEGRAMA [Mário] Modestini escreveu que “Ricordando affettuosamente sua micizia invio abbracci lei et amici stop procurero ritornare presto Mario Modestini”. “Italcable”, datado de 18 de junho de 1949.

A-3. ARQUIVO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERDIDADE DE SÃO PAULO/Cidade Universitária

BANCO DE DADOS do MAC/USP Cidade Universitária

CARTA de Renzo Camerino a Livio Gaetani, escrita em Veneza, Itália, em 20 de agosto de 1946. datilografada, 1 página

CARTA de Carleton Sprague Smith a Eduardo Kneese de Mello, de 28 nov. 1946. Datilografada, 1 p.

CARTA de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Professor Luiz Antônio da Gama e Silva, Reitor da Universidade de São Paulo, datada de São Paulo, 8 de fevereiro de 1965. Documento datilografado, 1 fl. PROCESSO RUSP-25361/64, de 9 de fevereiro de 1965.

DECLARAÇÃO assinada por Tarsila do Amaral, datada de 17 de agosto de 1964. Documento manuscrito, 1 fl.

DESENHOS e gravuras do acervo do Museu de Arte Moderna de S. Paulo para serem restauradas (limpeza de mofo) pelo Prof. Edson Motta, do Serviço de Restauração do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assinado por Ethelina Schamis, datada de 31 de julho de 1961. Documento datilografado com manuscritos, fls.

DOCUMENTOS, quantidade de sete folhas avulsas que constam informações sobre pedidos de orçamentos, de compras e demais informações

ELENCO opere acquistate nel 1946 dal conte Livio Gaetani. Listagem, manuscrita, 1 folha, , [1947].

ELENCO opere acquistate nel 1946 dal conte Livio Gaetani consignati al signor Moris. Listagem, datilografado, 1 fl., [1947].

ELENCO opere acquistate nel 1946 dal conte Livio Gaetani; Consegnate al signor Morris. Listagens, datilografadas, 1 página cada, [1947], sendo que há inscrições acima e abaixo da página. Estes dois últimos documentos não apresentam título, e se referem a uma relação das obras de arte e preços.

ESCRITURA de doação. Tabelionato Veiga, São Paulo, Outorgante Francisco Matarazzo Sobrinho, Outorgado Universidade de São Paulo, datado 3 de setembro de 1962, Livro de Notas nº 1.978, fls. 53.

ESCRITURA de doação. Tabelionato Veiga, São Paulo, Outorgante Francisco Matarazzo Sobrinho, Outorgado Universidade de São Paulo, datado 15 de janeiro de 1963, Livro de Notas nº 1.997, fls. 67v.

FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO de obras de arte que foram produzidas pelo MAMSP no ano de 1963.

INFORMAÇÕES VERBAIS de Cristina Cabral a respeito do período da revisão catalográfica no MAC/USP, entre os anos de 1983-1989.

A SEREM enviadas para o Serviço de Restauração do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para limpeza de mofo, redigido pelo MAM de São Paulo [Ethelina Schamis], em 4 de agosto de 1960. Documento datilografado com manuscritos, 1 fl..

LIVRINHO de anotações de viagem de Yolanda Penteado, 1947. Cópia digital, 12 p.

OFÍCIO MAC 838/72, São Paulo, 14 de dezembro de 1972, de Walter Zanini, diretor, para Dr. Miguel Reale, Reitor da USP. Datilografada, 1 página

OFÍCIO MAM/6046, de São Paulo, datado de 26 de outubro de 1961, de Etelvina Chamis (sic) Acervo-Exposições, para o Prof. Edson Motta, Av. Churchill, 109, sala 803, Guanabara, Rio de Janeiro. Documento datilografado, 1 fl.

OFÍCIO MAC 838/72, São Paulo, 14 de dezembro de 1972, de Walter Zanini, diretor, para Dr. Miguel Reale, Reitor da USP. Datilografada, 1 página.

OFÍCIO MAM/6033. São Paulo, 03 de julho de 1961. De Ethelvina Shamis para os senhores Presidente e Diretor Geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Documento datilografado, 1 folha.

OFÍCIO MAM/2025, São Paulo, 06 de agosto de 1954, 2 fls., assinado por Wolfgang Pfeiffer, encaminhado à Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

ORÇAMENTO para restauro dos seguintes quadros do MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, [s.d.]. Documento datilografado, constando de 2 fls.

RELAÇÃO datilografada..., [1947]

RECIBO assinado por Carolina de Almeida Bicudo, São Paulo, datado de 17 de fevereiro de 1965. Documento datilografado, com timbre da Universidade de São Paulo, 1fl. PROCESSO RUSP-25361/64, de 9 de fevereiro de 1965

RICEVUTA provisória a Lívio Gaetani, da Galleria della Spiga e Corrente, escrita em Milão, no dia 9 de outubro de 1946. Datilografada, 1 página.

PROCESSO RUSP-25361/64.

TERMO de efetiva entrega de coisas doadas. Documento do Gabinete do Reitor, assinado por Francisco Matarazzo Sobrinho, Yolanda Penteado e Miguel Reale, no ano de 1973. Datilografado, 2 páginas.

A-4. ARQUIVO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERDIDADE DE SÃO PAULO/Parque Ibirapuera

Fundo MAMSP

ATIVIDADES funcionais da Equipe do MAMSP, [Ethelvina Shamis], [1960], 6 fls., datilografada, p. 1-6. FUNDO MAMSP 006/038.

CARTA de Nelson Rockefeller a Sérgio Milliet, de 25 de novembro de 1946.

CARTA de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada a Nelson Rockefeller, datada de 16 de maio de 1949, datilografada, 1 folha.

CARTA de Rino Levi endereçada a Carleton Sprague Smith, datada de 16 de maio de 1949, datilografada, 2 folhas.

CARTA de Carleton Sprague Smith endereçada a Rino Levi, datada de 03 de junho de 1949, datilografada, 1 folha.

CARTA de Nelson Rockefeller endereçada a Francisco Matarazzo Sobrinho, datada de 22 de junho de 1949, datilografada, 1 folha.

CARTA de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada ao Diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, datada de 23 de setembro de 1949, datilografada, 1 folha.

CARTA manuscrita em italiano por Livio Gaetani, endereçada a Ciccillo, de Roma, 30 de maio de 1947

CIRCULAR Interna redigida por Ethelina Shamis, “Encarregada do Acervo, aos Diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, datada em São Paulo, datilografado, 3 fls., datado do dia 04 de fevereiro de 1960, p.1.

COMUNICAÇÃO Interna “Providências para Exposições do Museu Público”, redigida por Ethelina Schamis, encarregada do Acervo, enviada a Mário Pedrosa e Cunha Lima, em São Paulo, no dia 07 de dezembro de 1960, 2 fls., datilografada, p.1.

COMUNICAÇÕES Internas. FUNDO MAMSP 006/038. Documento que contém cinco folhas, enviadas por Ethelvina Chamis (sic), encarregada do acervo, ao Dr, Mario Pedrosa e Cunha Lima, datadas em São Paulo, em 15 de dezembro de 1960, todas elas constando de 1 página, datilografada, sendo os seguintes os títulos de cada uma delas:

1. “Instruções Internas para os empregados da limpeza”,
2. “Instruções para o grupo de montagem e outros serviços referentes à exposição do Museu”,
3. “Instruções para os guardas das exposições”,
4. “Instruções para o porteiro do Museu”,
5. “Providências necessárias e urgentes para o Museu e a Bienal”.

DEPOIMENTO: *História do Museu e do Acervo*. Entrevista realizada por Aracy Amaral e Lisbeth Rebollo Gonçalves ao ex-Diretor do MAMSP Paulo Mendes de Almeida, em 19 de dezembro de 1983. (MAMSP 0061-0062)

DISPOSIÇÃO dos ambientes, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Documento datilografado, 3 páginas, [1960]. FUNDO MAMSP 006/038.

DOCUMENTO datilografado, assinado por EChamis [Ethelvina Shamis] ao sr. Vitório Sineglaglia, [1963]. FUNDO MAMSP 006/0040.

ESPECIFICAÇÃO das obras pertencentes ao museu conforme número de tombo, 15fls., datilografado [1951-1952].

FICHÁRIOS, com folhas datilografadas e há informações manuscritas à caneta e a lápis, [1963]. FUNDO MAMSP 008/048, 008/049, 007/45 e 007/46

INFORMAÇÃO VERBAL Aracy Amaral, no dia 6 de maio de 2008 a mim e à documentalista do MAC/USP, Silvana Karpinsky.

PROGRAMA do Museu de Arte Moderna de São Paulo (projeto) Documento datilografado, 3 p. [redigido pelo diretor Léon Degand, em 1949]. FUNDO MAMSP 001/001.

A-5. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO – ARQUIVO WANDA SVEVO

Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho

ATA da Assembléia Geral Extraordinária do MAM para tratar da dissolução da entidade, datada de 23 de janeiro de 1963. Publicada no Diário Oficial do Estado de São Paulo e no Jornal Folha da Manhã. Documento datilografado, [s.p.].

BALANCETE em 31 de dezembro de 1951, assinado por Biaggio Motta, gerente do MAM do São Paulo. Documento datilografado, 1 fl.

BALANCETE 1951-52, assinado por Biaggio Motta, gerente do MAM do São Paulo. Documento datilografado, 1 fl.

BALANCETE 1953-54, assinado por Biaggio Motta, gerente do MAM do São Paulo. Documento datilografado, 1 fl.

BALANCETE em 30 de junho de 1954, assinado por Biaggio Motta, gerente do MAM do São Paulo. Documento datilografado, 1 fl.

CARTA de Ronaldo Bianchi, Superintendente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 28 de junho de 2005.

CARTA de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada a Nelson Rockefeller, datada de 7 de dezembro de 1949, datilografada, 1 folha.

CORRESPONDÊNCIAS entre Francisco Matarazzo Sobrinho e Renato Paciléio, advogado de Matarazzo Sobrinho na Itália.

DOCUMENTO de 10 de maio de 1962, do cartório Adalberto Netto de Registro de Títulos e Documentos, de São Paulo, 6 fls., p. 2.

ENTREVISTA da Sra. Dinah Lopes Coelho, ex-secretária da entidade, a Tadeu Chiarelli, em 18 de maio de 1998.

EXPOSIÇÃO de motivos apresentada ao Francisco Matarazzo Sobrinho visando a transformação de MAM de Sociedade Civil e Fundação, organograma e minuta os estatutos. Pasta “Documentos MAM” contendo série de documentos, 1959.

FOLHA de pagamento dos funcionários, referente a outubro de 1951. assinado por Biaggio Motta, gerente do MAM do São Paulo. Documento datilografado, 2 folhas.

JORNAL *O Estado de São Paulo*, [s.d], [s.r]. Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.

OBRAS particulares doadas à USP, FRANCISCO, Matarazzo Sobrinho, de 1963. Documento datilografado

RECIBO assinado por Léon Degand para Francisco Matarazzo Sobrinho, São Paulo, 4 de julho de 1949. Documento datilografado, sem timbre, 1 fl.

REGISTRO de casamento Yolanda Pentead e Francisco Matarazzo Sobrinho, datado de 12 de dezembro de 1946, celebrado na Cidade do México, no México.

RELAÇÃO dos sócios com nome e valor do pagamento. Datilografado, 11 fls.

SITUAÇÃO de contas e de pessoal, 1962. Documento datilografado, [s.r.].

A-6. ARQUIVO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Biblioteca Paulo Mendes de Almeida

CARTA do Museu de Arte Moderna de São Paulo, assinada por Ronaldo Bianchi, Superintendente do MAMSP, endereçada a Ethelina Rosas, datada de 28 de junho de 2005. Datilografada, 2 fls.

CRONOLOGIA, Parte A. Pesquisa MAM de São Paulo, de 1948-2005. Impressão, [2005].

DOCUMENTO de 10 de maio de 1962, do cartório Adalberto Netto de Registro de Títulos e Documentos, de São Paulo, 6 fls., p. 2.

DOCUMENTO do Tabelionato Veiga, datado do dia 8 de abril de 1963, no Livro de Notas nº2.018, fls. 84. SEÇÃO “Documentos do MAM, 1963”.

ESCRITURA datada de 8 de abril de 1963, Tabelionato Veiga, Livro de Notas nº2.018, fls. 84

ESTATUTOS do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

MUSEÓLOGOS Internacionais em São Paulo: fixada intensa cooperação entre os museus de arte Moderna de São Paulo, publicada no *Diários Associados* de São Paulo, datada de 16 de setembro de 1948. RECORTE de jornal.

MAM: sede 1948-1969. . Pesquisa MAM de São Paulo, de 1948-2005. Impressão, [2005].

PROCESSO nº22015/63, da Universidade Estadual de São Paulo, interessado Museu de Arte Contemporânea, datado de 2 de outubro de 1963.

A-7. ARQUIVO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

ATA da Constituição do “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, sociedade civil, com sede no Distrito Federal. Datada de 3 de maio de 1948, manuscrito. Cartório de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Almir A. da Silva, Rio de Janeiro (fls. 1, 1v, 2 e 2v) datado de 3 de maio de 1948, p. 1.

BOLETIM mensal e gratuito, distribuído entre os sócios, compilação encadernada dos números 1 a 17. Rio de Janeiro: [s.r.], 1952-59.

FICHAS avulsas de obras de arte. Documentos datilografados com inscrições, [s.d.].

FOTOS: Fernand LÉGER, Composição, 1938, Destruída no incêndio do MAM do Rio de Janeiro em 1978.

Foto: reprodução de foto da pasta do artista no Arquivo MAM/RJ

INFORMATIVO da estrutura administrativa do MAM do Rio de Janeiro no período da instalação provisória no edifício do Palácio da Cultura, [s.d.]. Datilografado, 17 p.

LIVRO de tombamento, “MAM TOMBAMENTO”, [1966].

CATÁLOGO da exposição de inauguração em 27 de janeiro de 195, “MUSEU de Arte Moderna do RJ”. Rio de Janeiro: [s.r.], [1958], 12p. ARQUIVO MAMRJ – NP008

CATÁLOGO da exposição de inauguração em 27 de janeiro de 195, “MUSEU de Arte Moderna do RJ”. Texto de Introdução de Raul Bopp. Rio de Janeiro: [s.r.], 1958, 24 p. ARQUIVO MAMRJ – NP 009

CATÁLOGO da exposição, “MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. ARQUIVO MAMRJ – NE 708.81 M263.

RELEASE para o Jornal do Comércio, [s.d.]. Cópia xerográfica, datilografado, 5 p.

RESENHA, *O Jornal*, do Rio de Janeiro, datado de 20 de janeiro de 1949.

A-8. ARQUIVO CENTRAL – DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO – SEÇÃO RIO DE JANEIRO

CARTA de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Diretor do Ministério da Educação e Saúde, do Rio de Janeiro, para John Marshall – The Humanities – The Rockefeller Foundation, New York, datilografada, 1 fl., datada de 10 de julho de 1945a.

CARTA de Edson Motta para Norma S. Thompson, Secretary, The Rockefeller Foundation, 49 West th Street, New York, 20, datilografada, 1 fl., datada de 10 de julho de 1945a.

CARTA de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade, de Nova York, EUA, manuscrita, datada de 20 de outubro de 1945b.

CARTA de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade, de Nova York, EUA, manuscrita, datada de 20 de outubro de 1945c.

OFÍCIO de Rodrigo Mello Franco de Andrade, para o Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, datilografada, datada de 24 de outubro de 1945b.

CARTA de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade, da Pensilvania, EUA, manuscrita, datada de 30 de outubro de 1945d.

CARTA de Rodrigo Mello Franco de Andrade, para Edson Motta, datilografada, datada de 3 de novembro de 1945c.

CARTA de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade, de Cambridge, EUA, manuscrita, datada de 6 de maio de 1946a.

CARTA de Rodrigo Mello Franco de Andrade, para Edson Motta, datilografada, datada de 17 de junho de 1946a.

CARTA de Rodrigo Mello Franco de Andrade, para Edson Motta, datilografada, datada de 8 de agosto de 1946b.

CARTA enviada por Edson Motta a Rodrigo Mello Franco de Andrade, no dia 26 de agosto de 1946,

CARTA de Edson Motta para Rodrigo Mello Franco de Andrade, de Cambridge, EUA, manuscrita, datada de 13 de dezembro de 1946b.

CARTA de Rodrigo Mello Franco de Andrade, para Edson Motta, datilografada, datada de 18 de dezembro de 1946.

CONVITE de inauguração do MAM do Rio de Janeiro. Impresso, 1 fh.

CONVITE de casamento Edson Motta após casar-se com Virginia Di Pietro, no dia 17 de novembro de 1946, em Massachusetts, parte de volta para o Brasil.

ESTATUTOS do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, datado de 1959. Encadernação impressa, 8 p.

OFÍCIO de Renato de Azevedo Duarte Soeiro para Edson Motta, datilografado, datado de 15 de março de 1946.

OFÍCIO de Rodrigo Mello Franco de Andrade, para Diretor Geral do PHAN, datilografada, datada de 24 de abril de 1947.

FOTO n° 6.511, sem negativo, ano 1956, DPHAN – Arquivo, Restauração de Pinturas, Sede do Serviço Rua Santa Luzia, 275, 8°).

FOTO n° 6.512, sem negativo, ano 1956, DPHAN – Arquivo, Restauração de Pinturas, Sede do Serviço Rua Santa Luzia, 275, 8°).

FOTO n° 6.513, sem negativo, ano 1956, DPHAN – Arquivo, Restauração de Pinturas, Sede do Serviço Rua Santa Luzia, 275, 8°).

FOTO n° 6.514, sem negativo, ano 1956, DPHAN – Arquivo, Restauração de Pinturas, Sede do Serviço Rua Santa Luzia, 275, 8°).

DIÁRIO Oficial do dia 25 de setembro de 1945. Recorte de jornal aderido em papel timbrado do Ministério da Educação e Saúde.

ANEXO A
ICONOGRAFIA

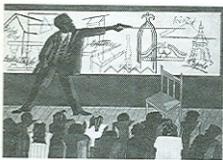
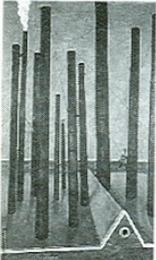
ANEXO B
ICONOGRAFIA

RELAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE APRESENTADAS

B-1. DOAÇÃO NELSON ROCKEFELLER

B-1.1. DOAÇÃO NELSON ROCKEFELLER AO MAM/SP – ACERVO MAC/USP

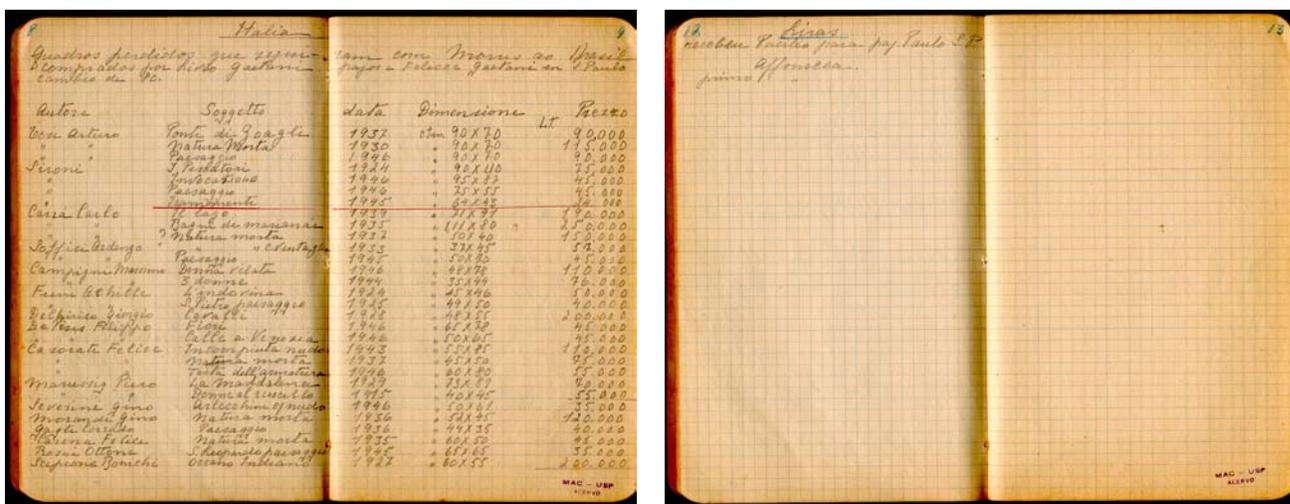
	<p>Byron BROWNE Yonkers, New York, E.U.A., 1907/1961 Mulher do Circo, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 127,1 x 101,5 x cm MAC/USP 1963.3.85</p>
	<p>Alexander CALDER Filadelfia, Pensilvania, E.U.A., 1898 - New York, E.U.A., 1976 Móbile Amarelo, Preto, Vermelho e Branco, s.d. Metal pintado, dimensões 93 x 130 x 125 cm MAC/USP 1963.3.86</p>
	<p>Marc CHAGALL Vitebsk, Bielo Rússia, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, França, 1985 Primavera, 1938/39 Aquarela e pastel s/ cartolina s/ papelão, dimensões, 64 x 48,3 x cm MAC/USP 1963.3.91</p>
	<p>Morris GRAVES Fox Valley, Oregon, E.U.A., 1910 – Loleta, California, E.U.A., 2001 Na Noite, 1943 Têmpera s/ papel, dimensões 58,8 x 76,4 x cm MAC/USP 1963.3.155</p>
	<p>George GROSZ Berlim, Alemanha, 1893 – Berlim, Alemanha, 1959 A Bestialidade avança, 1933 Aquarela s/ papel, dimensões 66,5 x 48,3 x cm MAC/USP 1963.3.157</p>

	<p>Fernand LÉGER Argentan, Orne, França, 1881 - Gif-sur-Yvette, França, 1955 Composição, 1938 Guache s/ papel, dimensões 55,6 x 45,3 x cm MAC/USP 1963.3.209</p>
	<p>André MASSON Balagny, Oise França, 1896 – Paris, França, 1987 Germinação, 1942 Guache s/ papel, dimensões 51,3 x 66,5 x cm MAC/USP 1963.3.227</p>
	<p>Everett SPRUCE Conway, Arkansas, E.U.A., 1908/2002 Montanha Antílope, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 61,3 x 76,5 x cm MAC/USP 1963.3.344</p>
	<p>Robert GWATHMEY Richmond, Virginia, E.U.A., 1903 - Southampton, New York, E.U.A., 1988 O Porta-Estandar te, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 86,5 x 61,6 x cm MAC/USP 1963.3.160</p>
	<p>Jacob LAWRENCE Atlantic City, New Jersey, E.U.A., 1917 - Seattle, Washington, E.U.A., 2000 A Aula, 1946 Aquarela s/ papel, dimensões 55,4 x 76,4 x cm MAC/USP 1963.3.207</p>
	<p>Arthur OSVER Chicago, E.U.A., 1912/2006 Floresta de Chaminés, 1945 Óleo s/ tela, dimensões 92 x 53,2 x cm MAC/USP 1963.3.253</p>

	<p>Max ERNST Bruhl, Alemanha, 1891 – Paris, França, 1976 Quadro para Jovens, 1943 Óleo s/ tela Dimensões 60,2 x 75,5 x cm MAC/USP 1963.3.124</p>
---	---

B-1.2. DOAÇÃO NELSON ROCKEFELLER AO MAM/RJ – ACERVO MAM/RJ

	<p>IVES TANGUY Paris, França, 1900 – Woodbury, Connecticut, E.U.A., 1955 Oceano para pássaros, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 38X46 cm MAM/RJ 400.002 Destruída no incêndio do MAM do Rio de Janeiro em 1978 Foto: reprodução de foto da pasta do artista no Arquivo MAM/RJ</p>
	<p>Fernand LÉGER Argentan, Orne, França, 1881 - Gif-sur-Yvette, França, 1955 Composição, 1938 Óleo s/ tela, dimensões Destruída no incêndio do MAM do Rio de Janeiro em 1978 Foto: reprodução de foto da pasta do artista no Arquivo MAM/RJ</p>
	<p>Marc CHAGALL Vitebsk, Bielo Rússia, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, França, 1985 Printemps Foto: 35.777 Foto: reprodução de foto localizada no arquivo do Iphan/RJ, MAM/RJ Inventário. Esta obra pertence ao acervo do MAC/USP</p>



Fonte: “Livrinho” de anotações de Yolanda Penteado, de 1947.
Arquivo MAC/USP Cidade Universitária

APRESENTAÇÃO DAS TABELAS ICONOGRÁFICAS

As obras de arte adquiridas na Europa no ano de 1947, de acordo com o exposto na parte 2.2 da presente dissertação, foram organizadas em tabelas. A ordem de apresentação das obras respeita a seqüência original do “livrinho” de contabilidade de viagem de Yolanda Penteado. A complementação de dados se utiliza dos documentos primários localizados no arquivo e no banco de dados do MAC/USP Cidade Universitária.

B-2.2. AQUISIÇÕES FEITAS POR ALBERTO MAGNELLI

“Pagamentos em Paris Viagem Magnelli. Me informou em Paris que toda expedição dos quadros está paga. [...]” (LIVRINHO, Yolanda..., 1947, p. 3)



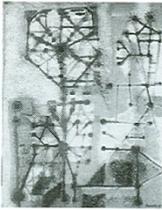
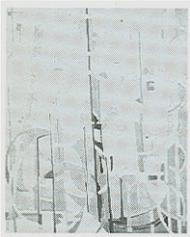
Henri MATISSE
Cateau-Cambresis, Nord, França, 1869 – Nice, França, 1954
Natureza Morta, 1941
Óleo s/ tela, dimensões 27,4 x 41 x cm
MAC/USP 1963.2.14
Adquirida por £ 450.000



Pablo PICASSO
Malaga, Andaluzia, Espanha, 1881 - Mougins, Antibes, França 1973
Figuras, 1945
Óleo s/ tela, dimensões 55,4 x 46,6 x cm
MAC/USP 1963.2.19
Adquirida por £ 400.000

	<p>Georges BRAQUE Argenteuil-sur-Seine, França, 1882 – Paris, França, 1963 Natureza Morta, s.d. Óleo s/ tela, dimensões 54,1 x 65,2 x cm MAC/USP 1963.2.1 Adquirida por £ 450.000</p>
	<p>Fernand LÉGER Argentan, Orne, França, 1881 - Gif-sur-Yvette, França, 1955 O Vaso Azul, 1948 Óleo s/ tela, dimensões 73,3 x 92,4 x cm MAC/USP 1963.2.10 Adquirida por £ 120.000</p>
	<p>Wassily KANDINSKY Moscou, Rússia, 1866 - Neuilly-sur-Seine, França, 1944 Composição Clara, 1942 Óleo s/ tela, dimensões 73 x 92,3 x cm MAC/USP 1963.1.97 Adquirida por £ 150.000</p>
	<p>Raoul DUFY Le Havre, França, 1877 – Forcalquier, França, 1953 Natureza Morta, s.d. Óleo s/ tela, dimensões 45,8 x 55,2 x cm MAC/USP 1963.2.8 Adquirida por £ 250.000</p>
	<p>Alberto MAGNELLI Florença, Itália, 1888 - Meudon, França, 1971 Sem título, 1933 Guache s/ papelão, dimensões 65,9 x 50,7 x cm MAC/USP 1963.2.11 Obs.: O “livrinho” não informa o nome da obra, somente o do artista. Esta obra foi adquirida provavelmente por £ 100.000 ou £ 150.000</p>
	<p>Marc CHAGALL Vitebsk, Bielo Rússia, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, França, 1985 Auto-Retrato, 1914 Óleo s/ tela, dimensões 43,5 x 32 x cm MAC/USP 1963.1.45 Adquirida por £ 125.000</p>
	<p>Joan MIRÓ Barcelona, Espanha, 1893 - Palma de Mallorca, Espanha, 1983 Personagem atirando uma Pedra num Pássaro, 1926 Guache s/ papelão, dimensões 56,5 x 72,2 x cm MAC/USP 1963.2.15 Adquirida por £ 80.000</p>

	<p>Jean ARP Strasbourg, Alsacia-Lorena França 1886 Basel Suíça 1966 Formas Expressivas, 1932 Madeira pintada (relevo), dimensões 84,9 x 70 x 3 cm MAC/USP 1963.1.4 Adquirida por £ 50.000</p>
	<p>Francis PICABIA Paris, França, 1879 – Paris, França, 1953 Uma Mulher Feliz, s.d. Óleo s/ cartão, dimensões 93,5 x 73,5 x cm MAC/USP 1963.1.147 Adquirida por £ 50.000</p>
	<p>Jean BAZAINE Paris, França, 1904/1975 Árvores à Beira d'Água, 1944 Óleo s/ cartolina, dimensões 65,2 x 46,2 x cm MAC/USP 1963.1.10 Adquirida por £ 50.000</p>
	<p>Cesar DOMELA Amsterdam, Holanda, 1900 – Paris, França, 1992 Sem título, 1942 Madeira, metal e acrílico, dimensões 54,2 x 42,6 x 4,3 cm MAC/USP 1963.1.74 Adquirida por £ 25.000</p>
	<p>Jean LE MOAL Authon-du-Perche, Eure-et-Loire, França, 1909 – Chilly-Mazarin, 2007 Fim do Dia, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 116,1 x 81,6 x cm MAC/USP 1963.1.124 Adquirida por £ 60.000</p>
	<p>Alfred MANESSIER Saint-Ouen., Somme, França, 1911 – Orleans, França, 1993 Chama Clara, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 99,8 x 81 x cm MAC/USP 1963.1.115 Obs.: O “livrinho” não informa o nome da obra, somente o do artista. Esta obra foi adquirida provavelmente por £ 52.000 ou £ 15.000</p>

	<p>Alfred MANESSIER Sem título, 1946 Aquarela s/ papel, dimensões 41,6 x 32,5 x cm MAC/USP 1963.1.116 Obs.: O “livrinho” não informa o nome da obra, somente o do artista. Esta obra foi adquirida provavelmente por £ 52.000 ou £ 15.000</p>
	<p>Alberto MAGNELLI Sem título, s.d. Guache s/ papelão, dimensões 63,1 x 47,8 x cm MAC/USP 1963.2.12 Obs.: O “livrinho” não informa o nome da obra, somente o do artista. Esta obra foi adquirida provavelmente por £ 100.000 ou £ 150.000</p>
	<p>Gustave SINGIER Warneton, Flandres, Ocidental Bélgica, 1909 - Warneton, Flandres Ocidental, Bélgica, 1984 Ladainhas da Virgem, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 100,1 x 81,3 x cm MAC/USP 1963.1.190 Adquirida por £ 52.000</p>
	<p>André LHOTE Bordeaux França 1885 Paris França 1962 Natureza Morta com Leque, c.1912 Óleo s/ tela, dimensões 55 x 46,5 x cm MAC/USP 1963.1.106 Adquirida por £ 60.000</p>
	<p>Jean METZINGER Nantes França 1883 Paris França 1956 Aldeia, 1912 Óleo s/ tela, dimensões 91,8 x 65 x cm MAC/USP 1963.1.122 Adquirida por £ 60.000</p>
	<p>Albert GLEIZES Paris França 1881 Saint-Remy-de-Provence França 1953 Paisagem, 1912 Óleo s/ tela, dimensões 50,3 x 65,4 x cm MAC/USP 1963.1.83 Adquirida por £ 60.000</p>

B-2.3. AQUISIÇÕES FEITAS POR LIVIO GAETANI, na Europa, no ano de 1947

<p>“Itália, quadros escolhidos por Livio Gaetani consignados em Roma ao Paciléo Via G. Dorsi 4 em mayo 1947.” (LIVRINHO, Yolanda..., 1947, p. 7. Grifo da autora)</p>	
	<p>Giorgio DE CHIRICO Natureza Mor ta, c.1940 óleo s/ tela, dimensões 32,5 x 41,8 x cm MAC/USP 1963.1.63 Adquirida por £ 165.000</p>
	<p>Carlo CARRÀ Quargnento, Alessandria, Itália, 1881 – Milão, Itália, 1966 Natureza Mor ta, 1941 óleo s/ tela s/ cartão, dimensões 49,9 x 39,7 x cm MAC/USP 1963.1.37 Adquirida por £ 150.000</p>
	<p>Corrado CAGLI Ancona, Itália, 1910 – Roma, Itália, 1976 Par tida de Cartas, 1945 Óleo s/ madeira, dimensões 49,5 x 72 x cm MAC/USP 1963.1.28 Adquirida por £ 75.000</p>
	<p>Corrado CAGLI Natureza Mor ta com Peixes, 1945 Óleo s/ madeira, dimensões 50 x 75 x cm MAC/USP 1963.1.27 Adquirida por £60.000</p>
	<p>Giuseppe CAPOGROSSI Roma, Itália, 1900 – Roma, Itália, 1972 1963.1.32 Banhistas no T rampolim, 1931 Óleo s/ tela, dimensões 119 x 80 x cm MAC/USP 1963.1.32 Adquirida por £85.000</p>
	<p>Giuseppe CAPOGROSSI Natureza Mor ta com Bar ril, 1947 Óleo s/ tela, dimensões 46,5 x 61 x cm MAC/USP 1963.1.33 Adquirida por £40.000</p>

	<p>Fausto PIRANDELLO Roma I tália 1899 Roma I tália 1975 O Massacre, 1946 Óleo s/ madeira, dimensões 50,2 x 66,5 x cm MAC/USP 1963.1.155 Adquirida por £50.000</p>
	<p>Fausto PIRANDELLO Os Girassóis, 1946 Óleo s/ madeira, dimensões 72 x 46,4 x cm MAC/USP 1963.1.156 Adquirida por £60.000</p>
	<p>Gino SEVERINI Flores e Livros, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 61 x 45,8 x cm MAC/USP 1963.1.189 Adquirida por £55.000</p>
	<p>Gino SEVERINI Figura com Página de Música, 1938 Óleo s/ tela, dimensões 65,1 x 49,9 x cm MAC/USP 1963.1.186 Adquirida por £60.000 Obs.: há divergências sobre o nome da obra e da data desta obra entre as informações constantes no “livrinho” e do banco de dados. A obra que trata no livrinho é da obra <i>figura (donna)</i>, de 1946, de dimensões 50X65 cm Não há como afirmar se as duas referências se referem a mesma obra de arte que se encontra ao lado.</p>
	<p>Mario MAFAI Natureza Morta, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 50,4 x 72,2 x cm MAC/USP 1963.1.111 Adquirida por £70.000</p>
	<p>Ottone ROSAI Paisagem, 1938 Óleo s/ tela, dimensões 69,5 x 50,3 x cm MAC/USP 1963.1.171 Adquirida por £45.000</p>

	<p>Gianfilippo USELLINI Milão, Itália, 1903 – Arona, Itália, 1971 O Cardeal, 1947 Óleo s/ madeira, dimensões 90 x 51,6 x cm MAC/USP 1963.1.213 Adquirida por £75.000</p>
	<p>Felice CASORATI Novara, Itália, 1886 – Turim, Itália, 1963 Maternidade, 1947 Óleo s/ tela, dimensões 91,3 x 65,7 x cm MAC/USP 1963.1.42 Adquirida por £210.000</p>
	<p>Francesco MENZIO Tempio, Pausania, Sardenha, Itália – 1899/1979 Natureza Morta, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 57 x 71,9 x cm MAC/USP 1963.1.121 Adquirida por £55.000</p>
	<p>AFRO BASALDELLA Udine, Itália, 1912 – Roma, Itália, 1976 Retrato de Adriana, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 63,7 x 50,6 x cm MAC/USP 1963.1.1 Adquirida por £55.000</p>
	<p>Virgilio GUIDI Roma, Itália, 1891 – Veneza, Itália, 1984 Marinha, s.d. Óleo s/ madeira, dimensões 44,5 x 60,6 x cm MAC/USP 1963.1.86 Adquirida por £50.000 Obs.: No “livrinho” o nome deste quadro é <i>laguna</i></p>
	<p>Bruno SAETTI Bolonha, Itália, 1902 – Bolonha, Itália, 1984 Nausicaa, 1932 Óleo s/ tela, dimensões 79,7 x 60,5 x cm MAC/USP 1963.1.174 Adquirida por £70.000</p>

	<p>Giorgio DE CHIRICO Gladiadores, c.1935 Óleo s/ tela, dimensões 74,7 x 59,8 x cm MAC/USP 1963.1.60 Adquirida por £165.000</p>
	<p>Fausto PI RANDELLO Retrato de Menino, 1946 Óleo s/ madeira, dimensões 57 x 42,4 x cm MAC/USP 1963.1.157 Adquirida por £50.000</p>
	<p>Mario SIRONI Sassari, Sardegna, Itália, 1885 – Milão, Itália, 1961 Fuga no Egito, 1947 Óleo s/ madeira, dimensões 65 x 85,1 x cm MAC/USP 1963.1.194 Adquirida por £90.000</p>
	<p>Mario SIRONI Os Emigrantes, 1930 Óleo s/ madeira, dimensões 68,8 x 79,2 x cm MAC/USP 1963.1.192 Adquirida por £110.000</p>
	<p>Massimo CAMPIGLI Berlim, Alemanha, 1895 - Saint-Tropez, França, 1971 Mulheres ao Piano, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 69,5 x 80 x cm MAC/USP 1963.2.5 Adquirida por £210.000</p>
	<p>Massimo CAMPIGLI Os Noivos, 1924 Têmpera s/ tela, dimensões 59 x 80 x cm MAC/USP 1963.1.30 Adquirida por £190.000</p>

	<p>Arturo TOSI Paisagem, 1947 Óleo s/ tela, dimensões 100,3 x 120,7 x cm MAC/USP 1963.1.208 Adquirida por £180.000</p>
	<p>Walter LEWY Bad Oldsesloe, Alemanha, 1905 – São Paulo, SP, 1995 De acordo com o “livrinho”, o título é <i>Natura (sic) morta</i>, do ano de 1945 Dimensões 59X 37 cm Adquirida por £50.000 Obs.: Existem cinco obras deste autor no catálogo do MAC/USP, porém nenhuma dessas de nome “Natureza Morta”, como também não possuem características formais do gênero da natureza morta e, ainda, não há obras datadas de 1945. No catálogo do MAC/USP consta que duas delas foram doadas pelo MAMSP, intituladas <i>Enterro</i> (1942, 1963.3.560) e <i>Enterro</i> (1942, 1963.3.561).</p>
	<p>Giorgio MORANDI Bolonha, Itália, 1890 – Bolonha, Itália, 1964 Natureza Morta, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 28,2 x 38,8 x cm MAC/USP 1963.1.126 Adquirida por £185.000</p>
	<p>Filippo DE PISIS Natureza Morta, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 55,2 x 87,2 x cm MAC/USP 1963.1.158 Adquirida por £ 130.000</p>
<p>“<u>Itália</u>, quadros perdidos que seguiram com Morris ao Brasil comprados por Livio Gaetani pagos a Felice Gaetani em S. Paulo” (LIVRINHO, Yolanda..., 1947, p. 8-9)</p>	
	<p>Arturo TOSI Ponte de Zoagli, 1937 Óleo s/ tela, dimensões 70 x 90 x cm MAC/USP 1963.1.207 Adquirida por £ 90.000</p>
	<p>Arturo TOSI Natureza Morta com Pão e Uva, 1930 Óleo s/ tela, dimensões 70,2 x 90 x cm MAC/USP 1963.1.206 Adquirida por £ 115.000</p>

	<p>Arturo TOSI Paisagem, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 70,1 x 90,3 x cm MAC/USP 1963.1.209 Adquirida por £ 90.000</p>
	<p>Mario SIRONI Os Pescadores, 1924 Óleo s/ tela, dimensões 108,8 x 89,4 x cm MAC/USP 1963.1.191 Adquirida por £75.000</p>
	<p>Mario SIRONI Invocação, 1946 Guache s/ papel s/ madeira, dimensões 87,5 x 96,2 x cm MAC/USP 1963.1.193 Adquirida por £ 45.000</p>
	<p>Mario SIRONI Paisagem, 1946 Óleo s/ tela s/ madeira, dimensões 53,9 x 74,2 x cm MAC/USP 1963.1.196 Adquirida por £ 45.000</p>
	<p>Mario SIRONI Obs.: De acordo com o livrinho de Yolanda e com os documentos primários há uma obra de Sironi que foi adquirida e não se encontra neste banco de dados, chamada de <i>Frammenti</i>, de 1945, de dimensões 64X43 cm, que foi adquirida por £ 24.000.</p>
	<p>Carlo CARRÀ O Lago, 1929 Óleo s/ tela, dimensões 69,2 x 89,2 x cm MAC/USP 1963.1.35 Adquirida por £ 190.000 Obs.: No “livrinho” a data é 1939.</p>
	<p>Carlo CARRÀ Banho de Marinheiros, 1935 Óleo s/ tela, dimensões 80,3 x 112,5 x cm MAC/USP 1963.1.36 Adquirida por £ 250.000</p>

	<p>Carlo CARRÀ Natureza morta, 1941 Óleo s/tela s/cartão, dimensões 49,9 X 39,7 cm MAC/USP 1963.1.37 Obs.: De acordo com o com o livrinho de Yolanda e com os documentos primários há uma obra de Carrà que foi adquirida, chamada de <i>Natura morta</i>, consta como sendo do ano de 1937, de dimensões 50X40 cm, adquirida por £ 150.000</p>
	<p>Ardengo SOFFICI Natureza Morta com Leque, 1915 Têmpera s/ recorte de papel s/ papelão, dimensões 41,5 x 36 x cm MAC/USP 1963.1.198 Obs.: De acordo com o “livrinho”, a obra intitulada de <i>Natura morta com ventaglio</i>, é do ano de 1933, e possui as dimensões de 37X45 cm e foi adquirida por £57.000</p>
	<p>Ardengo SOFFICI De acordo com o livrinho da Yolanda a obra <i>Paesaggio</i>, de 1945, dimensões de 50X70 cm, foi adquirida por £ 45.000. Esta obra não foi localizada no banco de dados.</p>
	<p>Massimo CAMPIGLI Mulher, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 78 x 48,5 x cm MAC/USP 1963.2.4 Adquirida por £ 110.000</p>
	<p>Massimo CAMPIGLI Tês Mulheres, 1940 Óleo s/ tela, dimensões 46,3 x 36,5 x cm MAC/USP 1963.2.3 Adquirida por £ 76.000 Obs.: Pertence a coleção Yolanda Penteado</p>
	<p>Achille FUNI Ferrara, Itália, 1890/1972 A Adivinha, 1924 Óleo s/ madeira, dimensões 45,7 x 45,8 cm MAC/USP 1963.1.82 Adquirida por £ 50.000</p>
	<p>Achille FUNI De acordo com o “livrinho” a obra <i>S. Pietro paesaggio</i>, de 1925, dimensões de 49X50 cm, foi adquirida por £ 40.000. Esta obra não foi localizada no banco de dados.</p>

	<p>Giorgio DE CHIRICO Obra analisada na tabela das adquiridas por Enrico Salvatore. De acordo com o “livrinho” a obra <i>Cavalli</i>, de 1928, dimensões de 48X55 cm, foi adquirida por £ 200.000. Não há como afirmar se esta é a obra localizada banco de dados do MAC/USP, intitulada <i>Cavalos a beira-mar</i>, de 1932/33</p>
	<p>Filippo DE PISIS De acordo com o “livrinho” a obra <i>Fiori</i>, de 1946, dimensões de 65X78 cm, foi adquirida a £ 45.000. Obra não localizada no banco de dados.</p>
	<p>Filippo DE PISIS Rua em Veneza, 1946 óleo s/ tela, dimensões 65,3 x 50,6 x cm MAC/USP 1963.1.159 Adquirida por £ 45.000</p>
	<p>Felice CASORATI Nu Inacabado, 1943 Óleo s/ tela, dimensões 84,8 x 55,2 x cm MAC/USP 1963.1.40 Adquirida por £ 110.000</p>
	<p>Felice CASORATI Natureza Morta com Limões, 1937 Óleo s/ madeira, 50,2 x 45,1 x cm MAC/USP 1963.1.39 Adquirida por £75.000</p>
	<p>Felice CASORATI Cabeça em Armadura, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 73,1 x 54,8 x cm MAC/USP 1963.1.41 Adquirida por £ 55.000</p>
	<p>Piero MARUSSIG T rieste I tália 1879 Pavia I tália 1937 A Madalena, 1929 Óleo s/ tela, 89,3 x 72,2 x cm 1963.1.118 Adquirida por £70.000</p>

	<p>Piero MARUSSIG T rieste, Itália, 1879 – Pavia, Itália, 1937 Mulheres à Beira do Riacho, 1915 Óleo s/ tela, 45,8 x 40,5 x cm MAC/USP 1963.1.117 Adquirida por £ 55.000</p>
	<p>Gino SEVERINI Mulher e Arlequim, 1946 Óleo s/ tela, dimensões 61 x 50,2 x cm 1963.1.188 Adquirida por £60.000 Obs.: no livrinho da Yolanda está escrito que o nome do quadro é <i>figura (Donna)</i></p>
	<p>Giorgio MORANDI Natureza Morta, 1939 Óleo s/ tela, 44 x 51,4 x cm MAC/USP 1963.2.17 Adquirida por £ 120.000 Obs.: De acordo com o “livrinho” a data é de 1936. Não há como afirmar se esta é a obra localizada banco de dados do MAC/USP.</p>
	<p>Corrado CAGLI Paisagem, 1936 Óleo s/ madeira, 34,3 x 42,8 x cm MAC/USP 1963.1.26 Adquirida por £ 40.000</p>
	<p>Felice CARENA Cumiana, Turim, Itália, 1880 – Veneza, Itália, 1966 Natureza Morta, 1935 Óleo s/ tela, dimensões 50 x 60,2 x cm MAC/USP 1963.1.34 Adquirida por £ 45.000</p>
	<p>Ottone ROSAI São Leonardo, 1945 Óleo s/ tela, 64,7 x 64,7 x cm MAC/USP 1963.1.172 Adquirida por £35.000</p>
	<p>Bonichi SCIPIONE Macerata, Itália, 1904 – Arco, Itália, 1933 Oceano Indiano, 1930 Óleo s/ madeira, 54,2 x 59,7 x cm MAC/USP 1963.1.184 Adquirida por £ 200.000</p>

	<p>Pio SEMEGHINI Quistello, Lombardia Itália 1878 Verona Itália 1964 Natureza Morta, 1941 Óleo s/ madeira, 52,6 x 66,7 x cm MAC/USP 1963.1.185 Adquirida por £ 45.000</p>
	<p>Renato GUTTUSO Bagheria, Sicília, Itália, 1912 – Roma, Itália, 1987 Natureza Morta com Lâmpada, 1940 Óleo s/ madeira, Dimensões 60,7 x 48,5 x cm MAC/USP 1963.1.87 Adquirida por £ 40.000</p>
	<p>Aligi SASSU Milão, Itália, 1912 – Pollença, Majorca, Espanha, 2000 Batalha, 1938 Óleo s/ tela, Dimensões 40,3 x 40,3 x cm MAC/USP 1963.1.182 Adquirida por £ 20.000</p>
	<p>Giuseppe SANTOMASO Veneza, Itália, 1907 – Veneza, Itália, 1990 Composição com Lanterna, 1942 Óleo s/ tela, dimensões 52,5 x 75,4 x cm MAC/USP 1963.1.180 Adquirida por £ 25.000</p>
	<p>Giuseppe CESETTI Itália, 1902/1990 Obs.: De acordo com o “livrinho” a obra <i>Cavalli</i>, de 1936, de dimensões 41 X 37 cm, foi adquirida por £ 25.000. Não localizada no banco de dados.</p>
	<p>Virgilio GUIDI Pintores ao Ar Livre, 1919 Óleo s/ tela, dimensões 62,5 x 50,3 x cm MAC/USP 1963.1.85 Adquirida por £ 25.000</p>
	<p>Umberto BIONDI Milão, Itália, 1898 – Milão, Itália, 1980 Paisagem, 1935 Óleo s/ tela, 75 x 90,1 x cm MAC/USP 1963.1.107 Adquirida por £ 50.000</p>

	<p>Gianfilippo USELLINI Obs.: De acordo com o “livrinho” a obra <i>I curiosi</i>, de 1946, de dimensões 210X45 cm, foi adquirida por £ 60.000. Não localizada no banco de dados.</p>
<p><i>Imagem não disponível no banco de dados do MAC/USP</i></p>	<p>Alberto SALIETTI Ravenna, Itália, 1892 – Ravenna, Itália, 1971 Arenella em Zoagli, c. 1944 Óleo s/madeira, dimensões 49,7 X 59,7 MAC/USP 1963.1.175 Obs.: De acordo com o “livrinho” foi adquirida a obra <i>Paesaggio</i>, do ano de 1943, de dimensões 60X50 cm, por £ 30.000. Em razão da proximidade das datas e das dimensões suponho que tenha sido essa obra.</p>
	<p>Mario MAFAI Obs.: De acordo com o “livrinho” a obra <i>Tempestate em Roma</i>, de 1938, de dimensões 57X37 cm, foi adquirida por £ 82.500. Não localizada no banco de dados.</p>

B-2.4. AQUISIÇÕES FEITAS POR ENRICO SALVATORE, na Europa, no ano de 1947

<p>“Quadros perdidos que foram c/ Morris ao Brasil comprados por Henrique Salvadori pagos em S. Paulo a Carlino Loratelli a 80” (LIVRINHO, Yolanda..., 1947, p. 10-11)</p>	
	<p>Giorgio DE CHIRICO Volos, Tessalia, Grécia, 1888 - Roma, Itália, 1978 Gladiadores com seus Troféus, c.1927 Óleo s/ tela, dimensões 99,2 x 78,7 x cm MAC/USP 1963.1.62 Adquirida por £700.000</p>
	<p>Giorgio DE CHIRICO Cavalos à Beira-mar, 1932/33 Óleo s/ tela, dimensões 54,7 x 45,6 x cm MAC/USP 1963.1.61 Adquirida por £300.000 Obs.: informação sobre esta obra é conflituaosa, pois no “livrinho” Enrico Salvatore adquiriu a obra <i>Cavallo bianco</i>, por £300.00, e na listagem das compras feitas por Livio Gaetani, há a informação de <i>Cavalli</i> (em português, <i>cavalos</i>), datada de 1928, com dimensões de 48X55 cm, adquirida por £200.000</p>
	<p>Ottone ROSAI Florença, Itália, 1895 – Ivrea, Itália, 1957 Estalagem [Osteria], 1932 Óleo s/ tela, dimensões 70,3 x 55,6 x cm MAC/USP 1963.1.170 Adquirida por £100.00</p>

	<p>Filippo DE PISIS Ferrara, Itália, 1896 – Milão, Itália, 1956 Flores com Anjo, s.d. Óleo s/ tela, dimensões 60 x 55,2 x cm MAC/USP 1963.1.160 Adquirida por £60.000</p>
<p><i>Imagem não disponível no banco de dados do MAC/USP</i></p>	<p>Arturo TOSI Busto Arsizio, Varese Itália, 1871 – Milão, Itália, 1956 Paisagem de Val Seriana, s.d. Óleo s/ tela, dimensões 49,4 x 59,6 x cm MAC/USP 1963.1.210 Adquirida por £120.000</p>
	<p>Gino SEVERINI Cortona, Toscana, Itália, 1883 – Paris, França, 1966 Natureza Morta com Pomba, 1939/40 Óleo s/ cartão, dimensões 29,4 x 40,5 x cm MAC/USP 1963.1.187 Adquirida por £40.000</p>
	<p>Mario MAFAI Roma, Itália, 1902 – Roma, Itália, 1965 Rapaz, s.d. Óleo s/ cartão, dimensões 46 x 29,9 x cm MAC/USP 1963.1.112 Adquirida por £50.000</p>
	<p>Mario SIRONI Sassari, Sardegna, Itália, 1885 – Milão, Itália, 1961 Composição, s.d. Óleo s/ papel s/ tela, dimensões 90,2 x 62,7 x cm MAC/USP 1963.1.195 Adquirida por £80.000</p>
	<p>Ardengo SOFFICI Bombone, Rignano, Sull'arno, Itália, 1879 – Vittoria, Apuana, Forte Dei Marmi, Itália, 1964 O Caminho, 1908 Óleo s/ papelão, dimensões 59,2 x 48,5 x cm MAC/USP 1963.1.197 Adquirida por £70.000 Obs.: não há como comprovar que esta obra é a mesma que está descrita no livrinho da Yolanda Penteado como <i>Paesaggio</i>. Assim como se apresenta no texto da conclusão, esta obra foi inserida pelo MAC/USP como tendo sido adquirida por Enrico Salvatori, mas há divergências.</p>

“Modigliani comprado Milão presente aniversário” (PENTEADO, 1947, p. 10)



Amedeo MODIGLIANI

Livorno, Itália, 1884 – Paris, França, 1920

Auto-Retrato, 1919

Óleo s/ tela, dimensões 100 x 64,5 x cm

MAC/USP 1963.2.16

Obs.: os documentos não informam o valor pago por esta obra.

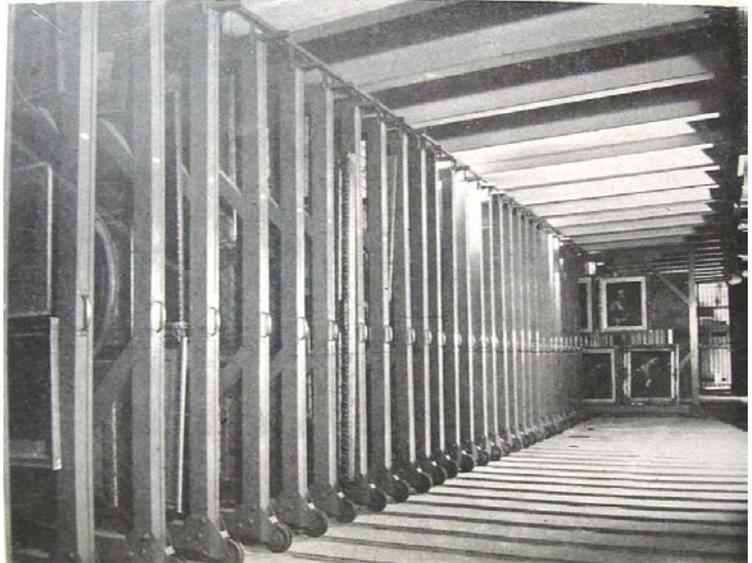
B-3. FOTOS DO DEPÓSITO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – RJ, NO ANO DE 1940



Depósito do MNBA, [s.r.]

Fonte:

*Arquivo Oswaldo Teixeira
Gentileza Museóloga Márcia Müller
Reprodução abril de 2009*



“Depósito de quadros do Museu”

Fonte:

Anuário do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1944, p. 158. n. 6. Fig. 71

A-4. FOTOS DO SETOR DE RESTAURAÇÃO DO SPHAN, NO ANO DE 1956



Foto n° 6.513, sem negativo, ano 1956.



Foto n° 6.512, sem negativo, ano 1956.



*Restaurador [Edson Motta] analisando obra de arte no
Laboratório de Restauração do SPHAN, ano de 1956.*

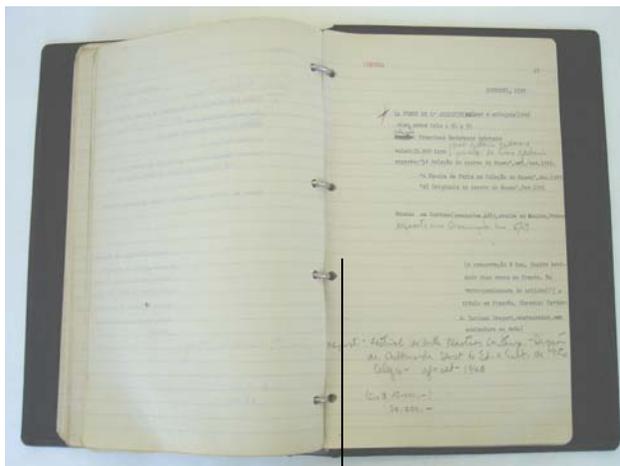
Fonte: IPHAN/RJ, Arquivo Técnico Administrativo, Foto n° 6.511, sem negativo, ano 1956.

Fonte:

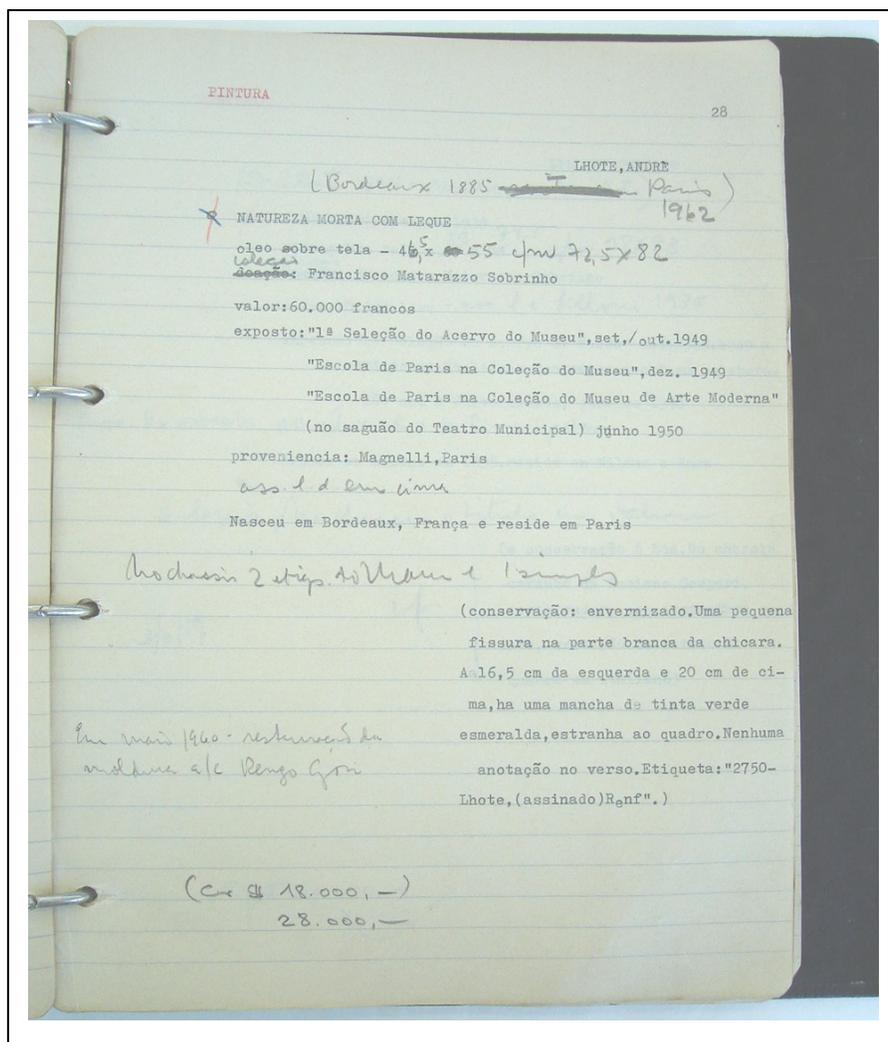
IPHAN/RJ, Arquivo Técnico Administrativo. Reprodução abril de 2009.

ANEXO C
DOCUMENTOS REPRODUZIDOS

C-2. FOTOS DAS FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DO MAM/SP [1962-63]



Conjunto de 4 pastas tipo fichário contém informações do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, [1962-63].



Fonte:
MAMSP 008/048, 008/049,
007/45 e 007/46
Arquivo MAC/USP
Parque Ibirapuera

C-3. FOTO DE EXEMPLAR DAS FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DO MAM/SP [1963]

ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	
<p>EXEMPLO 419 V MAC 63.3.210 9/18/63</p> <p>AUTOR: LÉGER, FERNAND</p> <p>TÍTULO: COMPOSIÇÃO, 1938</p> <p>PROPRIEDADE: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO</p> <p>PROCEDÊNCIA: DOAÇÃO: NELSON ROCKEFELLER</p> <p>ENTRADA NO ACERVO: CAT. 1949</p> <p>DADOS TÉCNICOS: SUACHE S/ PAPEL</p> <p>DI M E N S Õ E S: 55,6 x 45,3 (composição, medida para o vidro)</p> <p>1. 45 x 50 4M: 78,2 x 63,2</p> <p>2. 45,7 x 60,8</p> <p>ANOTAÇÕES: Lida F.L. 38</p> <p>importante resumo no verso 1 de etiqueta do MAMSP</p> <p>do MAMSP n. 111 no livro Observações Bibliografia foi tirada por e foi apresentada zinco de fundo.</p> <p>na parte superior esquerda a tela apresenta zinco de fundo por fundo comado por peso e sua parte inferior 2 cores, 1 mais (exp. 1938) profundo e outro menos profundo</p>	<p>DADOS BIOMÉTRICOS ARGENTAN, 1881 - CRIF. SUP YVETTE, 1955</p> <p>EXPOSIÇÕES</p> <p>DO FIGURATIVISMO AD ABS- TRACIONISMO NO MAMSP MARÇO/ABRIL 1949</p> <p>48 ORIGINALS DA COLEÇÃO DO MAMSP - FEV. 1951</p> <p>QUADROS DO ACERVO - JAN. 53</p> <p>ACERVO - IBIRAP. DEZ. 1954</p> <p>MAMSP - ACERVO SET. 1957</p> <p>" " JUN. AG. 1950</p> <p>" " 1960</p> <p>31/7/80 - Tapes fuzado</p> <p>→ PARTICIPOU DA EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO ABSTRACTIONISMO NA COLEÇÃO DO MAC DE JULHO/88 A A. 2.º.</p> <p>MAC/84/ "Uma Seleção do Acervo do Cubitmo do Abstracionismo" MAC. Cidade Universitária</p>
<p>FOTO</p>	
<p>BIBLIOGRAFIA</p>	

Exemplo de ficha de identificação desenvolvida no ano de 1963, antes da doação das obras para a Universidade de São Paulo

Fonte:
Arquivo MAC/USP Cidade Universitária