

ANA GONÇALVES MAGALHÃES

Uma nova luz
sobre o acervo
modernista do
MAC-USP:



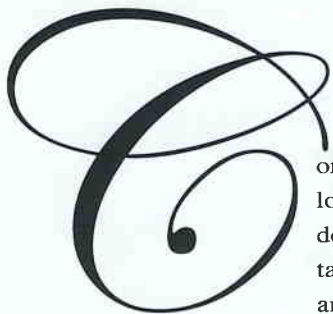
**ANA GONÇALVES
MAGALHÃES**

é professora da
Divisão de Pesquisa
em Arte, Teoria e
Crítica do MAC-USP
e autora de *Claude
Monet – A Canoa e a
Ponte* (Pontes).

estudos em
torno das
coleções

Matarazzo

ARTE MODERNA NO MUSEU



Completada uma década do século XXI, e diante dos inúmeros desafios lançados pelos artistas há pelo menos cinquenta anos – quando a historiografia tradicional da arte marca o início das práticas contemporâneas –, o atual visitante de museu parece estar mais acostumado a ver-se questionado ou provocado diante de determinadas proposições concebidas pelos artistas, o que o leva a alargar as fronteiras daquilo que entendemos por arte. Por isso mesmo, também estamos mais abertos, talvez, a compreender que aquilo que chamamos de arte confronta-se com seu próprio tempo e possui uma historicidade. Tal fato nos ajuda também a refletir sobre a história do museu de arte, como instituição responsável pela curadoria de objetos e proposições artísticas, e espaço de pesquisa e debate sobre a arte, os artistas e sua história.

A historiografia da arte vem se interessando cada vez mais pela dimensão histórica dos museus de arte, isto é, qual a relação que eles, como instituições (e, portanto, representações dos valores atribuídos à arte), têm com as esferas sociais, políticas e (por que não?) econômicas das sociedades ocidentais. Ela também se dedica mais ao estudo dos modos de circulação, apresentação, emulação das obras dos artistas por via das exposições de arte. Também num momento em que assistimos aos artistas fazerem uso dos modos de exposição e nos chamarem a atenção para os espaços nos quais exibem arte para realizar suas proposições, o campo da história da arte vê cada vez mais a necessidade em apreender tais fenômenos, bem como visitar outros momentos da produção artística com novas lentes. Nesse sentido, um dos temas privilegiados desse debate é o da história da arte moderna, no qual se assinala já uma consciência dos artistas sobre o papel desempenhado pelo museu de arte e pela exposição.

Objeto de revisão crítica há pelo menos quatro décadas, o museu de arte moderna enquanto instituição artística tornou-se tema relevante das pesquisas em história da arte. Se, de um lado, ele surge como modelo de questionamento da instituição artística do século XIX (isto é, o museu de belas-artes), constituindo-se como lugar de afirmação de um campo autônomo da arte, de outro, acabou por se tornar um espaço replicável que parecia desconsiderar as especificidades de tempo e lugar das coleções de obras que dentro dele se formaram. Atualmente entendidos como instrumento de afirmação político-cultural do ocidente, com o fim da Segunda Guerra Mundial, os museus de arte moderna espalhados pelo mundo teriam aparentemente derivado de seu “irmão mais velho”, ou seja, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). O que as pesquisas recentes nos mostram é que, embora ele tenha sido tomado como modelo, houve sempre um contexto local que se impôs na constituição dos acervos de arte moderna pelo mundo, e que necessariamente eles se formaram no diálogo do meio artístico local com os grandes centros propagadores de arte moderna. Isso não significa que o que era entendido por arte moderna em Nova York ou em Paris fosse exatamente aquilo que se entendia por arte moderna em São Paulo ou em Buenos Aires. Além disso, paralelamente ao fim da Segunda Guerra Mundial e realinhamento dos países em torno de dois blocos (o capitalista e o comunista), a década de 1940 assistiu também a uma transformação considerável da noção de arte moderna, inicialmente propagada pelas chamadas vanguardas históricas (expressionismo, cubismo, futurismo, construtivismo e outras correntes do início do século XX).

O Brasil aparece no cenário atual como espaço privilegiado de debates em torno da arte moderna. Em primeiro lugar, porque nossa arte moderna tem sido vista como uma espécie de “cânon alternativo” para a produção contemporânea. Em segundo lugar, porque posicionamo-nos, já no contexto modernista, como uma espécie de centro deslocado/periférico, capaz de criar instâncias divulgadoras de arte moderna

de alcance internacional (caso exemplar da Bienal de São Paulo desde sua primeira edição em 1951). Por fim, criamos instituições e constituímos acervos justamente no momento de reorganização do mundo naquela década de 1940. A Universidade de São Paulo (USP) é responsável pela guarda e curadoria do acervo mais importante de arte moderna do país, que se originou naquele momento.

MAC-USP, 1963

O Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) foi criado em 1963 para abrigar o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), que se transferiu à universidade após dissolução do MAM em dezembro de 1962. O fim do antigo MAM de São Paulo, fundado em 1948, não acontece sem uma série de controvérsias e desentendimentos dentro de seu conselho. A historiografia da arte no Brasil viria sempre a assinalar o autoritarismo de seu presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho, e seus encontros com os antigos

conselheiros. De qualquer modo, tal tomada de decisão parece ter sido gestada desde o final da década de 1950, quando o antigo MAM aparecia já bastante desgastado e consumido com a produção das Bienais de São Paulo (então Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo). Criada a Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 1962, o passo seguinte foi a transferência do MAM à esfera pública (USP), o que se concretizou apenas em parte: seu acervo foi doado à universidade, porém a instituição como pessoa jurídica foi reivindicada por um grupo de conselheiros que reabriram o MAM sob nova direção.

Quanto ao processo de doação do acervo do antigo MAM à universidade, este resultou em três documentos cartoriais diferentes. A primeira doação, que recebeu número de tomo 1963.1, e constitui-se na chamada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, é composta de 429 obras de artistas brasileiros e estrangeiros. Seu processo de doação, no entanto, tem início já em setembro de 1962, o que se comprova através da documentação cartorial de sua transferência à USP. A segunda doação, a chamada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e

Romulo Fialdini



**Massimo
Campigli, Os
Noivos, 1924,
Coleção
MAC-USP**



**Giorgio De
Chirico, O
Enigma de
um Dia, 1914,
Coleção
MAC-USP**

Yolanda Penteadó, com 19 obras estrangeiras, recebeu a numeração de tomo 1963.2, mas só deu efetivamente entrada no MAC-USP em 1976. A terceira e mais numerosa doação (1963.3) é a que recebeu o nome de Coleção MAM-SP, contendo um total de 1.243 obras, dentre as quais 564 obras em papel de Emiliano Di Cavalcanti, doadas ao antigo MAM pelo artista em 1952. Com o estabelecimento desses recortes, as coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó acabaram por gerar alguns equívocos em sua compreensão. O mais patente deles é o fato de até hoje elas serem tratadas como coleções de gosto pessoal, sem uma escolha criteriosa nas aquisições realizadas. O que a reavaliação do processo de catalogação dessas duas coleções nos revelou é que há uma documentação comprobatória de que as obras nelas contidas pertenceram ao acervo do antigo MAM e foram compradas com o objetivo de formar seu núcleo inicial.

As coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó foram tomadas como piloto para um projeto de reavaliação crítica

da catalogação do acervo do MAC-USP, a partir de 2008. Por terem sido as duas primeiras coleções a passarem à universidade, partimos do pressuposto de que elas estariam mais sistematicamente estudadas e o levantamento do histórico das obras já em parte realizado. Entretanto, a dispersão dos fundos de arquivo do antigo MAM entre a Fundação Bienal de São Paulo, o MAC-USP e o próprio MAM dificultou a reunião da documentação em torno delas e o estudo mais apurado de como esse acervo havia se formado. Também temos de considerar que o único momento no qual essas coleções passaram por um processo de revisão catalográfica foi em 1985, à época em que se criou no MAC-USP sua Seção de Catalogação. Até então, as anotações de atualização das fichas ainda eram feitas sobre as fichas MAM, e o arquivo do MAC-USP assim como o da Fundação Bienal de São Paulo não haviam se constituído ainda como estruturas de consulta. No caso do MAC-USP, a criação da Seção de Catalogação, com a documentação primordial relativa às obras do acervo, resgatou alguns documentos importantes, que começaram a

esclarecer a formação dessas duas coleções. Mesmo assim, outros documentos emergiram recentemente e merecem ser tratados aqui para lançarmos um novo olhar sobre esse conjunto de obras.

Além das fichas catalográficas do antigo MAM, há pelo menos três outros documentos que as precedem e que dão conta de catalogar as obras de seu acervo. O primeiro deles, que pode ser datado entre 1950 e 1951, é uma lista datilografada com correções a lápis, na qual constam as primeiras obras estrangeiras adquiridas para o museu, numeradas de 1 a 79, com os dados técnicos para constituição das fichas catalográficas. A datação aproximada dessa lista foi possível graças à entrevista realizada em junho de 2010 com a primeira secretária do antigo MAM, Eva Lieblich Fernandes (atuante entre 1948 e 1951), que foi responsável por sua preparação e também por organizar as obras em depósito no museu naquele momento. Nessa lista constam as obras adquiridas pelo casal Matarazzo entre 1946 e 1947, na Itália e na França, que passaram à USP como parte das coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado. O segundo documento constitui-se em dois livros de tombo, provavelmente preparados entre 1960 e 1962, de catalogação do acervo do antigo MAM. Aqui, já encontramos, além das obras inicialmente adquiridas pelo casal Matarazzo, os prêmios-aquisição e doações para o antigo MAM ao longo da década de 1950, a exemplo das obras em papel de Emiliano Di Cavalcanti. Os livros possuem duas versões. Na primeira, de um volume só, as obras entram em ordem alfabética por sobrenome do artista e são separadas por tipo de suporte (pintura, escultura, gravura – que inclui toda sorte de obras em papel) e pelas categorias “Brasileira” e “Estrangeira”. Tal classificação gera um número de inventário das obras no antigo MAM. A segunda versão do livro de tombo é formada por dois volumes (dessa vez separados por suporte): um volume cataloga pinturas e esculturas, e outro, as obras em papel – genericamente chamadas de “gravuras”. É digno de nota que tal divisão por suporte aproxima-se à

estrutura dos departamentos e respectivas reservas técnicas do MoMA de Nova York, que serviu de modelo para a criação do antigo MAM, bem como ao modo de organização em seções das edições da Bienal de Veneza e da Bienal de São Paulo, até, pelo menos, o final da década de 1950.

Da análise da documentação já levantada, foi possível identificar claramente pelo menos quatro conjuntos coesos de obras adquiridos pelo casal Matarazzo, na fase inicial do antigo MAM. Dois deles foram comprados, respectivamente, na Itália e na França, entre 1946 e 1947. Os outros dois constituem aquisições também realizadas nesses dois países, mas entre 1951 e 1952. De imediato, podemos dizer que eles refletem uma enorme transformação nos parâmetros do que se entendia por arte moderna no meio artístico brasileiro, em um curto intervalo de tempo. Essa grande transformação tem a ver com a presença de Léon Dégand em São Paulo, entre 1948 e 1949, como primeiro diretor artístico do antigo MAM e a introdução dos debates em torno da abstração entre nós, através, por exemplo, da exposição de Max Bill no Masp, em 1950. Assim sendo, se os dois conjuntos adquiridos entre 1946 e 1947 pareciam se orientar pelo modo como o meio artístico de então compreendia a noção de realismo, as duas compras realizadas, também na Itália e na França, entre 1951 e 1952, parecem reunir obras que trabalham mais claramente com a noção de abstração que começa a ser debatida a partir do final da década anterior.

A pesquisa que teve início com a reavaliação crítica da catalogação do MAC-USP está, neste momento, focada nas aquisições italianas, principalmente naquelas realizadas entre 1946 e 1947. Elas nos são reveladoras de como se deu o processo de compra e sua incorporação ao acervo do antigo MAM, bem como essa drástica mudança que se dá no meio artístico brasileiro entre 1946 e 1952. O primeiro dado a ser explicitado é o fato de que nem Matarazzo nem sua mulher, Yolanda Penteado, estiveram na Itália para efetivar as compras entre 1946 e 1947. Naquele

momento, o casal Matarazzo lançou mão de intermediários locais, em Milão e em Roma, para que as obras fossem escolhidas e compradas. Já para as aquisições italianas de 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho está na Itália, como membro do júri de premiação da XXVI Bienal de Veneza, e é nesse contexto que adquire novas obras, em parte para o antigo MAM e em parte para sua coleção privada. É o caso da compra do *Grande Cavalo* (1952, bronze) de Marino Marini e dos dois gessos do futurista Umberto Boccioni (*Projeção de uma Garrafa no Espaço*, 1912, gesso, e *Formas Únicas de Continuidade no Espaço*, 1913, gesso). Marino Marini foi, naquela edição da Bienal de Veneza, o grande pivô da unificação dos grandes prêmios da Bienal veneziana, inicialmente divididos entre Grande Prêmio de Escultura Nacional e Grande Prêmio de Escultura Estrangeiro. Sua votação unânime como Grande Prêmio de Escultura Nacional levou o júri de premiação a dissolver a existência de duas categorias e a nomeá-lo simplesmente como Grande Prêmio de Escultura. Os dois gessos de Umberto Boccioni, em posse da viúva do poeta e líder futurista Filippo Marinetti, são adquiridos por Matarazzo depois de uma negociação direta com Benedetta Marinetti, em parte sensibilizada pela aproximação do marido ao Brasil. Marinetti havia visitado o país em 1926 e manteve alguns laços importantes com o meio artístico paulista, mesmo que uma linguagem futurista da pintura jamais tivesse se desenvolvido aqui.

A posição de Francisco Matarazzo Sobrinho alterou-se consideravelmente entre o início das conversas em torno da criação do antigo MAM (1945-46) e a realização da I Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. Seu papel como patrono das artes é mais ativo depois da criação da Bienal paulista, ao passo que, entre 1946 e 1947, ele parece ter delegado mais aos especialistas de quem se cercou para auxiliá-lo a constituir o acervo do antigo MAM. A escolha desses intermediários foi, ao que tudo indica, crucial na formação desse conjunto de 68 obras italianas adquiridas inicialmente.

**Na próxima
página,
Mario Sironi,
Composição,
s.d., Coleção
MAC-USP**

MARGHERITA SARFATTI E AS OBRAS ITALIANAS DAS COLEÇÕES MATARAZZO, 1946-47

Há uma documentação bastante rica nas pastas dos artistas, na Seção de Catalogação do MAC-USP, que nos conta como essas obras foram incorporadas ao acervo do antigo MAM. As tratativas de Matarazzo com a Itália têm início com um telegrama enviado pela crítica italiana Margherita Sarfatti, então exilada entre o Uruguai e a Argentina. Datado de 16 de setembro de 1946, Sarfatti orientava Matarazzo a procurar por seu genro, o conde napolitano Livio Gaetani, para que ele o auxiliasse com as aquisições na Itália. De fato, é Livio Gaetani – ao lado de um certo Enrico Salvatore – que aparece como intermediário de Matarazzo na negociação com galerias milanesas e romanas.

Logo depois do telegrama de Margherita Sarfatti, temos uma série de telegramas enviados pelo secretário de Matarazzo às galerias na Itália. Dentre muitos nomes importantes, vemos telegramas à Galleria Il Milione, à Galleria Vittorio Barbaroux, à Galleria della Spiga, à Galleria Gussoni e mesmo a Pietro Maria Bardi, como diretor do Studio di Arte Palma. O texto padrão enviado a todas elas solicitava que fosse remetida à Metalúrgica Matarazzo a lista de obras disponíveis para compra. Portanto, o trabalho de seleção das obras tinha início com as listas enviadas. De qualquer modo, a efetiva compra dependia das visitas presenciais que Livio Gaetani e Enrico Salvatore faziam percorrendo as galerias que haviam respondido aos telegramas da Metalúrgica, cabendo a eles uma parcela de responsabilidade sobre as escolhas. O arquivo pessoal de Margherita Sarfatti, recentemente incorporado aos fundos de arquivo do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), sugere-nos que a crítica veneziana acompanhou tudo através de telegramas enviados pela filha Fiammetta,

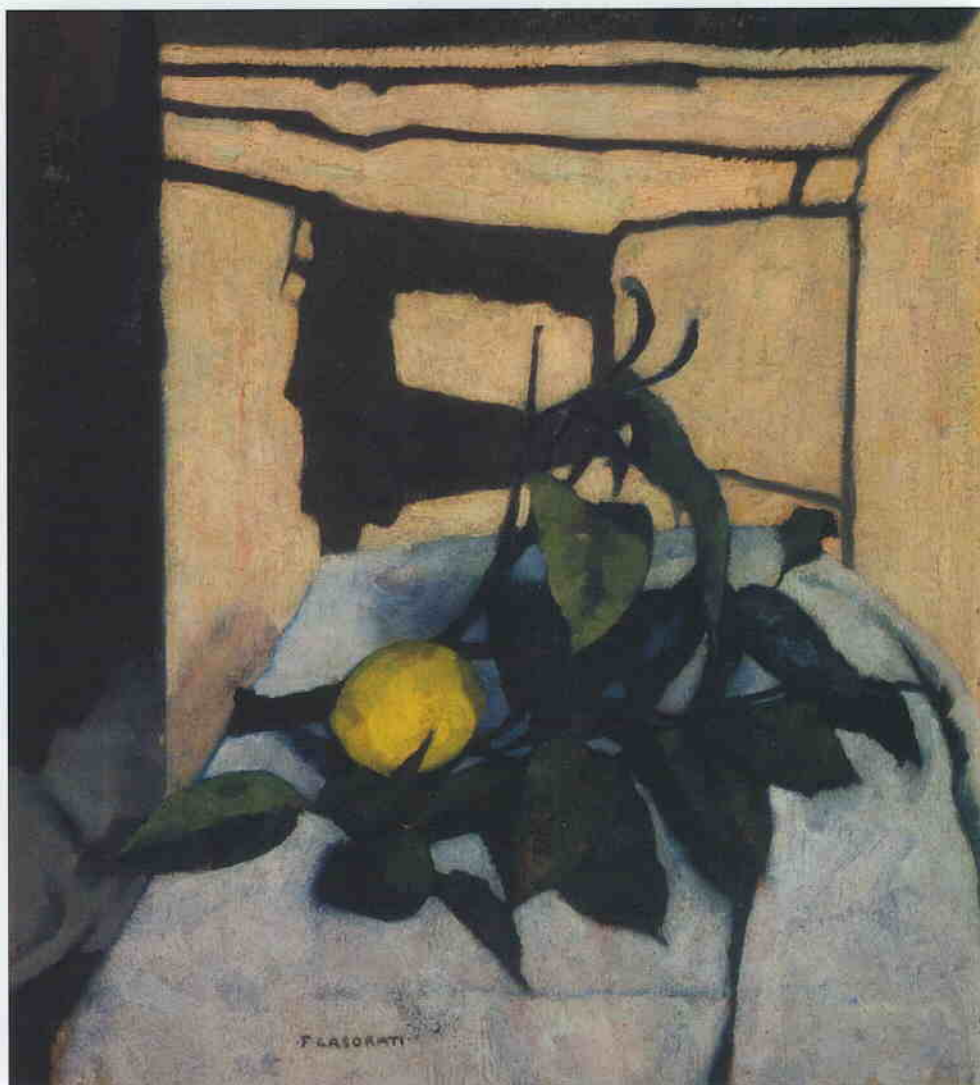


mulher de Livio. Essa hipótese depende de uma análise mais detalhada da documentação, depois do processamento do fundo Margherita Sarfatti no museu de Trento e Rovereto, ainda em andamento.

Entre setembro de 1946 e julho de 1947, uma série de cartas e listas preparadas por Livio Gaetani nos ajuda a mapear as obras escolhidas e, ao final delas, o caderno de viagem de Yolanda Penteadó a Davos, na Suíça, em 1947. Nele, Yolanda Penteadó faz um resumo das obras compradas tanto em Paris quanto na Itália e menciona a consignação delas para embarque ao Brasil em junho de 1947. A última carta de Livio Gaetani a Francisco Matarazzo Sobrinho, encerrando as aquisições e falando do despacho delas ao Brasil, também menciona a

presença de Yolanda Penteadó em Roma, para ver o conjunto de obras adquiridas e a compra de algumas molduras. Com raríssimas exceções (a exemplo das gravuras de Mino Maccari e de Anselmo Bucci), as 68 obras compradas nesse contexto são pinturas. Os artistas que compõem a lista das compras são aqueles que, de algum modo, estiveram ligados ao Novecento Italiano. Esse movimento reuniu, entre 1922 (ano de criação do grupo Novecento, liderado por Margherita Sarfatti, composto de sete pintores que expuseram conjuntamente na Galleria Pesaro, em Milão) e o final da década de 1930, na Itália, artistas de várias tendências, que viram na retomada da prática e das técnicas dos grandes mestres do Renascimento italiano a possibilidade de

Romulo Faldini



Felice Casorati,
Natureza Morta
com Limões,
1937, Coleção
MAC-USP